



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

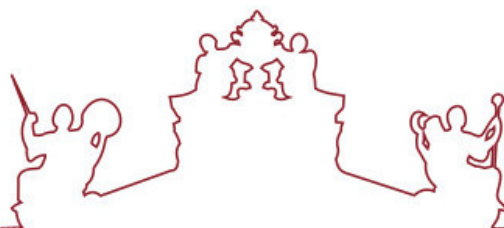
Relatório de Estágio

A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete no Ensino Artístico Especializado de Música

Ana Carolina Rogado Monte

Orientador(es) | Pedro Moreira

Évora 2025



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete no Ensino Artístico Especializado de Música

Ana Carolina Rogado Monte

Orientador(es) | Pedro Moreira

Évora 2025



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

Presidente | Mário Marques (Universidade de Évora)

Vogais | André Conde (Universidade de Évora) (Arguente)
Pedro Moreira (Universidade de Évora) (Orientador)

Agradecimentos

Ao meu pai, que mesmo não estando comigo fisicamente, sei que me acompanha e guia todos os dias.

Ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Moreira, por desde o início ter aceitado orientar-me e por todos os ensinamentos, sugestões e suporte ao longo da minha vida académica.

Ao meu orientador cooperante, Hélio Ramalho, por toda a ajuda desde os tempos de Conservatório até hoje. Por todo o tempo, dedicação e carinho que me incentivaram a gostar e seguir música e me inspiraram a ingressar no mundo do ensino.

Ao professor Pedro Monteiro, por toda a paciência, entrega e amizade que sempre demonstrou para comigo, não só na minha vida académica como no meu crescimento enquanto música e ser humano.

Ao professor Daniel Louro, pelos conselhos, ideias e toda a ajuda que enriqueceram a minha ligação com a música.

A todos os docentes do Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Évora pelas ferramentas que me ajudaram a criar e desenvolver os meus pilares no ensino.

Ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo, sua Direção, professores e toda a equipa que desde o primeiro dia de estágio me receberam de braços abertos e se disponibilizaram para me ajudar com o tudo o que precisasse. Aos alunos da classe de trompete pela colaboração e abertura às propostas desenvolvidas que tornaram o estágio enriquecedor, bem como a sua colaboração nos questionários elaborados.

Aos entrevistados Liliana Bizineche, Joana Godinho, Carlos Guilherme e João Paulo Santos pela prontidão e disponibilidade que demonstraram na realização das entrevistas.

A todos os professores de trompete que participaram na realização do questionário, contribuindo para o desenvolvimento da minha investigação.

À Sociedade Filarmónica Municipal Redondense, minha segunda casa, e todos os seus elementos que sempre se disponibilizaram para me ajudar de todas as formas e contribuíram para o meu crescimento pessoal e profissional.

A todos os alunos que tive o privilégio de lecionar, pois foram parte fundamental no meu crescimento e na construção da minha prática docente.

Ao José Rui do Monte, por toda a disponibilidade e carinho com que sempre me acompanhou.

Ao Damien Nunes, pelos desabafos, pelo apoio, pela paciência e por me incentivar a nunca desistir, mesmo nos dias mais negros.

À Universidade de Évora e a todos os docentes e funcionários que sempre lembrarei.

A toda a minha família, que mesmo com todas as adversidades, acreditou em mim e nos meus sonhos.

Aos todos os meus amigos, que de várias formas contribuíram para que o meu percurso fosse mais bonito.

A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete no Ensino Artístico Especializado de Música

Resumo

O presente relatório é referente à Prática de Ensino Supervisionada (PES) correspondente ao estágio realizado no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, com alunos da classe de trompete do professor Hélio Ramalho, no ano letivo de 2024/2025. O relatório divide-se em duas partes: a primeira foca a caracterização e contextualização da instituição e dos alunos acompanhados ao longo do estágio, incluindo a análise e reflexão das aulas observadas e lecionadas no âmbito da PES; a segunda desenvolve o projeto de investigação centrado na utilização do canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete. Neste âmbito, foram exploradas estratégias vocais e exercícios adaptados à prática instrumental, permitindo trabalhar aspetos essenciais na execução do trompete como a respiração, sonoridade, afinação, fraseado, leitura musical, musicalidade e consciência corporal.

Palavras – Chave: Trompete, Canto, Afinação, Respiração, Postura

The influence of Vocal Technique on Trumpet Learning in Specialized Artistic Music Education

Abstract

This report presents the Supervised Teaching Practice (STP) carried out at the Conservatório Regional do Baixo Alentejo with students from the Trumpet class of Professor Hélio Ramalho during the 2024/2025 academic year. It is structured in two parts: the first focuses on the characterization and contextualization of the institution and the students involved, including the analysis and reflection on the lessons observed and taught within the scope of PES; the second develops the research project centered on the use of singing as pedagogical tool in trumpet teaching. In this context, vocal strategies and exercises adapted to instrumental practice were explored, enabling the development of fundamental aspects of trumpet performance, such as breathing, tone quality, intonation, phrasing, sight-reading, musicality and body awareness.

Keywords: Trumpet, Singing, Intonation, Breathing, Posture

Lista de abreviaturas

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo

PES – Prática de Ensino Supervisionada

Índice Geral

Introdução	1
Secção I – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada	3
1. Introdução	4
2. Caracterização da Escola	5
2.1. História da Instituição	5
2.2 Sobre o Conservatório na atualidade.....	6
2.3. Instalações	8
2.3.1 Beja.....	8
2.3.2 Castro Verde	9
2.3.3 Moura	9
2.4 Regimes de Frequência	10
2.5 Oferta Formativa	11
2.5.1 Curso de Música – Iniciação Pré-Escolar.....	11
2.5.2 Curso de Iniciação Musical – 1º Ciclo	12
2.5.3 Curso Básico de Música – 2º e 3º Ciclos.....	13
2.5.4 Curso Secundário de Música	15
2.5.4.1 Curso Secundário de Música - Regime Articulado.....	15
2.5.4.2 Curso Secundário de Música - Regime Supletivo	17
2.5.5 Curso Secundário de Canto - Regime Supletivo	18
2.5.6 Cursos de Dança disponibilizados pelo CRBA	20
2.6 Órgãos de Gestão	23
2.6.1 Órgãos de Administração e Gestão do CRBA.....	23
2.6.2 Órgãos Escolares Especializados.....	24
2.7 Informações adicionais.....	25
2.7.1 Professor Orientador Cooperante	25
2.7.2 Atividades realizadas no CRBA ao longo do ano letivo 2024/2025.....	26
2.7.3 Calendário Escolar.....	27

2.8 Atividades extras acompanhadas ao longo do ano letivo 2024/2025.....	28
2.8.1 Divulgação do projeto Som da Palavra	28
2.8.2 Audições das classes de Trompete e Trompa dos alunos do Polo de Moura	28
2.8.3 Estágio de Orquestra nas férias da Páscoa.....	29
2.8.4 Audição das classes de Trompete e Trompa no Polo de Moura	30
2.8.5 Audição Geral de Final de Ano.....	30
2.9 Número de alunos do CRBA no ano letivo 2024/2025.....	31
2.10 Distribuição dos alunos da Classe de Trompete no Polo de Moura.....	32
3. Caracterização dos alunos acompanhados na PES	33
3.1 Contextualização	33
3.1.1 Aluno A (1º grau).....	34
3.1.2 Aluna B (1º grau).....	34
3.1.3 Aluno C (2º grau).....	35
3.1.4 Aluno D (2º grau)	36
3.1.5 Aluna E (2º grau)	36
3.1.6 Aluno F (2º grau)	37
3.1.7 Aluna G (3º grau).....	38
3.1.8 Aluna H (4º grau).....	39
3.1.9 Aluno I (5º grau).....	39
3.1.10 Aluno J (5º grau).....	41
3.1.11 Aluna K (5º grau).....	41
3.1.12 Aluno L (5º Grau)	42
3.1.13 Classe de Conjunto	43
Secção II – Projeto de Investigação.....	45
1. Introdução	46
2. Revisão da literatura	48

2.1 O canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete: Respiração, Sonoridade e Postura.....	49
2.2 Benefícios do canto no trabalho da afinação e desenvolvimento auditivo dos trompetistas	53
2.3. Influência da prática vocal no fraseado e musicalidade no Trompete	56
3. Objetivos de investigação	61
4. Metodologia	62
4.1 Técnicas de recolha de dados	63
4.1.1 Entrevista	64
4.1.2 Inquéritos por Questionário	66
4.1.3 Observação Participante	69
5. Apresentação e análise de dados.....	71
5.1 Análise dos dados recolhidos através das entrevistas	72
Tema 1 – Respiração e sonoridade	73
Categoria 1.1 – Naturalidade da respiração.....	73
Categoria 1.2 - Controlo do diafragma e continuidade do ar	74
Categoria 1.3 - Tensões derivadas de uma má respiração	75
Categoria 1.4 - Importância e exemplos de exercícios de respiração.....	76
Subcategoria 1.4.1 – Exemplos práticos de exercícios de respiração	77
Tema 2 – Postura	79
Tema 3 - Articulação e importância da palavra na interpretação musical	80
Tema 4 - Fraseado e Musicalidade	82
Categoria 4.1 - Relação entre Respiração e Musicalidade	84
Tema 5 - Afinação/Desenvolvimento auditivo	86
Tema 6 - Importância da complementaridade entre instrumentos de sopro e o canto	88
Tema 7 - Importância de ouvir Música.....	90
Tema 8 - Leitura rítmica e melódica.....	91

Tema 9 - Etapas do ensino do trompete onde pode ser utilizado o canto	92
Tema 10 - Utilização do canto em contexto de Música de Câmara	92
5.1.1 Reflexão sobre a análise das entrevistas	93
5.2 Análise dos dados recolhidos através dos inquéritos por questionário	94
5.2.1 Inquérito por questionário aos professores de trompete.....	94
5.2.1.1 Apresentação dos dados.....	95
5.2.1.2 Reflexão sobre a análise de dados do questionário	117
5.2.2 Inquérito por questionário aos alunos abrangidos pela PES	119
5.2.2.1 Análise de dados	120
5.2.2.2 Reflexão sobre os dados obtidos no questionário.....	141
5.3 Análise dos dados através da observação participante	144
5.3.1 Respiração e Sonoridade	145
5.3.2 Postura e Consciência Corporal.....	148
5.3.3 Afinação/Desenvolvimento auditivo	149
5.3.4 Articulação e Registo	152
5.3.5 Flexibilidade	154
5.3.6 Leitura rítmica e melódica	156
5.3.7 Fraseado e Musicalidade	158
5.3.8 Execução de dinâmicas.....	159
5.3.9 Reflexão sobre a observação participante	161
6. Discussão de resultados	163
6.1 Respiração, sonoridade e postura	165
6.2 Afinação e desenvolvimento auditivo	167
6.3 Fraseado e musicalidade.....	169
6.4 Articulação e Leitura.....	171
6.5 Importância de ouvir música	173
6.6 Dificuldades identificadas e Soluções propostas	174

6.7 Limitações do estudo e Perspetivas para Investigações Futuras	176
Considerações Finais	177
Referências Bibliográficas.....	180
APÊNDICE A – Guiões das Entrevistas	187
APÊNDICE B – Transcrições das Entrevistas	197
APÊNDICE C – Autorizações para utilização do nome e dados recolhidos através das entrevistas	244
APÊNDICE D – Questionários aos professores de trompete e alunos abrangidos pela PES e respetivo modelo de autorização.....	251
D1. Questionário aos professores de trompete	252
D2. Questionário aos alunos de trompete abrangidos pela PES	257
D3. Autorização entregue aos Encarregados de Educação dos alunos abrangidos pela PES.....	261
APÊNDICE E – Tabelas descritivas das aulas lecionadas durante a PES.....	262

Índice de tabelas

Tabela 1	Carga horária semanal do Curso de Iniciação Musical – Pré-escolar	12
Tabela 2	Carga horária semanal do Curso de Iniciação Musical – 1º Ciclo	13
Tabela 3	Carga horária semanal do Curso Básico de Música – 2º Ciclo	14
Tabela 4	Carga horária semanal do Curso Básico de Música – 3º Ciclo	14
Tabela 5	Matriz exposta no Curso Secundário de Música no Regime Articulado.	16
Tabela 6	Matriz exposta no Curso Secundário de Música no Regime Supletivo	17
Tabela 7	Carga horária semanal do Curso Secundário de Canto – Regime supletivo..	19
Tabela 8	Características do Curso de Dança Pré Escolar	20
Tabela 9	Características do Curso de Iniciação em Dança – 1º Ciclo	20
Tabela 10	Características do Curso de Básico de Dança – 2º e 3º Ciclos.....	21
Tabela 11	Características do Curso Livre de Dança	22
Tabela 12	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a respiração e sonoridade.....	145
Tabela 13	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a postura e consciência corporal	148
Tabela 14	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a afinação e desenvolvimento auditivo.....	149
Tabela 15	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a articulação e registo	152
Tabela 16	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a flexibilidade	154
Tabela 17	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a leitura rítmica e melódica.....	156
Tabela 18	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar o fraseado e a musicalidade	158
Tabela 19	Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar as dinâmicas	159

Índice de figuras

Figura 1 Número de alunos matriculados no CRBA e sua distribuição no ano letivo 2024/2025	31
Figura 2 Distribuição dos alunos da Classe de Trompete no Pólo de Moura.....	32
Figura 3 Distribuição Etária dos Participantes	95
Figura 4 Tempo de Lecionação dos Professores de Trompete	96
Figura 5 Distribuição de professores por nível/contexto de ensino (respostas múltiplas permitidas).....	97
Figura 6 Pergunta 4 do questionário.....	98
Figura 7 Pergunta 5 do questionário.....	99
Figura 8 Pergunta 5.1 do questionário.....	100
Figura 9 Pergunta 6 do questionário (respostas múltiplas permitidas).....	102
Figura 10 Pergunta 7 do questionário.....	103
Figura 11 Pergunta 8 do questionário	105
Figura 12 Pergunta 9 do questionário.....	106
Figura 13 Pergunta 10 do questionário.....	107
Figura 14 Pergunta 11 do questionário	108
Figura 15 Pergunta 12 do questionário (respostas múltiplas permitidas).....	109
Figura 16 Pergunta: 1. Qual o grau que frequentas atualmente?.....	120
Figura 17 Pergunta: 2. Qual é a tua idade?.....	121
Figura 18 Pergunta 3: Género.....	121
Figura 19 Pergunta 4: Há quantos anos estudas trompete?	122
Figura 20 Pergunta 5: Já tinhas utilizado o canto nas tuas aulas de instrumento?	123
Figura 21 Respostas à afirmação 1	124
Figura 22 Respostas à afirmação 2	125
Figura 23 Respostas à afirmação 3	125
Figura 24 Respostas à afirmação 4.....	126
Figura 25 Respostas à afirmação 5	127
Figura 26 Respostas à afirmação 6.....	128
Figura 27 Respostas à afirmação 7	129
Figura 28 Respostas à afirmação 8.....	130
Figura 29 Respostas à afirmação 9.....	130
Figura 30 Respostas à afirmação 10	131

Figura 31	Respostas à afirmação 11	132
Figura 32	Respostas à afirmação 12	133
Figura 33	Respostas à afirmação 13	134
Figura 34	Respostas à afirmação 14	135
Figura 35	Respostas à afirmação 15	136
Figura 36	Respostas à afirmação 16	137
Figura 37	Respostas à afirmação 17	138
Figura 38	Respostas à afirmação 18	138
Figura 39	Respostas à afirmação 19	139
Figura 40	Respostas à afirmação 20	140
Figura 41	Respostas à afirmação 21	141

Introdução

O presente Relatório de Estágio foi desenvolvido no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES) inserida no Mestrado em Ensino de Música, ministrado na Universidade de Évora no ano letivo 2024/2025. O documento encontra-se dividido em duas secções complementares que, em conjunto, permitem compreender o contexto educativo onde decorreu a prática letiva assim como os desafios pedagógicos e metodológicos intrínsecos ao ensino especializado de música.

A primeira parte foca-se na caracterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA), instituição onde decorreu a PES, na classe do professor Hélio Ramalho que assumiu o cargo de professor orientador cooperante. Por outro lado, o professor Doutor Pedro Moreira assumiu a orientação interna do presente relatório. Analisar esta realidade educativa permitiu contextualizar a prática docente, identificando a história, missão e objetivos da instituição, bem como os recursos humanos, materiais e organização estruturantes da sua dinâmica pedagógica. Através da análise documental, traçou-se um retrato detalhado da prática educativa do CRBA, da sua oferta formativa, órgãos de gestão, atividades letivas e extracurriculares assim como a caracterização dos alunos acompanhados diretamente. Esta contextualização foi crucial para compreender as condições em que se desenvolveu a PES e para sustentar a reflexão crítica no desenvolvimento do relatório.

Relativamente ao estágio, o mesmo teve início no dia 30 de setembro de 2024 e findou no dia 13 de junho de 2025. É importante realçar que o estágio compreendia um total de 210 horas a realizar durante o ano letivo. No total, foram realizadas 236 horas, das quais 24 horas foram lecionadas pela mestrandia em aulas individuais e em grupo e 27 horas foram referentes a atividades, nomeadamente audições, estágio interno de Páscoa e atividades extracurriculares, sendo as restantes horas relativas a aulas assistidas.

A segunda parte do trabalho diz respeito ao projeto de investigação pedagógica, que se centrou na exploração do canto como ferramenta na aprendizagem do trompete. Partindo do mote de que a voz é o primeiro e mais natural instrumento do ser humano, a investigação teve por objetivo analisar de que forma a prática vocal pode potenciar o desenvolvimento de competências essenciais na execução instrumental, nomeadamente a respiração, sonoridade, postura, articulação, afinação, fraseado, musicalidade, entre outras. Para este efeito, foi realizada a revisão da literatura sobre o assunto em epígrafe.

Ao nível metodológico, optou-se por uma abordagem qualitativa, com recurso a entrevistas e observação participante, e quantitativa, através de questionários, permitindo articular teoria e prática numa reflexão crítica de análise pedagógica.

Deste modo, o relatório reflete a dupla dimensão que caracteriza a PES: por um lado, a integração da mestranda no contexto e dinâmica institucional; por outro, a problematização de estratégias desenvolvidas a partir da prática letiva supervisionada. A articulação destas duas secções procura compreender o enquadramento profissional em que decorreu a PES e aprofundar competências ao nível investigativo, crítico e reflexivo, essenciais à formação docente e ao desenvolvimento de uma prática educativa consciente, fundamentada e inclusiva.

Secção I – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

A primeira parte do Relatório de Estágio centra-se na caracterização da instituição de ensino onde decorreu a Prática de Ensino Supervisionada (PES), assim como nos diversos elementos que compõem a sua dinâmica organizacional e pedagógica. A descrição deste enquadramento vem permitir compreender o contexto em que se inseriu a atividade docente e perceber de que forma os recursos humanos, materiais e organizacionais influenciaram o processo de ensino-aprendizagem.

Para elaborar esta caracterização, procedeu-se a uma análise documental baseada em fontes institucionais do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, nomeadamente páginas oficiais do Conservatório relativas à sua história, objetivos, projeto educativo e oferta formativa. Foram também consultados documentos institucionais como o regulamento interno e o plano anual de atividades, assim como bibliografia associada à realidade educativa e prática pedagógica do Conservatório.

Em primeiro lugar, são apresentados aspetos históricos e da evolução do Conservatório, bem como uma caracterização atual da instituição, elencando os seus principais objetivos e missão ao nível educativo e cultural. Segue-se a descrição das instalações, dos regimes de frequência, da oferta formativa e dos órgãos de gestão com o intuito de evidenciar a diversidade da ação educativa desenvolvida.

São também incluídas informações adicionais relativas ao currículo do professor orientador cooperante, às atividades realizadas ao longo do ano letivo, ao calendário escolar e às atividades extracurriculares acompanhadas, refletindo a riqueza do ambiente formativo do Conservatório.

Por fim, é efetuada a caracterização dos alunos e das aulas de classe de conjunto, com destaque para a distribuição da classe de trompete no polo de Moura (onde a mestranda realizou a maior parte do estágio), o que permite traçar um retrato do grupo de alunos diretamente acompanhados. Esta contextualização da escola e dos alunos constitui, assim, um ponto de partida fundamental para análise crítica e reflexiva desenvolvida posteriormente nas seguintes secções, sustentando a compreensão da prática letiva realizada durante o estágio.

2. Caracterização da Escola

2.1. História da Instituição

O estágio realizado no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES) decorreu no Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA) cuja sede está localizada na cidade de Beja. O percurso desta instituição está marcado por aspetos históricos importantes que serão seguidamente apresentados.

Desde 1939, a professora Ernestina Santana de Brito Pinheiro, com formação superior ao nível musical, preparava os alunos da região para realizarem exames no Conservatório de Música de Lisboa. De acordo com o site do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (2024a) em 1955, graças ao trabalho da referida professora e a pedido de Ivo Cruz (1901-1985), surge em Beja uma delegação da Pró-Arte. Nunes (2024) afirma que a “Pró-Arte é uma equipa especializada em promover e gerenciar eventos artísticos, como exposições de arte, concertos, festivais, entre outros.” (p.3). Desta forma, procurou-se promover a cultura na cidade de Beja dinamizando concertos e descentralizando-os dos dois grandes centros do país: Lisboa e Porto.

À época, o distrito de Beja era uma zona desertificada do país, cuja população se encontrava dispersa e demonstrava pouca formação e interesse pela cultura, comparativamente a outras áreas urbanas (Caeiro, 2023). Devido a esta situação, era imprescindível a dinamização e formação. De acordo com Ferreira (2017), a Pró-Arte de Beja, ao longo dos seus 18 anos de existência, chegou a promover 180 concertos nos quais participaram intérpretes nacionais e internacionais.

Em 1980 é fundado, pela referida professora e seu marido, Dr. Augusto Luís Pinheiro, o Centro Cultural de Beja, sendo a sua direção pedagógica constituída pela própria Ernestina Pereira, Ana Domingues e Antónia Pereira. Ferreira (2017) afirma “Neste Centro Cultural criou-se a primeira escola de música da região, a Academia de Música do Centro Cultural de Beja” (p.6). De acordo com Matias (2021) a Academia obteve a autorização provisória de funcionamento em 1988. Em 1993, concedeu-se a autorização definitiva que permitia o funcionamento do Ensino Básico e Secundário na referida academia dando assim origem, de acordo com Paulo (2018), ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo com intuito de dedicar-se ao ensino de várias artes para além daquelas que eram lecionadas pela Academia de Música do Centro Cultural de Beja.

Segundo Farias (2021), em 1995 “teve lugar no Auditório da Biblioteca Municipal de Beja a escritura pública de constituição da Associação.” (p.6). Após ser concedida a autorização do Ministério da Educação, o Conservatório dá início à sua atividade letiva em 1996/1997 sendo que, até ao ano de 1999, associaram-se ao projeto as Câmaras Municipais de Almodôvar, Moura, Odemira e Sines. O Conservatório apresentou-se então com o objetivo de abranger o ensino das várias artes e oferecer à população uma melhor formação cultural.

Nos seguintes anos, e devido às insuficientes condições das instalações, que não conseguiam dar resposta ao aumento da população escolar, o CRBA adquiriu e reconstruiu um edifício que se encontrava degradado no centro histórico da cidade, de forma a conseguir acolher cerca de 400 alunos.

Posteriormente, em 2003, a sede do CRBA passa a localizar-se na Praça da República de Beja, nº 45-46. Devido às dificuldades de acesso por parte dos alunos de pequenas localidades que não tinham meios para se deslocar a Beja a instituição procurou expandir o ensino artístico a outras zonas da região criando assim as secções de Moura e Castro Verde em edifícios disponibilizados pelos respetivos municípios. É importante referir que o presente estágio foi desenvolvido na secção do CRBA de Moura, pertencente ao distrito de Beja.

2.2 Sobre o Conservatório na atualidade

No site do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (2024b) afirma-se que esta

é uma Associação sem fins lucrativos, equiparada a Instituição de Utilidade Pública, constituída com o objetivo principal de implementar uma Escola de Artes para a Região do Baixo Alentejo e Alentejo Litoral, com formação e atividades nas áreas da música e dança (Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2024b).

No âmbito dos objetivos mais específicos referidos no site do Conservatório destacam-se o Ensino Vocacional das artes, variadas atividades formativas e a dinamização e divulgação cultural. No domínio do ensino artístico, o Conservatório desenvolve formação nas áreas da música e dança, sendo as mesmas reconhecidas pelo Ministério da Educação. Para além das áreas referidas, nas suas dimensões teórica e prática, a escola desenvolve formação ao nível do teatro e das artes plásticas. Ao nível das atividades

formativas o CRBA responsabiliza-se por organizar e implementar cursos de formação para instrumentistas no Alentejo, com workshops de música e dança, bem como música para a primeira infância e pré-escolar. No que diz respeito à divulgação e dinamização cultural o CRBA realiza diferentes atividades com o envolvimento de alunos e professores cooperando em eventos culturais organizados por outras instituições.

Ferreira (2017) afirma que o CRBA apresenta um elevado nível técnico e artístico, com alicerces bem assentes em valores de cidadania. Procura oferecer uma formação artística sólida, valorizar o rigor, competência e profissionalismo tendo em conta a individualidade de cada aluno dentro das suas motivações e necessidades. Como se afirma no Projeto Educativo do CRBA, “Educar pela arte, pela dança, pela música, contribui para o crescimento pessoal harmonioso, de pessoas que farão certamente a diferença na construção de uma sociedade melhor” (CRBA, 2024c, p.6).

Segundo Matias (2021), o CRBA revela interesse em apostar na inovação e formação de qualidade dos seus alunos sendo o corpo docente constituído por uma equipa de professores altamente qualificados. Para além disso, ao seguir os programas e planos de estudo oficiais, o CRBA procura dar resposta às dificuldades de ensino atuais com o objetivo de preparar os seus alunos para as exigências do mundo que os rodeia. Procura proporcionar um ensino de qualidade ao aprofundar a relação cooperativa entre escola, pais, professores e alunos e promovendo a realização de atividades extracurriculares. Destaca-se também o interesse em fomentar a participação de alunos em concursos ao nível nacional e internacional bem como de promover o reconhecimento do CRBA.

De acordo com Carvalho (2019), o CRBA, situado na “rainha da planície” (p.11) tem um papel ativo que é fundamental no panorama cultural da região do Baixo Alentejo e na promoção da arte junto da população, apresentando-se como uma “escola de ensino da dança e da música, de nível não superior, direcionada a qualquer criança ou adulto que queira dançar ou aprender a tocar um instrumento” (CRBA, 2024c, p.5). Contribui, ao mesmo tempo, para a descentralização cultural nos grandes centros constituindo, desta forma, uma referência do Ensino Artístico Especializado.

2.3. Instalações

2.3.1 Beja

No Projeto Educativo da instituição (CRBA, 2024c) refere-se que Beja é uma das mais belas e importantes cidades portuguesas que, juntamente com Évora, concentra a liderança de uma vasta região que é o Alentejo. De acordo com Ferreira (2017) “A cidade de Beja implanta-se num morro com 277 metros de altitude, dominando a vasta planície que, por sua vez, simboliza uma fronteira natural entre a vida urbana e a vida rural.” (p.5). A história desta cidade remonta a tempos pré-romanos. Com a chegada das tropas romanas a cidade começou a ser chamada de *Pax Julia*, nome pelo qual é conhecido um dos mais importantes edifícios atualmente na cidade: Teatro Municipal Pax Julia. Posteriormente, a chegada dos árabes conferiu à cidade o seu nome atual. Beja possui uma área de cerca de 1138,7 km² e uma população que ronda os 35762 habitantes fazendo fronteira com os concelhos de Cuba, Vidigueira, Serpa, Mértola, Castro Verde, Aljustrel e Ferreira do Alentejo. (CRBA, 2024c, p.10).

Atualmente, a sede do CRBA está localizada em Beja, num edifício antigo do centro histórico da cidade que foi recuperado, em 2003, de forma a transformar-se em escola. O edifício possui 4 salas para disciplinas de conjunto, 8 salas para instrumentos, um auditório com capacidade para cerca de 70 pessoas, uma biblioteca, sala de alunos e professores, 6 salas de apoio técnico-administrativo, diversas áreas comuns, arrecadações e instalações sanitárias. Todas as salas de aula possuem uma iluminação, natural e artificial, têm tratamento acústico e térmico, material didático e climatização, bem como ligação à internet e sistemas de reprodução de som. (CRBA, 2024c, p.10). A vigilância dos alunos está entregue aos funcionários e a limpeza é realizada por uma empresa externa.

2.3.2 Castro Verde

Castro Verde é um concelho com uma área de 567,3 km² e uma população com cerca de 7603 habitantes sendo o território delimitado pelos concelhos Aljustrel, Beja, Mértola, Almodôvar e Ourique (CRBA, 2024c, p.11). Cedido pela Câmara Municipal, instalado na Fábrica da Artes e adaptado em 2012, o edifício correspondente ao Polo do CRBA em Castro Verde possui infraestruturas que permitem o ensino e formação de música e dança.

O edifício conta com 3 salas para disciplinas de conjunto, 7 salas para instrumento, uma biblioteca, um auditório com capacidade para cerca de 80 pessoas, espaço para alunos, sala de professores, 5 salas de apoio técnico administrativo, diversas áreas comuns, arrecadações, instalações sanitárias e bar. Todas as referidas salas possuem tratamento acústico e térmico, boa iluminação natural e artificial, climatização, material didático, acesso à internet e sistemas de reprodução de som. A vigilância e a limpeza do espaço é realizada pelos funcionários.

2.3.3 Moura

Localizado no extremo oriental do Alentejo, o concelho de Moura tem uma área de 957,7 km² e uma população que ronda 16590 habitantes. O concelho é delimitado a oriente por Espanha, e, em Portugal, por Barrancos, Mourão, Reguengos de Monsaraz, Portel, Vidigueira e Serpa.

O edifício correspondente ao polo do CRBA de Moura foi cedido pela Câmara Municipal de Moura, instalado no antigo “Café Cantinho” e adaptado, em 2008, possuindo infraestruturas que permitem o ensino de dança e de música. Este polo é constituído por 2 salas para disciplinas de conjunto, 5 salas para instrumento, biblioteca, um auditório com capacidade para cerca de 60 pessoas, espaço para alunos, 2 salas de apoio técnico administrativo, diversas áreas comuns, arrecadações, e instalações sanitárias. Os funcionários do CRBA são responsáveis pela vigilância dos alunos e limpeza. Todas as salas de aula possuem tratamento acústico e térmico, possuem boa iluminação natural e artificial, material didático, climatização, ligação à internet e sistemas de reprodução de som (CRBA, 2024c).

2.4 Regimes de Frequência

Existem três regimes de frequência que abrangem o ensino no CRBA: Regime Articulado, Regime Supletivo e Curso Livre.

No Regime Articulado, o aluno está matriculado em dois estabelecimentos de ensino: a formação geral dos alunos ocorre numa escola de ensino regular com protocolo de colaboração, onde frequentam as disciplinas da componente de formação geral; a formação específica realiza-se no estabelecimento artístico, neste caso no CRBA, frequentando as disciplinas da vertente artística especializada. Este regime pode aplicar-se no ensino básico e secundário de música e ensino básico de dança.

No Regime Supletivo o aluno frequenta as disciplinas de formação artística numa escola de ensino artístico especializado sem que exista articulação protocolar com outros estabelecimentos de ensino regular.

O Curso Livre de Música dirige-se a todas as pessoas que queiram adquirir/aperfeiçoar os conhecimentos técnicos e musicais frequentando disciplinas de forma independente e flexível conforme os seus objetivos. No curso livre, os alunos podem frequentar qualquer disciplina ministrada no CRBA sem que exista obrigatoriedade de frequência dos planos de estudos dos cursos oficiais. Podem também frequentar várias disciplinas sem que esteja integrado num curso completo. A inscrição neste curso está condicionada à existência de vaga. (CRBA, 2024d). O Curso Livre permite, portanto, que os alunos possam frequentar qualquer atividade sem a obrigação de cumprir um programa ou plano de estudos oficial.

2.5 Oferta Formativa

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo promove a aprendizagem de artes preformativas como a Música e a Dança através de cursos oficiais. Estes são reconhecidos pelo Ministério da Educação e ministrados por docentes qualificados do ensino artístico especializado. Na área da Música estão abrangidas as disciplinas de Formação Musical, Classe de Conjunto (vocal e instrumental) e Instrumento. No ensino secundário, às anteriormente referidas, são acrescentadas as disciplinas de Prática de Teclado, História da Música, Análise e Técnicas de Composição que se complementam entre si contribuindo para um ensino mais profundo e completo dos alunos. O CRBA disponibiliza também a disciplina de Canto, mas apenas no Ensino Secundário em Regime Supletivo. Na componente de formação artística, o CRBA disponibiliza instrumentos da família das cordas (Guitarra Clássica, Viola, Violino e Violoncelo), metais (Trompete, Trompa, Trombone, Tuba, Eufónio), percussão, madeiras (Clarinete, Saxofone, Flauta Transversal) e, ao nível das teclas, piano (CRBA, 2024e). Seguidamente, serão apresentados os diferentes cursos disponibilizados pelo CRBA desde a Iniciação, passando pelo Ensino Básico até ao Ensino Secundário.

2.5.1 Curso de Música – Iniciação Pré-Escolar

O curso de Música Pré-Escolar tem como público-alvo as crianças com idades entre os 36 meses e os seis anos, mesmo que não frequentem o 1º Ciclo do Ensino Básico. Neste nível de aprendizagem o trabalho tem como base o desenvolvimento sensorial com o intuito de desenvolver competências musicais básicas nomeadamente a escuta, concentração e musicalidade ao mesmo tempo que se transmitem as primeiras noções rítmicas e melódicas com o auxílio de canções bem como a “reprodução de pequenas melodias com ritmos simples e através da criação de acompanhamentos rítmicos para as melodias, utilizando instrumentos Orff e percussão corporal.” (CRBA, 2024f). Alguns dos principais objetivos deste curso passam pelo despertar do interesse e estímulo da criatividade por fenómenos sonoros e pela própria Música, bem como o desenvolvimento musical da criança de forma a integrar a formação musical e artística na sua educação. A tabela 1 resume a carga horária semanal do Curso de Iniciação Musical no ensino pré-escolar.

Tabela 1

Carga horária semanal do Curso de Iniciação Musical – Pré-escolar

Carga Horária Semanal	
Formação Musical*	1 bloco de 45 minutos
Instrumento (opcional)**	1 bloco de 30 ou 60 minutos
* As aulas de Formação Musical serão lecionadas em contexto de turma.	
** As aulas de Instrumentos serão lecionadas individualmente.	

Nota: Reproduzido de *Iniciação Musical (Pré-Escolar)*, por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2024f, <https://crba.edu.pt/cursos-2/iniciacao-musical-pre-escolar/>

2.5.2 Curso de Iniciação Musical – 1º Ciclo

O Curso de Iniciação Musical é destinado a crianças que frequentam o 1º Ciclo do Ensino Básico e tem a duração de quatro anos podendo os alunos ingressar no curso em qualquer ano abrangido nesse período escolar. Ao longo desse período o aluno tem a possibilidade de contactar com os fundamentos das linguagens e notação musical desenvolvendo gradualmente as suas capacidades de identificação, reprodução e leitura de sequências rítmicas e melódicas; reconhecimento do timbre de diferentes instrumentos musicais; solfejo e realização de exercícios de ditados rítmicos e melódicos bem como explorar o repertório relacionado com o seu instrumento. (CRBA, 2024g)

Os principais objetivos do referido curso passam por despertar o interesse e prazer pela aprendizagem musical, estimular a memória, a concentração, agilidade de raciocínio, desenvolver a coordenação motora, incentivar a disciplina, dedicação e desenvolvimento da autoconfiança e introduzir conceitos musicais necessários para aprendizagens futuras oferecendo uma base sólida de forma que a criança construa o seu percurso musical de forma estruturada, progressiva e agradável.

De acordo com o disposto no Artigo 7º da Portaria n.º 223-A/2018 de 3 de agosto os alunos que frequentam os Cursos de Iniciação em Música ou Dança cumprem as matrizes curriculares infra expostas na seguinte tabela:

Tabela 2

Carga horária semanal do Curso de Iniciação Musical – 1º Ciclo

Disciplinas	Carga Horária Semanal	
	Minutos	Tempos
Formação Musical	45	1
Instrumento	45	1
Classe de Conjunto	45	1
Total	135	3

Nota: Reproduzido de Regulamento Interno (p.19), por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, (2025a), https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

2.5.3 Curso Básico de Música – 2º e 3º Ciclos

O Curso Básico de Música destina-se a alunos do 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico e tem uma duração de cinco anos. Ao longo desse período, os alunos desenvolvem e aprofundam as suas competências musicais de forma a prepararem-se, caso seja seu interesse, para prosseguir os seus estudos musicais no Ensino Secundário. Este curso pode ser frequentando no regime articulado ou supletivo. Para ingressar no 5º ano/1º grau do Curso Básico de Música os alunos têm de realizar uma prova de seleção à responsabilidade do Conservatório Regional do Baixo Alentejo sendo também possível a admissão em outro ano do curso mediante a realização de provas específicas para o grau pretendido. O plano curricular é extensível aos cinco anos do curso e inclui as disciplinas de Classe de Conjunto, Formação Musical e Instrumento. Para concluir o curso é necessária a aprovação em todas as disciplinas, conferindo o nível 2 do Quadro Nacional de Qualificações. (CRBA, 2024h).

Os principais objetivos deste curso são consolidar dos fundamentos da formação musical e prática instrumental, desenvolver a capacidade de tocar em grupo, aprofundar o conhecimento técnico e teórico da música e estimular o desenvolvimento auditivo, criatividade musical e espírito crítico de forma a permitir aos alunos avançar os seus estudos na área da música, desenvolvendo as suas competências e sensibilidade artísticas. Os alunos que frequentam o referido curso devem cumprir as matrizes curriculares

expostas nas Tabelas 3 e 4, estabelecidas na Portaria n.º 223- A/2018, de 3 de agosto, e respetivas retificações à mesma.

Tabela 3

Carga horária semanal do Curso Básico de Música – 2º Ciclo

Curso Básico de Música – 2º Ciclo					
Disciplinas	5º Ano		6º Ano		Total (minutos)
	Carga Horária Semanal				
	Minutos	Tempo	Minutos	Tempos	
Formação Musical	90	2	90	2	180
Instrumento	90	2	90	2	180
Classe de Conjunto	135	3	135	3	270
Total	315	7	315	7	630

Nota: Reproduzido de Regulamento Interno (p.20), por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, (2025a), https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

Tabela 4

Carga horária semanal do Curso Básico de Música – 3º Ciclo

Curso Básico de Música – 2º Cielo							
Disciplinas	7º Ano		8º Ano		9º Ano		Total (minutos)
	Carga Horária Semanal						
	Minutos	Tempo	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos	
Formação Musical	90	2	90	2	90	2	270
Instrumento	90	2	90	2	90	2	270
Classe de Conjunto	180	4	180	4	180	4	540
Total	360	8	360	8	360	8	1080

Nota: Reproduzido de Regulamento Interno (p.20), por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, (2025a), https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

2.5.4 Curso Secundário de Música

O Curso Secundário de Música tem a duração de três anos e é destinado aos alunos que frequentam o Ensino Secundário. Tem como intuito proporcionar uma formação científica e técnico-artística permitindo o prosseguimento de estudos a nível superior bem como a inserção no mercado de trabalho na área da música (CRBA, 2024i).

O curso pode ser realizado em regime articulado ou em regime supletivo, oferecendo especializações em Canto, Composição, Formação Musical e Instrumento. Para ingressar no curso os alunos candidatos deverão realizar uma prova de acesso eliminatória sob a responsabilidade do CRBA podendo candidatar-se os alunos que tenham concluído um curso básico de música ou que possuam o 9º ano de escolaridade ou equivalente.

A conclusão do referido curso é realizada através de uma Prova de Aptidão Artística (PAA) na área da variante do Curso (Canto, Composição, Formação Musical ou Instrumento). Esta prova consiste num projeto autónomo dos alunos que engloba os conhecimentos adquiridos nas componentes do plano curricular sendo realizada após a conclusão com aproveitamento em todas as disciplinas abrangidas no plano curricular conferindo o nível 3 do Quadro Nacional de Qualificações. (CRBA, 2024i).

2.5.4.1 Curso Secundário de Música - Regime Articulado

Em regime articulado, o Curso Secundário de Música é direcionado aos alunos matriculados no ensino regular, num período concentrado entre o 10º e 12º ano. Este regime pretende satisfazer o interesse dos estudantes que desejam ter a Música como área principal de estudo enquanto frequentam o Ensino Secundário.

Como referido no Regulamento Interno do CRBA, os alunos que frequentam os Cursos Secundários de Música em regime articulado, cumprem as matrizes curriculares infra expostas estabelecidas na portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto alterada pela Declaração de Retificação n.º 29/2018 de 27 de agosto, como se pode verificar na seguinte tabela:

Tabela 5

Matriz exposta no Curso Secundário de Música no Regime Articulado.

Curso Secundário de Música - Regime Articulado						
Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto	10º Ano		11º Ano		12º Ano	
	Carga horária semanal (em minutos)					
Disciplinas	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos
Componente Científica						
História e Cultura das Artes	135	3	135	3	135	3
Formação Musical	90	2	90	2	90	2
Análise e Técnicas de Composição	135	3	135	3	135	3
Subtotal	360	8	360	8	360	8
Componente Técnica-Artística						
Instrumento/Educação Vocal/Composição	90	2	90	2	90	2
Classe de Conjunto	225	5	225	5	225	5
Disciplina de Opção: Instrumento de Tecla	-	-	45	1	45	1
Subtotal	315	7	360	8	360	8
Total	675	15	720	16	720	16

Nota: Reproduzido de Regulamento Interno (p.21), por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, (2025a), https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

2.5.4.2 Curso Secundário de Música - Regime Supletivo

O Curso Secundário de Música, em regime supletivo, destina-se a todos os alunos que têm interesse em frequentar do 6º ao 8º grau, independentemente de estarem ou não matriculados no ensino regular. Este regime permite aos alunos ter outra área principal de estudo, que não a música, no ensino regular, pois não é obrigatório que o 10º ano coincida com o 6º grau nem que os restantes anos escolares sigam essa correspondência, podendo também ingressar alunos que já tenham concluído a sua formação em outras áreas.

Tabela 6

Matriz exposta no Curso Secundário de Música no Regime Supletivo

Curso Secundário de Música - Regime Articulado						
Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de Agosto	10º Ano/6º grau		11º Ano/7º grau		12º Ano/8º grau	
	Carga horária semanal (em minutos)					
Disciplinas	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos
Componente Científica						
História e Cultura das Artes	135	3	135	3	135	3
Formação Musical (a)	90	2	90	2	90	2
Análise e Técnicas de Composição	135	3	135	3	135	3
Componente Técnica-Artística						
Instrumento/Educação Vocal/Composição (a)(b)	90	2	90	2	90	2
Classe de Conjunto	135	3	135	3	135	3
Disciplina de Opção: Instrumento de Tecla	-	-	45	1	45	1
Total	585	13	630	14	630	14

Nota: Reproduzido de Regulamento Interno (p.22), por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, (2025a), https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

De acordo com a mesma fonte:

Os tempos apresentados correspondem aos tempos mínimos por disciplinas de acordo com o Anexo II da Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de agosto. a) Disciplina de frequência obrigatória; b) consoante a variante do Curso: Instrumento, Formação Musical ou Composição, o(a) aluno(a) frequentará a disciplina de Instrumento, Educação Vocal ou Composição. (CRBA, 2025a).

De acordo com o disposto no número anterior e no n.º 9 do Artigo 49º da Portaria n.º 229 A/2018 de 14 de agosto, alterada pela Declaração de Retificação n.º 29/2018 de 27 de agosto, os alunos têm a possibilidade de se matricular em duas disciplinas da componente científica e duas da componente técnica-artística como referido no Regulamento Interno do CRBA. “A disciplina de Formação Musical da Componente Científica é obrigatória na qual é dada a possibilidade ao(à) discente ou respetivo(a) Encarregado(a) de Educação a escolha entre uma das restantes disciplinas desta componente.” (CRBA, 2025a, p.22).

Para além disso, a disciplina de Instrumento, Educação Vocal ou Composição, pertencente à Componente Técnica-Artística, é de carácter obrigatório conforme a variante do curso e o aluno, ou Encarregado de Educação, tem a possibilidade de escolher entre uma ou duas disciplinas disponíveis dentro desta componente.

2.5.5 Curso Secundário de Canto - Regime Supletivo

O Curso Secundário de Canto é disponibilizado pelo Conservatório apenas em regime supletivo e a sua estrutura curricular é muito semelhante à do Curso Secundário de Música nesse regime com a diferença que a disciplina de Instrumento, Educação Vocal ou Composição, da Componente Técnica-Artística, substitui-se pela disciplina de Canto. Ao consultar o Regulamento Interno do CRBA, percebe-se que os alunos do Curso Secundário de Canto no Regime Supletivo cumprem as matrizes curriculares infra expostas estabelecidas na Portaria n.º 223-A/2018 de 3 de agosto e respetivas retificações à mesma:

Tabela 7*Carga horária semanal do Curso Secundário de Canto – Regime supletivo*

Curso Secundário de Música - Regime Articulado						
Portaria n.º 229-A/2018 de 14 de Agosto	10º Ano/6º grau		11º Ano/7º grau		12º Ano/8º grau	
	Carga horária semanal (em minutos)					
Disciplinas	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos	Minutos	Tempos
Componente Científica						
História e Cultura das Artes	135	3	135	3	135	3
Formação Musical	90	2	90	2	90	2
Análise e Técnicas de Composição	135	3	135	3	135	3
Subtotal	360	8	360	8	360	8
Componente Técnica-Artística						
Instrumento/Educação Vocal/Composição	90	2	90	2	90	2
Classe de Conjunto	135	3	135	3	135	3
Disciplina de Opção: Instrumento de Tecla	-	-	45	1	45	1
Subtotal	225	5	360	6	270	6
Total	585	13	630	14	630	14

Nota: Reproduzido de Regulamento Interno (p.23), por Conservatório Regional do Baixo Alentejo, (2025a), https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

2.5.6 Cursos de Dança disponibilizados pelo CRBA

O foco do presente Relatório de Estágio incide no Ensino de Música. Contudo, e tendo em conta a tão variada oferta oferecida pela instituição, é importante fazer referência à oferta formativa no que diz respeito ao ensino da Dança no CRBA. As tabelas abaixo resumem os cursos existentes nos diferentes ciclos de ensino:

Tabela 8

Características do Curso de Dança Pré Escolar

Curso de Dança Pré Escolar	
Destinatários	Crianças com idades compreendidas entre os 36 meses e 6 anos
Disciplinas	Introdução à Dança Clássica
	Dança Criativa
Duração	2 aulas semanais de 50 minutos (1 aula de cada disciplina).
Benefícios	Desenvolvimento emocional, social, intelectual e físico.
	Melhoria da postura, flexibilidade e consciência corporal.
Objetivos	Aprender noções de postura corporal.
	Desenvolver flexibilidade, coordenação, equilíbrio e noção espacial.
	Estimular a expressão, interpretação, criatividade e musicalidade.
	Fomentar a socialização em grupo.
	Participar em apresentações públicas com repertório adequado à idade.

Nota: Elaboração própria. Informação retirada de Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2024m, <https://crba.edu.pt/cursos-danca/danca-pre-escolar/>

Tabela 9*Características do Curso de Iniciação em Dança – 1º Ciclo*

Curso de Iniciação em Dança – 1º Ciclo	
Destinatários	Crianças do 1º Ciclo do Ensino Básico (dos 6 aos 9 anos).
Disciplinas	Dança Clássica (2 aulas semanais de 50 minutos).
	Dança Criativa (2 aulas semanais de 30 minutos).
Duração	4 anos.
Objetivos	Conhecer a terminologia dos passos básicos e o repertório clássico.
	Executar movimentos com a dinâmica correta.
	Assistir a espetáculos e relacionar conhecimentos adquiridos.
	Desenvolver sensibilidade crítica e estética.
	Adquirir noção e estrutura coreográfica.

Nota: Elaboração própria. Informação retirada de Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2024n, <https://crba.edu.pt/cursos-danca/danca-1o-ciclo/>

Tabela 10*Características do Curso de Básico de Dança – 2º e 3º Ciclos*

Curso Básico de Dança -2º e 3º Ciclos	
Destinatários	Alunos do 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico (dos 10 aos 14 anos).
Disciplinas	Dança Clássica, Dança Contemporânea, Expressão Criativa, Criação Coreográfica, Música.
Duração	5 anos
Objetivos	Consolidar conhecimento do repertório clássico.
	Explorar a liberdade de movimento com disciplina e controlo.
	Aumentar capacidades expressivas e vocabulário de movimento.

Nota: Elaboração própria. Informação retirada de Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2024j, <https://crba.edu.pt/cursos-danca/curso-basico-de-danca-2o-e-3o-ciclos/>

Tabela 11*Características do Curso Livre de Dança*

Curso Livre de Dança	
Destinatários	Público geral, independentemente da experiência em dança.
Disciplinas	Técnica de Dança Clássica
	Técnica de Dança Contemporânea
Níveis e Faixas Etárias	Intermédio: 10 a 12 anos
	Avançado 1: 13 a 14 anos
	Avançado 2: A partir dos 15 anos
Duração	Intermédio: 1 aula semanal (80 min) de Dança Clássica + 1 aula semanal (80 min) de Dança Contemporânea
	Avançado 1: 2 aulas semanais (80 min) de Dança Clássica + 1 aula semanal (80 min) de Dança Contemporânea
Objetivos	Permitir a aprendizagem ou aperfeiçoamento técnico em Dança, com flexibilidade na escolha das disciplinas.
	Aprimorar postura, flexibilidade, coordenação e equilíbrio.
	Executar movimentos corretamente e dominar terminologia técnica.
	Fomentar a socialização e integrar apresentações públicas.
	Compreender estrutura de aula e técnica contemporânea.
	Expandir vocabulário de movimento e expressão artística.
	Relacionar diferentes técnicas de dança.

Nota: Elaboração própria. Informação retirada de Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2024k, <https://crba.edu.pt/cursos-danca/cursos-livres-danca/>

2.6 Órgãos de Gestão

De acordo com o Projeto Educativo (2024-2028), o CRBA é uma associação sem fins lucrativos, constituída por dez municípios, movidos pelo interesse comum do desenvolvimento do Ensino Escolar Artístico e na multiplicidade dos seus aspetos.

2.6.1 Órgãos de Administração e Gestão do CRBA

O CRBA é alicerçado pelos seguintes órgãos sociais:

1 Assembleia Geral

Segundo o Projeto Educativo do CRBA, a Assembleia Geral é constituída por todos os associados referidos no artigo 5º dos estatutos do Conservatório Regional do Baixo Alentejo ou seja, pelos associados efetivos e fundadores, na plenitude dos seus direitos estatutários, representados por quem tenha competência legal ou mandato bastante. (CRBA, 2024c).

2 Conselho de Administração

O Conselho de Administração tem como principais funções exercer a administração e gestão do Conservatório. Para além disso, visa concretizar os objetivos da referida instituição, promover as deliberações da Assembleia Geral, representando o CRBA em juízo e fora dele. (CRBA, 2024c).

3 Conselho Fiscal

O Conselho Fiscal é responsável pela fiscalização interna da associação tendo como funções zelar pelo cumprimento da Lei e destes estatutos, dar parecer sobre o orçamento, o relatório e as contas de gerência bem como outros assuntos nomeadamente a celebração de contratos ou acordos de cooperação, capitalização de fundos e pedidos de empréstimo, verificar a regularidade dos livros, registos e documentos de suporte contabilístico entre outras (CRBA, 2024c).

2.6.2 Órgãos Escolares Especializados

1 Diretor Executivo

Segundo o Projeto Educativo (2024-2028), o Diretor Executivo é nomeado pelo Conselho de Administração que supervisiona o exercício das suas funções. Algumas das funções representadas pelo Diretor Executivo são representar o Conservatório Regional do Baixo Alentejo em atos de gestão corrente; administrar o património da Associação; elaborar relatórios de atividades anuais e submetê-los ao Conselho de Administração, cumprir e fazer cumprir os presentes estatutos entre outras. (CRBA, 2024c, p.15).

Atualmente, o diretor executivo do CRBA é o professor Jorge Barradas.

2 Direção Pedagógica

A Direção Pedagógica é constituída, segundo o Projeto Educativo (2024-2028) do CRBA, por um Presidente e dois a quatro Diretores Pedagógicos que tenham obrigatoriamente competências curriculares de Dança e Música com os requisitos previstos na Lei. Atualmente, a Direção Pedagógica do CRBA é constituída por um presidente – Jaime Branco, uma vogal – Marisa Cavaco - e duas assessoras – Ana Rita Quintas e Elsa Marques.

3 Conselho Pedagógico

De acordo com o Projeto Educativo (2024-2028) o Conselho Pedagógico é o órgão consultivo de coordenação e supervisão pedagógica e orientação educativa do Conservatório. As suas competências inserem-se nos domínios pedagógico-didáticos, de orientação e acompanhamento dos alunos e da formação inicial e contínua do pessoal docente e não docente. (CRBA, 2024c, p.16).

2.7 Informações adicionais

2.7.1 Professor Orientador Cooperante

O professor orientador cooperante da Prática de Ensino Supervisionada foi o professor Hélio Manuel Marques Ramalho. O referido professor iniciou os seus estudos musicais aos 10 anos de idade na Banda da Sociedade Filarmónica Corvalense. Em 1993, ingressou na Escola Profissional de Música de Évora na qual completou o Curso de Nível 3 em 1999. No ano 2000, deu início à Licenciatura em Música – Trompete, na Universidade de Évora, na classe do professor Pedro Monteiro. Trabalhou também, em contexto de Música de Câmara, com os professores Laurent Rossi e Hugo Assunção.

Em 2005, foi convidado para tocar a solo com a Orquestra da Universidade Évora, sob a direção do maestro Max Rabinovitch, interpretando o *Concerto nº1 para Trompete e Piano* op.35 de Shostakovitch. Ainda em 2005, fez uma digressão a França com a Orquestra da Universidade de Évora, onde trabalhou com músicos franceses de renome nomeadamente o compositor Jean Jacques Giraud e o solista David Pasquier. Em 2006, termina a Licenciatura e Profissionalização em Trompete. Nos anos de 2007 e 2008 lecionou a disciplina de trompete na Escola de Artes do Norte Alentejano.

No ano de 2015 termina o mestrado em Música - interpretação, ramo trompete, na Universidade de Évora com elevada classificação. Enquanto *freelancer* tem colaborado com artistas nacionais com os quais realizou gravações discográficas.

É membro do Quinteto de Metais Alentejano, Orquestra Jazz de Évora do Quinteto de Metais do Baixo Alentejo e da Orquestra de Câmara do Alentejo.

Enquanto docente, leciona as disciplinas de trompete e música de câmara no Conservatório Regional do Alto Alentejo e no Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

Tem colaborado com algumas orquestras sinfónicas, como a Orquestra Clássica da Madeira, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Juvenil Cidade de Évora, “Orquestra de Câmara do Alentejo e Orquestra Ginásio Ópera. Foi membro de variados agrupamentos entre eles; Quinteto de Metais do Algarve, CRBABrassTrio, Ensemble Contemporâneos e integrou alguns projetos ligados à música pop.

Ao longo dos anos, participou em masterclasses e workshops com trompetistas de renome entre eles John Miller, Hakan Hardenberger, David Burt, Jorge Almeida, Reijer

Dorresteijn, Bruno Novion, António Quítalo, Jeroen Berwaerts, Nenad Markovic, Fruzsina Hara, Per Ivarsson, José Augusto Carneiro, Sérgio Charrinho, John Wallace, Michael Sachs, Mitchell Fennell (direção de orquestra de sopros) António Menino (direção de orquestra de sopros) (CRBA, 2024l).

2.7.2 Atividades realizadas no CRBA ao longo do ano letivo 2024/2025

O plano de atividades apresentado pelo CRBA para o ano letivo de 2024/2025 revela um grande dinamismo da equipa de professores, funcionários e alunos que pertencem a esta escola (CRBA, 2025b). Ao longo do ano letivo, e com o intuito de dar a conhecer e promover o trabalho realizado no Conservatório, foram realizadas as seguintes atividades:

1. Audições pelas diferentes classes de instrumento do CRBA
2. Audições pelas diversas classes de conjunto
3. Aulas abertas, no ramo da Música e da Dança
4. Apontamentos musicais a celebrar datas festivas (Natal, Ano Novo, Páscoa)
5. Concertos didáticos realizados pelo Corpo Docente
6. Estágios de Orquestra
7. Provas de admissão
8. Recitais de alunos finalistas
9. Participação de alunos em celebrações regionais
10. Masterclasses;

2.7.3 Calendário Escolar

O Ministério da Educação (2024) definiu para ano letivo 2024/2025 o seguinte calendário escolar:

Períodos de funcionamento das atividades educativas e letivas:

1. 1º Período

Início – Entre 12 e 16 de setembro de 2024

Fim – 17 de dezembro de 2024

2. 2º Período

Início – 6 de janeiro de 2025

Fim – 4 de abril de 2025

3. 3º Período

Início – 22 de abril de 2025

Fim - 6 de junho de 2025 — 9.º ano, 11.º e 12.º anos de escolaridade.

- 13 de junho de 2025 — 5.º, 6.º, 7.º, 8.º e 10.º anos de escolaridade

- 27 de junho de 2025 — educação pré-escolar e 1.º ciclo do ensino básico

Interrupções das atividades educativas e letivas :

4. 1º Período – 18 de dezembro de 2024 até 5 de janeiro de 2025

5. 2º Período - 3 de março de 2025 até 5 de março de 2025

- 7 de abril de 2024 até 21 de abril de 2025

2.8 Atividades extras acompanhadas ao longo do ano letivo 2024/2025

2.8.1 Divulgação do projeto Som da Palavra

No dia 7 de março, das 14h às 16h, realizou-se, em parceria com o Conservatório Regional do Baixo Alentejo (turmas do 3º, 4º e 5º graus do regime articulado) e com a Escola Secundária de Moura, a divulgação do *Projeto Som da Palavra* com a participação da saxofonista Ana Sousa e do guitarrista João Pires. O referido projeto explora repertório musical inspirado na literatura e excertos literários nos quais a música é uma fonte de inspiração. O repertório foi inspirado por 7 livros de escritores portugueses, estabelecendo-se uma parceria com as editoras dos respetivos livros (Porto Editora, Companhia das Letras, Quetzal e Leya). Ao longo da sessão, para além da explicação sobre os pilares do projeto, Ana Sousa interpretou algumas obras inspiradas nos livros abrangidos pelo projeto, recorrendo à projeção multimédia para demonstrar aos alunos a partitura e explicar as várias técnicas utilizadas para compor as obras. A abordagem interativa com os alunos permitiu-lhes compreender e ouvir de forma informada os excertos musicais. Um dos principais objetivos do projeto é portanto divulgar não só a literatura portuguesa bem como incentivar e promover o trabalho de compositores portugueses.

2.8.2 Audições das classes de Trompete e Trompa dos alunos do Polo de Moura

No dia 10 de março, às 18h, decorreu nas instalações do Polo do CRBA em Moura uma audição que incluiu as classes de trompa e de trompete. No total, participaram 7 alunos: 4 da classe de trompete (do 3º ao 5º grau) do professor Hélio Ramalho e 3 da classe do professor Jorge Barradas. Os alunos demonstraram um excelente trabalho sendo de realçar o bom ambiente e relacionamento entre professores e alunos bem como a entreaajuda e companheirismo. A audição teve uma duração de cerca de 45 minutos e a lotação da sala quase esgotada, com a presença dos pais dos alunos e de outras pessoas interessadas na atividade.

2.8.3 Estágio de Orquestra nas férias da Páscoa

Em Beja, decorreram, durante os dias 8, 9 e 10 de abril, os estágios de Páscoa do CRBA que contaram com a participação de três orquestras (Sopros e Percussão, Cordas friccionadas, Guitarras) constituídas por alunos do CRBA. Nos referidos dias, a mestrandia colaborou com a orquestra de Sopros e Percussão sendo esta constituída por alunos de 1º e 2º grau do regime articulado (5º e 6º ano do ensino regular). Os ensaios desta orquestra tiveram lugar no *Teatro Municipal Pax Julia* e foram orientados pelo professor de trombone e maestro Nuno Lopes. Nos dias 8 e 9, os ensaios decorreram no período da manhã, entre as 10h e as 12h30, com pausa para almoço e de tarde, entre as 14h30 e as 18h. No dia 10, dia do concerto final do estágio, decorreu um ensaio geral de manhã, entre as 10h e as 12h30, e à tarde foi realizado um ensaio de colocação das três orquestras no Teatro *Pax Julia*.

A participação da mestrandia no estágio permitiu contactar com alunos de fora do Polo de Moura, nomeadamente Beja e Castro Verde. Durante os ensaios, a mestrandia ajudou os alunos ao tocar com eles e orientou-os ao longo das obras trabalhadas. É de destacar a notável evolução dos alunos com o decorrer dos três dias de estágio e, apesar do cansaço que demonstravam nos ensaios finais, mantiveram o foco e a boa energia levando a um resultado muito positivo no concerto final.

Mais importante que o resultado, é de salientar que o estágio teve um impacto significativo na motivação dos alunos bem como no seu progresso técnico e musical, o que lhes proporcionou a oportunidade de sair do habitual contexto de aulas individuais semanais e lhes permitiu ter a experiência de tocar em conjunto com colegas do mesmo e de outros naipes. O principal objetivo do estágio consistiu em promover o desenvolvimento instrumental dos alunos, procurando fortalecer o gosto pela música e contribuir para o sucesso e continuidade dos alunos nos seus estudos musicais.

2.8.4 Audição das classes de Trompete e Trompa no Polo de Moura

No dia 26 de maio de 2025, decorreu no Polo de Moura a audição de final de período das classes de Trompete e Trompa com os alunos de Moura. No total participaram 3 alunos de trompa (professor Jorge Barradas) e 14 alunos de trompete (professor Hélio Ramalho): um aluno de curso livre que se encontra no quarto ano de escolaridade e os restantes em regime articulado, do primeiro ao quinto grau. Os alunos do primeiros e segundo graus, bem como curso livre, participaram na audição com apresentações individuais e os do terceiro ao quinto grau tocaram em grupo. Os estudantes demonstraram um trabalho exímio não só nas atuações individuais bem como em grupo, no qual a mestranda também colaborou ao participar com a classe de conjunto do ensemble de trompetes com os alunos do terceiro ao quinto grau do ensino articulado. A audição teve uma duração de cerca de uma hora e a lotação da sala estava cheia. Para além de ser a primeira audição de alunos do primeiro grau, foi a última audição para os estudantes do 5º grau que chegaram ao fim do 3º ciclo do ensino básico. Tratou-se de um momento bastante emotivo que reforçou a boa relação existente entre professores, alunos, funcionários e encarregados de educação.

2.8.5 Audição Geral de Final de Ano

No dia 2 de junho de 2025, realizou-se a audição de final de ano letivo, no Polo de Moura. Reuniu os alunos do primeiro ao quinto grau do ensino articulado num ambiente de emoção e partilha, encerrando um ano de trabalho árduo, crescimento e desenvolvimento musical. Este momento foi marcado pela interpretação de diversas obras musicais vocais preparadas ao longo do período pelos alunos com a ajuda dos seus professores. Em palco, os alunos foram orientados e acompanhados pelos próprios docentes, momento que ficou marcado pela partilha mútua tornando a audição um testemunho do esforço conjunto, espírito de equipa e compromisso artístico entre professores e alunos. Para além de uma apresentação pública, esta audição representou a celebração do percurso de cada aluno, a nível individual e coletivo, e foi o culminar de um trabalho intensivo em ensaios e aulas transmitindo a sensação de missão cumprida e de que a música irá continuar a acompanhar os alunos ao longo a sua vida.

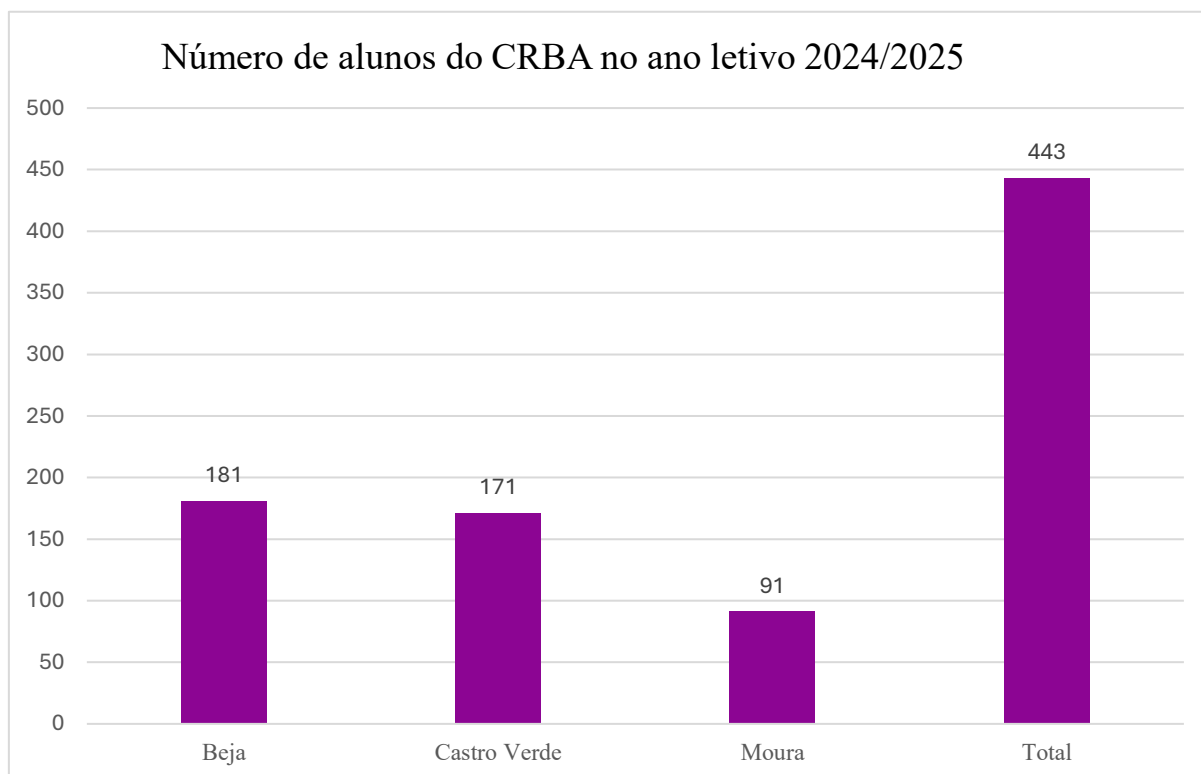
2.9 Número de alunos do CRBA no ano letivo 2024/2025

No ano letivo 2024/2025, o CRBA teve matriculados 443 alunos, dos quais 181 frequentaram o Pólo do Conservatório em Beja, 171 em Castro Verde e 91 em Moura.

No seguinte gráfico apresentam-se os valores referidos:

Figura 1

Número de alunos matriculados no CRBA e sua distribuição no ano letivo 2024/2025



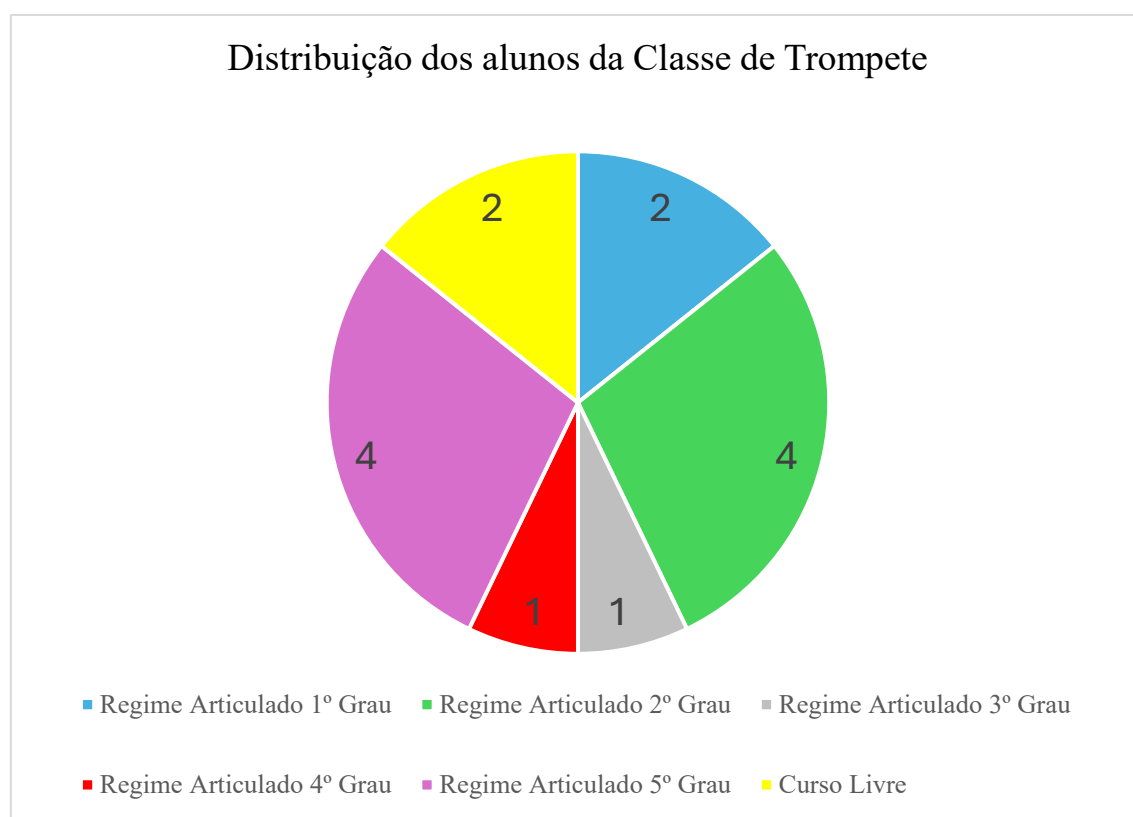
Nota. Elaboração própria através de dados cedidos pela Direção Pedagógica do CRBA

2.10 Distribuição dos alunos da Classe de Trompete no Polo de Moura

No Polo de Moura, onde a mestranda acompanhou mais presentemente os alunos, os mesmos estão distribuídos pelo Curso Básico Articulado, do 1º grau até ao 5º grau, e pelo Curso Livre, como se pode verificar no seguinte gráfico:

Figura 2

Distribuição dos alunos da Classe de Trompete no Pólo de Moura



Nota. Elaboração própria a partir de dados cedidos pela Direção Pedagógica do CRBA

3. Caracterização dos alunos acompanhados na PES

3.1 Contextualização

No ano letivo 2024/2025, durante a realização da PES, a mestranda assistiu a aulas da classe de Trompete do professor Hélio Ramalho no polo do CRBA em Moura, constituída por alunos de diferentes níveis de ensino e regimes de frequência, nomeadamente o articulado e livre. A mestranda acompanhou com maior proximidade os 12 alunos do regime articulado para um estudo mais detalhado da investigação a ser desenvolvida. Para além disso, a mestranda acompanhou a Classe de Conjunto do referido professor constituída pelos alunos de trompete do 3º, 4º e 5º graus. Ao longo do ano letivo, todos os alunos do ensino articulado tiveram uma aula individual semanal com a duração de 45 minutos. Para além da aula individual, os alunos dos já referidos graus trabalharam em conjunto, numa aula de classe de conjunto também de 45 minutos lecionada nas sextas-feiras. No caso dos alunos matriculados em curso livre, um deles (12º ano do ensino regular) fez também parte da classe de conjunto pelo que a mestranda o conseguiu acompanhar com alguma proximidade. O segundo aluno matriculado em curso livre, bastante mais novo (com 9 anos), frequenta o 4º ano da Ensino Básico na escola regular e toca há cerca de dois anos, tendo tido o seu primeiro contacto com o instrumento no CRBA.

No decorrer do ano letivo e através das aulas assistidas, a mestranda procurou analisar as características físicas de cada aluno bem como dificuldades a serem trabalhadas estabelecendo paralelos e estratégias que fossem de encontro à investigação a ser realizada pela mestranda (importância do canto na aprendizagem do trompete) e que pudessem ajudar os alunos no seu percurso e evolução. A disponibilidade do professor orientador cooperante foi fundamental para que a mestranda pudesse lecionar as aulas e colocar em prática ideias desenvolvidas na investigação, o que permitiu aumentar a sua experiência no ensino, enriquecer a parte prática da PES e aplicar os conhecimentos e conceitos teóricos desenvolvidos na investigação, através da análise dos resultados e da aplicação de estratégias que permitissem ultrapassar as dificuldades apresentadas.

3.1.1 Aluno A (1º grau)

No ano letivo 2024/2025, o aluno A tinha 11 anos e frequentava o 1º grau em regime articulado no polo de Moura do CRBA tendo iniciado os seus estudos no trompete em setembro de 2024. A aula de instrumento do aluno era lecionada nas segundas-feiras no horário entre as 11h30 até às 12h15. Para além dos seus estudos na música, o aluno dedicava-se também ao desporto, nomeadamente ao futebol.

Ao longo do ano, o aluno revelou ser trabalhador e empenhado. Demonstrou um grande interesse pelo instrumento sendo também curioso e recetivo às sugestões que lhe eram apresentadas nas aulas. Apesar de possuir outras atividades para além da música o aluno foi organizado e cumpridor das suas responsabilidades conseguindo conciliar as duas áreas.

Ao nível técnico do instrumento, revelou bastantes capacidades quer a nível de qualidade sonora bem como de articulação, aliadas ao trabalho regular que era realizado em casa. Devido à sua altura, acima da média para a sua idade, demonstrou algumas dificuldades em controlar a sua postura o que, por vezes, prejudicou o seu controlo respiratório. Contudo, com a ajuda do professor cooperante e da mestrandia, procurou corrigir esse ponto de forma a não ser um obstáculo à sua evolução, sobretudo ao nível da sonoridade.

Durante as aulas, lecionadas e assistidas, foram realizados exercícios de notas longas, articulação, respiração e flexibilidade para desenvolver a consistência da embocadura do aluno e ajudá-lo a explorar o registo do instrumento sobretudo através da utilização de sílabas e vogais vocais. Na parte da leitura o aluno não revelou grandes dificuldades, salvo algumas questões de ritmos mais complexos que, na maioria das vezes, foram resolvidas com o auxílio do canto antes de tocar no instrumento, para que o aluno percebesse os erros que estava a fazer e conseguisse, por si próprio, corrigi-los.

3.1.2 Aluna B (1º grau)

No ano letivo em que decorreu o estágio, a aluna B tinha 10 anos e frequentava o 1º grau em regime articulado no polo de Moura do CRBA tendo iniciado os seus estudos na música nesse mesmo ano letivo em setembro. A aula de instrumento da aluna era lecionada nas segundas-feiras no horário entre as 12h15 até às 13h. Ao longo das aulas assistidas e lecionadas, a aluna revelou ser trabalhadora, interessada, calma e responsável.

Trouxe sempre consigo o material necessário para as aulas e demonstrou o trabalho e estudo realizado em casa.

Apesar de, por vezes, apresentar algumas dificuldades na emissão sonora, a aluna revelou uma boa articulação. A sua afinação ao cantar foi uma excelente qualidade demonstrada ao longo do ano. Quando se recorria ao canto nas aulas, a aluna revelava ser bastante afinada sem evidenciar qualquer dificuldade em cantar as notas que lhe eram solicitadas. Este fator foi uma mais-valia, sobretudo na investigação da mestrandia que percebeu que, quando a aluna tinha dúvidas e cantava para as esclarecer antes de tocar, o resultado no trompete era bastante positivo e imediato, sobretudo ao nível da leitura, articulação e sonoridade ao nos diferentes registos do instrumento.

3.1.3 Aluno C (2º grau)

No ano letivo do estágio, o aluno C tinha 11 anos e frequentava o 2º grau em regime articulado no polo de Moura do CRBA, tendo iniciado os seus estudos musicais aos 9 anos. A aula de trompete do aluno era lecionada nas segundas-feiras no horário entre as 14h15 e as 15h.

Ao longo do ano letivo, o aluno demonstrou gostar de tocar trompete, mas o seu trabalho em casa não foi regular, estudando muito pouco semanalmente, aspeto que limitou a sua evolução no instrumento. Para além de passar grande parte do seu tempo no telemóvel, o aluno afirmava ter algumas dificuldades em dormir, chegando muitas vezes cansado às aulas e com dificuldades de concentração. Ao nível da responsabilidade o aluno revelou algumas lacunas, esquecendo-se, por exemplo, do que deveria ter estudado.

O som do aluno C revelou ser agradável contudo, devido à falta de estudo individual, acabou por revelar algumas dificuldades na emissão sonora, sobretudo na articulação das notas em geral. Durante as aulas, lecionadas e assistidas, foram realizados exercícios de notas longas para o aluno estabilizar o seu som e também exercícios de articulação através de graus conjuntos. O aluno demonstrou ainda dificuldades em focar a sua atenção no que era pedido nas aulas, bem como na leitura de partituras. Para trabalhar a parte do solfejo, tanto o professor orientador cooperante como a mestrandia recorreram frequentemente à prática do canto. Para isso, exemplificava-se no trompete e pedia-se ao aluno para cantar de forma a perceber o que estava a fazer menos bem e a corrigir. Cantar foi uma

ferramenta muito útil nas aulas do aluno C e, quando questionado se tinha sentido ou não que o canto o tinha ajudado a tocar, o aluno respondeu prontamente que sim e que tinha sido mais fácil seguir a partitura e perceber a altura das notas, clarificando a sua noção intervalar ao longo dos exercícios e obras trabalhadas.

3.1.4 Aluno D (2º grau)

No ano letivo 2024/2025, o aluno D tinha 12 anos e frequentava o 2º grau em regime articulado no polo de Moura do CRBA tendo iniciado os seus estudos no trompete há um ano. A aula de instrumento do aluno era lecionada nas segundas-feiras no horário entre as 15h até às 15h45.

Ao longo do ano letivo, o aluno revelou gostar bastante do trompete mas em casa não realizava um trabalho regular. Nas aulas, demonstrou-se sempre receptivo a sugestões, ainda que por vezes perdesse o foco da sua atenção quando executava exercícios ou obras. Ao nível da responsabilidade, o aluno revelou ser um pouco esquecido não levando, por vezes, o material necessário para as aulas. Apesar disto, o aluno foi pontual e assíduo, faltando apenas em situações de doença ou atividades escolares.

O aluno demonstrou boas capacidades no instrumento, mas, devido à falta de trabalho individual, ficava sempre aquém do seu possível desenvolvimento ao nível da sonoridade. Esta, apesar de agradável, evidenciava que, por vezes, o aluno tinha dificuldades na emissão e, consequentemente, na articulação. Um ponto bastante trabalhado com o aluno pelo professor cooperante, e nas aulas lecionadas pela mestrandia, foi a leitura das obras. Este ponto limitava o aluno no seu trabalho pelo que, procurou-se através do canto e da imitação ajudá-lo a associar a sua leitura rítmica e melódica àquilo que deveria executar no trompete. Foi-lhe pedido que várias vezes que cantasse enquanto os professores tocavam de forma a perceber melhor a duração e altura das notas quando voltasse a tocar.

3.1.5 Aluna E (2º grau)

No ano letivo do estágio, a aluna E tinha 11 anos e frequentava o 2º grau em regime articulado no polo de Moura do CRBA onde iniciou os seus estudos aos 9 anos. O instrumento utilizado pela aluna foi-lhe oferecido pelo seu tio, que também fora trompetista e que incentivou a aluna a optar pela aprendizagem do trompete. A aula de

trompete da aluna E foi lecionada individualmente nas segundas-feiras no horário entre as 15h45 e as 16h30.

A aluna apresentava uma estatura média e revelou sempre uma boa postura ao tocar. A nível de personalidade, demonstrou ser calma, curiosa, confiante e comunicativa. Apesar de não revelar regularidade na prática em casa, a aluna demonstrou ser aplicada e interessada pelo instrumento, conseguindo executar o que lhe era pedido pelo professor cooperante sem dificuldade. Para além da música, a aluna tinha outras atividades extracurriculares que apesar de limitarem o seu tempo, não a impediram de evoluir.

Ao longo das aulas lecionadas e assistidas, revelou possuir um som limpo e cuidado, destacando-se a clareza da sua articulação. Uma dificuldade a trabalhar foi a subida no registo e o controlo da respiração. Para além disso, a aluna demonstrou, por vezes, dúvidas em questões rítmicas que a limitavam na execução do trompete. Para solucionar esta questão, procurou-se utilizar o canto como ferramenta e pediu-se frequentemente à aluna que, enquanto o professor cooperante ou a mestranda tocavam para exemplificar, cantasse ao mesmo tempo, o que lhe permitiu ultrapassar os obstáculos da leitura e intervalos ao nível dos harmónicos, não só em exercícios de técnica de base como na execução de estudos e peças.

Durante o ano letivo, a aluna revelou uma boa evolução e uma boa leitura das obras e estudos que apresentava. Para além disso, na preparação para o estágio de orquestra realizado na Páscoa, demonstrou um grande esforço e trabalho individual para conseguir executar as obras selecionadas.

3.1.6 Aluno F (2º grau)

O aluno F tinha 12 anos no ano letivo 2024/2025 e frequentava o 2º grau do regime articulado. As suas aulas decorriam às segundas-feiras, no horário entre as 16h30 e as 17h15. Paralelamente à sua formação no CRBA, o aluno era membro da banda filarmónica “Os Leões”, em Moura. A experiência nesta Banda Filarmónica contribuiu para o seu desenvolvimento a nível musical e pessoal, proporcionando-lhe experiências que reforçaram a prática em grupo, leitura e desenvolvimento auditivo. Ao longo do ano letivo, o aluno mostrou-se calmo, muito trabalhador, interessado e motivado, preparando

o material que o professor cooperante lhe pedia durante as aulas sempre com curiosidade e extrema vontade de aprender.

Nas aulas foram trabalhados aspetos como a articulação, sonoridade, flexibilidade e registo com o objetivo de enriquecer a sua qualidade sonora e domínio técnico do instrumento. A estratégia de cantar ao longo das aulas ajudou o aluno com questões intervalares auditivas e no desenvolvimento da sua musicalidade, sobretudo na compreensão da estrutura das frases musicais. O aluno revelou uma evolução incrível marcada pela sua dedicação e entusiasmo bem como o seu interesse em aprender e evoluir sempre mais no seu percurso musical.

3.1.7 Aluna G (3º grau)

A aluna G tinha 12 anos no ano letivo 2024/2025 e estava matriculada no 3º grau do regime articulado. As aulas lecionadas à aluna G realizavam-se nas sextas-feiras no horário entre as 16h30 e 17h15. Durante as aulas lecionadas e assistidas, a aluna revelou ser tímida, curiosa, interessada, organizada e trabalhadora. De semana para semana, demonstrava trabalho que lhe era solicitado pelo professor cooperante, tanto de estudos como de obras e até mesmo ao nível da classe de conjunto. Para além dos seus estudos no Conservatório, a aluna dedicava-se à música sendo integrante da banda filarmónica SFUM “Os Amarelos”, em Moura. A participação na banda ajudou-a a ter contacto com mais experiências musicais e sociais que se revelaram enriquecedoras no seu percurso musical, desenvolvendo capacidades como tocar em conjunto, afinação e leitura.

A aluna demonstrou ter facilidades no trompete, nomeadamente ao nível da sonoridade, articulação e registo grave. Uma das suas dificuldades ao longo do ano foi conseguir projetar o seu som. Apesar de possuir um som limpo e agradável, a aluna soprava pouco para o trompete. Para a ajudar a utilizar o ar de forma mais eficiente procurou-se realizar exercícios de respiração e exercícios de bocal para procurar um som mais centrado e com maior ressonância. As dificuldades ao nível da leitura eram facilmente ultrapassadas no momento, quando se aplicavam estratégias relativas à prática do canto através das quais a aluna conseguia entender o que estava a fazer, perceber como melhorar e corrigir. Também a nível auditivo a aluna demonstrou uma evolução positiva no decorrer do ano letivo, sobretudo depois de cantar as passagens musicais de determinada obra ou estudo.

Nas aulas de classe de conjunto, demonstrou ser aplicada e apesar de ser a mais nova do grupo, procurou integrar-se e trabalhar para alcançar o nível dos restantes colegas.

3.1.8 Aluna H (4º grau)

A aluna H tinha 13 anos no ano letivo 2024/2025 e estava matriculada no 4º grau do regime articulado. As suas aulas eram lecionadas nas sextas-feiras no horário entre as 9h e 9h45. A aluna tocava trompete há 4 anos tendo iniciado a sua formação na área da música no CRBA. Quando estava no 3º grau, colocou aparelho dentário o que impactou negativamente a sua evolução no trompete, afetando a sua confiança e evolução no instrumento. Ao longo do ano letivo, demonstrou ser simpática, interessada, recetiva e responsável. Por se cansar muito depressa a tocar e criar feridas na boca devido à situação do aparelho, o seu trabalho nem sempre foi regular e a sua prática instrumental revelou-se pouco consistente. As referidas limitações condicionaram a aluna ao nível da resistência e sensibilidade a tocar, afetando a sua confiança, sobretudo em apresentações públicas.

Durante as aulas, assistidas e lecionadas, realizaram-se exercícios de técnica de base, nomeadamente notas longas, flexibilidade, estudos líricos e exercícios de articulação com escalas e arpejos. Devido à sua pouca resistência, recorrer à técnica do canto foi uma mais-valia pois, quando existiam dúvidas de leitura, era costume solicitar à aluna cantar antes de tocar de forma a interiorizar o que deveria executar no trompete, permitindo-lhe descansar e ao mesmo tempo entender que aspetos deveria melhorar quando passasse para o instrumento.

Apesar de ser uma situação delicada, é de destacar a sua força de vontade que, mesmo com as dificuldades derivadas do aparelho dentário, procurou, em contexto individual e em grupo, dar o seu melhor, tentando cumprir as atividades que lhe eram propostas.

3.1.9 Aluno I (5º grau)

O aluno I tinha 15 anos no ano letivo 2024/2025, estava matriculado no 5º grau do regime articulado e as suas aulas realizavam-se nas sextas-feiras no horário entre as 11h30 e 12h15. Para além da formação no Conservatório, o aluno era também integrante na banda filarmónica SFUM “Os Amarelos”, em Moura. Integrar a referida banda proporcionou-

lhe experiências ao nível musical e social que contribuíram para enriquecer o seu percurso, aprimorando competências como a prática instrumental em conjunto, leitura e desenvolvimento das suas capacidades auditivas.

Durante o ano letivo, o aluno revelou ser calmo, interessado, curioso e recetivo, demonstrando uma enorme vontade de aprender mais. Uma qualidade do aluno I que merece ser destacada é o espírito de companheirismo demonstrado para com os seus colegas e professores, procurando não só ajudá-los, sobretudo nas aulas de conjunto, mas também absorver e aprender com eles. Para além de tocar com regularidade na banda filarmónica, revelou trabalhar em casa o que o professor cooperante lhe pedia de semana para semana, demonstrando boa leitura das obras e estudos a apresentar. No final do ano, apesar de se revelar um pouco mais distraído, realizou um bom trabalho e demonstrou sentir um grande carinho pelo Conservatório e por todas as pessoas que o acompanharam ao longo de cinco anos.

Em anos letivos anteriores, o aluno utilizou aparelho dentário, o que lhe causou algumas dificuldades ao nível da emissão sonora e articulação. No início do ano letivo 2024/2025 o aluno retirou o aparelho e apesar de ter de se adaptar novamente a tocar sem ele, não desistiu e, a meio do primeiro período, já conseguia tocar com uma melhor sonoridade. Alguns aspetos trabalhados durante das aulas foram a questão da articulação e registo, explorados através de escalas, arpejos, exercícios de flexibilidade e estudos líricos com o intuito de aprimorar a sua sonoridade. Apesar de não apresentar grandes dúvidas ao nível da leitura, quando o aluno revelava instabilidade, sobretudo ao nível rítmico, de afinação e relação intervalar, recorreu-se ao canto.

Na questão da relação intervalar, e como no trompete com uma posição podem ser executadas várias notas, é normal que, por vezes, o aluno pensasse que estava a tocar a nota certa quando na verdade estava a executar o harmónico acima ou a abaixo na mesma posição. Cantar ao mesmo tempo que o professor cooperante ou a mestrandia tocavam ajudou o aluno a perceber quais as notas erradas, corrigindo-as, percebendo o que estava a fazer mal e por si próprio corrigir.

3.1.10 Aluno J (5º grau)

O aluno J tinha 15 anos no ano letivo 2024/2025, estava matriculado no 5º grau do regime articulado e as suas aulas eram lecionadas nas sextas-feiras, no horário entre as 12h15 e 13h. O aluno iniciou os seus estudos musicais no CRBA e tocava trompete há cerca de cinco anos.

Ao longo do ano letivo, revelou ser interessado pelo instrumento e receptivo a sugestões para evoluir. No início das aulas, quer com o professor cooperante quer com a mestrande, aparentava estar sempre um pouco nervoso. Este nervosismo devia-se, sobretudo, ao pouco trabalho individual do aluno realizado em casa pois, apesar de gostar de tocar, nem sempre conseguia ter uma organização de estudo regular. Para o ajudar a “descongelar” no início das aulas lecionadas a mestrande falava com ele sobre como tinha sido a semana e que planos tinha para o fim de semana e, apesar de tímido, o aluno revelou-se sempre simpático e cooperante. Revelou bastantes capacidades que poderia ter explorado mais ao longo do ano se o seu estudo do instrumento tivesse sido mais regular.

Apesar do pouco trabalho revelado, o aluno tinha um som agradável bem como uma articulação clara. Durante o ano, foram feitos regularmente exercícios de trabalho de base par trabalhar componentes técnicas nomeadamente digitação, expansão de registo, resistência e musicalidade, através também de estudos técnicos e líricos e peças.

Algumas dificuldades apresentadas, nomeadamente em peças e estudos, estiveram relacionadas com a afinação e outras questões auditivas. Quando a afinação do aluno não era a mais correta, a mestrande tocava com ele de forma a proporcionar-lhe uma referência auditiva. Quando esta ferramenta não era suficiente, a mestrande pedia-lhe para que, mais devagar, cantasse as passagens problemáticas enquanto ela tocava e quando alguma nota estava desafinada ao cantar, pedia-lhe que continuasse a cantá-la até conseguir perceber qual a afinação correta. Utilizar o canto como ferramenta permitiu também a esclarecer dúvidas rítmicas ao longo das obras.

3.1.11 Aluna K (5º grau)

A aluna K tinha 14 anos, encontrava-se matriculada no 5º grau do regime articulado e as suas aulas eram lecionadas nas sextas-feiras, no horário entre as 14h15 e as 15h. Ao longo das aulas e atividades realizadas, demonstrou ser bastante interessada, empenhada,

responsável e atenciosa apresentando, contudo, uma dificuldade acrescida na execução do trompete pois usava aparelho dentário há cerca de dois anos. Apesar desta situação, não desistiu e continuou a trabalhar para evoluir no instrumento. É importante destacar que, apesar de ter aparelho dentário, a mestranda não notou que a situação a limitasse nas aulas, fruto do trabalho árduo e regular realizado pela mesma.

O seu som era agradável e tinha uma articulação precisa. Uma das dificuldades apresentadas, em grande parte devido ao aparelho dentário, foi a subida no registo. Para tentar superar esta dificuldade realizaram-se exercícios com o bocal de forma a subir progressivamente no registo. Usou-se também o auxílio à prática do canto através da utilização de vogais como A, E e I conforme se subia no registo.

A sua evolução ao longo dos períodos foi positiva e constante e, durante as aulas assistidas e lecionadas pela mestranda, revelou-se sempre cooperante, procurando aplicar ao máximo o que lhe era dito e sempre com vontade de melhorar e evoluir.

3.1.12 Aluno L (5º Grau)

No ano letivo do estágio, o aluno L tinha 14 anos e estava matriculado no 5º grau do regime articulado. As suas aulas realizavam-se nas sextas-feiras no horário entre as 15h e 15h45.

Durante o ano letivo, revelou ser extrovertido, simpático, interessado e cooperante. Apesar de gostar do instrumento e de ter uma boa relação com o professor cooperante e com os colegas, mostrou ser um pouco desorganizado, esquecendo-se por vezes das partituras para as aulas e revelando pouca organização no seu estudo individual do instrumento.

O aluno L também utilizava aparelho dentário e, apesar de no início a adaptação não ter sido fácil, revelou ter grandes capacidades no instrumento, apesar da dificuldade acrescida causada pelo aparelho, sobretudo ao nível da sonoridade. A sua articulação no trompete nem sempre era clara e para trabalhar este ponto eram realizados exercícios com o bocal e vocalização de sílabas como “TÁ”, “DÁ”, “DI”, entre outras para ajudá-lo a perceber quais as mais indicadas em determinadas obras e contextos musicais. Depois de cantar as sílabas, mais facilmente conseguiu passar essa informação para o trompete e a utilização do bocal permitiu-lhe utilizar o ar de forma mais eficiente, contribuindo para a

clareza da articulação. Na subida de registo o aluno não revelou grandes dificuldades demonstrando sempre curiosidade em tentar ir mais além.

Na apresentação de estudos e obras, ao tocar determinadas passagens, revelou dificuldade em alcançar a afinação correta. Para trabalhar este aspeto, a mestrandia tocava a passagem no trompete e pedia ao aluno que cantasse ao mesmo tempo. Em seguida, pedia-se que tocassem o que tinha cantado no bocal e posteriormente no trompete. Como o bocal não possui pistons para mudar as notas, o aluno deveria estar mais atento ao que estava a fazer e tentar imitar ao máximo o que tinha cantado para tocar com a afinação certa no bocal. Ao passar para o trompete, as melhorias eram significativas.

Também ao nível rítmico o aluno revelava algumas dificuldades sobretudo em figuras sincopadas. Para o auxiliar, a mestrandia fornecia-lhe a referência auditiva da passagem que ele deveria ouvir e tentar imitar. Normalmente, o aluno conseguia clarificar os ritmos problemáticos depois de cantar, o que facilitava a execução no trompete, permitindo-lhe também gerir a sua resistência que por vezes era limitada devido ao aparelho e pouca regularidade de prática individual.

3.1.13 Classe de Conjunto

No ano letivo 2024/2025, a Classe de Conjunto de trompetes, lecionada pelo professor cooperante, era constituída pelos alunos do 3º, 4º e 5º graus do regime articulado e um aluno do curso livre, num total de 7 alunos. A aula de Classe de Conjunto de trompetes era lecionada às sextas-feiras no horário entre as 15h45 e 16h30.

Ao longo do ano, o ambiente entre os alunos foi bastante positivo e acolhedor, entreajudando-se uns aos outros mesmo com a diferença de níveis. O facto de existirem alunos com mais experiência permitiu que se desse uma maior troca de ideias e sugestões durante as aulas o que contribuiu para um bom espírito de grupo. Para além da boa relação entre os alunos, é de destacar a cumplicidade entre alunos e professores que, para além do trabalho sério realizado, também contribuiu para a boa relação do grupo com quem os orientava.

Nas aulas assistidas, a mestrandia não se limitou a observar e, de forma a contribuir para o bom seguimento das aulas, tocou com os alunos que, por vezes, se perdiam ou precisavam de mais ajuda na sua parte. Nas aulas lecionadas pela mestrandia, o professor

cooperante contribuiu para o bom funcionamento das aulas pois, enquanto a mestrandia dirigia e trabalhava o grupo, o professor cooperante colocava-se ao pé dos alunos de forma a ajudá-los a acompanhar a aula.

Nos diferentes períodos foram trabalhadas diferentes obras com o intuito de estimular a capacidade de os alunos tocarem em grupo, desenvolvendo as suas noções de afinação, sonoridade conjunta, dinâmicas, musicalidade e até mesmo o seu lado social.

Secção II – Projeto de Investigação

1. Introdução

O presente projeto de investigação procura compreender de que forma a inserção da prática vocal no ensino do trompete pode influenciar positivamente a aprendizagem dos alunos ao longo do seu percurso neste instrumento. A escolha deste tema parte do pressuposto de que a voz é o primeiro e mais natural instrumento a que o ser humano tem acesso, tornando-se pertinente perceber o impacto que esta naturalidade pode ter na aprendizagem de outros instrumentos musicais.

O principal objetivo deste projeto é investigar quais os benefícios da utilização de técnicas vocais no trabalho de componentes fundamentais no trompete, nomeadamente a respiração, sonoridade, articulação, afinação, desenvolvimento auditivo, postura, fraseado e musicalidade. Durante a implementação do projeto com os alunos acompanhados ao longo da PES, a mestranda teve como foco perceber a relação entre o uso da voz e a aprendizagem do trompete, investigando e problematizando a ligação entre a performance vocal e a performance no trompete. Esta abordagem teve como finalidade não só ampliar horizontes pedagógicos como aprimorar a qualidade da performance instrumental. O projeto procurou também analisar os aspetos técnico-musicais em comum entre o canto e a execução instrumental, assim como explorar estratégias e exercícios utilizados no canto que podem ajudar a melhorar as componentes anteriormente referidas.

Para dar resposta ao objetivo proposto procedeu-se, numa primeira fase, à recolha, análise e reflexão acerca da bibliografia relacionada com a temática investigada ao longo do projeto. Nesta etapa, foram sistematizados os principais conceitos e conteúdos teóricos que sustentam a relação entre o ensino do canto e a aprendizagem do trompete, assim como as principais estratégias e conclusões a que chegam os autores de referência que trabalharam sobre o assunto.

Numa segunda fase, utilizou-se uma metodologia qualitativa e quantitativa, privilegiando-se três técnicas de recolha de dados: entrevistas, questionários e a observação participante das aulas lecionadas pela mestranda aos alunos. As entrevistas semiestruturadas foram realizadas a professores de trompete, professoras de canto, um maestro e um cantor com intuito de recolher as suas perspetivas sobre a ligação entre a técnica vocal e a execução instrumental. Os questionários foram aplicados a professores de trompete e aos alunos abrangidos pela PES com o objetivo de recolher dados relativos às suas experiências e dificuldades ao longo do processo de aprendizagem.

A observação participante possibilitou o acompanhamento direto dos alunos nas aulas lecionadas pela mestrandia e contribuiu para uma compreensão mais aprofundada dos efeitos da prática vocal no desenvolvimento de competências dos alunos, bem como na superação de dificuldades ao longo do ano letivo.

Por fim, foi realizada a análise de todos os dados recolhidos de forma a construir reflexões que relacionassem a componente teórica e prática da investigação. Esta análise permitiu refletir sobre as possíveis vantagens da integração do canto como ferramenta na aprendizagem do trompete. É importante referir que este estudo não pretende implementar aulas de canto para os alunos de trompete, mas sim utilizar o canto como estratégia complementar no trabalho de aspetos fulcrais do instrumento, tornando a formação dos alunos mais completa, diversificada e adaptada às suas necessidades individuais.

2. Revisão da literatura

A voz é um dos veículos mais naturais da expressão humana. Desde o momento em que nasce, o ser humano tem contacto com a voz, o que lhe permite desenvolver a sua forma de se exprimir e desenvolver a fala. Carriço (2015) corrobora esta ideia afirmando “Podemos por isso afirmar que é a através da voz que melhor nos expressamos. Conseguimos então estabelecer uma ligação entre a língua falada e a música enquanto forma de expressão, sendo que dessa relação terá surgido o canto.” (p.30). A voz é um dos meios através dos quais a criança conseguirá comunicar com tudo aquilo que a rodeia, possuindo uma grande influência nas suas capacidades cognitivas, psicomotoras e até emocionais, bem como nas relações que estabelece ao longo do seu crescimento:

A voz, como meio expressivo natural de todo ser humano, é o primeiro veículo de comunicação da criança com o mundo, sendo também seu primeiro “instrumento” musical. Como tal, tem importante influência no desenvolvimento de suas habilidades racionais, psicomotoras, afetivas e de relacionamento com outras crianças. (Teixeira, 2009, p.6).

Ao ser o instrumento mais acessível a todas as pessoas, a voz é também uma das ferramentas mais naturais que poderá auxiliar os alunos executantes de outros instrumentos musicais a ultrapassar dificuldades e obstáculos na sua execução. São vários os autores, como abordado de seguida, apologistas da utilização do canto enquanto ferramenta a ser inserida no ensino de outros instrumentos em geral, e no ensino do trompete em particular.

A presente Revisão da Literatura está dividida em três pontos: no primeiro, serão exploradas as perspetivas de autores que procuram estabelecer ligações entre o ensino do trompete e o ensino do canto no que diz respeito à temática da respiração, sonoridade e postura; no segundo ponto, serão abordados os benefícios do canto no trabalho da afinação e desenvolvimento auditivo dos trompetistas e instrumentistas de sopro em geral; no terceiro ponto, procurou-se perceber a forma como o canto pode ajudar os trompetistas a desenvolver as suas capacidades ao nível da musicalidade e perceção do fraseado.

2.1 O canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete: Respiração, Sonoridade e Postura

A respiração é basilar no que diz respeito à produção sonora, na prática do trompete e do canto. O assunto da respiração em instrumentos de sopro tem vindo a ser explorado por diversos autores nomeadamente Pereira (2012), Heman-Ackah (2005), Schwebel (2021), Frederiksen (1996), Azevedo (2014), Almeida (2018), Nascimento (2015), Liebeck, (2017), Lopes (2017), Ferreira (2018), Freymuth (1999), Chapman (2017), Lemos (2018).

Pereira (2012) restabelece, na sua tese de doutoramento, vários paralelismos entre a execução de instrumentos de sopro e o canto, sendo a respiração um destes pontos em comum. De acordo com Pereira (2012) “A respiração, é a base da execução instrumental e da emissão vocal.” (p.309).

Para produzir som no trompete é necessário o ar, que vai passar pelos lábios, dando origem à vibração labial e, em conjunto, à produção sonora. No caso dos cantores, e como explica a autora Heman-Ackah (2005), é a passagem do ar que vai permitir às cordas vocais vibrarem e produzir som: “The frequency of vibration of the vocal folds is termed the fundamental frequency, and the character of the sound that is produced from the vocal folds is very similar to the sound that is produced from buzzing lips.” (p.173).

Sem ar não existe som e, para ambos os instrumentos, o controlo do fluxo de ar é indispensável para a produção de um som com maior qualidade pois, tal como afirma Schwebel (2021), o ar é a matéria-prima do som. Os trompetistas detentores de uma sonoridade pobre não possuem, normalmente, um bom controlo do ar, utilizando-o de forma pouco eficiente. Schwebel (2021) defende que “Respirar bem é fundamental para se dominar qualquer instrumento de sopro. Embora seja uma afirmação óbvia, essa prática nem sempre é seguida por trompetistas que, muitas vezes, pensam estar respirando de forma correta, sem o estar de fato.” (p.138). Alguns dos principais problemas relacionados com a respiração dos instrumentistas são o fecho da garganta e o consequente bloqueio da língua. Estes problemas prendem-se a um excesso de tensão durante o processo de respiração ao tocar o instrumento. De acordo com Schwebel (2021), “Essencial para a boa movimentação do ar é manter uma sensação de ampla abertura da garganta. Isso é fundamental para uma emissão do som mais eficiente e imediata.” (p.139). Durante a execução do trompete é fundamental pensar constantemente na libertação do ar. Libertar

o ar vai permitir aos alunos tocarem de forma mais relaxada e livre, sem que o som seja forçado, sendo o mesmo produzido da forma mais natural possível.

Brian Frederiksen (1996) apresenta as ideias do reconhecido tubista e pedagogo Arnold Jacobs, que teve um impacto marcante para os instrumentistas de sopro de metal em aspetos fundamentais na execução deste tipo de instrumentos, sobretudo na respiração. Jacobs foi pioneiro nos tempos atuais acerca do conhecimento da respiração e a sua relação com os instrumentos de sopro demonstrando um grande interesse em conhecer a estrutura e funções do corpo humano. Defende a ideia de que a respiração é um dos fatores que maior influência tem na sonoridade de qualquer instrumentista de sopro e estabelece ainda as similaridades deste assunto com a situação dos cantores: “For a singer or a wind player, you must have confidence in your capacity to properly use air or you are lost.” (p.132). Através de uma boa respiração e passagem do ar, os lábios do executante irão vibrar mais livremente, sem que exista tanta pressão ao nível físico, e o resultado será uma sonoridade mais rica e ressonante. O autor afirma ainda que apesar da necessidade de controlar o ar utilizado no instrumento, é importante ter noção de que a respiração não é algo forçado devendo ser pensada como simples e eficaz “Your muscles have the potential for great stiffness, You must find weakness thorough minimal effort. Strenght is your enemy-weakness is your friend.” (p.109).

Completando a visão de Pereira (2012), e novamente estabelecendo paralelos entre os instrumentistas de sopro e cantores, o autor refere que os últimos têm por hábito utilizar a respiração diafragmática. Este tipo de respiração envolve o uso do diafragma de forma a controlar a entrada e saída do ar durante a execução do instrumento e de acordo com o referido autor,

A respiração diafragmática abdominal é a recomendada para o canto, para a fonação e para a execução de qualquer instrumento de sopro, uma vez que é a mais completa, e é aquela que põe em atividade o diafragma, o tórax e a zona costal. (p.309).

Exercícios como cantar frases utilizando apenas uma respiração podem ser adaptados para os trompetistas de forma a melhorarem o seu controlo do fluxo de ar.

Tanto os cantores como os instrumentistas de sopro, ao praticarem o seu instrumento, utilizam uma quantidade de ar maior do que o normal do dia-a-dia. Defendendo a ideia, Azevedo (2014) afirma que para dominar a respiração é preciso trabalhá-la com

regularidade para que se torne um ato automático. Almeida (2018) afirma que, quanto maior for a preocupação do aluno com a coluna de ar, menos esforço irá utilizar para tocar o instrumento e a própria resistência do executante sairá beneficiada.

Os instrumentistas de cordas e percussão, ao executarem o seu instrumento, conseguem ter uma noção visual dos seus movimentos. No que diz respeito aos instrumentistas de sopro e aos cantores a situação é diferente e mais trabalhosa. Nascimento (2015) afirma que o processo do ar não é visível, o que torna a sua utilização mais complexa de compreender: “O ar é invisível, portanto, quando o instrumentista de sopro está tocando não é possível visualizar sua coluna de ar.” (p.33).

Apesar de não conseguirem ter a noção visual do movimento do ar, os alunos devem pensar no seu funcionamento como se de um arco de violino se tratasse, pois, como Frederiksen (1996) afirma, “Jacobs compares lung capacity with the length of a stringed instrument’s bow.” (p.111). Apologista da ideia de Frederiksen (1996), Liebeck, (2017) refere “Breath control is very much like bow control.” (Liebeck, 2017).

Os autores já referidos, Azevedo (2014) e Nascimento (2015), estão em concordância no sentido que, para facilitar esta questão visual, existem aparelhos incentivadores respiratórios que permitem aos cantores e instrumentistas de sopro ter uma noção visual do trabalho que estão a realizar com o ar. Este tipo de aparelhos é utilizado na medicina com o objetivo de tratar doenças respiratórias estimulando-se a inspiração e a expiração. Existe uma grande variedade de aparelhos incentivadores respiratórios sendo que o princípio de cada um deles se foca no alcance do controlo e continuidade do ar.

Lopes (2017) refere que alguns dos principais aparelhos incentivadores utilizados para trabalhar o fluxo e a coluna de ar são o *Breath Builder*, *Incentive Spirometer*, *Breathing Air Bag*, *Ultrabreath Flow Ball* e *Triflo II*. Cada aparelho referido possui a sua própria forma, cor e nível de dificuldade sendo estes aspetos importantes para chamar a atenção dos alunos e cativá-los para a prática de exercícios de respiração. Desta forma, para além de desenvolverem o gosto pela prática dos referidos exercícios, os alunos compreenderão melhor os benefícios que esta prática poderá ter na construção da sua sonoridade.

Dentro da temática de exercícios de respiração com aparelhos incentivadores respiratórios é importante referir o contributo de Ferreira (2018) com o seu método *Exercícios respiratórios para instrumentistas de sopro*. Neste método o autor apresenta vários exercícios sem e com aparelhos incentivadores respiratórios, nomeadamente o *Breath*

Builder, Incentive Spirometer e Breathing Bag, acompanhados de uma explicação e respetiva partitura. Com os exercícios, pretende-se que o executante consiga controlar o fluxo de ar na inspiração e expiração.

Autores como Freymuth (1999), Chapman (2017), Lemos (2018) e Frederiksen (1996) defendem a importância do trabalho da postura corporal para a execução de qualquer instrumento.

O já referido autor, Frederiksen (1996), defende que uma boa postura tem um papel fundamental na respiração e, consequentemente, na fluidez do ar “A long, straight line, standing position moves air easily.” (Frederiksen, 1996, p.131). Corroborando esta ideia, a autora Freymuth (1999), defende a importância da prática mental e apresenta várias estratégias no sentido de ajudar os músicos a tornar a sua prática instrumental mais produtiva. Refere ainda que uma boa postura é um aspeto fundamental ao tocar um instrumento e que lhe deve ser dada uma atenção especial durante as sessões de prática instrumental: “Properly aligning the body allows all the postural muscles to work in a balanced manner, which provides vital support for those muscles involved in playing the instrument.” (p.15).

A prática de exercícios respiratórios utilizados no canto pode ajudar os trompetistas a desenvolver um melhor controlo da respiração que, como Chapman (2017) refere, auxiliada de uma boa postura, lhes permitirá desenvolver uma sonoridade mais rica e consistente: “The first step in breathing easily and freely is attaining proper alignment of the body” (p.44).

Lemos (2018) refere, na sua tese de doutoramento, que os professores deverão dar uma especial importância à postura durante a execução do instrumento de sopro para evitar problemas físicos bem como quebras do ar afirmando que “O cantor canta com o seu corpo: deverá, obviamente, exercitá-lo, mas sobretudo aprender a conhecê-lo para preparar e facilitar o acto vocal.” (p.173).

2.2 Benefícios do canto no trabalho da afinação e desenvolvimento auditivo dos trompetistas

O desenvolvimento auditivo e trabalho da afinação são aspetos fundamentais na vida de qualquer trompetista. Vários são os autores que defendem a utilização do canto enquanto ferramenta pedagógica e apresentam evidências dos seus benefícios.

Robinson (1996) é apologista de utilizar o canto como ferramenta para trabalhar a afinação e afirma no seu artigo *To Sing or Not to Sing in Instrumental Class* “Another area in which singing can actually help conserve rehearsal time is tuning.” (p.17). Os cantores devem estar atentos pois estão constantemente a ajustar as suas notas de forma a manter uma afinação estável e justa em relação a outros cantores e instrumentistas. Utilizar o canto como ferramenta de ensino pode ajudar os trompetistas a desenvolver as suas capacidades auditivas de forma a obterem uma afinação mais precisa e uma melhor capacidade de ouvir e corrigir as notas necessárias ao longo da sua performance e até ao executarem música em conjunto como é o caso em bandas, orquestras e grupos de música de câmara (Robinson 1996).

Vilela & Carpinetti (2014) referem que os vocalizes são pequenas peças compostas que permitem ao cantor desenvolver a sua aptidão técnica possibilitando o seu aperfeiçoamento progressivo. Apresentam também uma definição mais concreta do conceito: “Vocalises são essenciais para o desenvolvimento técnico vocal e expressivo. Fortalecem, flexibilizam, aumentam a capacidade respiratória e a resistência do aparelho fonador; promovem o ajustamento da afinação, da dinâmica e da articulação; e também expandem a tessitura.” (p.1).

Uma forma de ajudar os trompetistas a desenvolver as suas capacidades auditivas passa pelo conceito de audiação. Nunes (2021) refere que este conceito foi bastante explorado por Edwin Gordon, músico, investigador, pedagogo e, criador, no seu livro *Teoria de aprendizagem musical :competências, conteúdos e padrões*, de uma teoria da aprendizagem musical na qual defende a necessidade de abertura dos professores à inovação. A audiação define-se como sendo a capacidade de compreender e interiorizar a música permitindo ao executante ouvir mentalmente o que irá tocar ainda antes de produzir som e, de acordo com Gordon (2015), “a audiação tem lugar quando assimilamos e compreendemos na nossa mente a música que estamos a ouvir” (p. 16). Se os alunos conseguirem cantar uma nota ou passagem musical na sua cabeça, quando passarem para

o instrumento a afinação da mesma será mais fácil de alcançar e a própria sonoridade será mais focada e centrada devido a uma preparação física mais adequada baseada na noção mental da nota a executar.

Carriço (2015) afirma que ao desenvolver as capacidades de audição, os músicos estarão mais aptos para entender e corrigir os seus erros, sobretudo ao nível da afinação, defendendo que o canto pode ter um papel fundamental enquanto estratégia de trabalho de desenvolvimento auditivo.

Enquanto apologista da prática do canto no ensino de instrumentos de sopro, Ribeiro (2023) afirma no seu Relatório de Estágio sobre a vocalização no ensino do saxofone que “Além disso, a vocalização contribui para o desenvolvimento da técnica instrumental e para uma compreensão mais profunda das variantes musicais presentes nas obras abordadas.” (p.52). Se o canto for integrado na rotina diária dos trompetistas estes poderão alcançar um maior nível na sua precisão técnica, melhorando a sua qualidade sonora, noção musical, conhecimento harmónico, correção rápida das desafinações e perceção auditiva. Enquadrado nas perspetivas referidas pelos autores anteriores, Ribeiro (2015) destaca que o canto é uma ferramenta primordial no desenvolvimento da audição interior.

A tese de doutoramento de Klemp (2009) é também um contributo que prova a existência de inúmeros benefícios na utilização pedagógica da prática no canto. A autora refere que, ao cantar, os alunos terão a oportunidade de descobrir e compreender melhor não só a emissão sonora no instrumento como aprofundar e desmistificar as relações intervalares nas suas obras e exercícios: “Singing a passage as a student plays it is helpful, as singing and playing are controlled by the same part of the brain” (p.43). Para além da sua aplicação na prática individual, a autora é apologista de inserir o canto no trabalho de música em conjunto e afirma que professores e maestros devem frequentemente cantar de forma a exemplificar e demonstrar o que os alunos deverão executar no instrumento (Klemp 2009, p. 12). A autora refere também que, em ensaios de grupo, o canto poderá ajudar os instrumentistas no seu pensamento musical e crítico, desenvolvendo a sua autonomia.

Teixeira (2009) defende a importância do canto no ensino musical e destaca a perspetiva do autor, compositor, etnomusicólogo, linguista e pesquisador Zoltán Kodály. Segundo Teixeira (2009), Kodály defendia que o ensino da música deveria ser algo positivo para

os alunos e acessível a todos, demonstrando ser apologista do ensino do canto enquanto ferramenta natural de aprendizagem musical. Em concordância com a ideia do autor, Teixeira (2009) afirma que “o canto é o instrumento mais expressivo, único (cada pessoa possui um timbre diferente) e acessível. É o primeiro instrumento a ser desenvolvido pelo ser humano e é também o principal dentro desta abordagem.” (p.25). Na mesma linha, também Moraes (2020) aborda, no seu Relatório de Estágio, acerca do uso do canto para uma aprendizagem musical mais consciente, utilizando a perspectiva de Kodáli.

O ato de cantar exige uma atenção auditiva constante a qualquer pessoa pois é necessário ouvir e ajustar a voz de forma a não fugir da afinação correta. A autora Lemos (2018), defende que “A importância do ouvido no desenvolvimento da voz cantada é universalmente reconhecida, musicalmente falando: sem ouvir, nenhum músico pode afinar uma frase musical, tocar com outros instrumentistas ou construir uma lógica e uma estética sonoras.” (p.129). Ao cantarem as passagens de uma determinada obra, os trompetistas vão estar mais atentos à afinação que deve ser cuidada em determinadas passagens musicais. Lemos (2018) refere ainda que “Antes de conseguir interpretar musicalmente uma partitura, aquilo a que vulgarmente se chama «técnica vocal» corresponde, de facto, a um trabalho primeiramente físico mas também perceptivo e expressivo, que lhe permitirá, atempadamente, adequar-se ao repertório, desenvolver a sua afinação (...)” (p.23).

Oliveira (2018) destaca, no seu Relatório de Estágio, o papel do canto na autonomia dos músicos afirmando que, quando um instrumentista adquire as ferramentas necessárias é capaz de, por si, entender o que ouve, lê, improvisa e cria referindo que “O canto é por isso uma das ferramentas que mais potenciam outras competências musicais, sendo considerado um dos atributos mais importantes de um músico e que não deve ser negligenciado.” (p.48). Para além disso, o mesmo autor afirma que utilizar o “canto como ferramenta de trabalho nos ensaios de grupos instrumentais, orquestras do ensino da música está intimamente ligada ao desenvolvimento auditivo, musical, expressivo dos alunos.” (p.34). O autor destaca ainda que a prática do canto vai permitir aos alunos de iniciação integrados em música de grupo melhorar as suas capacidades de leitura melódica à primeira vista bem como a sua noção de harmonização

No que diz respeito à prática musical conjunta, no Relatório de Estágio de Silva (2017) defende-se que “A prática vocal em conjunto torna-se bastante pertinente tornando-se uma ferramenta imprescindível e completa não só para a educação musical, mas também

por ser um processo de integração e de socialização dos alunos e dos professores.” (p.8). Tal como Håkan Hardenberger afirma, “everything you play, you should be able to sing (...); if you trust the trumpet to do that, it’s the wrong instrument.” (The Masterclass Media Foundation, 2008).

2.3. Influência da prática vocal no fraseado e musicalidade no Trompete

Uma das questões associada à musicalidade no trompete é a falta de equilíbrio entre a técnica instrumental e a expressividade neste instrumento. Cerqueira, D., Zorzal, R., & Ávila, G. (2012) alertam para esta situação afirmando

O estudo do instrumento restrito ao mero objetivo de desenvolver habilidades motoras é um equívoco metodológico que interfere negativamente no trabalho do executante, restringindo sua prática instrumental apenas à aquisição de habilidades que podem não ser úteis se aplicadas a contextos musicais específicos (p.97).

Este assunto deve ser tido em conta pelos professores de trompete que devem procurar transmitir aos alunos a importância de existir um equilíbrio entre a componente técnica e musical do instrumento caso contrário corre-se o risco de criar músicos excepcionalmente brilhantes a nível técnico mas sem conteúdo para transmitir a quem os ouve.

Para além dos referidos autores, Kaplan (1987) reforça também importância de existir equilíbrio entre a parte técnica e musical no instrumento defendendo:

O estudo dos chamados “problemas técnicos” – o caso antes apontado dos Exercícios e Estudos criados para “resolvê-los” e, especialmente, a exercitação de escalas e arpejos separados do conteúdo onde se encontram inseridos – cria uma série de estereótipos psicomotores que, na maioria dos casos, em lugar de beneficiar o aluno, o prejudica. Esses estereótipos, verdadeiros “modelos” se fixam de tal maneira no sistema psicomotor do indivíduo, que “obscurecem” até a capacidade e a imaginação do executante de encontrar soluções “não ortodoxas” para as passagens que, se digitadas de acordo com os “modelos” aprendidos se tornam mais difíceis de ser realizadas. (p.92).

Autores como Hickman (2006), Pimenta (2023), Rawlins (2005/2006), Harnum (2004), Acquilino et al (2023) e Faria (2016) estão de acordo em relação à importância da audição de música para a construção do fraseado e desenvolvimento da musicalidade e sonoridade no instrumento. Os professores devem, por isso, incutir nos alunos a importância de ouvir música para a criação de referências auditivas. Defendendo esta perspectiva, Hickman (2006) afirma “An important part of any musician's daily practice should be listening to good music.” (p.166).

O trompete não se toca apenas com a boca e se existir uma ideia pré formada do som antes de tocar, na prática o aluno sentirá mais facilidade por ter um objetivo a alcançar. Esta perspectiva é defendida por Pimenta (2023) no seu Relatório de Estágio sobre o canto aplicado à aprendizagem do violino, no qual refere “Ouvir gravações do repertório em estudo e fazer exercícios que ajudem na concretização de uma passagem, melhoram a autoeficácia que, por sua vez, melhora o desempenho” (p.2). Rawlins (2005/2006) reforça também a importância de existir uma conceção mental daquilo que os alunos deverão fazer antes de tocar “Simply put, an instrumentalist cannot play any passage accurately and musically unless there is a prior mental conception of how the passage is going to sound. (p.27).

Enquanto defensor desta ideia, Harnum (2004) afirma “Listening is far and way the very best thing you can do for your trumpet playing and your musicianship skills. There is no substitute for it. Listening to music is food for your own music.” (p.17). Para além de bons trompetistas, os professores devem estimular os alunos a ouvir bons músicos de outros instrumentos bem como de diferentes géneros musicais (Jazz, Ensembles, Rock, Pop) ao longo dos diferentes períodos da História da música. De acordo com Hickman (2006), ouvir performances de grandes músicos é inspirador e pode contribuir para a motivar os alunos a praticar o seu instrumento.

No que diz respeito à prática vocal, e segundo Acquilino et al (2023), a audição de cantores também tem um papel importante na construção da sonoridade do trompetista. Através da observação e audição de bons cantores os alunos poderão encontrar ferramentas naturais que lhes facilitem a compreensão e produção sonora no trompete e do fraseado no instrumento. Faria (2016), aborda o caso da influência do canto no caso instrumental e da viola de arco, e refere que a observação de bons cantores permite aos instrumentistas absorver vários elementos de expressividade que poderão tentar aplicar na execução do seu instrumento. O autor defende que música e discurso de um orador

partilham o objetivo de comunicar emoções e ideias, e propõe o canto como meio para despertar cedo a consciência musical.

Os autores Pereira (2012), Morais (2020), Carriço (2015), Liebeck (2017), Schwebel, (2021), Fuks (n.d.) e Simões (1997) são apologistas de que o canto pode ser uma ferramenta de grande utilidade para ajudar os trompetistas a desenvolver o seu fraseado. Uma das formas mais naturais de expressão musical é exatamente o canto: “a voz é o instrumento primordial e nela temos o meio fundamental para desenvolvermos a nossa musicalidade.” (Asselineau & Berel, 1991, citado por Pereira, 2012, p.300). De acordo com Morais (2020), muitas vezes os alunos executam frases musicais sem compreenderem a sua estrutura (princípio, meio e fim), não lhes dando um significado. Para combater esta situação, a referida autora salienta a importância do canto para ajudar os alunos: “Um dos parâmetros onde é evidente o benefício do canto na execução instrumental é o fraseado.” (p.52). Apoiando a referida ideia, o autor Carriço (2015) realça o facto de a voz ser o instrumento mais próximo ao ser humano e por isso “O canto desenvolve também a compreensão frásica, uma vez mais porque liberta os alunos das limitações mecânicas do seu instrumento. O canto, sendo o instrumento mais próximo que possuímos, é sem dúvida mais flexível e sensível à nossa expressão musical.” (p.40).

Os autores Pimenta (2023) e Liebeck (2017) defendem que a utilização de vogais e sílabas pode ser uma mais-valia para qualquer instrumentista por lhe permitir perceber o som que pretende alcançar e entender a direção da frase que está a executar, bem como o seu desenvolvimento, compreendendo onde se adequam determinadas respirações e pausas, bem como as dinâmicas que podem ser utilizadas com o desenrolar do discurso musical.

Ao cantar, os instrumentistas conseguirão também perceber quais as articulações mais precisas e que melhor traduzem o que o discurso musical exige, aspeto fundamental no trompete onde a clareza e precisão da articulação são indispensáveis e variadas conforme o contexto em que devem ser executadas. Na sua dissertação, a autora Klemp (2009) afirma que, no trabalho em grupos de banda ou orquestras, os maestros/professores podem clarificar determinadas passagens musicais exemplificando-as, através do ato de cantar, de forma a atribuir as sílabas que os alunos deverão utilizar para facilitar a fluidez e perceptibilidade de determinadas frases musicais.

De acordo com Schwebel, (2021) “A má pontuação, ao escrever ou ao falar, pode trazer consequências das mais devastadoras. Assim também é na música. As frases musicais

também devem ser “pontuadas” ou não farão nenhum sentido musical para um ouvinte bem-educado.” (p.146). Tanto no canto como no trompete, a utilização de pausas e respirações é necessária para construir frases musicais. Através da prática do canto, os trompetistas poderão explorar e compreender como aplicar as pausas ao longo das suas performances, tornando o seu discurso mais musical, sem estarem presos apenas à parte técnica do instrumento (Fuks, n.d.).

Simões (1997) defende que “A falta de ar influencia negativamente a embocadura, resistência, tessitura, dinâmica, articulação, flexibilidade, som, timbre, fraseado, projeção do som, afinação e, principalmente o nosso ânimo, bem-estar físico emocional e modo de pensar.” (p.7). Um aluno que respire mal irá cansar-se mais durante a execução do instrumento e não conseguirá transmitir o seu discurso musical e emoções, tal como também reforçado por Picado (2021). Como Rocha (2012) defende, por mais difícil de executar que seja uma obra ou um estudo, quanto melhor for o controlo do corpo e, dessa forma, do ar, o próprio cérebro estará mais calmo, focado e propício a novas ideias musicais durante a prática e performance, trazendo benefícios aos alunos Moraes (2020).

A técnica de cantar no trabalho da musicalidade de forma a melhor compreender as frases de obras musicais, utilizada por vários professores, é também muito relevante. Schwebel (2021) defende, “Ao frasear, deve-se ter em mente que o todo é formado por pequenas partes, assim como, grandes construções são formadas por pequenos tijolos.” (p.147). Para além disso, cantar tem um papel fundamental no desenvolvimento da memorização de qualquer instrumentista. Pereira (2012) afirma, “Torna-se também imperioso que os cantores dominem a entoação através de um processo repetitivo e memorizante, para obter mais facilmente uma interpretação em que a dinâmica, o carácter e o fraseio sejam apreciados e possibilitem auscultar a verdadeira música” (p.375).

Utilizar o canto como ferramenta pedagógica permitirá aos alunos perceberem emocionalmente a música transmitindo ideias, sensações e sentimentos de forma mais direta. A nível dinâmico, através da prática do canto os trompetistas poderão explorar um maior leque de dinâmicas, aprendendo a controlá-las de forma a enriquecer a sua performance. Para além disso, ao analisar e cantar uma determinada obra, os trompetistas entenderão melhor a sua estrutura e intenção nela presente, decifrando qual a importância de cada frase para o seu desenvolvimento. Utilizar o canto no ensino de um instrumento musical não implica que o professor ou os alunos tenham de se tornar cantores (Liebeck, 2017).

Pereira (2012), citando autores apologistas da prática vocal na aprendizagem de instrumentos de sopro, nomeadamente Asselineau & Berel (1991), refere que cantar irá permitir aos trompetistas interiorizar aspetos musicais ao longo das frases que, posteriormente, irão transmitir através do trompete acrescentando que “Os demais instrumentos são como que extensões, especializações, ferramentas que nos permitem ir mais longe nas nossas intenções e imaginações sonoras.” (p.300). A prática do canto, para além de ajudar os trompetistas a trabalhar capacidades técnicas do instrumento, permite-lhes também enriquecer as suas habilidades comunicativas tornando as suas performances mais ricas e expressivas.

3. Objetivos de investigação

Objetivo geral

O principal objetivo desta investigação é perceber quais os benefícios da utilização do canto na aprendizagem do trompete ao nível da respiração, sonoridade, afinação, desenvolvimento auditivo, relaxamento corporal, fraseado, musicalidade e leitura musical.

Para além do objetivo geral existem objetivos específicos que, segundo Batista & Sousa (2014), contribuem para alcançar de forma gradual e progressiva os resultados.

Objetivos específicos

- 1 Verificar como o ensino do canto e da técnica vocal se relaciona com a aprendizagem do trompete.
- 2 Perceber a utilização da técnica vocal enquanto fator influenciador da execução do trompete.
- 3 Investigar e problematizar a relação existente entre a performance vocal e a performance no trompete.
- 4 Analisar aspetos técnico-musicais em comum na aprendizagem do trompete e do canto.
- 5 Sensibilizar para os cuidados necessários para preservar a saúde vocal e a sua influência na técnica e musicalidade do trompete.
- 6 Perceber como estratégias e exercícios utilizados no canto podem ajudar a melhorar aspetos cruciais no trompete como a sonoridade, afinação, respiração e relaxamento corporal.
- 7 Incentivar a audição de cantores enquanto ferramenta para o trabalho técnico-musical no trompete.

4. Metodologia

A investigação desenvolvida no âmbito do presente relatório de estágio seguiu a metodologia denominada investigação-ação. O objetivo fundamental desta metodologia é “a melhoria das práticas mediante a mudança e a aprendizagem a partir das consequências dessas mudanças” (Batista & Sousa, 2014, p.65) baseando-se num ciclo marcado pela observação, planificação, reflexão e ação. Esta metodologia permitiu investigar de forma sistemática a utilização do canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete, articulando a componente prática com os objetivos propostos na investigação.

Adotou-se uma abordagem qualitativa com foco na compreensão das perceções e experiências dos intervenientes no âmbito da prática educativa. De acordo com Holloway (1999):

Os estudos qualitativos consideram que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o objetivo e a subjetividade do sujeito, que não pode ser traduzido em números. A interpretação dos fenómenos e a atribuição de significados são básicos no processo de pesquisa qualitativa. Não requerem o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural é a fonte direta para a recolha de dados e o investigador é o instrumento chave. (...) os investigadores usam as abordagens qualitativas para explorar o comportamento, as perspetivas e as experiências das pessoas que eles estudam. A base da investigação qualitativa reside na abordagem interpretativa da realidade social (citado por Vilelas, 2009, p.105).

Para esse efeito, foram utilizados três técnicas de recolhas de dados complementares: entrevistas semiestruturadas, inquéritos por questionário e observação participante. A utilização destes instrumentos teve como objetivo explorar de que forma a prática do canto pode influenciar o processo de aprendizagem do trompete, tendo em conta a perspetiva de professores de trompete e alunos envolvidos, bem como dos entrevistados selecionados. No caso dos inquéritos por questionários, foi realizada uma análise quantitativa dos dados.

Segundo Proetti (2018):

Já a pesquisa quantitativa tem por objetivo demonstrar, de forma quantificada, a importância dos dados coletados em uma verificação. (...) Essa pesquisa se fundamenta no princípio de que a ciência é meramente quantitativa, pois os estudiosos/cientistas acreditam na importância da demonstração de estudos de forma metódica e numérica. Trata-se de mensurar para comprovar medidas de forma precisa e confiável por análise estatística. (p.8).

A investigação decorreu ao longo do período da PES e envolveu os alunos do 1º ao 5º grau do ensino articulado do CRBA, mais especificamente do polo em Moura, acompanhados pela mestranda ao longo do ano letivo. Através das aulas observadas e do registo de observações no diário de bordo, a mestranda procurou identificar as características individuais de cada aluno e dificuldades a trabalhar, estabelecendo relações com os objetivos da investigação e definindo estratégias que contribuíssem para o seu progresso. Para além da observação das aulas lecionadas pelo professor cooperante, a mestranda lecionou aulas aos alunos, o que possibilitou a aplicação direta dos conhecimentos teóricos explorados, a análise dos seus efeitos e a reflexão sobre abordagens eficazes baseadas na utilização do canto enquanto ferramenta complementar na aprendizagem do trompete.

4.1 Técnicas de recolha de dados

Foram utilizadas as seguintes técnicas de recolha de dados:

- 1 Entrevistas
- 2 Inquéritos por questionário
- 3 Observação participante

4.1.1 Entrevista

Bogdan & Biklen (1994) definem a entrevista como uma conversa intencional, normalmente entre duas pessoas, dirigida por uma das pessoas (investigador), com o objetivo de obter informações sobre a outra (p.134). A utilização da entrevista visa recolher dados descritivos, permitindo ao investigador compreender, sem modificar, o ponto de vista dos entrevistados relativamente aos assuntos abordados: “O seu papel, enquanto investigador, não consiste em modificar pontos de vista, mas antes em compreender os pontos de vista dos sujeitos e as razões que os levam a assumi-los.” (Bogdan & Biklen, 1994, p.138).

No âmbito do presente projeto de investigação, foram realizadas seis entrevistas com o intuito de perceber os paralelismos entre a execução e o ensino do canto e de instrumentos de sopro, nomeadamente o trompete. Para tal, foram selecionados seis participantes com experiência profissional na área do canto, do trompete e direção musical.

Os entrevistados foram contactados pessoalmente e por mensagem (SMS) tendo todos demonstrado prontidão e disponibilidade imediata para colaborar com a investigação. Todas as entrevistas foram realizadas presencialmente à exceção de uma, que decorreu por videoconferência via zoom.

Para cada entrevista, foi preparado um guião orientador (ver apêndice A) escrito com base nos temas explorados na revisão da literatura e na pesquisa prévia da mestranda sobre o percurso dos entrevistados. Segundo Bogdan & Biklen (1994) “Mesmo quando se utiliza um guião, as entrevistas qualitativas oferecem ao entrevistador uma amplitude de temas considerável, que lhe permite levantar uma série de tópicos e oferecem ao sujeito a oportunidade de moldar o seu conteúdo.” (p.135).

As entrevistas inserem-se no modelo de entrevista semiestruturada, uma vez que, embora orientadas por um guião, a mestranda procurou manter a flexibilidade, adaptando o rumo da conversa às respostas dos entrevistados, sem limitar a sua liberdade de expressão. Seguindo a linha de pensamento de Sousa: “Com base neste guião, bem definido, o investigador poderá conduzir o seu entrevistado para que todas as respostas sejam dadas, mesmo que a ordem formulada e prevista, inicialmente, seja alterada no momento da execução” (Sousa, 2021, p.150). A elaboração do guião procurou evitar que a entrevista se tornasse demasiado extensa, centrando as perguntas nos aspetos mais relevantes do

estudo, com o intuito de obter respostas objetivas e esclarecedoras. O guião foi enviado previamente aos participantes de forma que estivessem familiarizados com o assunto durante a entrevista presencial.

Antes da realização de cada entrevista, foi apresentando um documento de consentimento informado, no qual os participantes autorizavam a gravação da entrevista, a utilização dos dados recolhidos e a inclusão do nome dos participantes no documento final (ver apêndice C). Este pedido explicava o propósito da realização da entrevista e o destino da recolha de dados e gravações. Durante a realização das entrevistas, a mestranda adotou uma postura ativa e atenta preocupando-se em fazer com que os entrevistados se sentissem à vontade para falar livremente.

Bogdan & Biklen (1994) sugerem: “Quando um estudo envolve entrevistas extensas ou quando a entrevista é a técnica principal do estudo, recomendamos que use um gravador.” (p.172). Para registar as respostas das entrevistas realizadas, foram testados e utilizados dois gravadores de dois telemóveis diferentes, como medida de prevenção contra possíveis falhas técnicas que comprometessem a integridade dos dados.

Posteriormente, as entrevistas foram transcritas com o apoio da plataforma de inteligência artificial *Sonix AI*. A mestranda releu cuidadosamente cada transcrição com a audição das gravações em simultâneo, corrigindo eventuais imprecisões e garantindo a fidelidade ao discurso dos entrevistados (ver apêndice B). Cada transcrição foi precedida por um cabeçalho informativo onde consta o nome do/a entrevistado/a, data e local da entrevista. No final das transcrições, a versão final de cada entrevista foi enviada ao respetivo participante com o intuito de perceber se estava tudo de acordo com a sua intenção comunicativa. Com o devido consentimento dos entrevistados, procedeu-se à análise dos dados recolhidos.

4.1.2 Inquéritos por Questionário

Carmo & Ferreira (2008) apresentam a seguinte definição de inquérito:

um conjunto de atos e diligências destinados a apurar alguma coisa, aparecendo como seus sinónimos inquirição, interrogatório, sindicância; e registando como exemplo de situações possíveis, associadas à sua realização o inquérito administrativo, o judicial, o policial e o científico. Da etimologia da palavra extrai-se a ideia de que é um processo em que se tenta descobrir alguma coisa de forma sistemática. (p.139)

As autoras referem ainda que o inquérito por questionário se distingue do inquérito por entrevista “pelo facto de investigador e inquiridos não interagirem em situação presencial” (Carmo & Ferreira, 2008, p.153).

Brace (2004) refere-se ao questionário utilizando a seguinte definição:

The questionnaire is the medium of communication between the researcher and the subject (...) In the questionnaire, the researcher articulates the questions to which he or she wants to know the answers and, through the questionnaire, the subjects' answers are conveyed back to the researcher. The questionnaire can thus be described as the medium of conversation between two people, albeit that they are remote from each other and never communicate directly. (Brace, 2004, p.4)

Complementando as perspetivas apresentadas, Sá, et al (2021) afirmam que o inquérito por questionário é uma das técnicas de recolha de dados mais utilizadas na investigação em Educação, pois permite recolher informações sistematizadas sobre um determinado fenómeno social ou educativo com o objetivo de caracterizar opiniões e comportamentos de uma população específica.

No âmbito do presente projeto de investigação, a utilização do questionário teve como objetivo recolher dados sobre as perceções e experiências de professores e alunos de trompete relativamente à utilização do canto como ferramenta pedagógica no ensino deste instrumento. Através da aplicação dos inquéritos por questionários, a mestranda procurou compreender as dificuldades sentidas no processo de aprendizagem, os hábitos de trabalho dos inquiridos e as suas opiniões sobre a aplicabilidade de estratégias vocais no ensino instrumental.

Durante a investigação foram aplicados dois questionários distintos (ver apêndice D). O primeiro foi dirigido a professores de trompete de todo o país (ver apêndice D1). Este questionário foi do tipo misto por combinar questões fechadas, com o intuito de recolher dados objetivos e comparáveis, com questões abertas que permitiram aprofundar qualitativamente as respostas e expressão livre dos inquiridos.

A elaboração do questionário baseou-se nos temas explorados na revisão da literatura de forma a ser coerente com os objetivos da investigação. Procurou-se explorar aspetos relacionados com a respiração, sonoridade, afinação, desenvolvimento auditivo, musicalidade, fraseado, leitura, entre outros elementos importantes tanto para o canto como para o trompete. O questionário tem como título *O canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete* e foi criado na plataforma *Google Forms* com o objetivo de facilitar a organização, apresentação aos inquiridos, e posterior análise dos dados recolhidos.

O questionário foi dividido em quatro secções: a primeira incluiu a introdução e contextualização do tema, assim como a apresentação dos objetivos do questionário. Nesta parte, foram assegurados os critérios éticos, nomeadamente a garantia do anonimato dos participantes, o consentimento informado e a explicação clara objetivos e utilização dos dados fornecidos; a segunda secção tratou das informações gerais dos participantes; a terceira abordou especificamente a utilização do canto no ensino do trompete, procurando perceber se e como os professores de trompete utilizam esta estratégia; a quarta secção teve como objetivo compreender o panorama geral da utilização do canto no ensino do trompete em Portugal. As respostas abertas tiveram o intuito identificar estratégias que possam incentivar a sua aplicação e recolher relatos de experiências pessoais dos professores com essa estratégia.

Terminada a sua elaboração, a mestrandia publicou o questionário e enviou o link para o seu preenchimento por email e mensagens em redes sociais (Messenger e Instagram), tendo sido obtidas 30 respostas de professores de trompete. O questionário esteve disponível para preenchimento durante três meses, entre Abril e Junho.

O segundo questionário foi dirigido aos alunos acompanhados pela mestrandia ao longo da PES (ver apêndice D2). Este questionário foi construído com base nas estratégias vocais aplicadas nas aulas ao longo do ano letivo. As questões incidiram sobre diversas componentes técnicas e musicais do trompete, nomeadamente a respiração, sonoridade,

desenvolvimento auditivo, afinação, leitura melódica e rítmica, fraseado, musicalidade, entre outros e procurou-se perceber se a utilização do canto foi útil nas aulas lecionadas e se ajudou os alunos a ultrapassar dificuldades durante o processo de aprendizagem.

O segundo questionário dividiu-se em duas partes: a primeira consistiu na introdução, contextualização e explicação dos objetivos do questionário, garantindo a confidencialidade das respostas obtidas e utilização responsável dos dados recolhidos. Nesta parte encontram-se também questões relativamente a informações dos alunos; a segunda parte contou com 21 afirmações relacionadas com estratégias utilizadas nas aulas pela mestrandia, relativamente às quais os alunos deveriam assinalar o seu grau de concordância com as respetivas afirmações, utilizando a escala de Likert com cinco opções: 1 = Discordo totalmente | 2 = Discordo | 3 – Nem concordo nem discordo | 4 = Concordo | 5 = Concordo totalmente.

Após a finalização do questionário, foram impressas 12 cópias para entregar aos alunos do 1º ao 5º grau do regime articulado abrangidos pela PES. Antes de entregar o questionário aos alunos, foi criado um documento de consentimento informado dirigido aos encarregados de educação, a solicitar a autorização para a participação dos alunos no preenchimento do questionário (ver apêndice D3). Os questionários foram distribuídos em maio e recolhidos até ao dia 13 de junho de 2025. Apenas um aluno não respondeu ao questionário. Depois da recolha dos questionários em papel, os dados foram introduzidos na plataforma *Google Forms* para tornar a sua análise mais clara, objetiva e sistematizada.

4.1.3 Observação Participante

Carmo & Ferreira (2008) apresentam a seguinte definição de observação: “A observação é, (...) um meio indispensável para entender e interpretar a realidade social. Por maioria de razão se compreende que sem uma observação cuidada, feita de modo sistemático, não é possível uma intervenção social eficaz.” (p.110).

Por sua vez, a observação participante constitui um instrumento de recolha de dados fundamental no desenvolvimento da investigação qualitativa pois permite ao investigador ter acesso à realidade e à população estudadas diretamente. A observação participante não se limita à presença física do investigador no terreno, exigindo um envolvimento ativo com o objetivo de selecionar e analisar os dados recolhidos, norteado pelo suporte teórico e pelo envolvimento direto na realidade estudada: “observar é seleccionar informação pertinente, através dos órgãos sensoriais e com recurso à teoria e à metodologia científica, a fim de poder descrever, interpretar e agir sobre a realidade em questão” (Carmo & Ferreira, 2008, p.111).

A prática da observação participante pressupõe um desempenho ativo, cuidadoso e ético do investigador, de forma a ganhar a confiança dos sujeitos, procurando estabelecer relações de proximidade que proporcionem a recolha de informações relevantes:

Em grande parte das situações o investigador deverá assumir explicitamente o seu papel de estudioso junto da população observada, combinando-o com outros papéis sociais cujo posicionamento lhe permita um bom posto de observação. Como o desempenho desses papéis o faz de algum modo participar da vida da população observada, dá-se a esta técnica o nome de observação participante. (Carmo & Ferreira, 2008, p.121).

Durante a prática da observação participante, é de extrema importância a utilização de um bloco de notas que permita ao investigador registar as informações pertinentes ao seu estudo. Bogdan & Biklen (1994) sublinham que “O resultado bem sucedido de um estudo de observação participante em particular, mas também de outras formas de investigação qualitativa, baseia-se em notas de campo detalhadas, precisas e extensivas.” (p.150).

A observação participante assumiu um papel preponderante no âmbito da PES pois permitiu à mestranda integrar-se na realidade educativa da escola onde se realizou o estágio e acompanhar diretamente os alunos ao longo do ano letivo. A mestranda não se

limitou a assistir passivamente às aulas lecionadas pelo professor cooperante ou atividades realizadas, atuando de forma ativa e envolvendo-se não só na leção das aulas, mas também em atividades e eventos como audições de classe, estágio de Páscoa, demonstrações de instrumentos e no acompanhamento dos alunos a atividades externas ao Conservatório.

Posicionar-se simultaneamente como observadora e participante foi essencial para explorar, compreender e refletir sobre as reações dos alunos ao tema investigado, mais especificamente à utilização do canto como estratégia pedagógica no ensino do trompete, assim como para identificar dificuldades e encontrar ferramentas que contribuíssem para o seu desenvolvimento técnico e musical.

Durante o ano letivo, a mestranda procurou criar um ambiente de confiança e proximidade com os alunos, o que se revelou fundamental na recolha de dados relevantes, sobretudo no que diz respeito à forma como os alunos reagiam e interiorizavam as estratégias vocais utilizadas.

Quer nas aulas observadas, quer nas aulas lecionadas, a mestranda utilizou um bloco de notas para registar dados relevantes como as reações dos alunos, dificuldades apresentadas e momentos significativos da aula. Estes registos foram posteriormente desenvolvidos e transformados em descrições individuais dos alunos (registadas na primeira parte do relatório) e em tabelas de análise pedagógica (ver apêndice E) onde se procurou refletir sobre o trabalho realizado ao longo das sessões. Nas tabelas encontram-se informações gerais sobre as aulas lecionadas, aspetos a melhorar, metodologias utilizadas e comentários sobre as aulas.

Nas aulas ministradas pela mestranda, procurou-se aplicar o canto como estratégia de trabalho adaptada às necessidades técnicas e musicais de cada aluno, procurando perceber quais as estratégias vocais mais eficazes no desenvolvimento de competências como a respiração, sonoridade, afinação, leitura, musicalidade e fraseado, tal como explorado na revisão da literatura.

Utilizar a observação participante enquanto técnica de recolha de dados permitiu à mestranda articular a experiência prática com os objetivos da investigação, contribuindo para uma análise mais completa e fundamentada da eficácia do canto enquanto ferramenta pedagógica no ensino do trompete.

5. Apresentação e análise de dados

A presente secção tem o intuito de apresentar e analisar os dados recolhidos ao longo da investigação realizada no âmbito da PES. A investigação teve como foco explorar a utilização do canto como ferramenta didática no ensino do trompete, procurando compreender de que forma o canto pode ser integrado nas aulas para promover a evolução técnica e musical dos alunos.

Ao longo do projeto de investigação, foram utilizadas três técnicas de recolha de dados complementares característicos da abordagem qualitativa: entrevistas semiestruturadas, inquéritos por questionário e observação participante. Os referidos métodos permitiram recolher perspetivas mais abrangentes e fundamentadas sobre as perceções, experiências e práticas dos diferentes sujeitos envolvidos (professores de trompete, alunos inseridos na PES, professoras de canto, maestros e músicos profissionais).

A análise dos dados recolhidos encontra-se dividida em três subsecções correspondentes a cada uma das técnicas utilizadas. Primeiramente é apresentada a análise temática das respostas recolhidas através das entrevistas realizadas a profissionais das áreas do canto e de instrumentos de sopro. Em segundo lugar, procede-se à análise dos resultados dos inquéritos por questionário aplicados a professores de trompete e alunos abrangidos no processo de investigação. Por fim, é tratada a observação participante com base no acompanhamento feito nas aulas e da prática letiva desenvolvida ao longo do ano, destacando-se os aspetos mais trabalhados e o impacto observado da utilização de estratégias vocais no desenvolvimento dos alunos.

5.1 Análise dos dados recolhidos através das entrevistas

Para aprofundar a investigação sobre a utilização do canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete foram realizadas entrevistas semiestruturadas a seis profissionais com vasta experiência e perfis diversificados nas áreas do canto, trompete e direção musical, nomeadamente Joana Godinho – professora de canto; Liliana Bizineche – professora de canto; Pedro Monteiro – professor de trompete; Hélio Ramalho – professor de trompete; João Paulo Santos – maestro, pianista e correpetidor no Teatro Nacional de São Carlos; Carlos Guilherme – cantor português.

A seleção dos entrevistados baseou-se na sua experiência pedagógica e performativa e procurou recolher diferentes pontos de vista sobre a complementaridade entre canto e o ensino de instrumentistas de sopro, nomeadamente o trompete.

Terminada a realização e transcrição de todas as entrevistas, procedeu-se à análise de conteúdo das entrevistas, procedendo-se à categorização e dos temas abordados. Segundo Bardin, “a partir do momento que a análise de conteúdo decide codificar o seu material, deve produzir um sistema de categorias. A categorização tem como primeiro objetivo favorecer, por condensação, uma representação simplificada dos dados brutos.” (Bardin, 1977, p.119). Os dados obtidos nas respostas foram agrupados por temas, categorias e subcategorias de forma a ir de encontro aos objetivos da investigação. Os principais temas foram definidos com base na revisão da literatura e do conteúdo recolhido no discurso dos entrevistados. Dentro de cada tema, foram criadas categorias específicas de forma a agrupar as ideias centrais partilhadas pelos entrevistados e, por sua vez, subcategorias que exemplificam aspetos concretos relativamente ao tema abordado. Esta estrutura permitiu sistematizar a leitura do conteúdo das entrevistas e facilitar a interpretação crítica das perspetivas relativamente à utilização do canto como ferramenta pedagógica na aprendizagem do trompete.

Os temas tratados na análise da entrevista foram os seguintes: 1) Respiração e Sonoridade; 2) Postura; 3) Articulação e importância da palavra na interpretação musical; 4) Fraseado e musicalidade; 5) Afinação e desenvolvimento auditivo 6) Importância da complementaridade entre instrumentos de sopro e o canto; 7) Importância de ouvir música; 8) Leitura rítmica e melódica; 9) Etapas do ensino do trompete onde pode ser utilizado o canto; 10) Utilização do canto em contexto de Música de Câmara.

Tema 1 – Respiração e sonoridade

O tema da respiração e sonoridade surgiu com frequência nas entrevistas realizadas, tendo todos os entrevistados partilhado contributos relevantes e fundamentados para o desenvolvimento da investigação.

Categoria 1.1 – Naturalidade da respiração

A importância da naturalidade da respiração, quer para cantores quer para instrumentistas de sopro, foi destacada pelos entrevistados. A emissão sonora, quer no canto quer em instrumentos de sopro, deve advir de uma respiração natural, evitando esforços e tensões, sobretudo na zona da garganta, como referido por vários dos entrevistados.

A professora e cantora lírica Liliana Bizineche refere a importância da naturalidade da respiração que, apesar de inicialmente começar por ser conscientemente trabalhada, deve tornar-se algo natural e intuitivo (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025). A professora sublinha ainda a importância da ligação entre a sonoridade instrumental e a sonoridade vocal dando o exemplo das árias de oratórias de Bach, onde a voz e os instrumentos se tornam, na sua perspetiva, “uma única voz” (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

Para o professor Pedro Monteiro, cantar é uma ferramenta que permite aos instrumentistas de sopro alcançar mais facilmente a naturalidade da respiração, facilitando a emissão sonora no instrumento:

O corpo é que é o instrumento, não o trompete. Portanto, tu, quando cantas, estás a ativar todos os sentidos físicos, emocionais, mentais, para pôr em prática uma frase, para construir uma frase, para construir uma ideia musical. Quando tu a cantas, o teu corpo já aprendeu a reproduzi-la (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

O professor Hélio Ramalho partilha da mesma opinião e acrescenta que cantar contribui para o trabalho da sonoridade, destacando ser uma estratégia que utiliza frequentemente nas suas aulas, até para ajudar a relaxar e tranquilizar os alunos, dando-lhes uma sensação de segurança. Afirmar que após cantar “é muito mais fácil depois tocar o instrumento.” (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025).

O maestro João Paulo Santos destaca a voz como sendo o instrumento mais natural, enfatizando a sua singularidade e capacidade expressiva: “no instrumento existe a barreira entre chegar cá fora - eu, o instrumento e o som - ao passo que no canto é a própria pessoa (...)” (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025). Para além disso, afirma que a respiração dos cantores e a dos instrumentistas de sopro se podem complementar.

Também a professora de canto Joana Godinho realça a naturalidade da voz:

quando nós falamos em canto (...) não é só a voz o nosso instrumento, o nosso instrumento é todo o nosso corpo (...) é o sistema respiratório, é a laringe, são tudo o que é músculo, é o sistema dos ressoadores, dos articuladores, é um todo. É um instrumento muito orgânico. (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Deste modo, podemos verificar que existe um consenso dos entrevistados sobre a importância da naturalidade da voz e da respiração na emissão sonora, tanto no canto como em instrumentistas de sopro. Para os entrevistados, a base para uma sonoridade livre está na respiração natural e relaxamento corporal e o ato de cantar vem servir como uma ponte entre o som natural da voz e a técnica instrumental, reforçando que a naturalidade é algo fundamental na construção de uma emissão sonora mais eficiente.

Categoria 1.2 - Controlo do diafragma e continuidade do ar

Para Godinho, os instrumentistas de sopro tendem a utilizar uma respiração demasiado tensa e rígida. Para combater esta situação, propõe uma maior compreensão do sistema respiratório, nomeadamente dos músculos intercostais:

Compreenderem mesmo que músculos é que estão a funcionar. Porque é um conjunto, não podemos só falar do diafragma, estamos a falar de todo um conjunto de músculos, quando falamos em sistema respiratório. (...) Entre cada costela temos os músculos intercostais, que o que fazem, é ampliar aquilo que é a caixa torácica, e o diafragma desce, ou seja, são os dois movimentos em conjunto, que auxiliam a capacidade pulmonar a ser utilizada no seu todo e, desta forma, ter uma maior capacidade respiratória.” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Segundo o cantor lírico Carlos Guilherme, o trabalho técnico deve centrar-se no uso sistemático e constante do diafragma, reforçando a importância do controlo do diafragma na continuidade da coluna de ar. Avisa ainda que a negligência do uso do diafragma pode ser prejudicial, tanto para cantores como para instrumentistas de sopro. (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025). Também Bizineche afirma que o diafragma é indispensável na prática diária de qualquer cantor e instrumentista de sopro. (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

Ramalho indicou que, por terem um bom domínio deste tipo de respiração, os cantores podem ser um exemplo a seguir para os instrumentistas de sopro, contribuindo para diminuir as tensões corporais e pressão excessiva nos lábios durante a execução do instrumento (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2024).

O controlo do diafragma e consequente continuidade do ar foram reconhecidos pelos entrevistados como sendo essenciais para uma emissão sonora eficaz, tanto para cantores como para instrumentistas de sopro. Assim, o conhecimento e domínio consciente da respiração, envolvendo todo o sistema respiratório, permite um maior suporte e qualidade sonora.

Categoria 1.3 - Tensões derivadas de uma má respiração

Bizineche e Godinho alertam para o problema da tensão corporal, sobretudo na região da laringe, durante a respiração. Para Godinho “Na emissão do ar, na altura da expiração, os instrumentistas de sopro utilizam muita força nestes músculos do pescoço.” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025). Refere ainda que o conceito de apoio é muito abstrato e subjetivo para os alunos, sobretudo para os mais novos, e por isso recomenda “Nós podemos ensinar e explicar, mas temos de conseguir arranjar formas de explicar através de imagens, de cenários, de metáforas, para que consigam compreender o “apoio” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Bizineche afirma que a tensão criada ao respirar está relacionada com zona do corpo para a qual o instrumentista/cantor respiram, reforçando a necessidade de trabalhar zonas específicas do corpo para evitar a tensão laríngea (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

Desta forma, as tensões derivadas de uma má respiração, sobretudo nas zonas da laringe

e pescoço, foram indicadas como um dos principais fatores que comprometem a qualidade sonora e bem-estar dos cantores e instrumentistas, destacando-se a necessidade de uma respiração correta e consciente para evitar estas situações prejudiciais à execução vocal e instrumental.

Categoria 1.4 - Importância e exemplos de exercícios de respiração

Para combater a criação de tensões corporais e de forma a melhorar o controlo da respiração, os entrevistados afirmaram que a prática de bases e exercícios de respiração utilizados no canto podem ser uma mais-valia para os instrumentistas de sopro: “Considero muito importante, no canto, o controle do fôlego. Penso que isto também é válido para os sopros.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025); “Exercícios respiratórios, são exercícios de base, de aquecimento, tão importantes para manter o nosso instrumento em boa forma sem forçar a sonoridade” (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025); “(...) poderia ser útil um instrumentista de sopro utilizar alguns exercícios de técnica vocal, no controlo da emissão do ar e da emissão do som.” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Também J. P. Santos refere:

“(...) uma pessoa que seja um bom professor de canto dá bases de respiração muito boas (...), não é só em relação ao canto mesmo os instrumentos de sopro entre si têm grandes diferenças mas o princípio de respirar, teoricamente, parece-me que deve ser o mesmo (...)” (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

Subcategoria 1.4.1 – Exemplos práticos de exercícios de respiração

Para além de reforçarem a importância destes exercícios, alguns entrevistados nomearam ainda alguns exercícios de respiração que são utilizados pelos cantores e podem ser adotados para os instrumentistas de sopro:

Carlos Guilherme

Exercício de controlo do ar que consiste em inspirar até ao limite e depois deixar o ar escapar o mais lentamente possível com a boca semicerrada, sibilando. Objetivo: controlo da continuidade do ar e consciencialização para a importância do diafragma. (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

Liliana Bizineche (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

- Exercícios específicos como a utilização de sons como "F" ou "sh" para ativar a consciência respiratória, estimulando o diafragma e treinando para ganhar o apoio respiratório.
- Utilização de sopros profundos associados movimentos corporais de relaxamento. Objetivo: Prevenção do aparecimento de contraturas e dores causadas pela tensão.
- Recurso a analogias como a visualização de um quadrado no fundo da boca, sugerindo ainda o uso da inspiração nasal como preparação para sons agudos e a pré-audição da altura do som durante a inspiração. Objetivo: ampliar o espaço interno da passagem do ar.
- Colocação da língua entre o palato e os dentes superiores para ajudar a laringe a encontrar a posição neutra. Objetivo: relaxamento da laringe.

Joana Godinho

- Destaca a utilidade de exercícios de coordenação entre a respiração e a fonação para os instrumentistas de sopro. (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Relativamente ao **relaxamento corporal**, Bizineche indica ainda alguns exercícios específicos que podem ajudar os instrumentistas de sopro no seu dia a dia (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025):

- “Desaquecimento” vocal – exercícios de respiração com expiração relaxada, através do sopro prolongado pelos lábios, procurando uma sensação de abandono e relaxamento geral. Objetivo: libertar tensão muscular e aliviar o cansaço da voz.
- Relaxamento Corporal – movimentos circulares dos ombros e relaxamento das omoplatas. Objetivo: relaxar o pescoço a toda a musculatura do nariz.

Numa análise geral, a perceção da importância da naturalidade da respiração tanto no canto como na execução instrumental foi valorizada unanimemente. Uma respiração natural, um bom controlo do diafragma e continuidade do ar são essenciais para uma emissão sonora livre e com qualidade. Respirar mal gera tensões corporais desnecessárias que para além de provocarem mau estar no músico, comprometem a sua qualidade sonora. Desta forma, exercícios de respiração são fundamentais para controlar a gestão do ar, prevenindo tensões e proporcionando o relaxamento corporal necessário para uma boa emissão sonora, quer na prática vocal como instrumental.

Tema 2 – Postura

Durante entrevistas, alguns dos participantes destacaram a importância da postura, tanto para cantores como para instrumentistas de sopro. Esta componente foi referida não só pela sua influência na técnica respiratória com na própria expressão artística dos intérpretes.

Guilherme destaca a ligação entre a postura e a eficiência da coluna de ar necessária para produzir som:

Esta coluna [aponta para o peito descendo até ao diafragma] tem de estar sempre direita... dobrar não é grande coisa até porque a utilização do diafragma se torna ineficiente. Mas pode-se cantar, nem que seja temporariamente, em mais posições. É verdade que o corpo deve assumir uma postura em que se possa garantir que a coluna de ar esteja sempre protegida pois é através dela que passa o sopro impulsionado pelo diafragma e que vai depois ser transformado em som controlado. (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

Refere ainda que, apesar de existirem exigências técnicas menos convencionais, devido a imposições cénicas, uma das posições efetivamente inviável é deitado de barriga para cima, pois pode comprometer o controlo da respiração e consequentemente a produção vocal. Bizineche salienta a importância do relaxamento corporal não só durante a performance como também no estudo diário do instrumento, referindo que a tensão acumulada pode comprometer não só a técnica como o bem-estar físico do executante. Reforça ainda a importância de exercícios de relaxamento para combater a rigidez que pode originar dores corporais (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025). Godinho defende o trabalho da consciência corporal com o auxílio do espelho como ferramenta de autocorreção e destaca ser fundamental corrigir posturas que possam afetar a respiração e a emissão sonora, considerando esta atenção fundamental “para qualquer instrumento.” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025). Monteiro enfatiza a influência da postura não só a nível técnico como também artístico e cénico, defendendo que “o corpo faz parte de uma lógica teatral” e que um cantor, “se não tiver uma postura decente, se não conseguir projetar bem, nada vai funcionar” (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

Analisando as respostas, entende-se que a postura é um fator determinante na eficácia

técnica e expressividade artística na execução vocal e instrumental. As entrevistas revelaram que uma boa postura facilita não só o controlo da respiração como previne tensões físicas prejudiciais à execução e saúde dos intérpretes. Aspetos como a consciência corporal e o relaxamento foram indicados como essenciais para uma prática mais eficiente e prazerosa, a nível físico e psicológico.

Tema 3 - Articulação e importância da palavra na interpretação musical

A articulação e a relação da palavra com a música foram temas abordados nas entrevistas, sendo considerados essenciais tanto para cantores como para instrumentistas de sopro. Os participantes destacam a clareza da articulação, o cuidado com os articuladores e a compreensão e influência do texto como fatores fundamentais na interpretação musical.

Guilherme defende a importância de uma boa pronúncia no ato de cantar referindo que a palavra tem som e significado, enquanto elemento essencial na comunicação artística. Reforça que uma interpretação perde credibilidade quando a correta articulação das palavras é desvalorizada, sobretudo em repertório estrangeiro, dando o exemplo positivo de José Carreras e Dietrich Fischer Dieskau. O cantor aborda também a associação da palavra à articulação, acrescentando que o texto deve influenciar a intenção musical e que certas palavras ou indicações escritas na pauta podem funcionar como guias interpretativos para os cantores e/ou instrumentistas.

Bizineche foca a importância de utilizar consoantes labiais (B, P, T) e sons articulatorios vocais específicos, sugerindo exercícios com consoantes labiais e sons nasais que podem ser úteis no canto e para instrumentos de sopro. (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

Na mesma linha, Godinho enfatiza o papel de articuladores no desenvolvimento da articulação e recomenda que exercícios de dicção e articulação utilizados na prática vocal sejam utilizados por instrumentistas de sopro:

Não é só para o trompete, é para a articulação de muitos instrumentos de sopro. Temos exercícios vocais mesmo só para trabalhar aquilo que são os articuladores, que é a conexão: a língua, o maxilar, os músculos faciais, os lábios. Ou seja, o que formam aquilo que é o grupo dos articuladores, por causa da dicção e da

articulação utilizada, nós temos de aprender a cantar em várias línguas, e aprendemos a articulação e dicção e os próprios vocábulos e sonoridades de cada uma dessas línguas. (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

O maestro J. P. Santos destaca a relação entre a música e a palavra, sobretudo no repertório vocal: “Portanto, eu olho para a música que não é cantada ou que não tem texto, como sempre cantada e tendo texto.” (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025). O maestro refere que o texto deve ser o ponto de partida para a criação musical e que os intérpretes devem tentar compreender essa relação. Apesar de alertar para o perigo de sobrepor texto a música instrumental, afirma que associar palavras e/ou ideias à música pode ser uma ferramenta pedagógica que ajuda a compreender o fraseado e a desenvolver o sentido interpretativo daquilo que se vai executar.

Indo de encontro ao referido por Guilherme, relembra a presença de indicações afetivas na música e defende o texto como guia interpretativo que, aliado à música, conferem intensidade à obra musical:

Mas foi nitidamente o ler do texto que influenciou e por alguma razão, a gente tem inúmeros relatos de compositores que começavam por ler em voz alta os textos que iam musicar o número de vezes até descobrirem que música queriam (...). É uma só e claro que a música, em princípio, até vai aumentar o sentido do texto. A intensidade, a todos os níveis. (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

Monteiro realça a importância de tocar com uma articulação fluida e contínua, referindo a fala como exemplo a ser seguido no canto ou na execução instrumental. Considera também que a articulação influencia diretamente a projeção sonora e a gestão do fluxo de ar. O professor refere ainda que na sua prática pedagógica pede muitas vezes aos alunos que utilizem palavras ou sílabas como ferramenta para melhorar a direção musical e o fraseado nas obras instrumentais:

Eu já utilizei o canto com sílabas e com letras. Eu obrigo os alunos a pôr letras nas coisas. Quando há uma frase que eles não estão a conseguir, ou por ritmicamente, ou cantar, ou não têm a direção... Ponho letras e obrigo-os a inventar letras e cantigas para as músicas que são só instrumentais. (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

As respostas dos interlocutores evidenciaram que a articulação e a palavra assumem um

papel central na interpretação musical, tanto no canto como na execução instrumental. Para trabalhar a fluidez e precisão da articulação foram destacados exercícios de dicção utilizados no canto que podem ser benéficos para instrumentistas de sopro. Para além disso, a palavra tem peso na construção musical e a consciência do texto, do seu significado e valor sonoro, vem reforçar a ligação entre a intenção do compositor e a execução do intérprete.

Tema 4 - Fraseado e Musicalidade

O trabalho do fraseado e da musicalidade é essencial na formação de qualquer músico, cantor ou instrumentista. Através dos testemunhos recolhidos, percebe-se que a relação entre a voz e o instrumento é um recurso pedagógico valioso, não apenas ao nível técnico mas também expressivo.

Guilherme afirma que o fraseado de um cantor pode servir de guia expressivo ao instrumentista, e vice-versa, defendendo que ouvir e cantar passagens pode ajudar a alcançar o timbre e sentido da frase pretendidos:

Há inúmeros exemplos de “contracena” entre um instrumento de sopro e o que se está a cantar. Em *Una furtiva lagrima*, por exemplo, a resposta do fagote... até porque o cariz da interpretação que está na frase do cantor depois é repetida e influencia de certeza. (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

Bizineche faz referência ao poder de união e partilha da música: “De facto, é a música que nos une, não é? A musicalidade, a expressividade. Precisamos uns dos outros para ter ideias, soluções.” (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025). Para fortalecer esta ideia, menciona as áreas presentes na *Paixão Segundo São Mateus*, de J. S. Bach, onde a flauta e voz se influenciam mutuamente:

(...) observar o quanto as flautas ajudam a voz, como a voz vai inspirar as flautas. É tudo um trabalho de musicalidade, de permanente atenção, concentração e respeito. Respeito pela dosagem, pela sonoridade. Eu acho que também nos ajuda muito a inspirar pelo timbre, do timbre do instrumento do sopro, que pode ser, não imitado, mas pode ser emprestado um bocadinho à voz, porque a voz é tão versátil

que pode fazer este trabalho de continuação do instrumento de sopro. ((L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

No âmbito pedagógico, Bizineche sugere exercícios como cantar frases com diferentes intenções expressivas antes da sua execução instrumental e defende que cantar e procurar a expressividade são ferramentas fundamentais na formação técnica e musical do instrumentista. (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

De igual modo, Godinho reforça a utilização do canto para trabalhar o fraseado e a musicalidade, afirmando que cantar uma frase musical antes de tocá-la facilita a sua interpretação no instrumento “Pode ser útil, nesse aspeto, entender aquilo que é a frase musical de uma maneira mais fluida, com mais musicalidade, com mais fluidez, de uma forma mais natural.” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Ramalho partilha da mesma perspetiva e refere que cantar ajuda na sonoridade e fraseado servindo como ferramenta para trabalhar a expressividade no instrumento, “(...) se conseguimos cantar uma passagem, se tentamos imitar essa passagem depois também quando tocamos torna-se muito mais fácil.” (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025). O professor afirma que “o processo de cantar é o processo mais natural que nós temos” o que vai ajudar os alunos a tocarem de forma mais natural e flexível (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025) e destaca o papel do canto enquanto estímulo da capacidade de pré-ouvir a música. (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025).

Segundo J. P. Santos, mais do que ensinar, é importante encaminhar os alunos para encontrarem dentro de si o que pretendem executar ao nível do seu fraseado, destacando a importância pedagógica de estabelecer analogias com a estrutura do texto para melhor compreender o fraseado (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025). Refere também que a respiração no canto influencia o fraseado, ainda que possa variar de instrumento para instrumento: “[...] a música é a música, portanto, por alguma razão, a gente aos instrumentistas passa a vida a dizer ‘canta, canta’ (...). Porque é óbvio que a [...] medida da frase é a medida da frase cantada. (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025). Apesar das diferenças, a imaginação e a abertura são indispensáveis, realçando a necessidade de cruzar experiências entre cantores e instrumentistas de sopro.

Por sua vez, Monteiro afirma que cantar conduz naturalmente a perceção do fraseado,

“Tu cantas e naturalmente a coisa aparece”, salientando a ligação expressiva com o corpo, em que o gesto e a direção corporal ajudam na compreensão e contextualização da frase musical (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

Com base nas entrevistas, é evidente que o canto desempenha um papel determinante no trabalho do fraseado e musicalidade. Os professores e intérpretes entrevistados reconhecem que para além de facilitar a perceção mais fluida e natural das frases musicais, o canto contribui também para uma interpretação mais consciente e musical. Cantar permite ao instrumentista desenvolver a sua capacidade de ouvir antecipadamente a música que depois executará no instrumento e funciona como uma ferramenta para compreender e interiorizar a intenção da frase, potenciando o trabalho técnico ao promover uma abordagem que integra corpo, respiração e som.

Como referido por alguns entrevistados, utilizar analogias com o texto, explorar diferentes intenções expressivas através do canto e escutar atentamente as semelhanças entre a voz e os instrumentos constituem estratégias pedagógicas para trabalhar a musicalidade e sensibilidade musical. Articular canto e instrumento apresenta-se como ferramenta para o desenvolvimento técnico e musical dos alunos e contribui para uma formação musical mais completa e consciente.

Categoria 4.1 - Relação entre Respiração e Musicalidade

Um dos tópicos abordado nas entrevistas foi a questão da complementaridade entre a respiração e musicalidade. Os entrevistados que comentaram este ponto defenderam que a respiração é indissociável da construção frásica e expressividade. O canto, neste contexto, pode ser uma ferramenta de perceção consciente dos momentos em que a respiração influencia o fraseado instrumental. Este, deve respeitar a naturalidade da respiração na execução instrumental.

Guilherme afirma:

Eu diria que a respiração influencia, e de que modo, a estruturação e o sentido duma frase. Existem até respirações que se devem fazer ouvir para dar mais intensidade à frase. [...] Uma pausa de expressão tem um peso inegável na frase que se segue.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

O cantor destaca a importância de respeitar as pausas naturais, dando o exemplo de Mozart, “Mozart, génio inegável, tem o cuidado de construir frases musicais que devem ser interrompidas sempre que uma simples vírgula se apresenta no texto.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025). Para além disso, deixa um alerta para as frases exageradamente longas que podem comprometer a energia para frases seguintes e defende o respeito pelas pausas naturais no discurso musical, procurando controlar a respiração de forma a corresponder ao fraseado pedido e evitar os dois extremos: o abuso de frases longas e a interrupção desnecessária para benefício técnico.

Ramalho defende a eficácia do canto no controlo da respiração nas frases musicais, podendo ser uma estratégia muito útil para ajudar a perceber os momentos adequados para respirar sem comprometer o fraseado. Também J. P. Santos concorda plenamente com a ideia de que a respiração influencia a construção e desenvolvimento de frases musicais e afirma que a naturalidade da respiração na vida deve ser transportada para a música. Para J. P. Santos, a respiração não é apenas um suporte técnico mas um recurso expressivo e tem como base a ideia de que o fraseado deve nascer da naturalidade da respiração e não de um esforço técnico artificial. (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025). À semelhança de Guilherme, J. P. Santos adverte “há cantores (...) que têm uma respiração muito boa e que a controlam muito bem e que a certa altura resolvem não respirar e além de inglório é redutor porque não faz sentido (...)” (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025). Insiste também na necessidade de respirar enquanto recurso expressivo, seja para cantores, instrumentistas de sopro e até mesmo pianistas caso contrário, cai-se numa execução mecânica e nivelada.

(...) isso parece uma coisa mais artificiosa, a menos que seja essa a ideia não faz sentido, perde a naturalidade, perde o sentido, portanto o facto de uma pessoa poder não respirar não quer dizer que seja bom não respirar, antes pelo contrário.” (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

As perspetivas recolhidas apontam para a respiração como um elemento-chave na construção do fraseado e musicalidade e apelam ao seu controlo de forma consciente e equilibrado em função da intenção musical do que estão a tocar. A respiração não é apenas uma componente técnica, mas um elemento fundamental na expressividade musical. Quer para cantores quer para instrumentistas, os entrevistados reconheceram a influência da respiração na construção frásica e seu equilíbrio. Conclui-se que a

respiração deve ser natural e consciente, respeitadora da estrutura das frases para evitar o seu prolongamento excessivo (comprometendo a qualidade da execução) e a sua fragmentação sem qualquer sentido musical. Com a prática do canto, os instrumentistas poderão desenvolver a sua perceção relativamente aos momentos mais oportunos para respirar, utilizando esse controlo na execução do instrumento.

Tema 5 - Afinação/Desenvolvimento auditivo

O trabalho da afinação e perceção auditiva foi tido pelos entrevistados como um processo fundamental e contínuo na aprendizagem musical.

Guilherme é apologista da utilização de gravações como ferramentas necessárias no processo de desenvolvimento auditivo de qualquer músico por permitirem ao cantor ou instrumentista ouvir-se criticamente e perceber as falhas que, durante a execução, poderiam ter passado despercebidas, destacando a importância da autocritica: “Quando cantamos ou tocamos instrumentos de sopro, a nossa audição é afetada muito naturalmente pela vibração que o instrumento ou a voz provoca em nós dando-nos uma visão por vezes muito errada daquilo que realmente estamos a fazer.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025). Para Guilherme, o canto pode ser uma ferramenta para desenvolver a perceção auditiva dos instrumentistas de sopro, sobretudo em questões de intervalos, leitura (solfejo cantado) “e até mesmo pelo desenvolvimento da pré-audição daquilo que se vai fazer.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

Bizineche destacou a importância de exercícios com intervalos diminutos no trabalho da afinação: “Então, o ouvido se adapta. Eu acho que é muito importante. Porque é importante alcançar e ouvir os harmónicos superiores, no caso do canto.” (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025). A professora refere ainda a necessidade de verificar possíveis questões auditivas ao nível clínico, sublinhando a necessidade de acompanhamento médico em alguns casos. (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

No contexto específico do canto, Godinho explicou como a ligação entre a audição e a emissão vocal exige um trabalho muito específico e sugere a utilização de exercícios simples, através de graus conjuntos, e da paciência no ensino:

nem sempre existe logo aquela conexão imediata na afinação vocal, tem de se

captar o tom, depois o som é transmitido para aquilo que é o processamento musical do som auditivo e depois transmitido à posição da laringe. É um processo complexo em termos do mecanismo das funções cerebrais envolvidas neste processo. (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

A professora compara a memória muscular relativa à posição da laringe com a dedilhação de um instrumentista, sendo essencial repetir e consolidar movimentos. Tal como Bizineche, Godinho destaca a importância de acompanhamento médico em casos de alunos com maior dificuldade no desenvolvimento auditivo (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Relativamente aos instrumentistas de sopro, os professores Hélio Ramalho e Pedro Monteiro afirmaram que trabalhar a perceção auditiva dos alunos através do canto é eficaz e determinante, sobretudo na identificação da altura das notas, (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025) e no controlo de diferentes componentes musicais: “cantar para afinação é fantástico. quando tu cantas, tens a perceção exata da afinação. Portanto, ajuda-te em tudo. Na frase, no final da frase, nos crescendos, na perceção musical e na perceção da afinação. E na respiração, claro.” (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

A análise das referidas respostas permite perceber que o canto e a escuta consciente são ferramentas que podem ajudar os alunos, de canto ou instrumentistas, a desenvolver a sua perceção auditiva. As perspetivas analisadas refletem a ideia de que a afinação não depende apenas de talento natural, mas sim de um trabalho técnico complexo e persistente. Assim, a afinação e o desenvolvimento auditivo apresentam-se como fundamentais na formação musical dos alunos, exigindo prática contínua, escuta ativa e autocrítica. O uso do canto, de gravações e exercícios específicos ajudam a fortalecer o domínio auditivo e a trabalhar a afinação, tanto na voz como nos instrumentos.

Tema 6 - Importância da complementaridade entre instrumentos de sopro e o canto

A análise das entrevistas realizadas indica existir uma ideia unânime relativamente à relevância da complementaridade entre o ensino do canto e de instrumentos de sopro. Apesar de ser, por vezes, negligenciada, esta ligação tem um potencial pedagógico significativo, tornando a formação dos instrumentistas e cantores mais completa.

Guilherme vê a inclusão do canto no ensino instrumental como uma mais-valia e sublinha a importância de procurar a vocalidade nos instrumentos e vice-versa, dando o exemplo de compositores como Mozart onde seria útil os cantores seguirem o exemplo de instrumentos de sopro: “quando cantamos Mozart, uma das dificuldades é a de tornar a voz mais instrumento, articulando sem portamentos ou outras liberdades do canto lírico.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

Bizineche vai ao encontro desta ideia afirmando: “Acho que o que nos compete é roubar. Roubar, observar o que faz um, o que faz o outro. Falar sobre isso e ver até que ponto nos pode dar resultado.” (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025). A professora aponta a articulação como um ponto de aprendizagem em comum e destaca a importância da colocação vocal e da clareza da pronúncia, tendo como modelo o exemplo dos instrumentistas de sopro, sobretudo na utilização dos lábios e ataque das notas. (L. Bizineche, comunicação pessoal, 23/05/2025).

Partilhando da mesma perspetiva, Godinho defende: “Acho que seria interessante, os alunos, tanto de canto como de instrumentos de sopro, poderem aprender mais uns com os outros.” (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025). A professora relata a sua experiência positiva de partilha de técnicas vocais com um saxofonista onde a troca de conhecimentos foi reconhecida como sendo útil e enriquecedora. Para além da importância para os alunos, a professora defende que os próprios professores poderiam beneficiar de um maior conhecimento e aproximação das técnicas utilizadas no canto. (J. Godinho, comunicação pessoal, 21/04/2025).

Para Ramalho, incluir esta complementaridade no currículo do ensino musical dos alunos é algo essencial e propõe que a exploração do canto seja mais concreta e orientada para os benefícios técnicos e expressivos (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025). Para além disso, aponta o estigma que alguns alunos têm em relação ao canto e refere ser

importante ajudá-los a superar esse obstáculo, incentivando-os a utilizarem o canto como ferramenta no seu estudo instrumental.

J. P. Santos destaca a importância de promover uma escuta atenta entre voz e instrumentos de sopro, procurando pontos em comum e dá o exemplo da obra *Der Hirt auf dem Felsen* de F. Schubert, onde a voz e o clarinete se complementam:

Muitas vezes o clarinete faz as mesmas frases que o cantor a distância de alguns compassos em pronúncia ou em repetição ou responde e, portanto, essa observação do outro é sempre extremamente útil parece-me que uma pessoa percebe a necessidade e as capacidades e o âmbito expressivo que pode estar na maneira do outro de cantar. (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

Para J. P. Santos, a complementaridade técnica e expressiva aprimora a sensibilidade artística: “Quanto mais a gente abrir o nosso horizonte afetivo e cultural maior fica a nossa capacidade de resolver os problemas naquilo que estão a fazer.” (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

Segundo Monteiro, o canto é uma das suas principais ferramentas pedagógicas, sobretudo para clarificar componentes como o fraseado, articulação e expressividade:

Se o corpo aprende a cantar, depois mais facilmente vai reproduzir. Se consegues cantar, à partida consegues tocar, porque é tão claro, em termos de articulação, de frase, de final de frase, de crescendos... Se tu cantas uma coisa, tu consegues muito mais facilmente reproduzi-la depois para o instrumento. (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

Os testemunhos recolhidos revelam consenso entre os entrevistados relativamente à importância da complementaridade entre o ensino do canto e o dos instrumentos de sopro no processo de aprendizagem dos alunos. Complementar a prática vocal com a instrumental oferece vários benefícios para o desenvolvimento técnico e musical dos alunos, para além de proporcionar uma formação artística mais completa.

Tema 7 - Importância de ouvir Música

A importância de ouvir música ativa e conscientemente é reconhecida por três entrevistados que concordam que ouvir vai para lá do simples ato de audição, constituindo um meio de interiorização, imitação, desenvolvimento técnico e musical e estimulante à criatividade.

Guilherme reforça o impacto de ouvir atentamente diferentes estilos musicais, incluindo os menos familiares aos alunos: “Ouvir é essencial, até para ouvir estilisticamente como é que se fazem determinadas coisas.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025). Para o cantor, uma escuta ativa ajuda a desenvolver o espírito crítico e a perceber os aspetos positivos que podem ser úteis e até os que devem ser rejeitados (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025).

J. P. Santos faz referência à influência que o hábito de ouvir cantores tem sobre instrumentistas, sobretudo em orquestras como a Orquestra Sinfónica Portuguesa que toca no Teatro Nacional de São Carlos:

Eu acho que quando se tem por exemplo... quando há um solo de um instrumento qualquer de sopro, o facto de consciente ou inconscientemente estarem habituados a ouvir um tipo de pensamento digamos dos cantores faz com que sem querer façam o mesmo tipo de coisa. Acho que há uma influência muito grande. (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

Para J. P. Santos, muitos dos conhecimentos musicais são adquiridos através de uma escuta atenta que se manifesta como sendo um veículo de construção estilística e expressiva sublinhando:

Mais do que sabermos exatamente o que é que se faz é sabermos o que é que queremos ouvir... se a gente souber o que quer ouvir tentamos encontrar soluções para lá chegar e o mesmo com a respiração se a gente souber qual é o objetivo da frase acho que naturalmente o fazemos. (J.P. Santos, comunicação pessoal, 30/04/2025).

Concordando com as referidas perspetivas, Monteiro defende que o pensamento musical deve vir à priori da ação física e destaca a importância da pré-audição:

A música que tens na cabeça é que vais usar para pôr cá fora. Se tiveres uma ideia

musical, nem precisas de a cantar, nem precisas de a verbalizar. Tem-la na cabeça. Saber o que vais fazer. Ouvir a música. Pré-ouvir a música antes de a tocar. Muito importante. Em todas as etapas. (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

O professor partilhou a sua experiência com o trompetista David Guerrier cuja prática de cantar antes de tocar revelava uma relação direta entre a escuta interna, canto e execução instrumental e reforçou a ideia concluindo “Ouvir música. Isso devia ser quase obrigatório. Devia ser quase uma disciplina. Ouvir.” (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

As perspetivas apresentadas revelam a valorização da escuta ativa enquanto um elemento-chave na formação dos alunos por parte dos entrevistados. Ouvir desenvolve a técnica, o fraseado, a sensibilidade e imaginação devendo constituir uma ferramenta de apoio basilar no percurso musical dos alunos e de qualquer músico.

Tema 8 - Leitura rítmica e melódica

A leitura rítmica e melódica é uma das competências fundamentais no processo de aprendizagem musical que promove o domínio técnico, a autonomia e a compreensão musical. Dois entrevistados evidenciaram a importância da leitura enquanto prática complementar ao trabalho de cantores e instrumentistas de sopro.

Ramalho enfatiza o canto enquanto ferramenta para trabalhar a leitura melódica e rítmica. Refere que utiliza este recurso frequentemente na sua prática pedagógica e aconselha a iniciar o trabalho pela componente rítmica (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025). Na mesma linha de pensamento, Monteiro defende que a leitura, quando associada ao canto e à utilização de sílabas ou palavras clarifica o entendimento do que se vai executar não só a nível técnico (ritmo) como musical: “(P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

Com a análise das duas perspetivas, entende-se que existe uma valorização clara da importância do canto no trabalho da leitura rítmica e melódica enquanto etapa que antecede a execução instrumental/vocal. Cantar vai permitir aos alunos antecipar mentalmente o que irão executar desenvolvendo a sua capacidade de pré-audição e estabelecendo uma ligação mais objetiva entre a teoria e prática musical.

Tema 9 - Etapas do ensino do trompete onde pode ser utilizado o canto

A utilização do canto no ensino do trompete é considerada pelos professores Pedro Monteiro e Hélio Ramalho uma ferramenta a ser utilizada em todas as etapas do ensino, desde a iniciação até níveis mais avançados.

Monteiro defende que o canto deve ser integrado sempre que possível destacando: “Se tiveres um miúdo de oito anos a aprender música, se ele associar o canto ao instrumento, se ele associar o que vai tocar a cantar, é muito mais fácil para ele.” (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025). O professor reforça a necessidade de pré-ouvir e avaliar o que se canta e toca: “Avaliando positivamente e construtivamente. Perceber o que é que se pode melhorar e com essa consciência de foco no objetivo final.” (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025).

Sugerindo a estratégia “Eles cantavam ao mesmo tempo que eu tocava e depois eles tentavam imitar no trompete.”, o professor Hélio Ramalho destaca a eficácia da imitação através do canto enquanto método de aprendizagem (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025).

Resumindo, para os referidos entrevistados a utilização do canto na aprendizagem do trompete revela-se útil e eficaz em todas as etapas do ensino deste instrumento uma vez que associar o canto à execução instrumental promove o desenvolvimento auditivo e musical dos alunos desde tenra idade.

Tema 10 - Utilização do canto em contexto de Música de Câmara

Segundo Hélio Ramalho e Pedro Monteiro, o canto constitui uma ferramenta pedagógica importante em contexto de música de câmara. Ramalho afirma: “No contexto de música de câmara, utilizo bastante vezes. (...) Ainda ontem, em uma das aulas de música de câmara que dei, por acaso utilizei. Trabalhámos afinação e leitura também principalmente.” (H. Ramalho, comunicação pessoal, 16/05/2025). Por sua vez, Monteiro refere “Sim, eu com os meus alunos faço muito afinação, acordes, princípios de frase, finais de frase, trabalhar o ar quente quando cantas. Pensar sempre no ar quente.” (P. Monteiro, comunicação pessoal, 19/05/2025). Sugere ainda que cantar acordes em conjunto facilita a perceção e trabalho da afinação em grupo: “Vais perceber o que cada um está a fazer para te enquadrar melhor no ensemble.” (P. Monteiro, comunicação

pessoal, 19/05/2025).

Assim, utilizar o canto em música de câmara constitui, para os entrevistados, uma estratégia pedagógica que permite desenvolver uma maior consciência individual e coletiva no ensemble.

5.1.1 Reflexão sobre a análise das entrevistas

A análise das entrevistas realizadas aos professores de trompete Hélio Ramalho e Pedro Monteiro, às professoras de canto Joana Godinho e Liliana Bizineche, ao cantor Carlos Guilherme e ao maestro João Paulo Santos revelou que existe uma forte valorização do canto enquanto ferramenta pedagógica no ensino de instrumentos de sopro, em particular no trompete. Foram vários os assuntos abordados, desde a respiração e sonoridade, nomeadamente a naturalidade da respiração, controlo do diafragma, tensões corporais, importância e sugestão de exercícios respiratórios, até à postura, articulação e importância da palavra, fraseado e musicalidade, relação entre a respiração e musicalidade afinação/desenvolvimento auditivo, complementaridade entre instrumentos de sopro e canto, entre outros. Em cada tópico, a opinião dos entrevistados relativamente aos benefícios da integração da voz na aprendizagem instrumental e vice-versa foi unânime.

Os entrevistados reforçaram a ideia de que cantar promove a interiorização da música, estimula a consciência auditiva, melhora a perceção da afinação, ajuda na preparação mental das frases musicais e no controlo da respiração. Para além disso, é referido pelos entrevistados que o canto tem um impacto positivo na exploração da expressividade, na construção da confiança dos alunos e no trabalho de grupo em contexto de música de câmara.

Os interlocutores indicaram que, apesar de por vezes ainda ser negligenciada, a complementaridade entre o canto e o ensino de instrumentos de sopro pode e deve ser utilizada em todas as etapas de ensino contribuindo para uma formação mais completa e consciente no percurso dos alunos.

5.2 Análise dos dados recolhidos através dos inquéritos por questionário

Para a recolha e análise dos dados no âmbito da investigação, a mestranda utilizou a plataforma *Google Forms* para criar dois questionários, cada um com um público-alvo diferente: professores de trompete com formação profissional de todo país que lecionam em diferentes níveis e contextos de ensino e alunos do CRBA, polo de Moura, integrados no Estágio da Prática de Ensino Supervisionada, do 1º ao 5º grau do regime articulado. Ambos os questionários tiveram como principal objetivo perceber se e como a inserção do canto no processo de ensino e aprendizagem do trompete pode trazer ferramentas úteis tanto para os professores de trompete bem como contribuir para uma evolução positiva, abrangente e diversificada dos alunos ao longo do seu percurso com este instrumento. Após o envio dos questionários para o público em questão, foram obtidas 30 respostas no questionário aos professores. No questionário aos 12 alunos acompanhados pela mestranda ao longo do estágio, obtiveram-se 11 respostas de alunos de todos os graus (1º ao 5º grau), não entregando o questionário apenas um aluno do 5º grau.

5.2.1 Inquérito por questionário aos professores de trompete

O principal objetivo da elaboração do questionário aos professores de trompete foi explorar a utilização do canto enquanto ferramenta pedagógica no ensino do trompete em Portugal assim como compreender e analisar as suas práticas e usos específicos de forma a perceber se e como esta abordagem é utilizada pelos professores de trompete no nosso país, registando o seu impacto no contexto educacional. Participaram neste inquérito professores que lecionam em diferentes contextos de ensino, nomeadamente em Conservatórios, escolas de ensino artístico especializado (ensino profissional), instituições de ensino superior, em bandas filarmónicas e ensino particular. Esta diversidade permitiu recolher perspetivas mais abrangentes sobre a realidade do ensino do trompete em Portugal e sobre a inserção da prática do canto no ensino deste instrumento.

O questionário foi dividido em quatro partes: a primeira corresponde à introdução do questionário – explicação e enquadramento do mesmo. Na segunda parte, o foco foi a caracterização dos participantes relativamente à sua idade, tempo de lecionação e nível de ensino em que já lecionam ou lecionaram. Em virtude do anonimato no questionário, as referidas perguntas servem apenas para uma organização mais clara dos dados

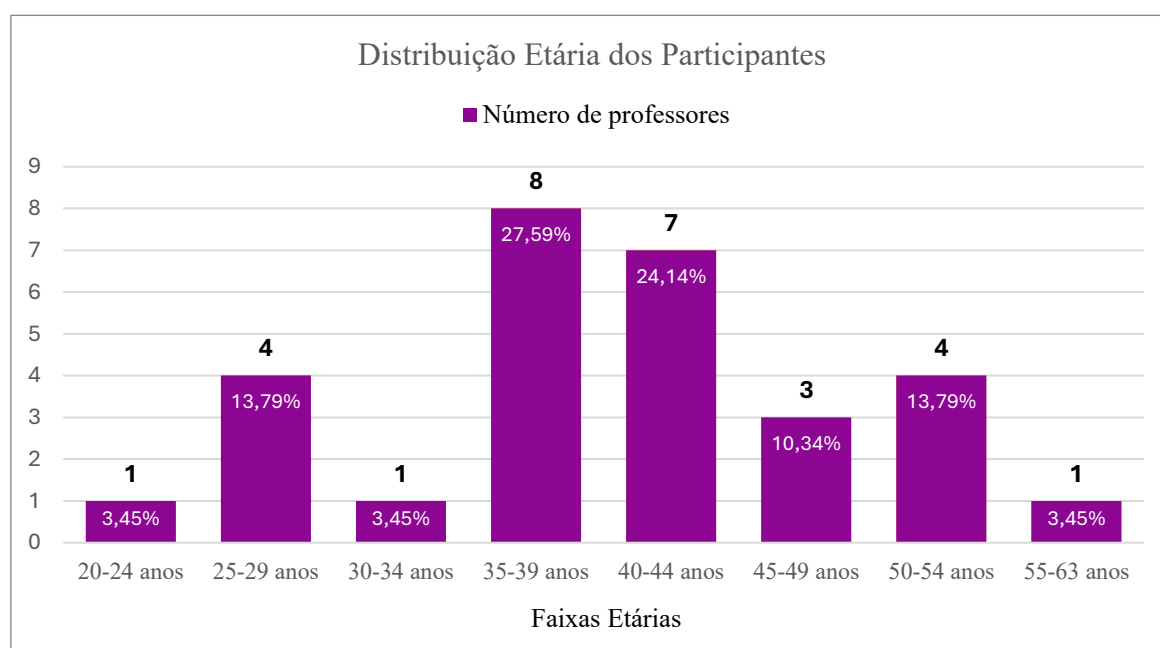
fornecidos. A terceira parte foca exatamente a utilização do canto no ensino do trompete abordando temas como a respiração, sonoridade, postura, afinação, fraseado, musicalidade, leitura, entre outros, e procura perceber a opinião dos professores em relação à integração do canto nas suas aulas e quais os benefícios e dificuldades desta ferramenta. Por fim, a quarta parte tem como objetivo perceber a opinião dos inquiridos relativamente à utilização do canto no ensino do trompete em Portugal.

5.2.1.1 Apresentação dos dados

Os resultados do inquérito por questionário aos professores de trompete revelam que a idade dos professores inquiridos varia entre os 20 e 63 anos, como é possível ver na figura 3.

Figura 3

Distribuição Etária dos Participantes



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

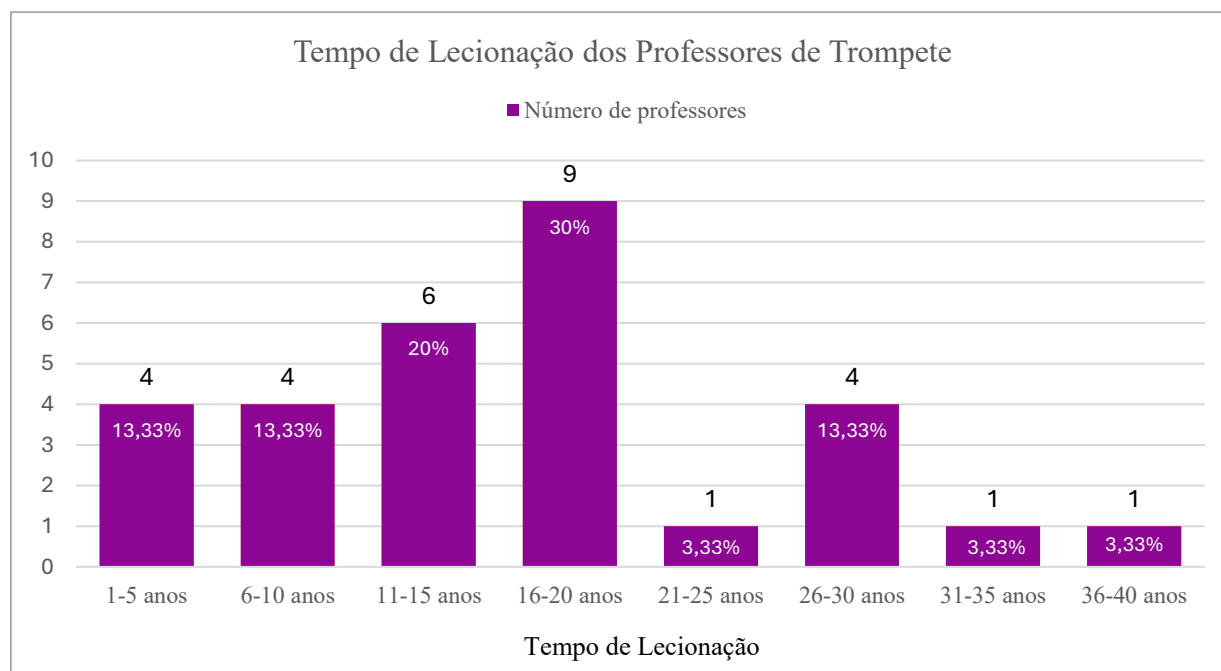
É importante referir que, nesta pergunta, a análise considerou 29 participantes válidos pois uma das respostas foi considerada inválida uma vez que o participante respondeu o nome de um local em vez de um número. Apesar disto, as restantes respostas do referido participante foram mantidas na análise qualitativa e quantitativa das outras variáveis.

Para fins de análise, as idades dos participantes foram agrupadas em faixas de cinco anos. Tendo em conta os pontos centrais das faixas etárias, a média estimada da idade dos participantes foi de aproximadamente 40 anos, destacando-se a faixa etária dos 35-39 anos com 8 professores (27,59%), seguida faixa entre os 40-44 anos com 7 professores (24,14%). Como se pode observar na figura 3, a última faixa etária foi adaptada para os 55-63 anos a fim de mostrar de forma precisa a idade do participante mais velho da amostra não sendo necessário estender até aos 65 anos.

Na segunda pergunta, a análise dos dados revelou que a média do tempo de lecionação dos professores foi aproximadamente 16,3 anos sendo que a maior parte dos participantes se encontrava nas faixas de 16 a 20 anos, com 9 professores (30%), indicando um grupo bastante experiente na área do ensino. Para além disso, como se pode verificar na figura 4, observou-se uma distribuição equilibrada pelas restantes faixas de tempo de lecionação destacando-se a dos 11 a 15 anos de serviço (6 professores, 20%) e 26 a 30 anos de serviço, com 4 professores (cerca de 13,33%).

Figura 4

Tempo de Lecionação dos Professores de Trompete

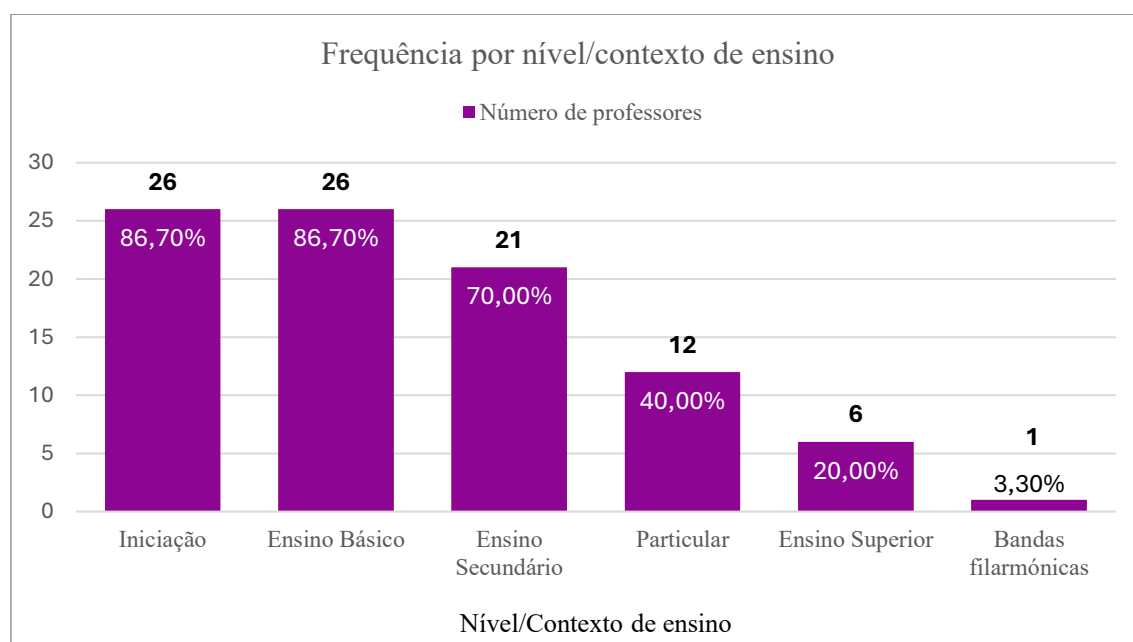


Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

A existência de professores com mais de 30 anos de carreira demonstra a diversidade de trajetórias profissionais dos participantes. Os dados recolhidos permitem caracterizar a amostra como sendo um corpo docente experiente, com conhecimentos consolidados, o que influencia a abordagem pedagógica e a forma como o ensino é concebido e praticado no contexto educacional analisado.

Figura 5

Distribuição de professores por nível/contexto de ensino (respostas múltiplas permitidas).



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Através da análise da figura 5, é possível perceber que a maioria dos professores participantes leciona em mais do que um nível de ensino. É de destacar uma presença forte nas etapas iniciais do ensino nomeadamente na Iniciação com 86,7% (correspondendo a 26 professores) e os mesmos valores no Ensino Básico, o que evidencia a importância dada a estas etapas iniciais na formação musical dos alunos de forma a construir bases sólidas para o seu desenvolvimento técnico-musical. Em relação ao Ensino Secundário, podemos verificar que, apesar de uma percentagem ligeiramente inferior de professores (70%), este nível apresenta também uma representação significativa, indicando uma continuidade no acompanhamento musical dos alunos. O Ensino Particular é referido por 40% dos professores, o que evidencia um crescimento de acompanhamento individualizado para muitos alunos. No Ensino Superior, encontramos 6 professores participantes (20%) que lecionam nesse nível de ensino. Dos 30 professores

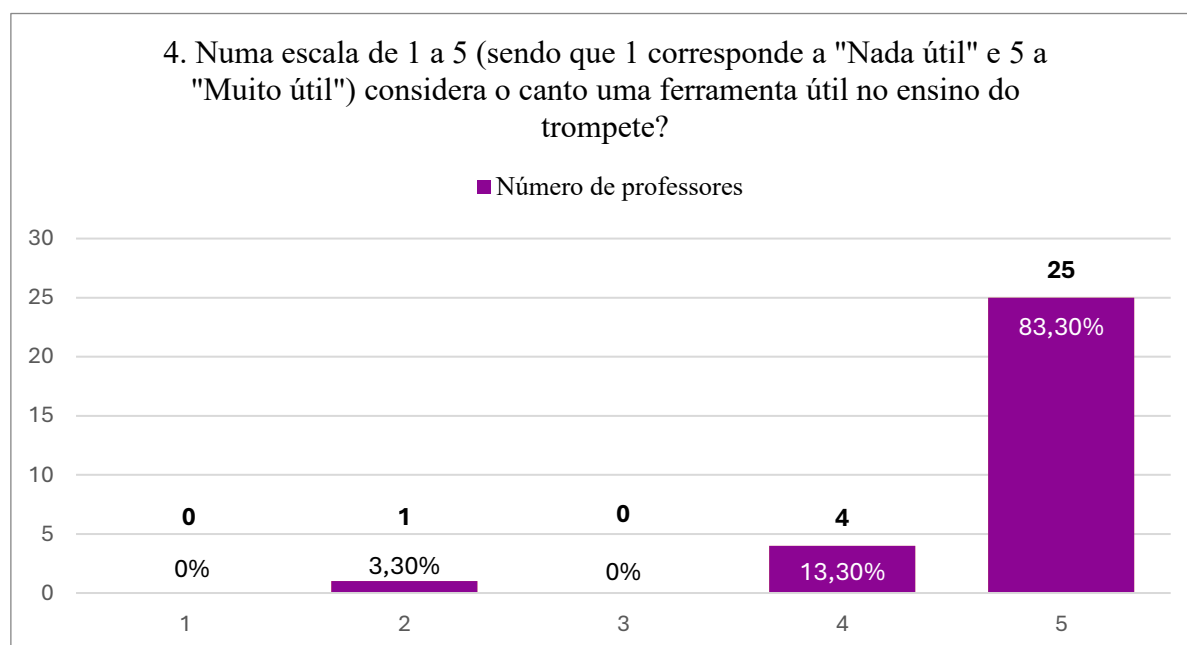
participantes, apenas 1 (3,3%) leciona em contexto de Bandas Filarmónicas revelando que existe uma menor ligação dos professores inquiridos a este contexto de formação musical.

Terminada a primeira parte, na parte seguinte o foco prende-se em perceber qual a opinião dos professores inquiridos em relação ao canto enquanto estratégia de aprendizagem do trompete.

Através da análise das respostas obtidas na pergunta 4 (figura 6) “Numa escala de 1 a 5 (sendo que 1 corresponde a "Nada útil" e 5 a "Muito útil") considera o canto uma ferramenta útil no ensino do trompete?” podemos perceber que 83,30% dos professores consideram o canto uma ferramenta Muito útil no ensino do trompete. No nível 4, 13,30% dos professores evidenciam uma perceção positiva mas não máxima. No nível 2, encontramos apenas 1 professor refletindo uma representação muito reduzida em relação à utilidade do canto. O facto de não existirem classificações nos níveis 1 e 3 indica uma tendência para as classificações mais elevadas. Pode, assim, aferir-se que a maioria dos professores considera o canto uma ferramenta útil na aprendizagem do trompete.

Figura 6

Pergunta 4 do questionário.

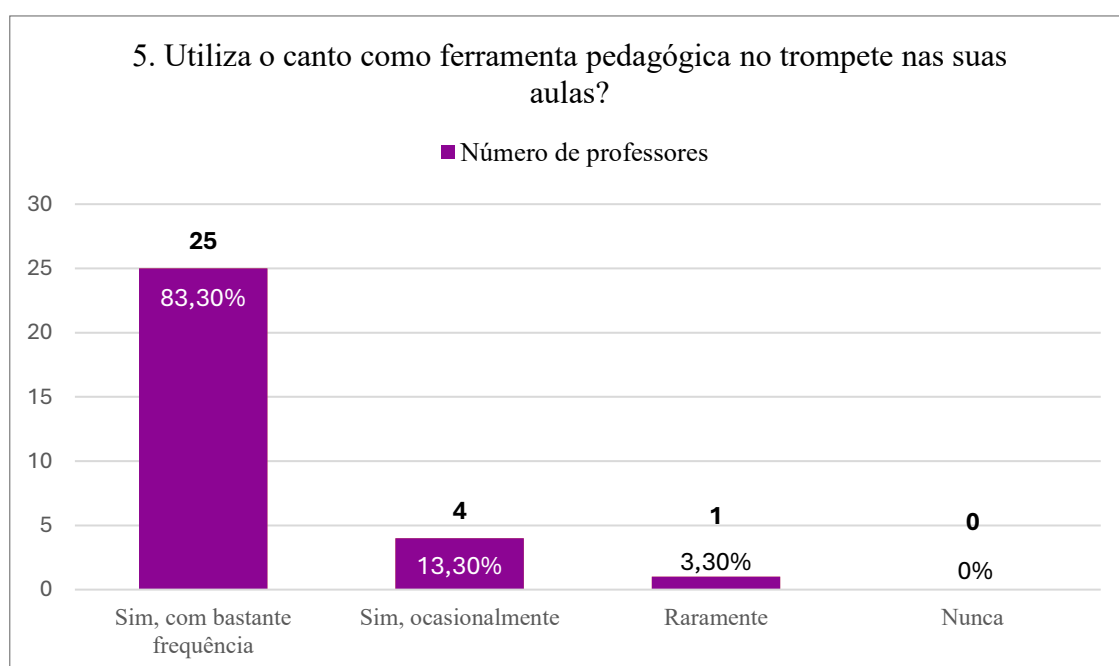


Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Na pergunta 5 (figura 7) “Utiliza o canto como ferramenta pedagógica no trompete nas suas aulas?” 83,30% dos inquiridos responderam que utilizam o canto nas suas aulas com bastante frequência destacando esta prática como uma componente pedagógica importante e presente diariamente no ensino do trompete. Por sua vez, 13,30% indicaram que quando lecionam utilizam o canto ocasionalmente enquanto apenas um professor (3,30%) afirma fazê-lo raramente. Nenhum dos inquiridos referiu não utilizar esta prática evidenciando a relevância do canto enquanto ferramenta no contexto educativo musical.

Figura 7

Pergunta 5 do questionário.



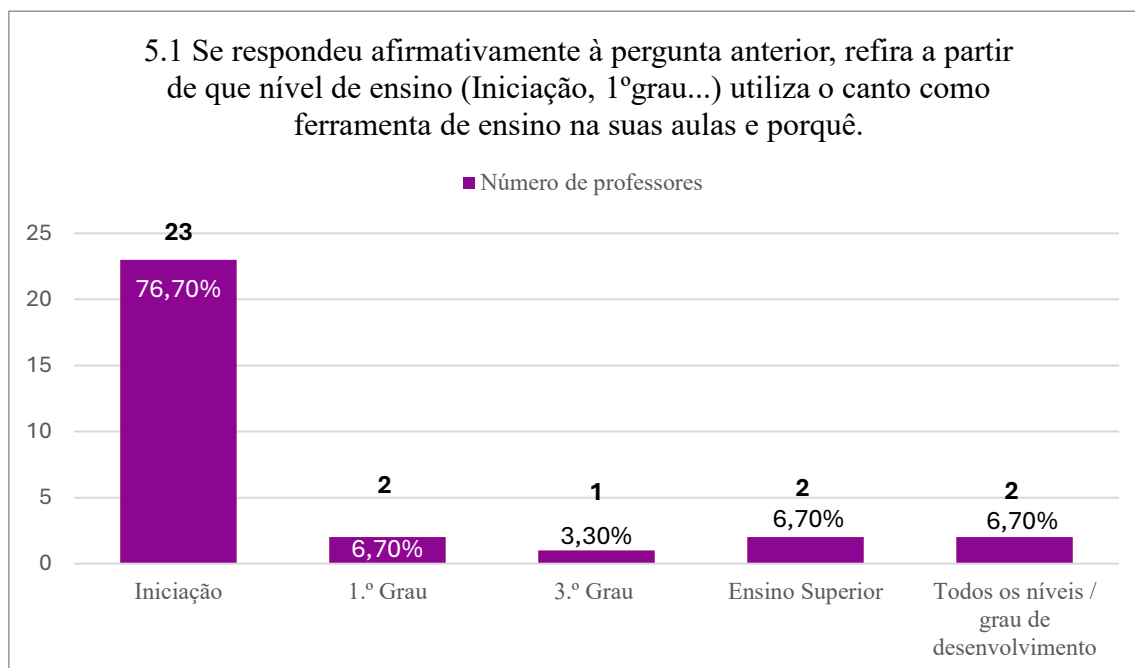
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Complementando a pergunta 5, procurou-se perceber, através da pergunta 5.1, a partir de que nível de ensino os professores inquiridos utilizam o canto como ferramenta de ensino nas suas aulas e porquê.

Com recurso à figura 8, percebe-se que a maioria dos inquiridos utiliza o canto como ferramenta de ensino na Iniciação (76,70%).

Figura 8

Pergunta 5.1 do questionário



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Um dos professores que selecionou a opção do nível de Iniciação referiu:

Utilizo a partir da Iniciação em Música. Desde o início da formação de cada aluno considero importante utilizar o canto como ferramenta para desenvolver a acuidade auditiva, a afinação e como complemento à própria leitura entoada do repertório. Também considero importante a utilização do ato de cantar, de modo a desenvolver aspetos relacionados com a coluna de ar, respiração e a própria musicalidade. (Dados recolhidos através do questionário aos professores, 2025).

Para além das componentes referidas pelo inquirido citado, existe um outro comentário relativo ao nível da iniciação que reforça a importância do canto para trabalhar aspetos fundamentais no trompete: “Desde a iniciação, como referência auditiva, desenvolver a memória muscular” e “Iniciação, é importante para treinar o ouvido e para concentração.” Ainda dentro deste nível de ensino, encontramos uma resposta de um inquirido salientando a importância do cantar para o desenvolvimento da leitura e sensibilidade auditiva: “Iniciação, desenvolve a leitura e a sensibilidade dos harmónicos mais facilmente para que eles toquem sem dúvidas.”

Segue-se uma representação menor no 1º e 3º graus com 6,70% e 3,33% dos professores respetivamente sendo que um dos inquiridos afirmou “É relativo, mas provavelmente a partir do 3º grau.” A opção relativa ao Ensino Superior foi referida por 2 professores (6,70%).

A opção de aplicar o canto em todos os níveis e graus de desenvolvimento foi também selecionada 6,70% dos inquiridos. Dentro desta opção dois professores elaboraram comentários próprios. O primeiro referiu:

Utilizo o canto, com especial foco na gestão do ar e abertura da garganta em todos os níveis - que ensino, naturalmente com a devida abordagem pedagógica. O porquê devesse ao facto de nos mais de trinta anos de experiência que tenho a tocar trompete, e pelos ensinamentos que colhi ao longo deste percurso, sei que o canto e especialmente os dois elementos que nomeei anteriormente, têm um papel preponderante para quem toca trompete. (Dados recolhidos através do questionário aos professores, 2025).

O segundo professor comentou:

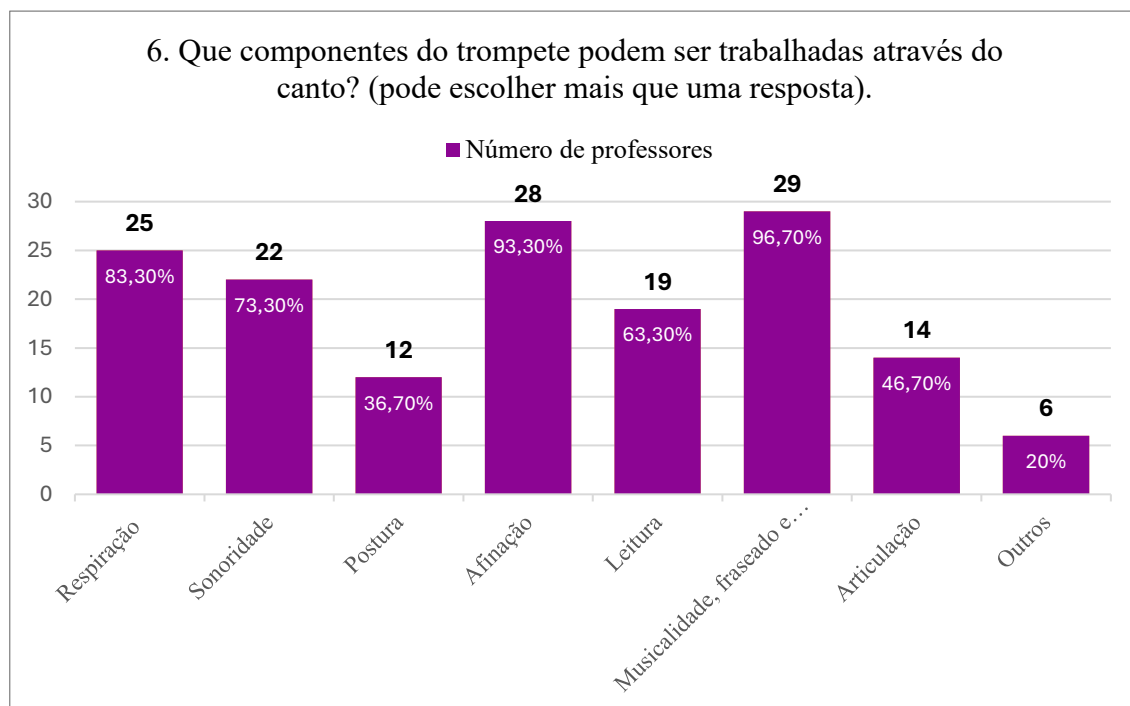
Utilizo o canto em qualquer grau de desenvolvimento e idade. Vejo a voz como o nosso primeiro instrumento e a forma mais eficaz de transmitir a nossa interpretação da música antes de a transmitir através de um "objeto". Também é uma forma de perceber se os alunos têm noção da altura das notas, afinação, fraseado, etc. Também encontro muitos benefícios no cantar com sílabas, para aperfeiçoar a articulação. (Dados recolhidos através do questionário aos professores, 2025).

Esta distribuição vem revelar que, para a maioria dos professores, a utilização do canto não é uma técnica aplicável apenas nos níveis mais avançados, mas também considerada fundamental desde o primeiro contacto com o instrumento. Segundo um dos inquiridos: “utilizo o canto desde os primeiros sons no Instrumento.” Para além disso, as respostas escritas fornecidas por alguns inquiridos vêm desde já antecipar a importância de cantar no desenvolvimento de capacidades técnicas e musicais deste instrumento nomeadamente a respiração, acuidade auditiva, leitura entoada, afinação, musicalidade, memória muscular, concentração, fraseado e articulação.

Indo ao encontro a algumas das respostas dadas pelos inquiridos na pergunta anterior, a pergunta 6 (figura 9) procura saber “Que componentes do trompete podem ser trabalhadas através do canto?”

Figura 9

Pergunta 6 do questionário (respostas múltiplas permitidas).



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Sendo que cada professor podia escolher mais do que uma opção, na figura 9 podem observar-se os dados que revelam a componente da **musicalidade, fraseado e expressividade** é a mais selecionada pelos inquiridos, com 29 professores (96,70%), demonstrando que o canto é uma ferramenta central na formação interpretativa dos alunos. Seguem-se a **afinação e respiração** também com percentagens significativas, 93,30% e 83,30% dos inquiridos respetivamente, revelando serem componentes fortemente associadas à utilização do canto como ferramenta pedagógica. Outras componentes selecionadas pelos inquiridos são a **sonoridade** (73,30%), **leitura** (63,30%), **articulação** (46,70%) e **postura** (36,70%). Para além das opções de resposta disponíveis na pergunta 6, os professores tinham ainda a opção de poder indicar **outras componentes** que achassem pertinentes. Obtiveram-se 6 respostas (20%) que enfatizam a valorização que os professores de trompete concedem ao uso do canto no ensino do trompete. Entre as respostas escritas que forneceram, encontram-se as seguintes:

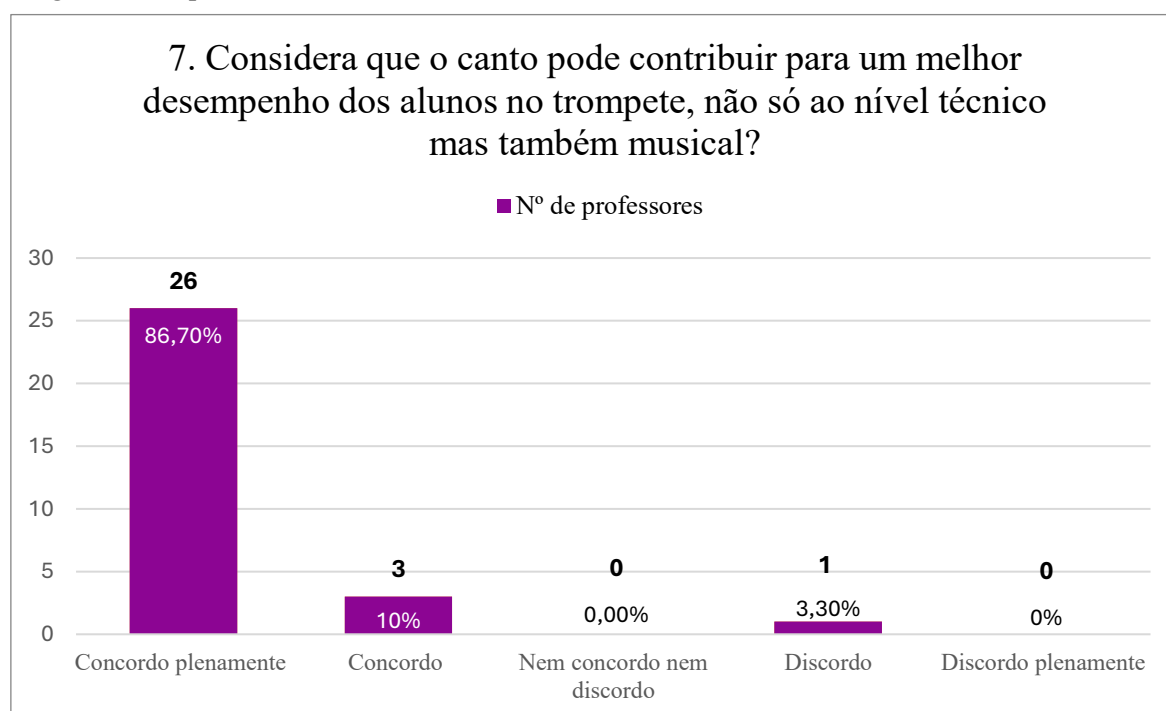
“Memorização e Confiança”, “Posicionamento da garganta e da língua”, “Controle de diafragma, acima de tudo”, “abertura/relaxamento da garganta e de todo o aparelho envolvido na produção do som (antes de chegar ao trompete).”, “Noção das notas no ouvido”, “Flexibilidade”.

Os dados observáveis na figura 9 revelam, portanto, uma tendência da associação do canto a componentes cruciais para o desenvolvimento técnico e musical na aprendizagem do trompete. A diversidade de respostas revela existir uma noção da importância de cantar para melhorar competências fisiológicas e psicológicas fundamentais na execução do trompete contribuindo para melhorias técnicas e musicais dos alunos bem como uma maior autoconsciência corporal e auditiva.

Através da pergunta 7 do questionário (figura 10), a mestranda procurou saber se os inquiridos consideram “que o canto pode contribuir para um melhor desempenho dos alunos no trompete, não só ao nível técnico mas também musical?”

Figura 10

Pergunta 7 do questionário



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Como se pode observar na figura 10, dentro das cinco opções possíveis, “Concordo Plenamente” tem uma representação bastante elevada com cerca de 26 professores (86,70%) revelando uma visão praticamente unânime sobre a importância de cantar no percurso dos trompetistas. Segue-se a opção “Concordo” com 3 professores (10%) e a opção “Discordo” selecionada por apenas 1 professor (3,30%). As opções “Nem concordo nem discordo” e “Discordo plenamente” não tiveram qualquer representação.

Analizando as respostas dos inquiridos, sobressai a relevância que os professores participantes atribuem ao canto enquanto ferramenta para melhorar o desempenho dos alunos contribuindo não só para uma melhor e maior compreensão musical e interpretativa, mas também para um desenvolvimento técnico mais eficaz e consistente, tornando a sua formação mais completa e consciente.

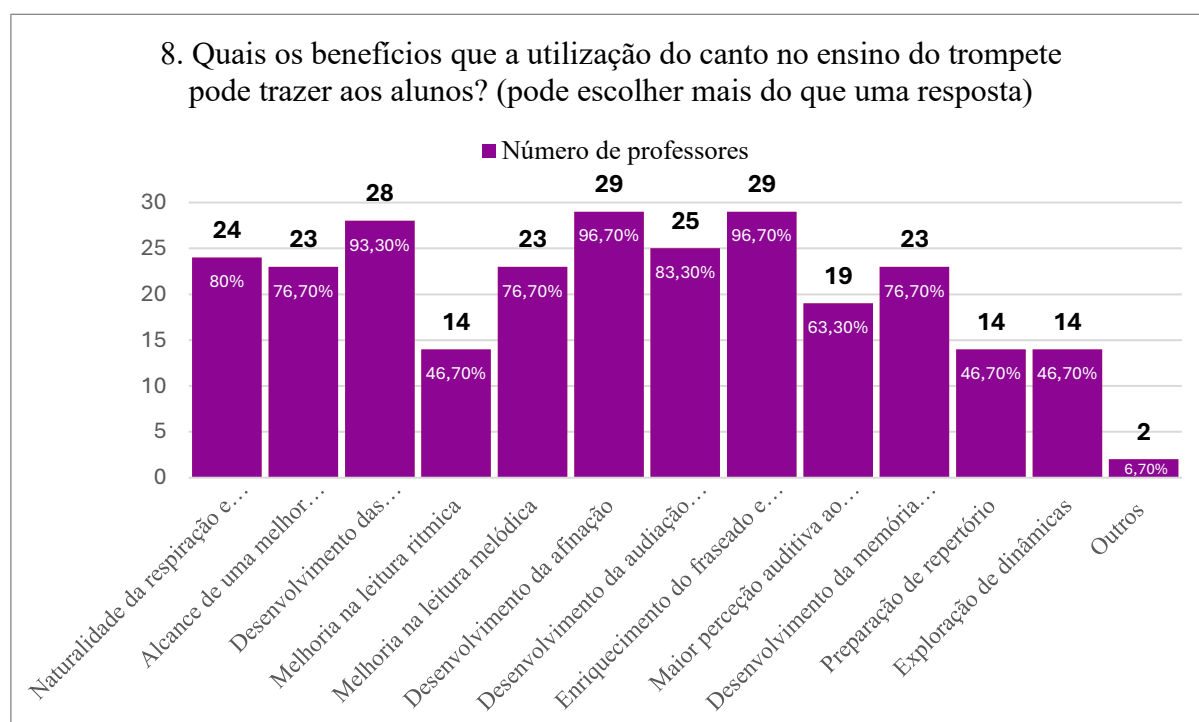
Através da pergunta 8 (figura 11), procurou perceber-se a perceção dos inquiridos relativamente a benefícios mais concretos da prática do canto no contexto do ensino do trompete. Várias foram as opções disponibilizadas que abrangem diversas competências técnico-musicais, desde aspetos fisiológicos, como a respiração, até elementos relacionados com a formação e interpretação musical.

De entre todas as opções, foram destacadas o desenvolvimento da afinação e o enriquecimento do fraseado e musicalidade, ambas com uma representação muito elevada, de 29 professores cada (96,70%). A componente do desenvolvimento das capacidades auditivas também se destacou contando 28 respostas (93,30% dos professores) assim como o desenvolvimento da audição (capacidade de ouvir internamente aquilo que se vai tocar no instrumento) com 25 respostas (83,30%) evidenciando uma forte ligação entre o canto e o desenvolvimento auditivo dos alunos. A naturalidade da respiração e melhoria no controlo do fluxo de ar e utilização de suporte respiratório alcançou 24 respostas (80%). As componentes leitura melódica e desenvolvimento da memória auditiva obtiveram 23 respostas (76,70% para ambas). Competências como o alcance de uma melhor sonoridade (23 respostas, 76,70%), maior perceção auditiva a tocar em grupo (19 respostas, 63,30%) tiveram também bastante representatividade. As competências associadas a uma melhoria na leitura rítmica, preparação de repertório e exploração de dinâmicas, todas elas com 14 respostas (46,70% dos inquiridos), podem destacar-se como sendo relevantes para quase metade dos professores inquiridos. Por fim, regista-se uma pequena percentagem de inquiridos (2) que considerou importante referir, para além de todas as competências apresentadas como

opção, outras componentes (correspondendo a 6,70% dos professores), nomeadamente “Manter elevados os índices de concentração nos períodos em que o aluno deverá descansar, para alcançar uma melhor produtividade” e o “Posicionamento da garganta e língua”, revelando a variedade de perceções e abordagens pedagógicas associadas à prática de cantar.

Figura 11

Pergunta 8 do questionário



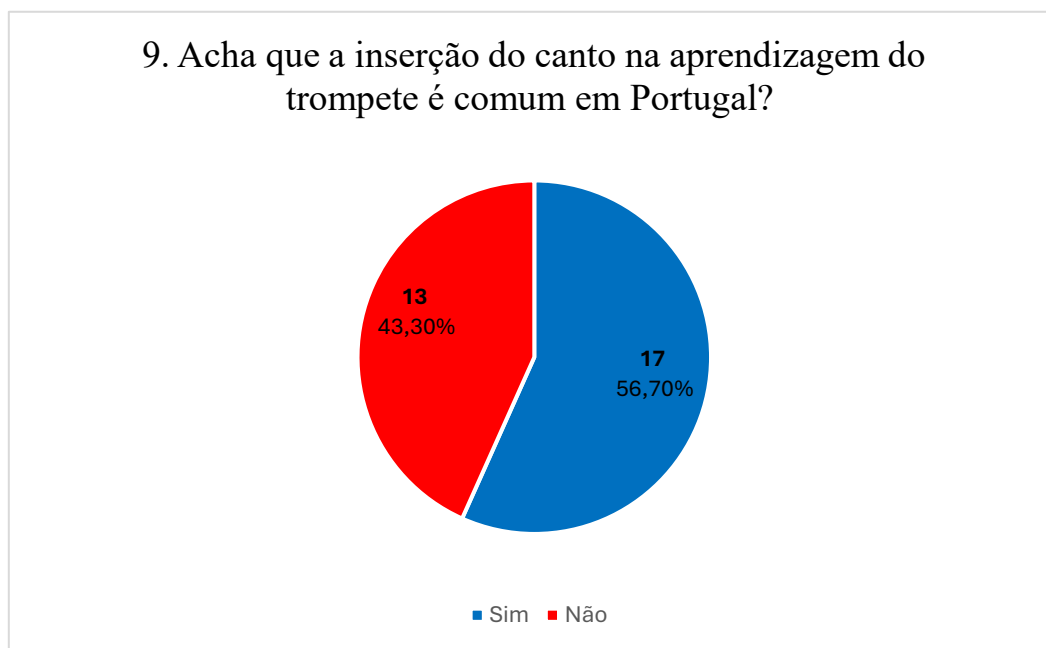
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Nesta pergunta existe um consenso significativo entre os professores de trompete inquiridos no que diz respeito ao impacto positivo do canto para o crescimento técnico e musical dos alunos reconhecendo esta prática como um estratégia interdisciplinar que promove uma relação mais crítica, sensível e consciente na execução técnica e musical do instrumento bem como na preparação de repertório.

Na pergunta 9, “acha que a inserção do canto na aprendizagem do trompete é comum em Portugal?”, 17 inquiridos (56,70%) responderam “Sim” e 13 inquiridos responderam “Não” (43,30%).

Figura 12

Pergunta 9 do questionário



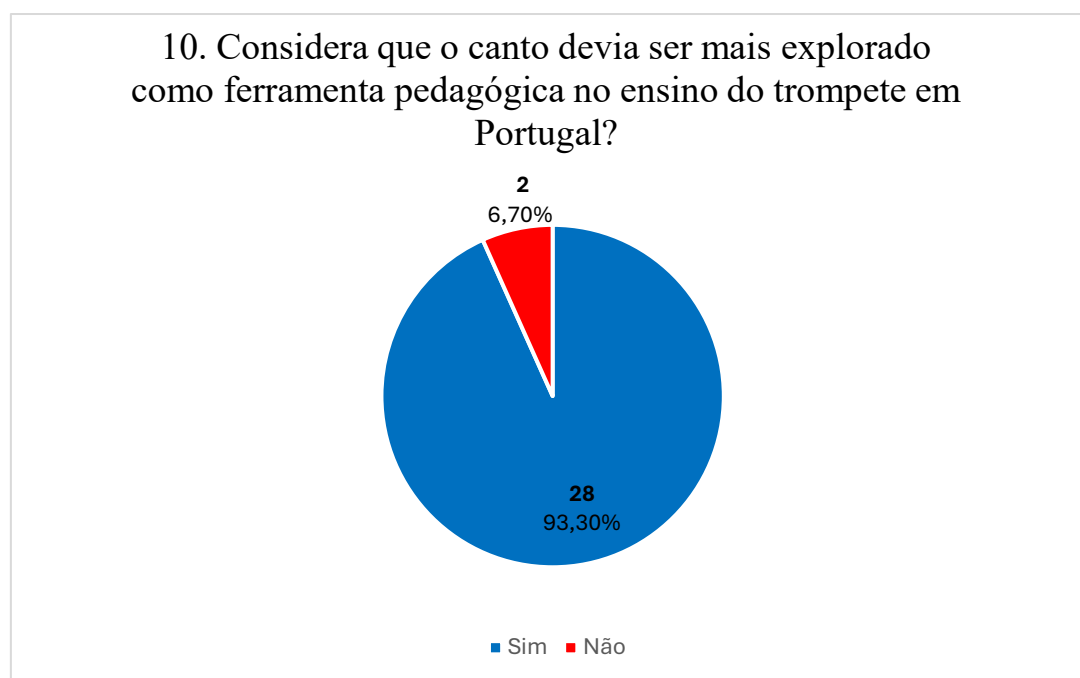
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Através da análise destes dados, pode concluir-se que existe uma clara divisão de perceções entre os professores inquiridos. A maioria considera que esta prática é uma realidade presente em Portugal no entanto, como já referido, 43,30% entende que não o é. Esta divisão quase equilibrada vem revelar uma falta de consenso pois, se por um lado, pouco mais de metade dos professores reconhece que existe a inserção prática do canto na aprendizagem do trompete no panorama nacional, indicando uma crescente sensibilização para a utilização desta prática no desenvolvimento dos alunos trompetistas, por outro, a percentagem significativa de professores que não a reconhece demonstra que esta prática ainda não está completamente enraizada no contexto educativo do nosso país.

Na pergunta 10 (figura 13) “Considera que o canto devia ser mais explorado como ferramenta pedagógica no ensino do trompete em Portugal?”, 28 inquiridos (93,30% dos professores) responderam “Sim” e 2 inquiridos (6,70%) responderam “Não”.

Figura 13

Pergunta 10 do questionário



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

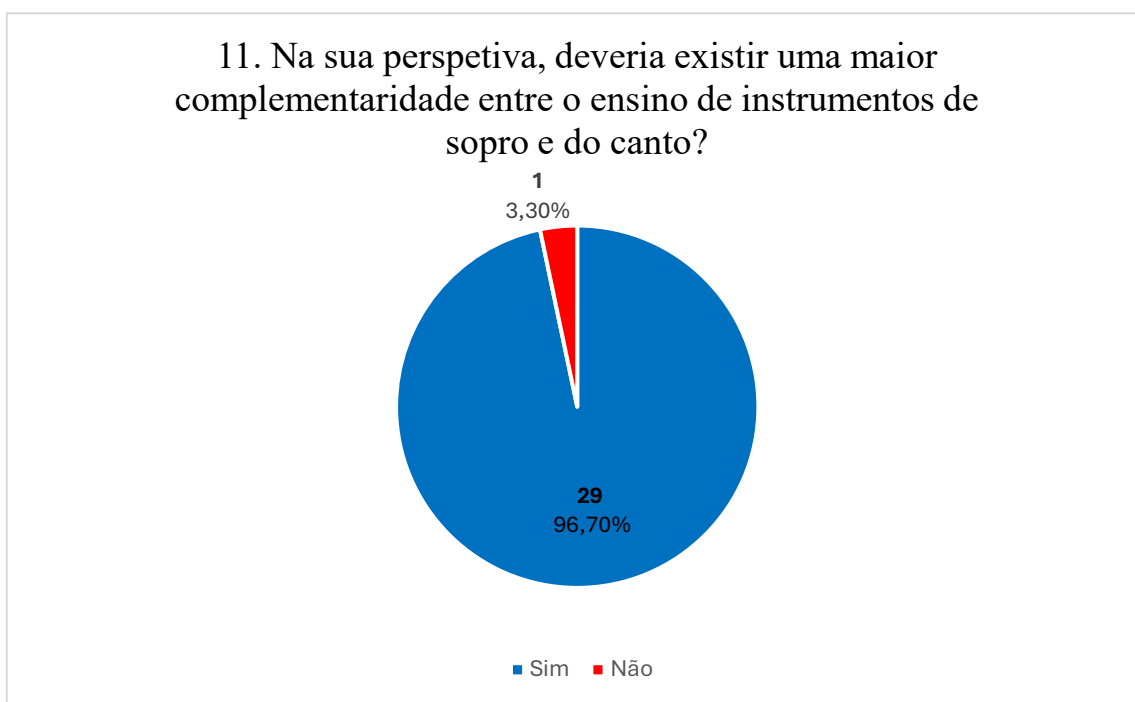
Analisando os dados, percebe-se que existe uma quase unanimidade nas respostas obtidas nesta pergunta, o que revela uma clara perceção dos professores inquiridos sobre o potencial do canto enquanto ferramenta de ensino na aprendizagem do trompete. Com 93,30% dos professores a considerarem que o canto deveria ser mais explorado em Portugal, denota-se uma consciência e vontade de tornar esta prática mais presente no processo de ensino dos alunos trompetistas. Para além de reforçar a importância do canto enquanto estratégia de trabalho, as respostas revelam também uma possível lacuna nas abordagens pedagógicas utilizadas no país no que diz respeito à prática do canto como complemento na aprendizagem de outros instrumentos, neste caso do trompete. Existe assim uma abertura por parte da maioria dos professores em adotar e desenvolver esta prática nas instituições de ensino de forma a integrar o canto nos programas de formação dos alunos trompetistas. Apesar da pequena minoria de 6,70% não achar esta necessidade,

o maior número de respostas positivas demonstra evidências crescentes dos benefícios do canto no percurso musical dos alunos de trompete.

Na pergunta 11 (figura 14), “Na sua perspectiva, deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino de instrumentos de sopro e do canto?” 29 inquiridos (96,70%) responderam “Sim” e 1 inquirido (3,30%) respondeu “Não”.

Figura 14

Pergunta 11 do questionário



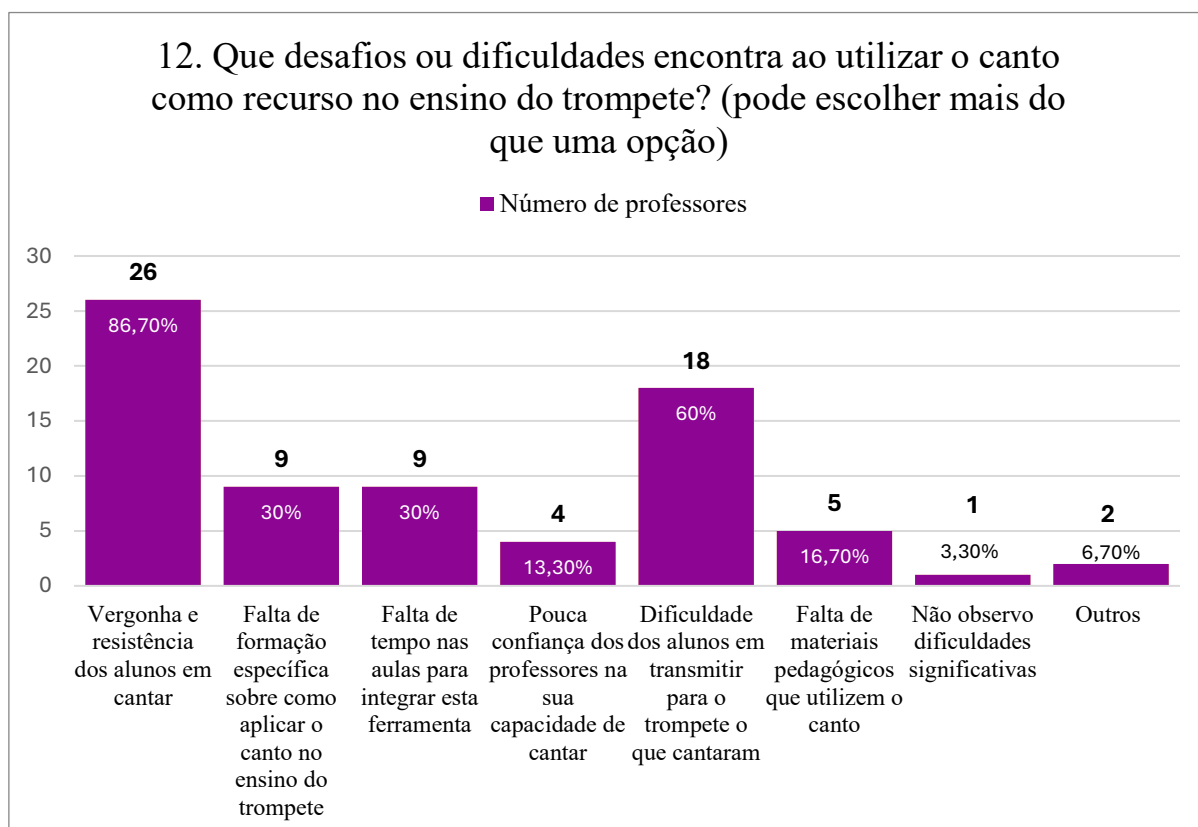
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

A análise destes dados evidencia a sensibilização, por parte dos professores de trompete, para a importância de uma abordagem interdisciplinar no percurso dos alunos instrumentistas de sopro, mais especificamente trompetistas. Esta perspectiva demonstra que o canto não deve ser uma prática isolada mas uma estratégia útil para melhorar componentes fundamentais no trompete.

Com a elaboração da pergunta 12 do questionário, a mestranda procurou perceber que obstáculos e dificuldades os professores de trompete inquiridos encontram ao utilizar o canto como recurso no ensino do trompete.

Figura 15

Pergunta 12 do questionário (respostas múltiplas permitidas).



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos professores (2025)

Analisando a figura 15, é possível perceber que a principal dificuldade selecionada pelos inquiridos (26 professores, 86,70%) foi a “Vergonha e Resistência dos alunos em cantar”. Esta situação revela que muitos alunos têm dificuldades em expor-se a nível vocal, representando uma barreira que pode limitar o proveito máximo desta prática pedagógica. Outras dificuldades assinaladas foram a “Dificuldade dos alunos em transmitir para o trompete o que cantaram”, com 18 professores (60%) e a “Falta de formação específica sobre como aplicar o canto no ensino do trompete”, com 9 professores (30%). À semelhança da última dificuldade, também a “Falta de tempo nas aulas para integrar esta ferramenta” contou com a seleção 30% dos professores inquiridos. A “Falta de materiais pedagógicos que utilizem o canto” foi assinalada por 5 professores (16,70%) e a “Pouca

confiança dos professores na sua capacidade de cantar” foi destacada por 4 professores (13,30%). Apenas um dos professores inquiridos indicou “Não observo dificuldades significativas” (3,30%). Dois dos professores inquiridos (6,70%) referiram ainda “Outros”.

Para além das respostas seleccionadas, foram fornecidas as seguintes respostas escritas: “Para utilizar a voz no ensino do trompete não encontro grandes dificuldades, para utilizar o canto, visto com o uso da voz de uma forma mais educada se calhar era necessário mais capacidades dos professores, mas penso que uso da voz na sua forma intuitiva já ajuda muito” e “Pouca confiança da parte dos alunos também”.

A análise dos dados permite perceber que, apesar do canto ser uma prática pedagógica importante, existem dificuldades associadas à sua prática, não só da parte dos alunos como dos professores, sobretudo ao nível de formação, recursos e falta de tempo nas aulas. Deste modo, os dados recolhidos indicam a necessidade de estratégias específicas para ultrapassar estes obstáculos por forma a melhorar a integração do canto no ensino do trompete.

As últimas duas perguntas do questionário são de resposta aberta e de preenchimento não obrigatório, pelo que os professores tiveram a liberdade de escrever e dar a sua opinião em relação aos temas abordados. Todos os dados apresentados nas duas respostas foram recolhidos através do questionário aplicado aos professores de trompete (2025).

Começando pela pergunta 13 “Que estratégias podem incentivar a utilização do canto no ensino do trompete?”, obtiveram-se nesta pergunta 22 respostas. Após ler e analisar todas as respostas, é possível organizá-las por temáticas dentro do assunto abordado na pergunta, nomeadamente: integração e contextualização vocal; estratégias de canto nas aulas; formação de professores; formação de um ambiente de confiança; utilização de tecnologia; complementaridade interdisciplinar e referências auditivas associadas ao canto/importância de ouvir música.

Integração e contextualização vocal

- “Eu penso que ainda mais importante é o uso da voz na aprendizagem da música, estratégias devem ser implantadas para conseguir este objetivo mais geral e depois pensar no caso particular do trompete”;
- “Demonstrar e fazer acreditar que o instrumento é uma prolongação da voz. A motivação e a crença em que o canto faz parte da aprendizagem é mesmo o mais difícil de fazer os alunos perceberem o processo.”;
- “Uma vez disseram me: “se um músico consegue cantar consegue tocar” por isso é de muita importância desenvolver essa capacidade. Cantando tudo o que o aluno se propõe tocar.”

Estratégias de canto nas aulas

- “Dedicar uma pequena parte da aula a cantar, não necessariamente repertório do trompete, mas pequenas músicas que fossem aliciantes para o aluno e gradualmente o cantar deixa de ser um obstáculo”;
- “O aluno cantar enquanto o professor tocar e vice versa.”;
- “Demonstrando aos alunos os resultados imediatos que se atingem após a utilização desta ferramenta.”;
- “Cantar com o aluno, pôr a peça a dar e cantar por cima.”;
- “Cantar antes de tocar. No aquecimento, tocar no piano, depois cantar, de seguida apenas no bocal e, por fim, no trompete.”;
- “cantar mais em ambiente de aula e com isso fazer com que os alunos percebam o impacto que o cantar tem na nossa forma de tocar.”;
- “Ir cantando de 2 em 2 compassos e reproduzir de memória”;
- “Cantar com os alunos, incentivá-los a cantar mesmo que não cantem bem e ter sempre um piano ao lado para os auxiliar.”;
- “Antes de tocar uma peça, os alunos podem cantar as frases musicais. Isso permite que internalizem a melodia e a articulação, facilitando a execução no trompete.”;
- “Cantar primeiramente melodias conhecidas pelos alunos em várias tonalidades.”;
- “Solfejo”

Formação de professores

- “Maior formação e alguns métodos.”;
- “Basicamente, cabe ao professor de trompete incorporar técnicas vocais nas aulas de trompete. Mais tarde, depende mais de cada aluno procurar complementar cada vez mais o canto com o estudo do instrumento.”

Formação de um ambiente de confiança

- “Começar por algo do conhecimento deles para que eles possam cantar sem medo”;

Utilização de tecnologia

- “Aplicativos de música que permitem cantar e tocar podem ser utilizados para incentivar a prática, além de gravar os alunos a cantar e tocar, permitindo a autoavaliação.”

Complementaridade interdisciplinar:

- “A disciplina de Coro no ensino articulado, apenas é utilizada na maior parte das escolas como uma classe de conjunto com fins performativos, dando pouco ou nada a ganhar em termos pedagógicos aos alunos. A sua transformação numa disciplina de treino vocal/auditivo que oferecesse ferramentas para aplicação na prática instrumental traria bastantes benefícios e o resultado iria motivar muito os alunos”;
- “Valorizar a importância da voz como complemento ao instrumento”;
- “Estudar como os cantores utilizam a respiração, a dinâmica e a articulação. Discussões sobre diferentes estilos vocais podem enriquecer a interpretação musical dos alunos no trompete.”

Referências auditivas associadas ao canto/Importância de ouvir música

- “Tentar emular bons cantores/as de referência e conceptualizar no instrumento uma abordagem sonora vocal destas referências.”
- “os alunos deverão escutar um exemplo com o objetivo principal de absorverem o máximo de parâmetros possíveis e antes de o tocarem no instrumento deverão cantar o trecho executando as posições no instrumento para trabalhar a sincronização.”

Apesar de todas as estratégias apresentadas, um professor referiu: “Honestamente, não creio que o canto seja uma ferramenta muito vantajosa.”

Analisando as respostas dos professores inquiridos à pergunta 13, é possível perceber que existe uma grande variedade de estratégias que podem favorecer a integração do canto de forma mais eficaz e apelativa na aprendizagem do trompete. Entre as várias respostas é de destacar a importância de incentivar e capacitar tanto os professores como os alunos para o uso do canto estimulando-se também a criação de mais material pedagógico que incentive a prática vocal em contexto de sala de aula.

No âmbito das estratégias específicas para a prática do canto em aulas de trompete, é de realçar a importância que é dada pelos professores à prática de cantar antes de tocar no instrumento, sobretudo no trabalho do solfejo e vocalização de passagens de peças e/ou estudos. Estas estratégias, de acordo com as respostas dos professores inquiridos, podem ajudar os alunos a trabalhar componentes fundamentais no trompete como a respiração, articulação, sincronização, leitura, pré-audição, interpretação.

É também referida a necessidade de criar um ambiente de confiança de forma que o aluno se sinta confortável não só a tocar, mas também a cantar começando com pequenos passos (melodias simples) de forma a aumentar o seu à-vontade.

Os professores inquiridos valorizam também a complementaridade entre canto e trompete e os benefícios que a mesma pode trazer aos alunos ao longo da sua aprendizagem bem como a integração da tecnologia de forma a promover aulas mais dinâmicas, autoavaliação e uma prática mais abrangente.

Em suma, as estratégias apresentadas assentam em três pilares: formação e motivação do

professor, adaptação às necessidades dos alunos e a valorização e visão do canto enquanto componente musical indissociável do desenvolvimento técnico-musical no trompete.

Relativamente à pergunta 14 “Gostaria de partilhar alguma experiência relevante sobre o uso do canto no ensino do trompete?” foram obtidas 8 respostas dos professores inquiridos.

De forma a analisar e organizar as respostas dos professores a esta pergunta, a mestrande optou novamente por agrupar as várias respostas por temáticas, nomeadamente: afinação e perceção auditiva; preparação e estudo de repertório; respiração, sonoridade e postura; naturalidade do canto, confiança e desinibição, e estratégias pedagógicas específicas.

Afinação e perceção auditiva

- “Tenho alguns alunos com dificuldade em perceber a altura das notas, sobretudo em iniciação e 2º ciclo. Quando assim acontece, ponho-os a cantar, exercícios e excertos estudos/peças.com sílabas e/ou movimentos específicos que ajudem a ter uma perceção melhor do que estão a cantar. Gradualmente noto melhorias e até alguma proatividade nos alunos em utilizar essa ferramenta para terem melhor ideia de um intervalo ou passagem musical”;
- “Cantar ajuda os alunos a reconhecerem e ajustarem a sua afinação de forma mais eficaz. O trompete, sendo um instrumento transpositor, pode trazer desafios de afinação, e a prática de cantar as notas pode ajudar os alunos a ouvirem e ajustarem sua interpretação.”

Preparação e estudo de repertório

- “Cantar deve ser a base do estudo inicial de qualquer peça ou estudo, por isso para mim todas as boas audições e provas tiveram como base esta preparação, muito ligada ao cantar partes ou na íntegra o material a executar.”

Respiração, sonoridade, postura

- “É bastante claro que os alunos que conseguem cantar afinados e com um bom timbre, utilizando o corpo de forma conveniente (respiração, apoio, postura, projeção, etc...) são mais rápidos na aquisição dessas mesmas competência no Trompete.”
- “Incorporar a voz no processo de aprendizagem de um instrumento de sopro, como o trompete, ajuda a desenvolver a afinação, a musicalidade e a compreensão rítmica dos alunos.”

Naturalidade do canto

- “Um ótimo cantor, usa o ar como de forma muito sutil, quase como que se estivesse a bocejar. No trompete esse equilíbrio é o desejado.”
- “O canto permite que os alunos experimentem a música de uma forma mais íntima e orgânica. Ao cantar, eles podem internalizar as melodias e harmonias de uma peça antes de tocá-las no trompete. Isso cria uma conexão mais profunda com a música.”

Confiança e desinibição

- “Considero que o ato de cantar nas aulas de trompete contribui para os alunos ganharem um certo à vontade que é deveras útil nos momentos de exposição pública.”
- “Considero o canto como uma das maiores ferramentas para trabalhar confiança. Consegui fazer com que alguns alunos meus, se sentissem mais confiantes e menos nervosos ao trabalhar as dificuldades de várias formas, incluindo com o canto.”

Estratégias pedagógicas específicas

- “Trabalhar o canto no método de estudos líricos do Bordogni”
- “Integrar exercícios de canto nas aulas, como cantar escalas ou melodias antes de tocá-las no trompete.”
- Exercícios de imitação em que o professor toca um intervalo ou frase e o aluno deve replicá-la no trompete.

As respostas dos professores inquiridos revelam uma considerável variedade de experiências e valorização do canto enquanto ferramenta pedagógica no ensino do trompete.

Foi destacado pelos inquiridos que esta prática contribui eficazmente para a afinação e percepção auditiva ajudando os alunos, sobretudo com mais dificuldade em reconhecer a altura das notas, a melhor interiorizar e, posteriormente, a reproduzir os intervalos e frases musicais de determinadas passagens.

Outro aspeto destacado pelos professores foi a relação direta entre o canto e aspetos técnicos do trompete, nomeadamente a naturalidade e eficácia da respiração, promovendo uma emissão de ar equilibrada com uma postura corporal mais alinhada. Ainda neste ponto, foi destacada também a utilidade de cantar para explorar a musicalidade e percepção rítmica dos alunos. Utilizar o canto na prática do trompete pode também ajudar os trompetistas a combater o excesso de tensão procurando seguir o exemplo de bons cantores que utilizem o ar de forma subtil, como se de um bocejo se tratasse.

Um dos aspetos mais relevantes referidos pelos professores foi a questão da confiança e desinibição dos alunos ao cantar. Apesar de ser referido na pergunta 12 a vergonha em cantar enquanto um dos maiores obstáculos na inserção do canto no ensino do trompete, dois professores afirmam na pergunta 14 que tiveram a experiência de trabalhar com alunos em que o canto contribuiu para que se sentissem mais à vontade, não apenas em sala de aula mas também em momentos de apresentação pública. Cantar ajuda, portanto, os alunos a perceber e corrigir os seus erros de forma mais consciente trabalhando as suas dificuldades de forma construtiva sem que haja prévios julgamentos de valor em relação ao que estão a executar.

Segundo um dos professores inquiridos, o canto pode também ser uma ferramenta útil na preparação de repertório. Tendo em conta a sua experiência, seguir o princípio de cantar enquanto base inicial na preparação e execução de estudos/peças é essencial para o sucesso de audições e provas dos seus alunos.

Por fim, alguns dos professores inquiridos sugerem estratégias pedagógicas específicas que podem ser um guia para professores que têm interesse em aplicar o canto nas suas aulas mas não sabem por onde começar.

5.2.1.2 Reflexão sobre a análise de dados do questionário

O questionário apresentado contou com uma amostra limitada, mas representativa (30 respostas) tendo em conta o contexto e disponibilidade dos professores para responder. Com a análise de dados correspondentes à segunda parte do questionário (posterior à introdução, primeira parte), conclui-se que os professores de trompete participantes são, na maioria, experientes contando alguns já com mais de 20 anos de carreira, sendo um dos participantes com 40 anos de experiência letiva. A maioria dos professores leciona em mais do que um nível de ensino o que fornece uma perspetiva mais abrangente em relação à população escolar que cada professor acompanha, sobressaindo, sem qualquer dúvida, a iniciação. As respostas obtidas permitiram conhecer as perceções e práticas dos professores de trompete relativamente à integração do canto no processo de ensino-aprendizagem do trompete.

Na terceira parte do questionário, e graças às respostas obtidas junto aos professores de trompete, é possível concluir que a prática do canto é, de facto, reconhecida pela grande maioria dos participantes, revelando uma adesão clara e praticamente unânime. A maioria dos professores reconhece que a prática vocal contribui para melhorar não só a técnica no trompete mas também para explorar aspetos como a musicalidade e fraseado tornando a sua performance dos seus alunos mais interessante e completa. No âmbito das componentes fundamentais no trompete, aquelas que podem ser trabalhadas com o auxílio do canto são, segundo os inquiridos, a musicalidade e fraseado, afinação, desenvolvimento das capacidades auditivas, naturalidade e eficiência respiratória bem como o alcance de uma melhor sonoridade e postura. Para além disso, ainda que com menos incidência, aspetos como a leitura rítmica e melódica, preparação de repertório, e exploração de dinâmicas foram também referidas pelos inquiridos.

Na quarta parte, e tendo em conta o panorama nacional, para a grande parte dos inquiridos, a prática do canto não está ainda totalmente enraizada no ensino do trompete em Portugal. Apesar disto, a importância e o potencial do canto são reconhecidos pelos inquiridos como provam as respostas que demonstram que 96,70% dos professores afirma que deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino do canto e de instrumentos de sopro.

Apesar de existir um consenso alargado entre os participantes relativamente à importância de inserir o canto na aprendizagem do trompete, percebe-se que ainda existem dificuldades associadas à implementação desta prática, nomeadamente a vergonha dos alunos em cantar e o pouco material existente para fazer a ponte para a complementaridade entre o canto e instrumentos de sopro.

Nas perguntas de resposta aberta, os professores inquiridos sugeriram várias estratégias de forma a incentivar a inserção do canto no ensino do trompete que podem ser utilizadas em contexto de sala de aula para ajudar os alunos a ultrapassar as suas dificuldades e arranjar ideias que tornem a sua formação mais abrangente.

Praticamente todos professores de trompete que participaram no questionário reconhecem o impacto positivo que cantar tem na evolução dos alunos trompetistas e sinalizam a necessidade de apostar nesta prática de forma a tornar o canto numa estratégia pedagógica que ajude os ajude a crescer atentamente ao que os rodeia, procurando paralelos e soluções além do seu instrumento, sem estarem fechados apenas no mundo trompetístico, o que por si só pode ser bastante limitador.

5.2.2 Inquérito por questionário aos alunos abrangidos pela PES

O questionário foi aplicado aos 12 alunos do Ensino Básico (2º e 3º ciclos) em regime articulado que integraram a PES, mediante autorização por escrito dos respetivos encarregados de educação. Dos 12 alunos, apenas 1 não entregou a autorização e o questionário. Desta forma, conta-se com um total de 11 respostas a todas as perguntas apresentadas, o que revela uma boa adesão dos alunos.

O objetivo do questionário foi abordar a perceção dos alunos em relação aos benefícios da utilização do canto enquanto ferramenta de aprendizagem no ensino do trompete ao longo das aulas lecionadas pela mestrandia.

O questionário foi dividido em duas partes: 1) explicação e enquadramento do questionário, assim como informações gerais sobre os alunos; 2) aspetos da utilização do canto no ensino do trompete nas aulas lecionadas.

Tanto a autorização como o questionário foram entregues em papel aos alunos no início do mês de maio. A recolha de dados teve como data-limite 13 de junho de 2025. Após receber os questionários, a mestrandia tratou os dados informaticamente.

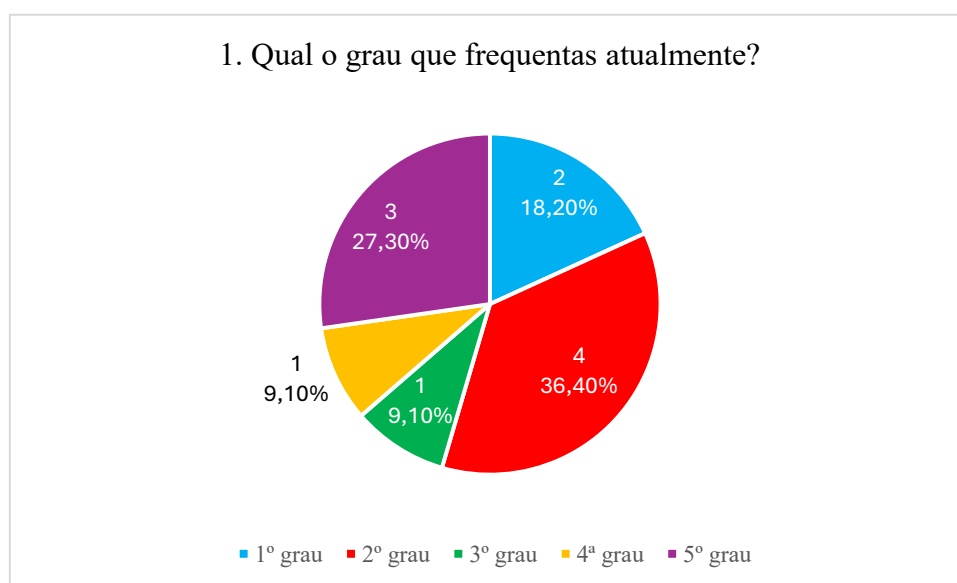
5.2.2.1 Análise de dados

Como já referido, a primeira parte do questionário teve como foco principal a caracterização dos alunos para uma melhor organização dos dados recolhidos.

Relativamente à pergunta 1 “Qual o grau que frequentas atualmente?”, é possível perceber, através da figura 16, que existem alunos em todos os graus de ensino no 2º e 3º ciclos.

Figura 16

Pergunta: 1. Qual o grau que frequentas atualmente?



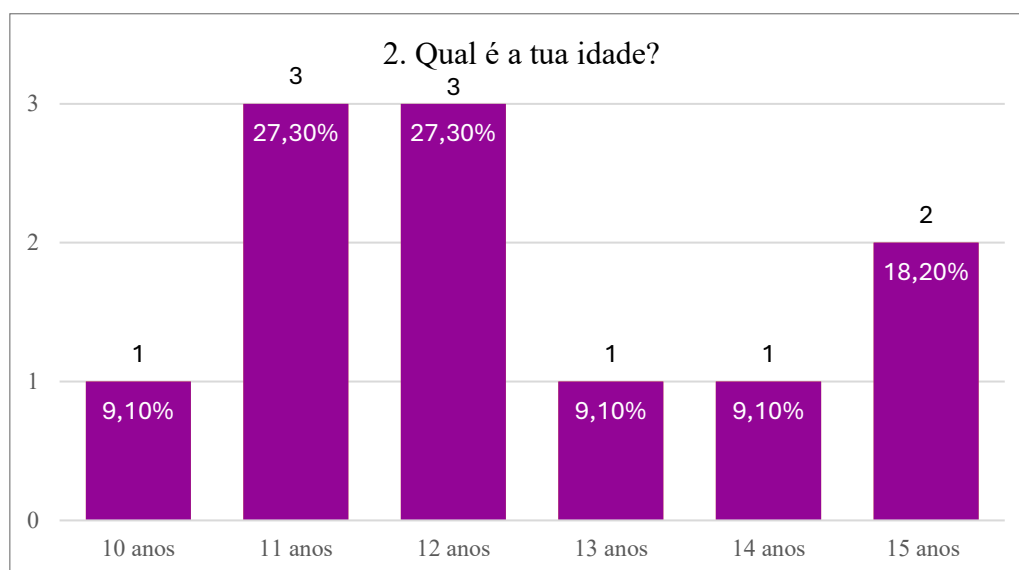
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

A distribuição dos alunos inquiridos revela uma predominância no 2º e 5º graus, com 4 alunos (36,4%) e 3 alunos (27,3%), respetivamente. Por outro lado, verifica-se uma menor representação no 1º, 3º e 4º graus com 2 alunos (18,2%), 1 aluno (9,1%) e 1 aluno (9,1%), respetivamente.

Na segunda e terceira perguntas, procurou perceber-se a idade e género dos alunos participantes. Com base na figura 17, entende-se que existe uma distribuição etária variada abrangendo idades entre os 10 e 15 anos. As idades de 11 e 12 anos destacam-se com 3 alunos (27,3%), cada uma revelando uma maior adesão dos alunos ao estudo do trompete nas idades associadas ao fim do 1º ciclo e durante o 2º ciclo de escolaridade. As idades 10, 13 e 14 têm uma menor representação, 1 aluno cada (9,1% cada) enquanto a faixa dos 15 anos concentra 2 alunos (18,2% dos alunos).

Figura 17

Pergunta: 2. Qual é a tua idade?

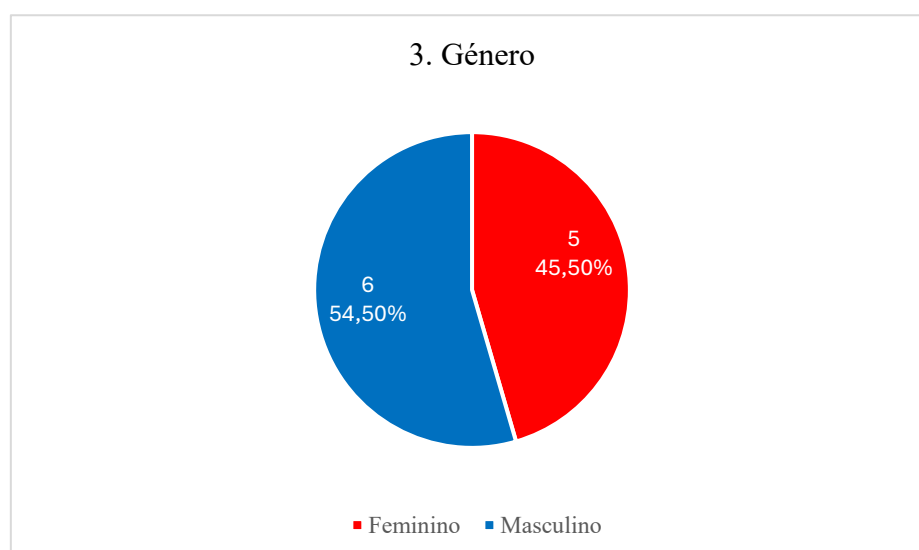


Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

A diversidade de idades revela uma amostra abrangente e heterogénea, contribuindo para uma análise representativa das dificuldades e ferramentas que podem estar associadas à aprendizagem do trompete nas diferentes etapas de ensino e desenvolvimento musical.

Figura 18

Pergunta 3: Género



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

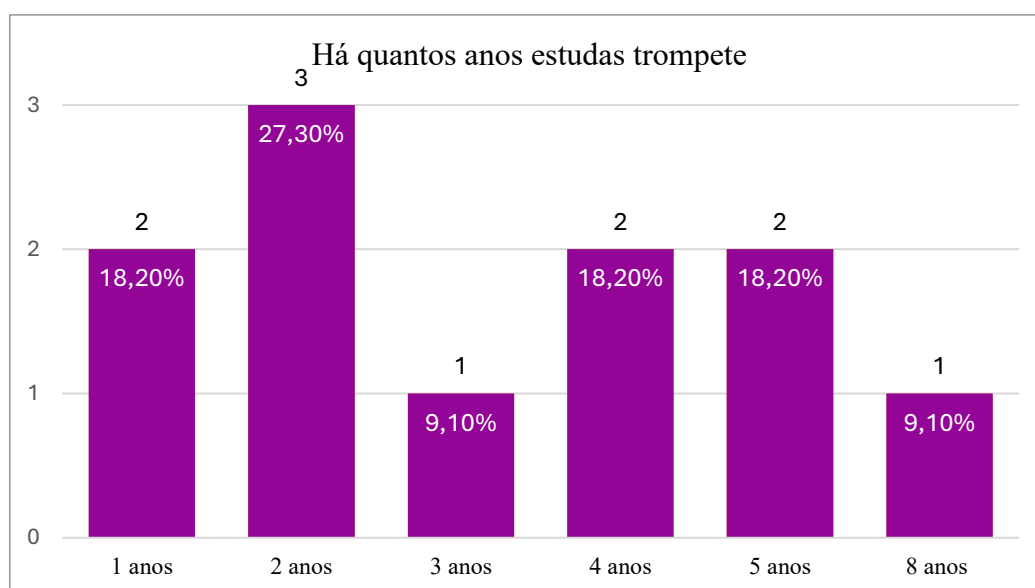
Relativamente ao género dos alunos (figura 18) é possível afirmar que existe uma distribuição equilibrada, com uma ligeira predominância para o género masculino (6 alunos, 54,5%) comparativamente ao género feminino (5 alunas, 45,5%).

A ligeira diferença entre os dois géneros evidencia uma representação praticamente equitativa na amostra analisada, sugerindo uma ampla adesão ao estudo do trompete por alunos e alunas, o que reflete uma tendência para a diversidade e igualdade de género no ensino do trompete.

Relativamente à pergunta 4 “Há quantos anos estudas trompete?”, pode verificar-se, a partir da figura 19, que a maior concentração de respostas acontece nos dois anos de estudo, com 3 alunos (27,30%). Seguem-se o 1, 4 e 5 anos de estudo, cada opção referida por 2 alunos (18,20% cada). O número de anos com menor representação foram 3 e 8 anos de estudos, seleccionados, cada um, por 1 aluno (9,10%).

Figura 19

Pergunta 4: Há quantos anos estudas trompete?



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Com a análise dos dados, percebe-se que a maioria dos alunos se encontra numa etapa de aprendizagem inicial, existindo apenas um aluno com mais experiência (8 anos).

Na pergunta 5, procurou perceber-se se os alunos já tinham utilizado o canto nas suas aulas antes do projeto de investigação orientado pela mestrandia.

Figura 20

Pergunta 5: Já tinhas utilizado o canto nas tuas aulas de instrumento?



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

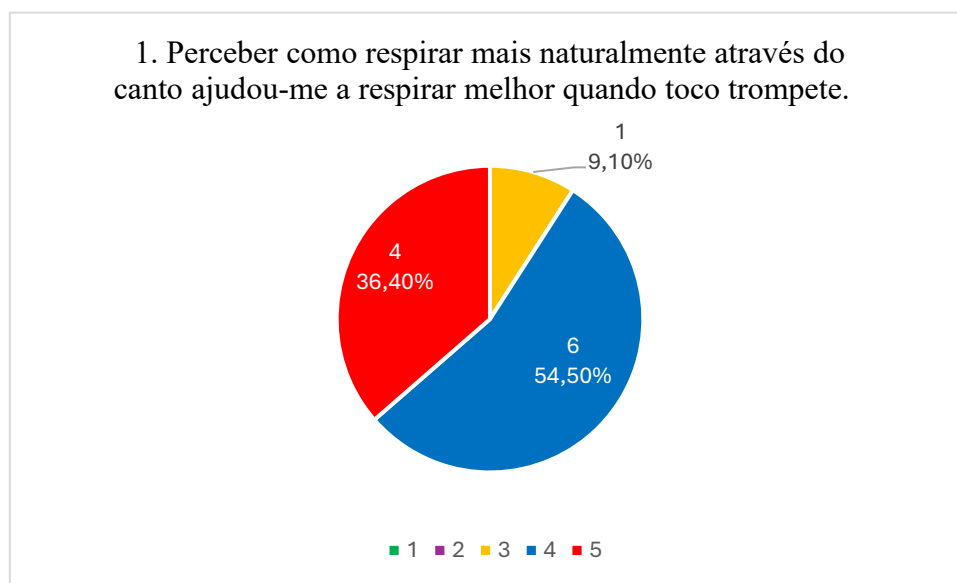
Com base na figura 20, verifica-se que apenas 1 dos alunos (9,10%) referiu não ter usado o canto anteriormente nas suas aulas de instrumento. A esmagadora maioria (10 alunos, 90,90%) referiu já ter utilizado o canto, o que significa que a prática vocal não é algo estranho aos alunos abrangidos neste estudo. Esta evidência revela que o canto é uma ferramenta já utilizada, reconhecida e explorada pelo professor orientador cooperante no âmbito pedagógico.

A segunda parte do questionário dirigiu o seu foco para a utilização do canto na aprendizagem do trompete ao longo das aulas lecionadas pela mestrandia. Aqui, a mestrandia criou afirmações baseadas em exercícios e estratégias, sempre com o recurso ao canto, que utilizou ao longo das aulas que lecionou durante o ano letivo de forma a perceber o grau de concordância ou discordância dos alunos relativamente ao que foi posto em prática.

Para responder às 21 afirmações da segunda parte, os alunos dispuseram de cinco opções de resposta, de acordo com a escala de Lickert, podendo selecionar apenas uma: 1 = Discordo totalmente | 2 = Discordo | 3 – Nem concordo nem discordo | 4 = Concordo | 5 = Concordo totalmente

Figura 21

Respostas à afirmação 1



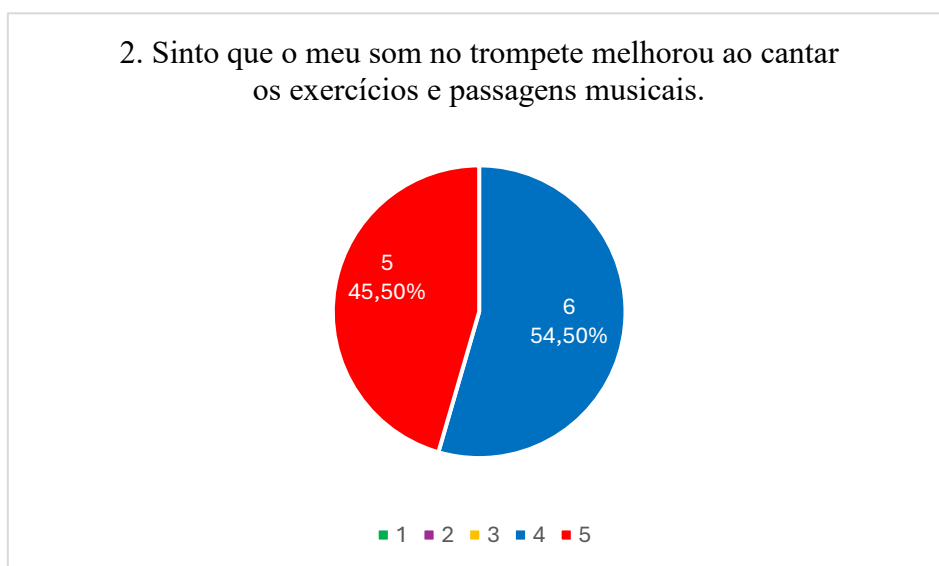
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Na primeira afirmação, a maioria dos alunos revelou concordar (6 alunos, 54,50%) e 4 alunos (36,40%) afirmaram mesmo concordar totalmente, revelando que praticamente todos reconhecem a importância de cantar para aprimorar o controlo respiratório no instrumento. Apenas 1 dos alunos (9,10%) revelou alguma indecisão (nem concordo nem discordo) relativamente aos benefícios da prática vocal no trabalho da respiração instrumental demonstrando não possuir uma opinião definida sobre o assunto.

A segunda afirmação (figura 22), relacionada com a dimensão da sonoridade, contou com a concordância de todos os alunos sendo que 6 alunos (54,50%) referiram concordar com a afirmação e 5 alunos (45,50%) concordou totalmente, o que demonstra uma forte convicção dos alunos sobre a eficácia da prática vocal no trabalho da sonoridade.

Figura 22

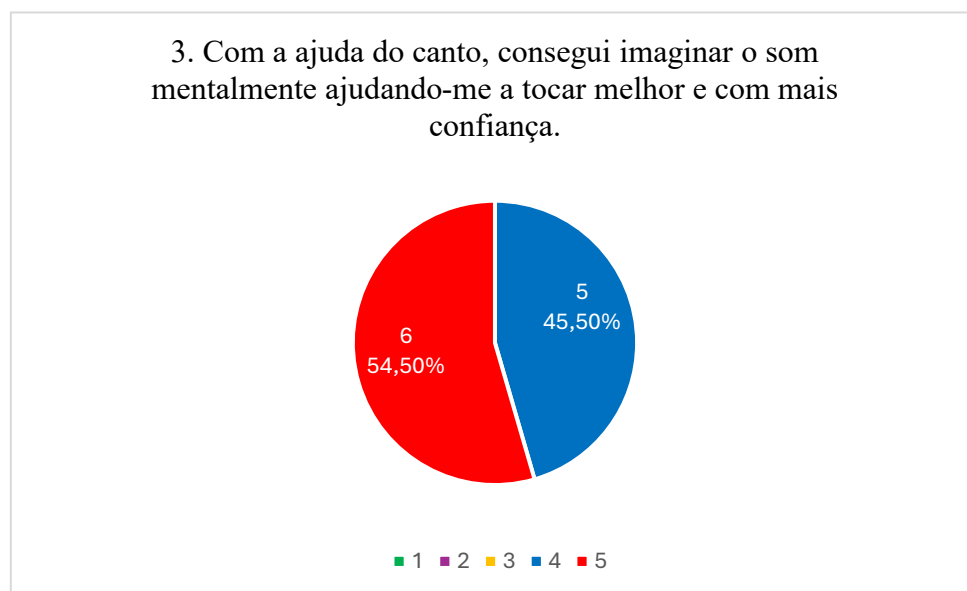
Respostas à afirmação 2



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Figura 23

Respostas à afirmação 3



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

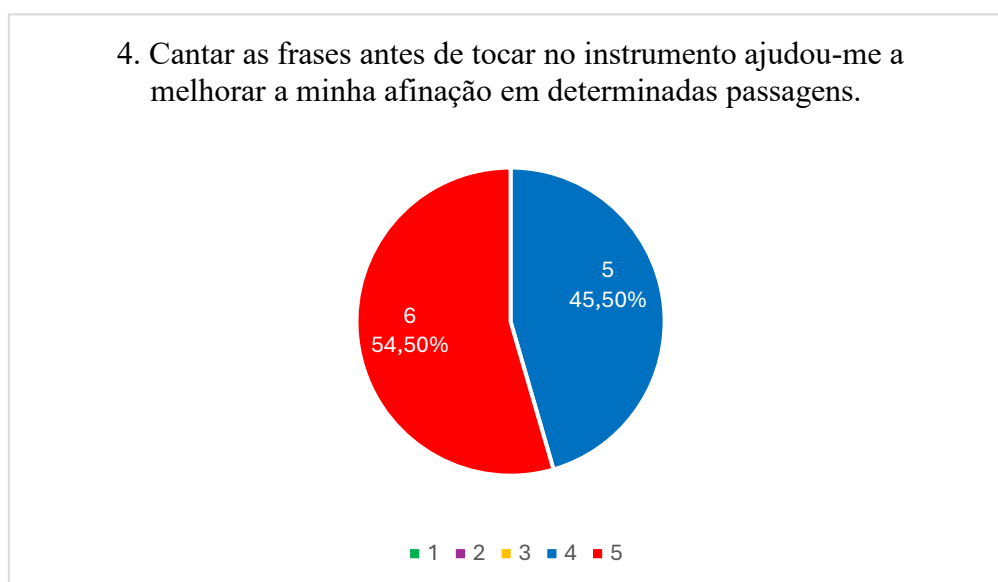
Também a terceira afirmação, figura 23, abordou a questão da sonoridade contando novamente com a concordância de todos os alunos: 6 (54,50%) responderam “Concordo totalmente” e 5 (45,50%) afirmaram concordar. Mais uma vez, os dados confirmam a consciência dos alunos relativamente à ligação entre a utilização da voz e o trabalho da

sonoridade instrumental, exercitando aspetos como a projeção sonora e uma emissão de som mais controlada e natural. A unanimidade de respostas recolhidas revela que os alunos valorizam a prática do canto no desenvolvimento do seu som, aumentando a sua motivação e receptividade para trabalhar esta componente de forma mais aprofundada.

Na afirmação 4, figura 24, a componente da afinação, também bastante explorada ao longo das aulas com os alunos, contou com bastante adesão por parte dos mesmos. Todos eles concordaram com a afirmação sendo que 6 alunos (54,50%) referiram concordar totalmente e 5 (45,50%) afirmaram concordar.

Figura 24

Respostas à afirmação 4



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

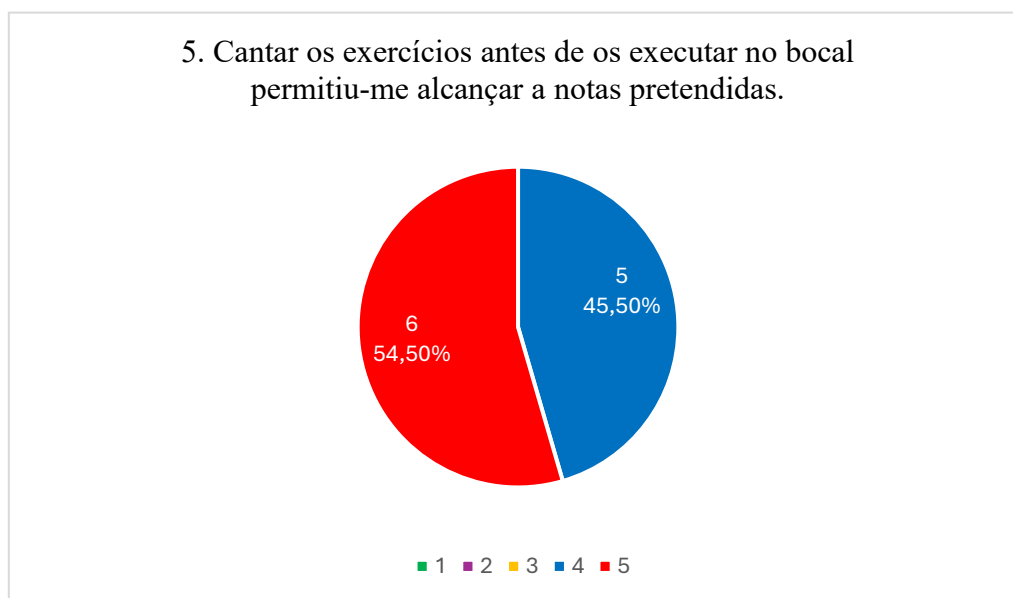
O consenso observado indica que os alunos percebem e experienciaram os benefícios de cantar no controlo da afinação, sugerindo que o canto foi trabalhado de forma eficaz ao longo das aulas. Indica também que constitui uma ferramenta aplicada e compreendida pelos alunos, desenvolvendo não só as suas capacidades auditivas, mas também a sua autonomia durante a prática individual.

Ao longo das aulas lecionadas, foram realizados vários exercícios com recurso apenas ao bocal. Por vezes, os alunos demonstravam dificuldade em alcançar as notas pretendidas. Para trabalhar esta dificuldade, a mestrandia pedia-lhes que cantassem previamente o que iriam tocar no bocal e os resultados foram bastante satisfatórios. De forma a perceber a

opinião dos alunos neste tipo de exercício, a mestranda criou a afirmação 5 “Cantar os exercícios antes de os executar no bocal permitiu-me alcançar a notas pretendidas.”, obtendo os dados observáveis na figura 25.

Figura 25

Respostas à afirmação 5



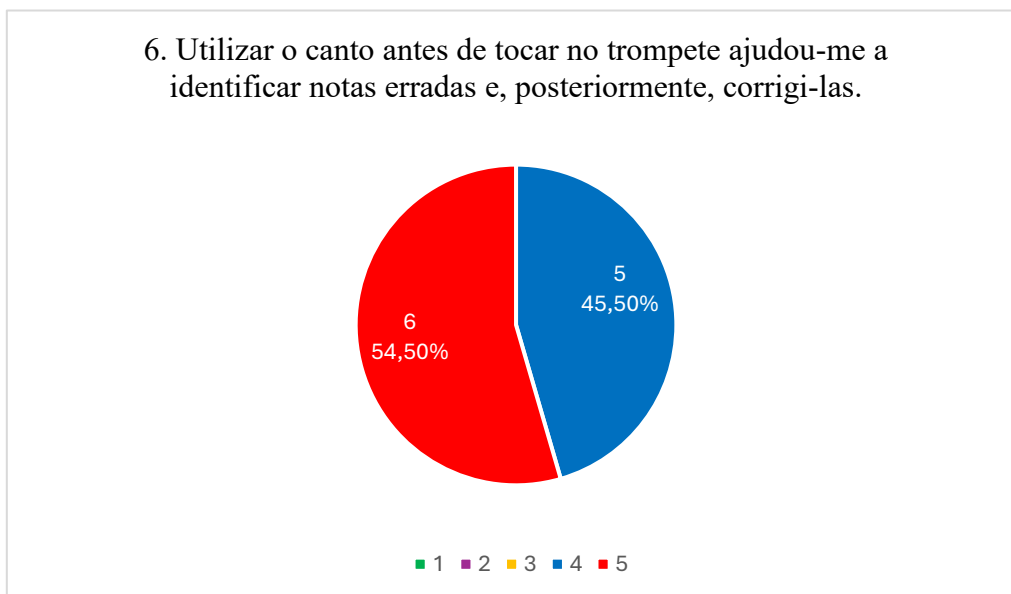
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Neste exercício em específico houve unanimidade na concordância entre os alunos. 5 alunos (45,50%) afirmaram concordar e 6 alunos (54,50%) referiram mesmo concordar totalmente, reconhecendo a importância da prática vocal na percepção das notas a executar no bocal.

A afirmação 6, relacionada com a 4 e 5, procurou também perceber a influência do canto no desenvolvimento auditivo dos alunos trompetistas. Nesta afirmação, 6 alunos (54,50%) concordaram totalmente e 5 alunos (45,50%) indicaram concordar verificando-se, novamente, uma concordância entre os alunos inquiridos. Estes dados vêm reforçar a eficácia do canto como ferramenta no desenvolvimento da percepção auditiva e audição interior. Ao cantar previamente o que vão tocar, os alunos são obrigados a antecipar mentalmente o que vão executar, estando mais atentos a possíveis erros e ajustes necessários, identificando-os e corrigindo-os de forma mais fácil e autónoma.

Figura 26

Respostas à afirmação 6



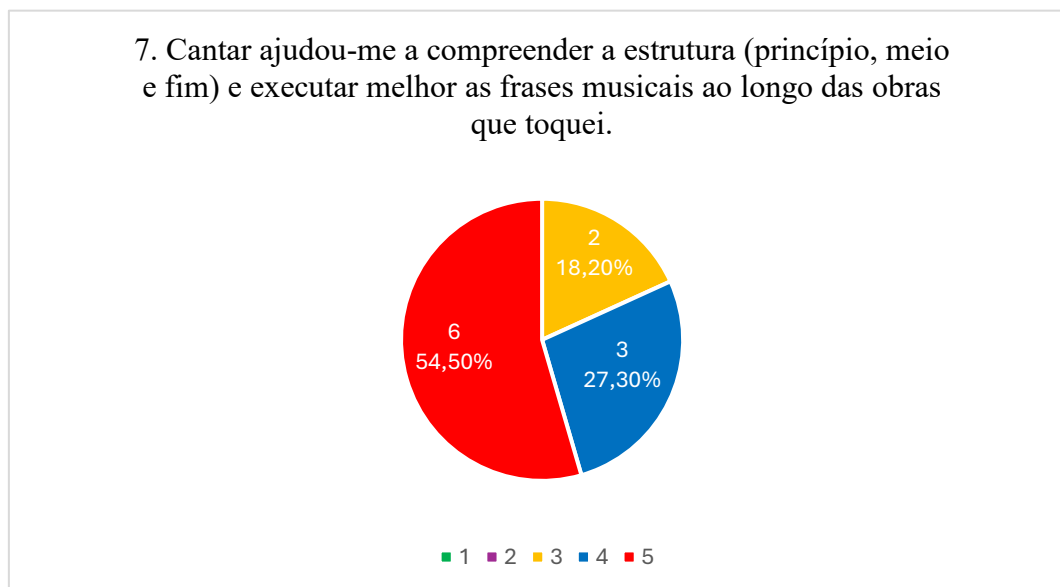
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Relativamente à afirmação 7 “Cantar ajudou-me a compreender a estrutura (princípio, meio e fim) e executar melhor as frases musicais ao longo das obras que toquei.”, a maioria dos alunos revelou concordar sendo que 6 alunos (54,50%) concordaram totalmente e 3 alunos (27,30%) indicaram concordar. Analisando a figura 27, percebe-se que 2 alunos (18,20%) revelaram-se indecisos relativamente à afirmação não demonstrando uma opinião construída relativamente ao assunto abordado.

Os dados observados indicam a valorização do canto, por parte dos alunos inquiridos, no desenvolvimento da interpretação e perceção das obras e estudos trabalhados em sala de aula. Cantar permitiu aos alunos entender a estruturas das frases trabalhadas nos diferentes estudos e obras bem como compreender melhor o encadeamento de ideias musicais. Relativamente aos alunos indecisos, é possível que os mesmos ainda não tenham interiorizado o conceito de estrutura musical articulado com o ato de cantar.

Figura 27

Respostas à afirmação 7

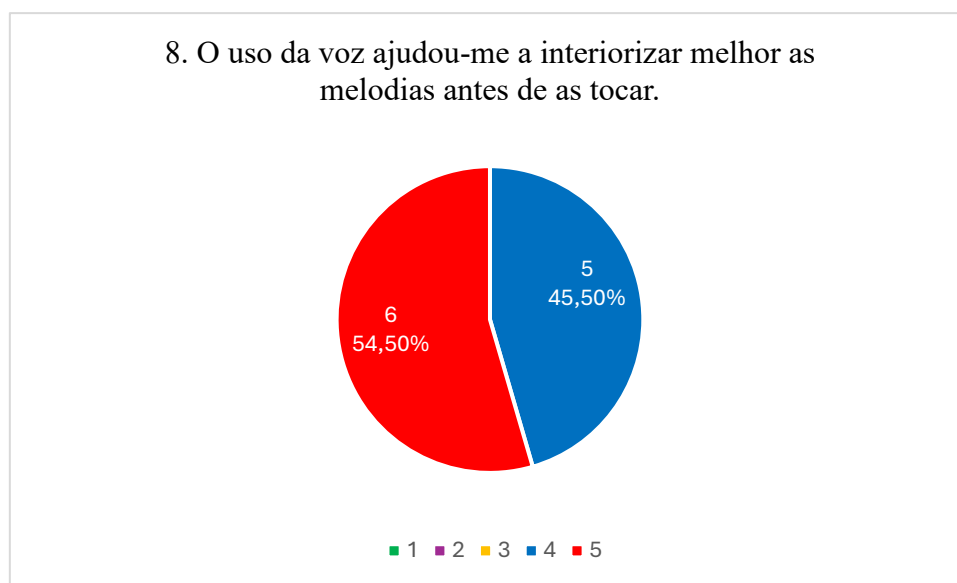


Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Na afirmação 8, “O uso da voz ajudou-me a interiorizar melhor as melodias antes de as tocar.”, figura 28, existe novamente unanimidade no nível de concordância dos alunos. 6 alunos (54,50%) referiram concordar totalmente com a afirmação e 5 (45,50%) indicaram concordar. Estes resultados sugerem que cantar antes de tocar facilita o conhecimento das linhas melódicas a executar, antecipando mentalmente as alturas das notas e o seu desenvolvimento melódico, o que contribui para a preparação e segurança dos alunos na execução do instrumento. Percebe-se que o canto é visto pelos alunos como uma ferramenta eficaz para desenvolver a capacidade de interiorização musical, contribuindo de forma decisiva para a aprendizagem melódica e constituindo uma prática que deve ser mantida e explorada em contexto de sala de aula.

Figura 28

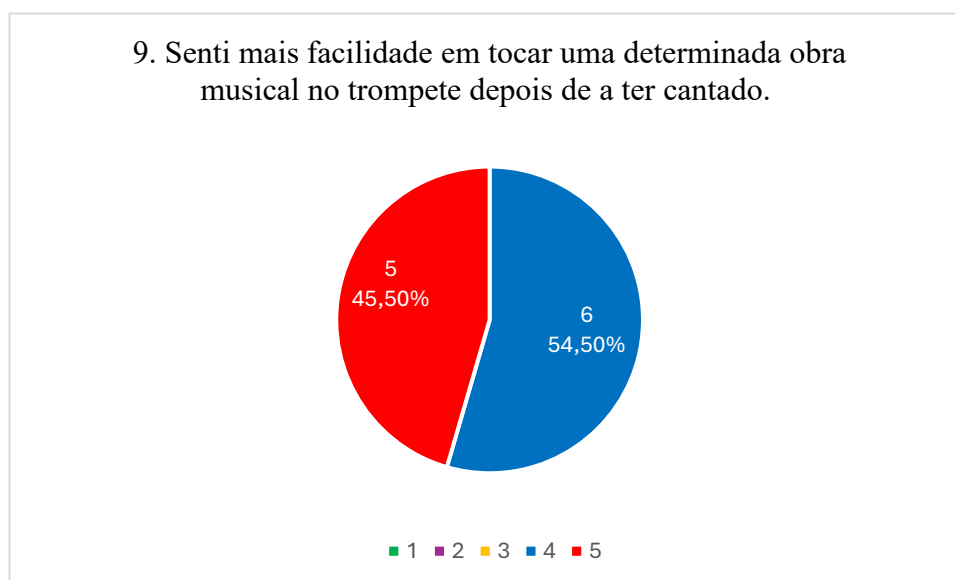
Respostas à afirmação 8



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Figura 29

Respostas à afirmação 9



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

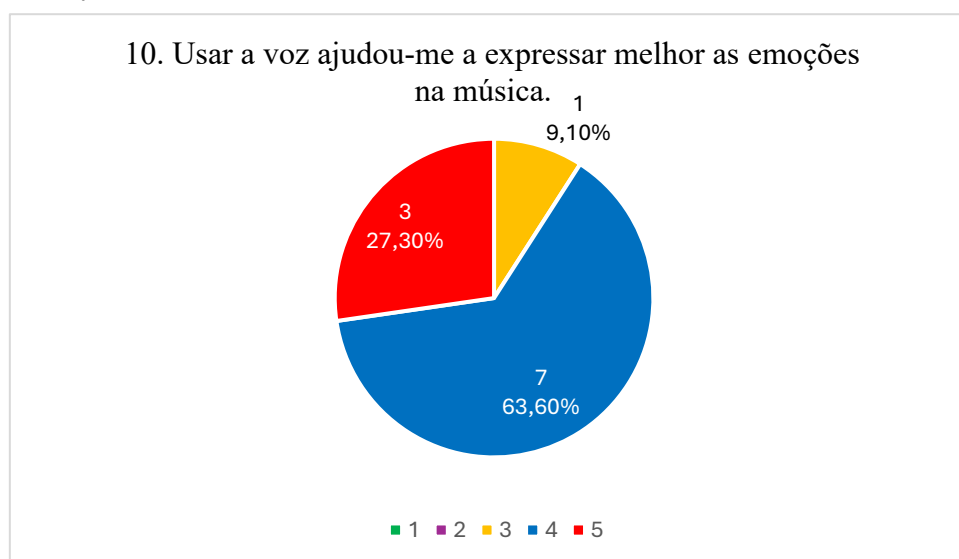
Relativamente à questão 9 “Senti mais facilidade em tocar uma determinada obra musical no trompete depois de a ter cantado”, 6 alunos (54,50%) concordaram com a afirmação e 5 alunos (45,50%) concordaram totalmente.

Com os dados obtidos na afirmação 9, é possível perceber que os alunos veem o canto como uma ferramenta para trabalhar não só a componente técnica do instrumento mas também a componente interpretativa. Cantar uma obra antes de a tocar no instrumento permite-lhes antecipar mentalmente a melodia e fraseado, bem como esclarecer possíveis dúvidas que, no momento de tocar, possam surgir, desenvolvendo uma consciência musical mais completa que vai além da leitura de notas. Esta estratégia ajudou os alunos a criar uma ligação mais orgânica com a música bem como uma maior confiança na execução do trompete.

No que diz respeito à afirmação 10, “Usar a voz ajudou-me a expressar melhor as emoções na música.”, 7 alunos (63,60%) concordaram com a afirmação e 3 alunos (27,30%) indicaram concordar totalmente. Apenas 1 aluno (9,10%) referiu nem concordar nem discordar.

Figura 30

Respostas à afirmação 10



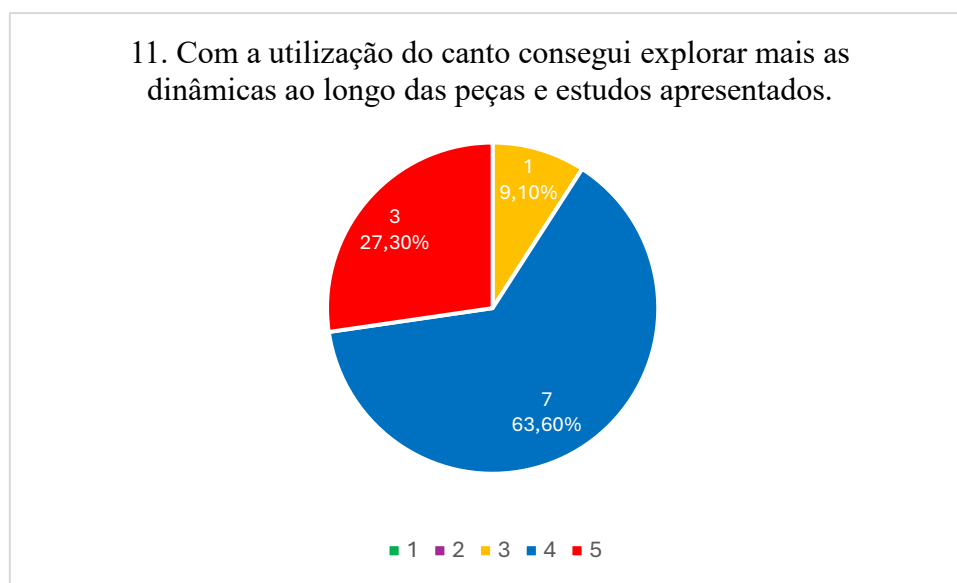
Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Os resultados obtidos evidenciam que cantar permite aos alunos uma maior exploração ao nível emocional da música. Ao cantar, o aluno é desafiado a dar sentido à frase musical, trabalhando respirações mais adequadas, dinâmicas entre outros aspetos que nem sempre são devidamente interiorizados quando se parte diretamente para o instrumento. A voz, por ser um instrumento natural, permitiu aos alunos tornar a sua execução no trompete mais expressiva e consciente, funcionando como um apoio técnico e musical.

Na afirmação 11 “Com a utilização do canto consegui explorar mais as dinâmicas ao longo das peças e estudos apresentados.”, 7 alunos (63,60%) concordaram, 3 alunos (27,30%) concordaram totalmente sendo que apenas 1 aluno (9,10%) afirmou nem concordar nem discordar.

Figura 31

Respostas à afirmação 11



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

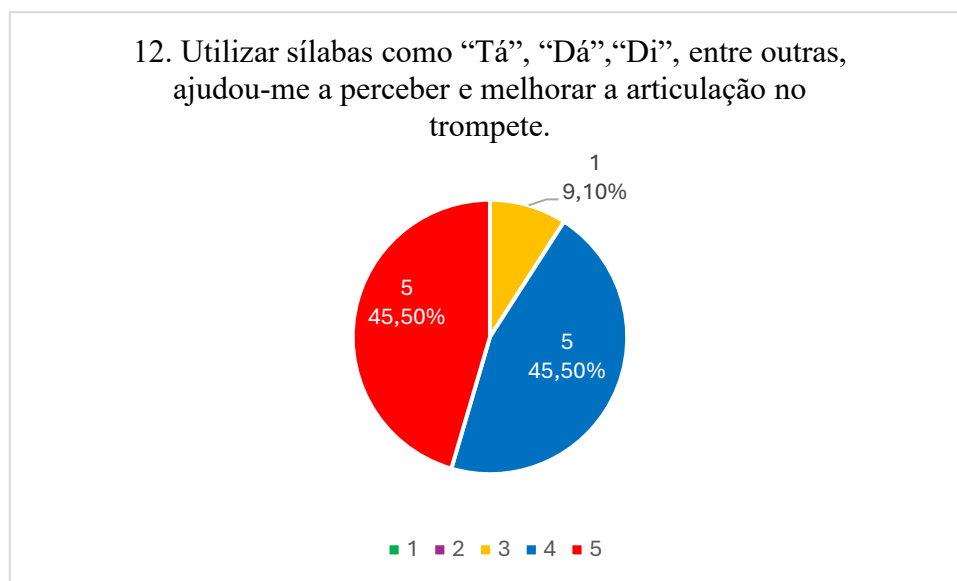
Os dados observados na figura 31 revelam uma adesão significativa dos alunos relativamente à ideia de que o canto os ajudou a trabalhar as dinâmicas ao longo das aulas.

Ao cantar, os alunos não estão presos a questões técnicas do instrumento o que lhes permite explorar livremente contrastes de intensidades ao longo das passagens musicais. Para além disso, ganham uma maior consciência auditiva e corporal do que significa tocar forte, piano entre outras dinâmicas bem como reguladores.

A afirmação 12 teve como principal foco a componente da articulação.

Figura 32

Respostas à afirmação 12



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Analisando os dados obtidos, entende-se que a maioria dos alunos está de acordo com a afirmação 12 sendo que 5 alunos (45,50%) responderam que concordam totalmente verificando-se os mesmos valores na opção concordo. Ainda nesta afirmação, apenas um dos alunos indicou não concordar nem discordar.

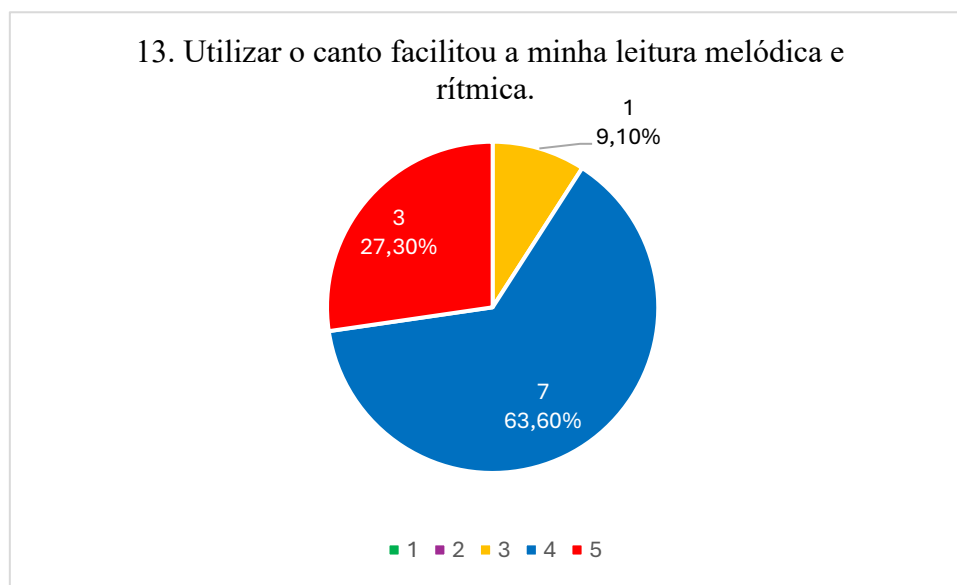
Com os resultados obtidos, percebe-se que os alunos consideram que cantar os pode ajudar a melhorar a sua articulação. O recurso a diferentes sílabas em passagens musicais revelou-se fundamental para compreender diferentes tipos de ataques, recorrendo a onomatopeias vocais mais suaves ou mais incisivas que permitiram transmitir com maior precisão as variações de articulação no trompete. Ao longo das aulas, foi pedido aos alunos que utilizassem sílabas como “Tá”, “Dá”, “Ti” de forma a simularem mental e fisicamente o movimento e posição da língua necessário para articular os sons no trompete.

O facto de apenas um aluno não adotar uma posição clara pode dever-se a uma menor familiarização com este tipo de exercícios. Apesar disto, para a maioria dos alunos, o uso consciente de sílabas vocais é reconhecido como uma estratégia eficaz para melhorar a articulação.

Sendo a leitura musical um aspeto fundamental na formação e execução de qualquer instrumento, procurou perceber-se na afirmação 13 se, através do canto, os alunos sentiram maior facilidade na leitura tanto rítmica como melódica. Os níveis de concordância podem ser observados na figura 33:

Figura 33

Respostas à afirmação 13



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Analisando a figura 33, 7 alunos (63,60%) referiram concordar com a afirmação e 3 alunos (27,30%) indicaram concordar totalmente. Apenas 1 aluno (9,10%) revelou indecisão relativamente ao assunto tratado na afirmação.

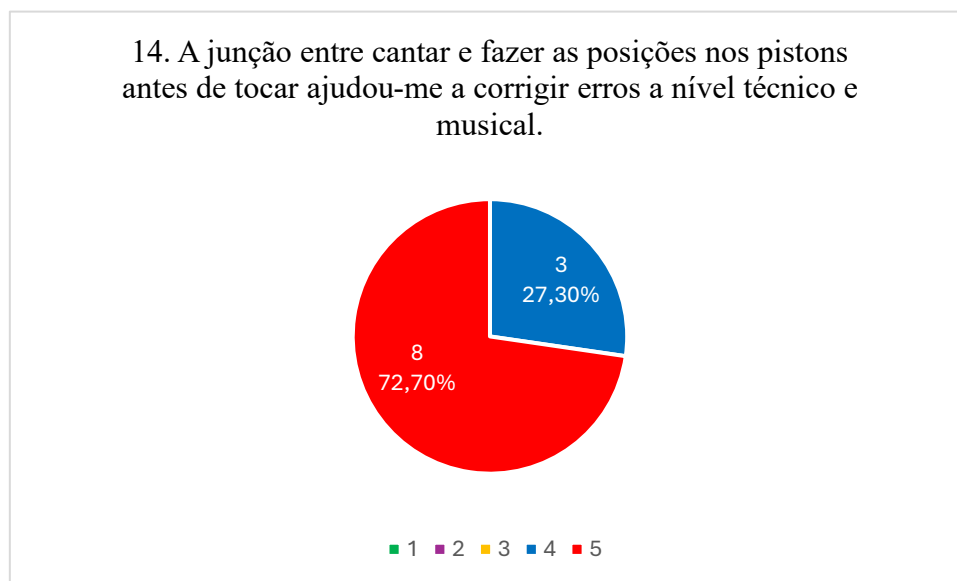
Ao vocalizar frases musicais antes de as tocar, os alunos desenvolveram a sua consciência rítmica, detetando mais facilmente as suas dificuldades antes de gastar energia a tocar no instrumento. Cantar ajudou os alunos a tornar a sua leitura mais fluida e eficaz sem ter de recorrer várias vezes à repetição das frases no instrumento, o que também contribuiu para tornar as aulas mais dinâmicas e com uma maior envolvimento e interesse dos alunos. Repetir vezes sem conta as passagens problemáticas apenas iria cansar física e mentalmente os alunos, pouco ou nada contribuindo para a retificação de erros.

A componente da leitura, rítmica e melódica, foi um dos aspetos mais beneficiados ao longo das aulas lecionadas e o facto de a maioria dos alunos concordar com a afirmação 13 vem comprovar que o canto é por eles visto como uma ferramenta facilitadora da leitura.

Um exercício específico utilizado ao longo das aulas lecionadas pela mestrandia com os alunos inquiridos foi a utilização do canto e das posições com os pistons simultaneamente. Este exercício foi, na perspetiva da mestrandia, um dos mais eficazes no trabalho de obras e estudos durante o ano letivo. Procurando saber a opinião dos alunos relativamente a este exercício foi criada a afirmação 14 como se pode observar na figura 34:

Figura 34

Respostas à afirmação 14



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Analisando os dados recolhidos junto dos alunos, percebe-se que todos acharam o referido exercício de grande utilidade sendo que 8 alunos (72,70%) concordaram totalmente com a afirmação e 3 alunos (27,30%) referiram concordar.

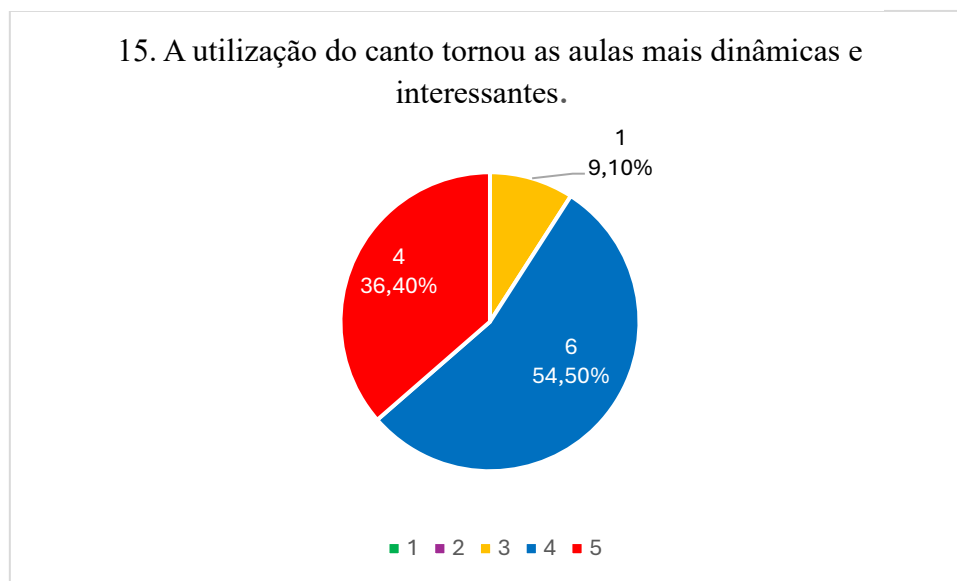
A aceitação unânime dos alunos revela que o exercício foi bem recebido e visto como eficaz e relevante na prática e aprendizagem do instrumento, contribuindo para o seu progresso ao longo das aulas e constituindo uma estratégia de estudo individual em casa. Ao cantarem ao mesmo tempo que utilizam os pistons os alunos ativam não só a sua perceção auditiva como a memória/musculatura motora contribuindo para uma melhor interiorização das passagens musicais. Este exercício permitiu-lhes perceber mentalmente os movimentos que deveriam executar posteriormente no trompete sem que estivessem preocupados com questões mais técnicas como a embocadura, articulação, entre outras. Esta estratégia permitiu melhorar a leitura, dinâmicas e perceção auditiva eficazmente,

sem a frustração de estar recorrentemente a repetir e ganhando mais confiança antes de tocar no instrumento.

Relativamente à afirmação 15 “A utilização do canto tornou as aulas mais dinâmicas e interessantes.”, os alunos indicaram as seguintes respostas:

Figura 35

Respostas à afirmação 15



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

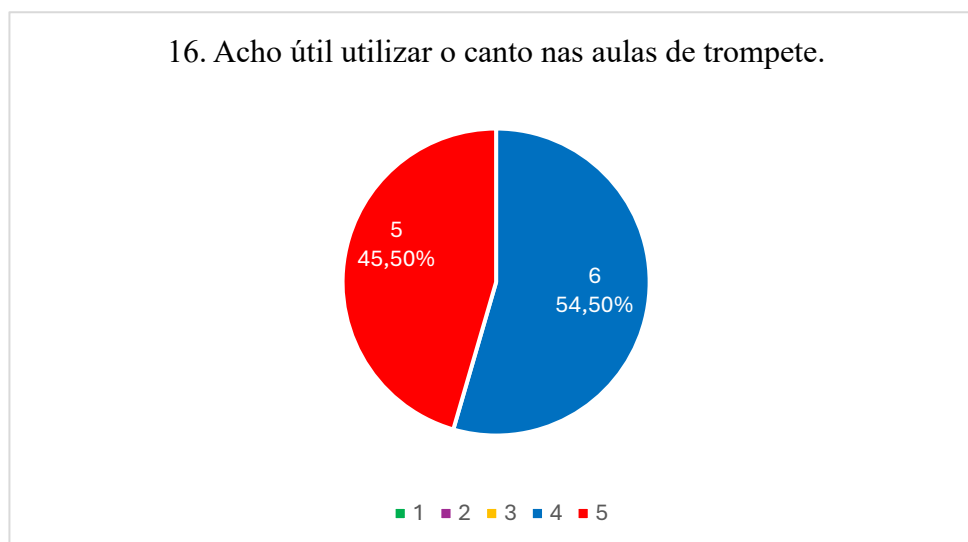
Como se pode verificar na figura 35, 6 alunos (54,50%) referiram concordar com a afirmação e 4 alunos (36,40%) reforçaram o seu grau de concordância afirmando que concordam totalmente. Apenas 1 aluno indicou nem concordar nem discordar.

Através dos dados obtidos, percebe-se que a maioria dos alunos reconheceu o impacto positivo do canto na sua aprendizagem. Relativamente ao dinamismo das aulas, cantar permitiu quebrar a rotina por vezes tradicional de apenas tocar o instrumento, convidando o aluno a envolver-se não só com o instrumento mas também com a voz e até mesmo o próprio corpo. Cantar veio também dar novos estímulos aos alunos ajudando-os a manter o foco durante toda a aula, não os cansando desnecessariamente e contribuindo para a sua motivação no trabalho de competências técnicas e musicais do instrumento.

Nas respostas obtidas em relação à afirmação 16 “Acho útil utilizar o canto nas aulas de trompete.”, 5 alunos (45,50%) indicaram concordar totalmente e 6 alunos (54,50%) referiram concordar, como se pode verificar na figura 36.

Figura 36

Respostas à afirmação 16



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

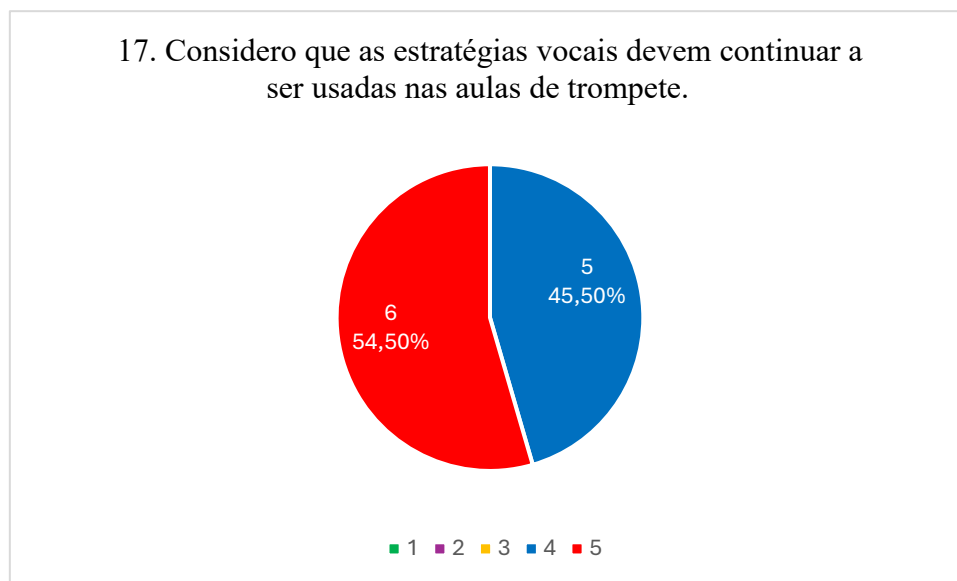
A análise dos dados revela que todos os alunos experienciaram o canto como algo benéfico ao longo das aulas. Esta prática contribuiu para a sua evolução em campos como a afinação, articulação, musicalidade, respiração, leitura musical, entre outros. As respostas a esta afirmação demonstram receptividade por parte dos alunos e podem servir de incentivo à utilização e integração do canto pelos professores de trompete de forma a proporcionar aos seus alunos uma formação musical mais completa.

Indo de encontro à afirmação anterior, a afirmação 17 (figura 37) “Considero que as estratégias vocais devem continuar a ser usadas nas aulas de trompete.” contou também com unanimidade de concordância dos alunos. Nenhum aluno discordou ou se manteve neutro. Analisando mais especificamente, é de referir que 6 alunos (54,50%) concordaram totalmente e 5 (45,50%) alunos concordaram.

Os dados apresentados vêm reforçar e aprofundar a análise da afirmação 16. Para além de considerarem o canto uma ferramenta útil na sua aprendizagem, os alunos defendem fortemente a continuidade desta prática nas aulas, demonstrando não só aceitação como valorização da prática vocal como parte do seu percurso formativo. Indica ainda que deve existir continuidade na utilização do canto das aulas de trompete, com os alunos a reforçarem a perspetiva de que gostariam de continuar a utilizar esta estratégia, não vendo o canto como uma ferramenta temporária mas como um recurso que, se utilizado regularmente, lhes pode trazer benefícios no seu percurso formativo.

Figura 37

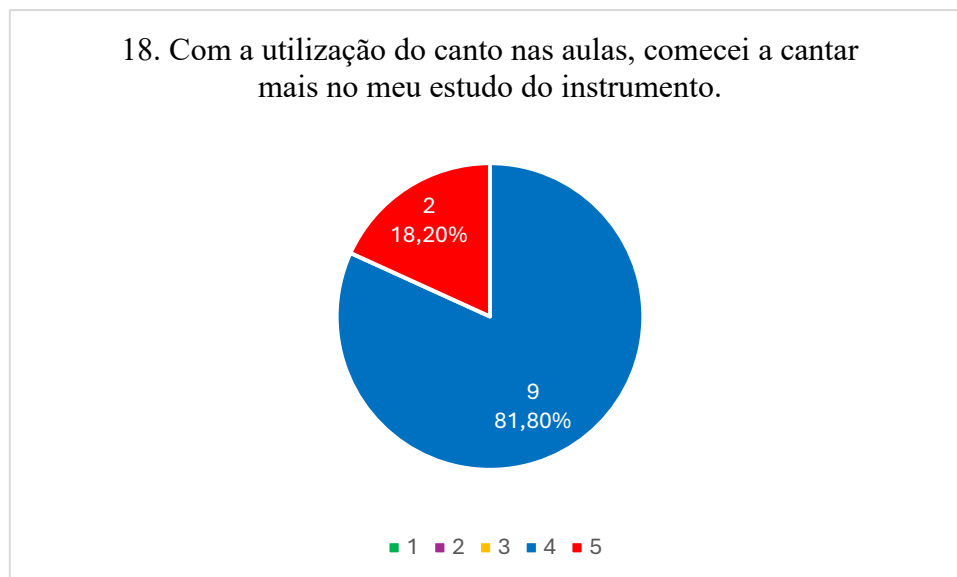
Respostas à afirmação 17



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Figura 38

Respostas à afirmação 18



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

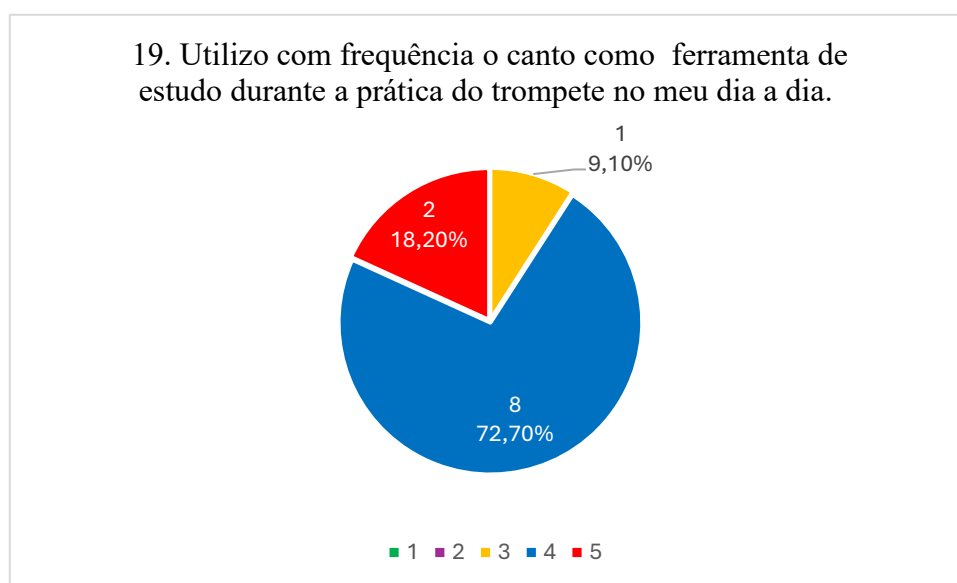
Na afirmação 18 (figura 38) “Com a utilização do canto nas aulas, comecei a cantar mais no meu estudo do instrumento.”, 2 alunos (18,20%) concordam totalmente e 9 alunos (81,80%) indicaram que concordam.

Os dados fornecidos evidenciam o impacto que a prática vocal em contexto de sala de aula teve na construção da autonomia dos alunos durante o estudo do trompete. A adesão dos alunos revela que cantar não é apenas uma ferramenta que utilizem nas suas aulas de instrumento mas também uma forma de os ajudar a desenvolver hábitos de estudo mais autónomos e eficazes, promovendo uma aprendizagem ativa e envolvente.

Na afirmação 19 “Utilizo com frequência o canto como ferramenta de estudo durante a prática do trompete no meu dia a dia.”, as respostas dos alunos foram as seguintes:

Figura 39

Respostas à afirmação 19



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Como se verifica na figura 39, 8 alunos (72,70%) afirmaram concordar com a afirmação e por sua vez, 2 alunos (18,20%) referirem concordar totalmente. Apenas 1 aluno (9,10%) demonstrou indecisão respondendo nem concordo nem discordo.

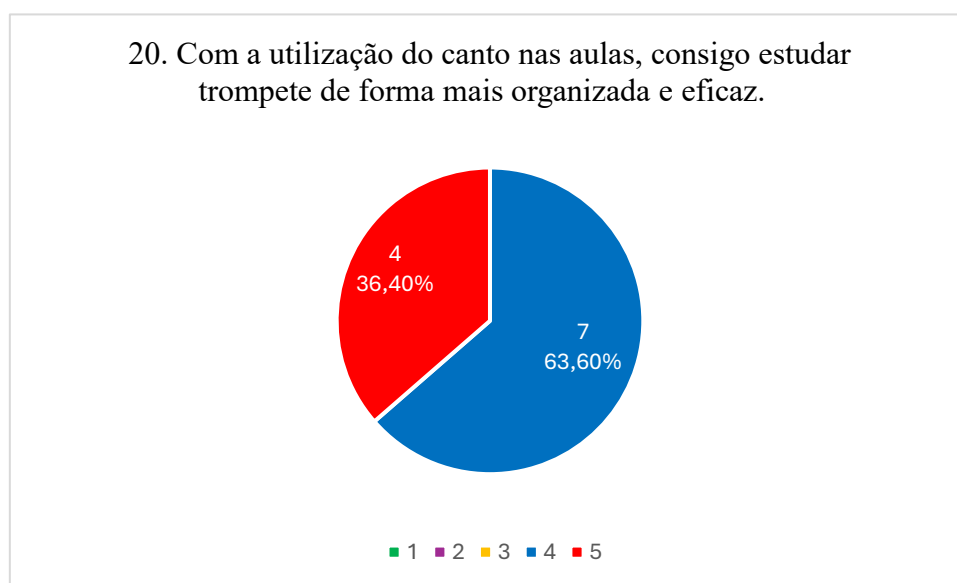
Perante estes dados, é perceptível que o grau de concordância dos alunos reflete uma adesão significativa à utilização do canto como ferramenta de estudo, o que prova que cantar não é apenas uma experiência utilizada e imposta pontualmente em sala de aula mas que começou a fazer parte da rotina dos alunos de trompete inquiridos. O canto tornou-se para estes alunos uma ferramenta de apoio na sua aprendizagem. Apesar disto, esta situação não é totalmente vista com utilidade no estudo de um dos alunos inquiridos

o que pode merecer uma atenção pedagógica especial de forma a perceber quais os obstáculos à adoção desta estratégia por parte do aluno.

Ainda dentro do estudo individual do trompete, a afirmação 20 “Com a utilização do canto nas aulas, consigo estudar trompete de forma mais organizada e eficaz.”, contou com as seguintes respostas:

Figura 40

Respostas à afirmação 20



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

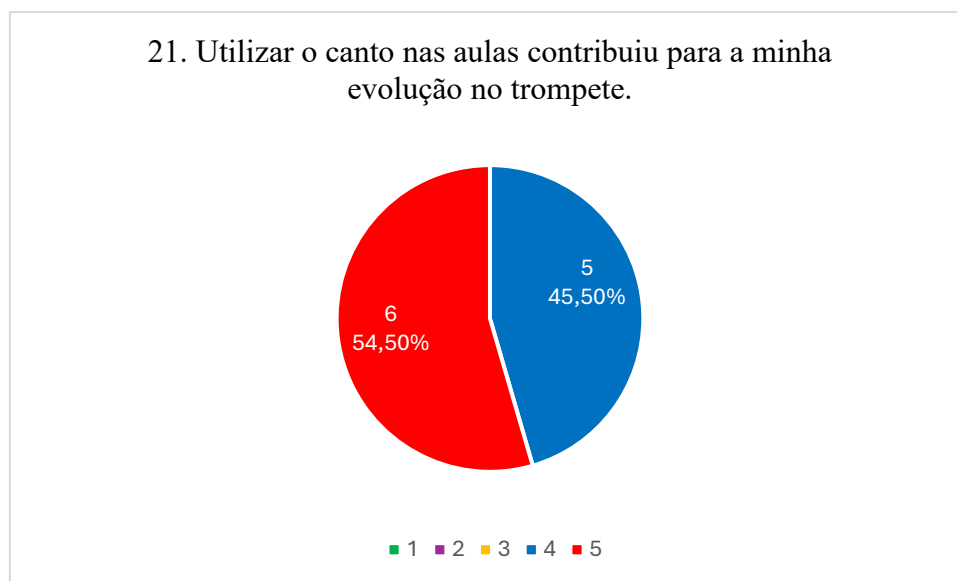
A figura 40 revela que 7 alunos (63,60%) concordam com a afirmação e 4 alunos (36,40%) concordam totalmente.

A unanimidade apresentada demonstra que o canto é visto como um recurso não apenas de trabalho técnico-musical mas também uma forte ferramenta de organização que veio permitir aos alunos inquiridos estruturar melhor o seu estudo abordando exercícios, obras e estudos de forma mais consciente e estruturada. Alguns dos aspetos melhorados pelos alunos no estudo do instrumento foram a identificação prévia de passagens desafiantes e o desenvolvimento de uma maior preparação auditiva e musical do repertório a preparar, clarificando objetivos e orientando a sua prática de forma mais eficiente, ativa e autónoma.

Na última afirmação do questionário “Utilizar o canto nas aulas contribuiu para a minha evolução no trompete.”, a mestranda procurou perceber, de uma forma geral, o impacto do canto na evolução dos alunos acompanhados ao longo do ano letivo.

Figura 41

Respostas à afirmação 21



Nota: Dados recolhidos através do questionário aos alunos (2025)

Ao analisar a figura 41, verifica-se que 6 alunos (54,50%) afirmam concordar totalmente com a afirmação e 5 alunos (45,50%) referiram concordar.

Este cenário de concordância unânime que todos os alunos sentiram, sem quaisquer dúvidas, demonstra que o canto teve um papel fundamental no seu progresso técnico e musical ao longo do ano letivo.

5.2.2.2 Reflexão sobre os dados obtidos no questionário

Com a análise dos dados obtidos foi possível refletir sobre a diversidade de perfis dos alunos inquiridos, bem como o impacto da introdução do canto no seu percurso formativo. Com idades compreendidas entre os 10 e 15 anos e níveis de experiência diferenciados, os alunos revelaram-se recetivos à exploração vocal nas aulas, mesmo havendo casos em que se tratava de uma prática recente. O facto de a maioria já ter contactado com o canto antes da intervenção pedagógica revela que esta ferramenta é reconhecida pelo professor cooperante como sendo vantajosa no ensino do trompete. Ao longo das aulas, a prática vocal foi integrada de forma a responder aos objetivos pedagógicos e a resposta positiva dos alunos revelou-se não apenas através da adesão como na perceção dos benefícios concretos no uso da voz.

Vários foram os aspectos trabalhados com o auxílio do canto nomeadamente a respiração, sonoridade, afinação, desenvolvimento auditivo, fraseado, musicalidade, expressividade, dinâmicas, articulação, leitura, coordenação motora, preparação de repertório assim como organização e autonomia de estudo individual.

Relativamente à respiração, o canto revelou-se fundamental no desenvolvimento da consciência respiratória. A maioria dos alunos considerou que o canto contribuiu para trabalhar a naturalidade da sua respiração no instrumento graças a uma maior consciência corporal alcançada ao cantar. Ao nível da sonoridade, os dados apontam para uma unanimidade na perceção do canto como ferramenta facilitadora na construção de uma boa sonoridade no instrumento, ajudando os alunos a construir uma imagem mental sonora que posteriormente tentaram, com sucesso, reproduzir no trompete. Também na questão da afinação as respostas foram unânimes o que revela que a prática vocal permitiu aos alunos identificar erros de afinação e corrigi-los mais facilmente após cantar. Cantar ajudou os alunos a interiorizar a altura correta das notas contribuindo para o desenvolvimento da sua audição interior.

No que diz respeito ao fraseado, a maioria dos alunos referiu que cantar os ajudou a perceber a estrutura das frases musicais permitindo-lhes antecipar e preparar o que iriam executar no instrumento. Também na musicalidade, o canto revelou ser uma ferramenta poderosa por lhes oferecer uma forma mais natural e intuitiva de sentir a música, permitindo-lhes explorar a sua interpretação nas diferentes obras e estudos bem como expressar melhor as suas emoções.

Houve concordância entre os alunos relativamente ao fator das dinâmicas, como se pode verificar pelos dados obtidos, através dos quais se entende que cantar lhes permitiu explorar uma maior variedade e controlo de dinâmicas no repertório. Ao nível da articulação, a utilização de sílabas específicas foi valorizada e reconhecida pelos alunos como sendo uma estratégia valiosa no trabalho da articulação, facilitando a coordenação entre a língua e o ar.

Um dos fatores em que a utilização do canto nas aulas alcançou maior aceitação entre os alunos foi a questão da leitura. Cantar antes de tocar no instrumento, reduziu a dependência de repetições e permitiu antecipar e resolver dificuldades.

O trabalho conjunto entre o canto e a coordenação motora foi altamente reconhecido pelos alunos graças ao exercício que envolvia cantar e fazer as posições nos pistons

simultaneamente, facilitando a coordenação entre a audição, a voz e os dedos. Cantar nas aulas foi também essencial para a preparação de repertório ajudando os alunos a organizarem a sua prática de forma mais consciente e objetiva e a perceber os aspetos a melhorar, corrigindo-os. Os alunos referiram também que, graças ao canto, conseguiram tornar o seu estudo individual mais produtivo e autónomo, melhorando a sua preparação de exercícios, obras e estudos.

Para além dos alunos considerarem o canto uma ferramenta importante no seu desenvolvimento musical, demonstraram interesse na continuação da utilização desta estratégia. A maioria dos alunos afirmou que com o auxílio do canto as aulas se tornaram mais dinâmicas e envolventes, contribuindo para a sua participação mais consciente e ativa no que lhes era pedido.

A prática vocal foi considerada pelos alunos uma ferramenta com um grande impacto no seu desenvolvimento técnico, musical e mental do instrumento, que tanto pode ser utilizada em sala de aula como no trabalho individual por eles realizado em casa, estimulando competências fundamentais para alcançarem uma formação mais completa e diversificada.

A análise dos dados vem reforçar a relevância pedagógica do uso da voz no ensino do trompete. O facto de todos os alunos, mais e menos experientes, terem reconhecido os benefícios desta abordagem indica que o canto deve ocupar um lugar central na prática instrumental, potenciando aprendizagens mais integradas e completas.

5.3 Análise dos dados através da observação participante

A observação participante foi um instrumento de recolha de dados fundamental ao longo da PES pois permitiu à mestranda acompanhar e integrar-se ativamente na realidade educativa. Como já referido, a PES foi realizada no CRBA, mais especificamente no polo em Moura, com alunos do regime articulado entre o 1º e 5º graus, assim como a classe de conjunto do ensemble de trompetes. A participação nas aulas, enquanto observadora e docente, permitiu uma recolha de dados rica sobre o processo de aprendizagem dos alunos acompanhados assim como sobre a eficácia da utilização do canto enquanto estratégia pedagógica complementar na aprendizagem do trompete.

Ao longo das aulas observadas e lecionadas, a mestranda utilizou um bloco de notas de forma a registar informações relevantes sobre a evolução, pontos a trabalhar e reações dos alunos perante o que lhes era proposto, tanto pela mestranda como pelo professor orientador cooperante. Através da análise e reflexões baseadas nestes registos, a mestranda procurou explorar estratégias que, aliadas ao canto, pudessem ajudar os alunos a ultrapassar obstáculos limitativos ao seu progresso no instrumento. Posteriormente, estes registos foram organizados em tabelas (ver apêndice E) onde se podem encontrar os objetivos das aulas, aspetos a melhorar, metodologias utilizadas e comentários reflexivos sobre o trabalho realizado com os alunos. Na parte das metodologias utilizadas, é explicada a forma como o recurso ao canto foi aplicado para trabalhar as componentes mas débeis, sobretudo a leitura, sonoridade, controlo da respiração, fraseado, articulação, afinação e desenvolvimento auditivo. Utilizar esta estrutura permitiu à mestranda organizar os dados recolhidos através da observação participante de forma sistemática e proceder a uma análise com foco na aplicação das ideias e conceitos desenvolvidos na revisão da literatura e de outros observados ao longo das aulas, refletindo sobre a eficácia das estratégias aplicadas.

De forma a tornar a análise da observação dos dados recolhidos mais clara e objetiva, as componentes trabalhadas foram organizadas em temas onde foram indicadas as principais dificuldades dos alunos, estratégias aplicadas e reflexão sobre os resultados observados para estabelecer a ligação entre a revisão da literatura e as estratégias aplicadas nas aulas.

5.3.1 Respiração e Sonoridade

Tabela 12

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a respiração e sonoridade

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Pouca naturalidade da respiração ao tocar	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar exercícios e obras/estudos para perceber os sítios e a forma mais natural de respirar. - Associação da naturalidade respiratória do canto à execução instrumental.
Pouca energia na utilização do ar	Exercício de respiração: soprar 5 vezes para dentro do instrumento antes de tocar.
Falta de continuidade do ar e instabilidade sonora	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de bocal com graus conjuntos e em ligado. - Exercícios de bocal em intervalos, através de glissandos para evitar quebras no ar e conectar todas as notas. - Soprar continuamente para o bocal apenas com ar pensando numa linha constante.
Falta de preparação respiratória antes de tocar.	Explicação da importância de uma boa respiração antes de executar cada exercício/frase musical, para garantir uma vibração mais livre dos lábios.
Pouco controlo na gestão do ar	Exercício com uma folha de papel e inverter o bocal – soprar para o bocal com o objetivo de segurar a folha de papel à parede através da continuidade do ar. Vantagem do exercício: feedback visual do trabalho com o ar - paralelo com a utilização e controlo do ar no trompete de forma a conseguir produzir um bom som
Dificuldade na emissão Sonora	Cantar com a referência sonora da mestrandia e posteriormente executar o exercício/passagem no bocal.
Pouca projeção sonora	<ul style="list-style-type: none"> - Consciencialização para a utilização de apoio diafragmático como menos pressão exercida na garganta. - Utilização da tampa de uma caneta colocada na mola da bomba de afinação para dificultar a passagem do ar e obrigar os alunos a soprar mais para o instrumento.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

Durante as aulas observadas e lecionadas, o controlo da respiração e a sonoridade foram duas componentes que caminharam lado a lado visto que muitos dos problemas apresentados ao nível da sonoridade estavam diretamente relacionados com uma respiração pouco eficiente na execução do trompete. A aplicação das estratégias acima referidas foi fundamental para trabalhar a respiração e, conseqüentemente, a sonoridade.

A estratégia de cantar antes do tocar revelou-se essencial no alcance de uma respiração mais eficaz e natural, refletindo-se numa melhor execução dos exercícios, obras e estudos. Quando a mestrandia pedia aos alunos para cantarem frases de uma obra musical antes de tocarem no instrumento, a respiração dos alunos tornou-se mais ativa e os mesmos começaram a fazer uma melhor gestão do ar ao tocar. Ao cantarem, os alunos que respiravam demasiadas vezes entre as frases musicais conseguiram perceber, quase instantaneamente, os momentos mais adequados para respirar, mantendo assim a qualidade sonora e o próprio sentido de cada frase.

Aliado à prática do canto, a utilização do bocal durante as aulas foi também uma estratégia frequentemente aplicada. O trabalho de progressão gradual entre cantar, executar no bocal e tocar, com a referência sonora da mestrandia, ajudou os alunos não só a realizar os exercícios com maior facilidade como também a melhorar significativamente a sua qualidade sonora. Alguns dos alunos reconheceram os resultados do trabalho com o bocal após cantar, afirmando ser mais fácil tocar, controlar o ar e o som ao longo dos registos do instrumento. Um dos alunos, inclusive, indicou que os exercícios realizados com o bocal o ajudaram a ultrapassar algumas das suas dificuldades e que agora utiliza essa estratégia no seu estudo individual. Para além disso, no início de cada aula, foram realizados exercícios de bocal baseados em graus conjuntos e intervalos, através de glissandos, de forma a conectar o ar entre todas as notas, trabalhando a sua continuidade e evitando quebras no som.

Foram vários os exercícios de respiração utilizados ao longo das aulas. De entre os acima mencionados, destaca-se o exercício com recurso à folha de papel e ao bocal virado ao contrário. O objetivo deste exercício consistia em segurar folha à parede através do sopro feito através do bocal. Para além de apelativo aos alunos, o exercício revelou-se eficaz no desenvolvimento do controlo do ar. Apesar de nas primeiras tentativas alguns alunos não terem conseguido segurar a folha, após alguma prática começaram a cumprir o objetivo

durante períodos cada vez mais longos. A referência visual proporcionada por este exercício foi fundamental para a melhor compreensão do funcionamento e controlo do ar ao tocar o trompete. Quando os alunos ainda revelavam algumas dificuldades, a mestrandia sugeria que visualizassem mentalmente a folha a ser segurada o que se refletiu positivamente na estabilidade do seu som. Os resultados foram melhores depois da prática do referido exercício: os alunos conseguiram alcançar um som mais ressonante e agradável e as notas/passagens anteriormente difíceis foram executadas mais naturalmente.

O exercício com o recurso à tampa da caneta colocada na mola da bomba de afinação foi um dos mais eficientes no trabalho da sonoridade e projeção sonora. Quando os alunos utilizavam pouco ar ao tocar, a mestrandia colocou a tampa de uma caneta na bomba de afinação de forma a dificultar a passagem do ar. Ao retirar a tampa, notou-se uma grande melhoria na sonoridade e os alunos começaram a conseguir tocar de forma imediata com uma maior qualidade e projeção sonora, utilizando eficientemente o ar ao tocar. Apesar de reticentes nas primeiras tentativas, ficaram surpreendidos com os resultados, admitindo sentirem-se mais livres a tocar depois de o terem executado.

A mestrandia procurou também explicar aos alunos a importância de uma boa preparação respiratória na execução do instrumento e a sua influência direta na sonoridade. Por vezes, pedia aos alunos que, ao tocar, aplicassem a imagem de embaciar um vidro ao soprar, como forma de abrir a sua cavidade oral. O canto teve um papel importante na interiorização desta ideia ao ajudar os alunos a perceber a posição aberta da garganta, facilitando a passagem do ar sem bloqueios.

Para além das aulas individuais, a respiração e a sonoridade foram igualmente trabalhadas em contexto de música de câmara. Quando os alunos não executavam entradas conjuntas, a mestrandia pedia-lhes que cantassem e em conjunto procurassem realizar uma respiração coletiva. Cantar permitiu aos alunos perceber que não estavam a tocar sozinhos, compreendendo que a música começava ainda antes da produção sonora. Após o exercício, as entradas tornaram-se mais coesas e surgiu uma maior preocupação com a sonoridade de grupo.

Em suma, o recurso ao canto e a exercícios de respiração permitiu aos alunos adquirir ferramentas para trabalhar algumas das suas dificuldades ao nível da respiração e da sonoridade, ajudando-os a tocar de forma mais orgânica e semelhante à execução vocal.

5.3.2 Postura e Consciência Corporal

Tabela 13

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a postura e consciência corporal

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Postura incorreta a tocar	- Sugestão da prática com espelho. - Mudança na posição da cadeira para que os alunos não tivessem oportunidade de se encostar mantendo uma boa postura ao longo dos exercícios.
Tensão corporal	Exercícios de relaxamento – rodar pescoço, ombros, pulsos, dedos antes de tocar.
Desleixo para a postura ao tocar	Correção e consciencialização dos alunos para a influência da postura na sua sonoridade e forma de tocar.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

Uma das componentes trabalhadas ao longo das aulas, embora com menos incidência, foi a postura e consciência corporal. A maioria dos alunos acompanhados no âmbito da PES demonstrou uma postura adequada. Contudo, verificaram-se algumas situações pontuais, sobretudo entre alunos do género masculino, em que a postura incorreta comprometeu o seu desempenho no instrumento.

Sempre que a mestrandia interveio com correções na postura, os alunos reagiram positivamente, ajustando a sua posição e alcançando melhorias evidentes, sobretudo ao nível do som, controlo de registos e articulação. Para promover uma maior consciência corporal, foram realizados exercícios de relaxamento no início de algumas aulas, especialmente quando a mestrandia sentiu os alunos mais tensos ou nervosos, como em dias de apresentações. Estes exercícios consistiam em movimentos circulares da cabeça, os ombros, o pescoço para um lado e para o outro, pulsos e dedos, ajudando os alunos a libertar tensões acumuladas.

A mestrandia sugeriu também a utilização do espelho como ferramenta de autocorreção da postura e utilizou o espelho existente na sala de aula para exemplificar como os alunos poderiam trabalhar individualmente em casa.

Apesar das correções, alguns alunos retornavam à posição incorreta ao fim de poucos minutos. De forma a contrariar esse hábito, a mestrande virou de lado a cadeira onde os alunos estavam sentados, tirando-lhes a oportunidade de se encostarem, o que os obrigava a manter uma postura alinhada ao longo dos exercícios.

Na maioria das vezes em que a mestrande chamou à atenção para a correção da postura, registaram-se melhorias significativas na qualidade e projeção sonora.

Esta prática levou à consciencialização de que a postura é uma componente fundamental que deve ser trabalhada com regularidade, evitando o desenvolvimento de maus vícios posturais que podem comprometer a performance dos alunos.

5.3.3 Afinação/Desenvolvimento auditivo

Tabela 14

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a afinação e desenvolvimento auditivo

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Percepção auditiva e intervalar	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar notas e intervalos com a referência auditiva da mestrande para interiorizar a altura correta das notas. - Trabalhar com <i>playalong</i> e exercícios de imitação auditiva - Cantar e fazer as posições com os pistons para ganhar maior consciência melódica e promover a autocorreção.
Desvios na afinação	<ul style="list-style-type: none"> - Utilizar o canto antes de tocar para trabalhar a afinação de forma consciente. - Cantar o nome das notas com a referência auditiva da mestrande a tocar ou de um piano. - Exercícios de bocal com referência auditiva da mestrande – ouvir, cantar, tocar no bocal, tocar no trompete.
Gestão do cansaço físico e mental	<ul style="list-style-type: none"> - Alternar entre o canto e o trompete para poupar energia. - Trabalhar cognitivamente antes de tocar fisicamente. - Utilização do <i>playalong</i> e do canto para trabalhar passagens problemáticas antes de tocar.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

Ao longo da prática letiva, uma das componentes mais trabalhadas com os alunos foi a afinação e desenvolvimento auditivo. As dificuldades relacionadas com a afinação foram frequentes, sobretudo em notas específicas e em certos registos do instrumento, especialmente no registo grave.

Para trabalhar estas situações, os alunos foram incentivados a cantar as passagens problemáticas antes de as executar no instrumento, com o apoio da mestrandia, que fornecia a referência auditiva através do trompete. Esta abordagem revelou-se eficaz na identificação e correção da afinação, permitindo aos alunos desenvolver uma escuta mais consciente relativamente ao que estavam a executar e explorar uma perceção auditiva mais interiorizada. Apesar de nem sempre perceberem quando a afinação não estava correta, ao cantar os alunos conseguiram identificar e corrigir de forma natural os desvios de afinação cometidos ao tocar. Desta forma, cantar antes de tocar estimulou os alunos a estarem mais atentos ao som produzido, facilitando a identificação das notas desafinadas e a sua correção quase imediata.

A perceção auditiva foi um ponto fulcral no desenvolvimento dos alunos sobretudo no que diz respeito à identificação da altura das notas e à compreensão intervalar ao longo dos exercícios e obras. A mestrandia procurou desenvolver esta competência desde o início de cada aula, recorrendo a exercícios com o bocal. Um dos exercícios mais utilizados consistiu em a mestrandia tocar várias notas no bocal, sem indicar quais eram, e pedir aos alunos que tentassem imitar, estimulando a sua memória e perceção auditiva.

Para trabalhar a noção intervalar e o reconhecimento de harmónicos incorretos, foram aplicadas estratégias baseadas no canto. Devido aos harmónicos no instrumento, é comum os alunos executarem uma nota com uma determinada posição e pensarem que essa nota está correta mas, por falta de perceção auditiva, não conseguirem perceber que não é a nota que deveriam estar a executar encontrando-se acima ou abaixo do que devia. O canto ajudou os alunos a estabelecer um padrão sonoro de referência antes de o tentarem reproduzir no instrumento o que tornou o seu estudo e execução mais consciente e eficaz e melhorou, consequentemente, a sua performance.

Em passagens com intervalos mais desafiantes, os alunos revelaram dificuldades em executar os saltos entre as notas. Nesta situação, a mestrandia pediu que cantassem devagar os intervalos e fizessem as posições com os pistons ao mesmo tempo. Quando os

alunos não conseguiam cantar um determinado intervalo, a mestranda dava-lhes o suporte auditivo através do trompete. Cantar os intervalos ajudou os alunos a interiorizar a relação intervalar, promovendo uma maior consciência musical e autonomia. Neste contexto, o canto tornou-se um meio eficaz para fortalecer a ligação entre a audição interna e a execução instrumental.

Em diversos momentos, especialmente no final das aulas, alguns alunos revelaram dificuldade em manter a qualidade sonora e afinação devido ao cansaço físico. Nestes casos, o canto foi utilizado como ferramenta de estudo consciente, permitindo trabalhar aspetos técnicos sem exigir esforço físico adicional. Ao invés de repetir várias vezes as mesmas passagens no instrumento, a mestranda apostou na alternância entre o canto e a execução no trompete, reforçando a ideia de que a preparação musical também pode ser trabalhada mentalmente. Esta estratégia revelou-se eficaz na prevenção de erros e na gestão de energia dos alunos, ajudando-os a perceber quais os pontos a melhorar antes de passar para o instrumento. Um dos exercícios realizado consistiu na utilização de *playalong* para cantar as obras trabalhadas sem sobrecarregar fisicamente os alunos. Em momentos de nervosismo, esta abordagem também se revelou útil e ajudou-os a relaxar e ganhar maior controlo emocional antes de tocar.

Também em contexto de música de câmara se trabalhou a afinação e o desenvolvimento auditivo. Para afinar acordes em grupo, a mestranda recorreu ao canto coletivo, pedindo aos alunos que cantassem as notas que estavam a executar dentro de um acorde. Apesar da timidez inicial, os alunos perceberam que ao cantar as suas vozes interiorizavam com maior clareza seu papel no conjunto, melhorando a afinação e o equilíbrio do grupo. Para além disso, foram propostos exercícios que promovessem a escuta ativa, através da divisão dos alunos em grupos que entravam em diferentes momentos com partes específicas de uma escala. Estes exercícios sublinharam a importância de ouvir atentamente o que os colegas estavam a tocar, chamando a sua atenção para o que se passava musicalmente à sua volta.

Em síntese, através de estratégias simples como cantar antes de tocar ou imitar referências sonoras, os alunos desenvolveram uma escuta mais apurada, maior autonomia na identificação e correção de erros e uma perceção auditiva mais consciente da afinação e dos intervalos. Para além disso, a utilização do canto revelou-se eficaz na gestão do cansaço, na promoção de uma prática mais equilibrada e consciente e no desenvolvimento de uma escuta coletiva e sensibilidade musical.

5.3.4 Articulação e Registo

Tabela 15

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a articulação e registo

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Articulação nos diferentes registos	<ul style="list-style-type: none">- Cantar frases com a associação de sílabas vocais às notas conforme o registo.- Utilização de imagens mentais como “apanhar uma maçã”.- Cantar frases e executá-las no bocal.
Pouca precisão da articulação	<ul style="list-style-type: none">- Colocar o dedo indicador à frente dos lábios e soprar utilizando a sílaba “Tu”.- Utilização de <i>visualizer</i>¹.- Execução das notas de forma exageradamente curta. Posteriormente, retirar a bomba de afinação para trabalhar a ligação da precisão da língua com a continuidade do ar.
Velocidade da articulação	<ul style="list-style-type: none">- Escalas e arpejos com diferentes figuras rítmicas presentes em obras e estudos.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

Durante a prática letiva, a articulação e a exploração do registo foram duas componentes trabalhadas, muitas vezes paralelamente, dada a sua importância no desenvolvimento técnico e expressivo dos alunos.

A utilização de sílabas vocais revelou-se uma estratégia fundamental neste processo. Para facilitar a articulação em diferentes registos do trompete, foram associadas sílabas específicas às notas (como “Tá” no registo médio e “Ti” no registo agudo), ajudando os alunos a perceber a posição adequada da língua consoante o registo. Na execução de escalas, a mestrandia pedia aos alunos que cantassem utilizando essas sílabas, o que lhes

¹ De acordo com Sena (2022, p.41), o *visualizer* é uma ferramenta de diagnóstico semelhante a um bocal sem revestimento, utilizada por professores de instrumentos de metal. O seu principal objetivo é permitir a observação da colocação da embocadura e praticar a vibração dos lábios sem o bocal, promovendo uma vibração mais estável e consistente em todos os registos do instrumento.

permitiu interiorizar a altura das notas e subir no registo com maior naturalidade, reduzindo o esforço labial.

Para reforçar esta percepção e trabalhar a extensão do registo, recorreu-se a imagens mentais pedindo aos alunos que pensassem que estavam a apanhar a maçã mais alta de uma árvore, levando-os a entender a exigência técnica na subida de registo.

Na abordagem de diferentes tipos de articulação, sílabas como “Tu”, Tá”, “Dá”, “Dí”, entre outras, foram exploradas para desenvolver uma execução mais clara e versátil no trabalho das obras e estudos apresentados. Este trabalho foi desenvolvido com o exercício n.2 do método *Clarke Technical Studies* em diferentes tonalidades e articulações.

A utilização do bocal revelou-se igualmente eficaz, tanto na melhoria da clareza da articulação como na qualidade sonora nos diferentes registos. Em situações de dificuldade em atingir notas mais agudas, a mestrandia incentivou os alunos a cantar as frases e depois tocá-las no bocal, reforçando a sua noção auditiva e facilitando a emissão sonora na subida de registo.

Relativamente à articulação, a utilização do bocal foi fundamental sobretudo quando os alunos não utilizavam o ar de forma eficiente, prejudicando a fluidez e precisão da articulação. Tocar os exercícios com bocal tendo como exemplo e base a referência da mestrandia foi fulcral para a clarificação de passagens onde a articulação não era precisa, ganhando uma qualidade sonora mais madura.

Outra estratégia aplicada foi utilizar o dedo indicador colocado à frente dos lábios e soprar ao mesmo tempo que utilizavam a sílaba “Tu”, simulando a forma como iriam tocar no instrumento. Esta estratégia ajudou-os a perceber e executar melhor a conexão entre a língua e o fluxo de ar.

A terceira estratégia envolveu a utilização de um *visualizer* no lugar do bocal, que promoveu uma utilização mais eficiente do ar, sobretudo em passagens menos precisas. Devido à resistência oferecida na passagem do ar, o *visualizer* permitiu aos alunos explorarem uma quantidade mais generosa de ar ao tocar o instrumento, refletindo-se numa melhor sonoridade na sua articulação.

A quarta estratégia consistiu em executar as notas de uma determinada passagem exageradamente curtas. Seguidamente, pediu-se aos alunos que retirassem a bomba de afinação e executassem as passagens dessa forma, novamente com a referência auditiva

da mestranda, para trabalhar a continuidade do ar. É importante referir que, após a aplicação destas estratégias, os alunos admitiram ser mais fácil tocar depois de praticar dessa forma.

Para aumentar a velocidade da articulação, foram utilizadas escalas e arpejos com diferentes figuras rítmicas (semínimas, colcheias, tercinas, semicolcheias) baseadas em padrões rítmicos presentes em peças e estudos.

A articulação foi ainda abordada em contexto de música de câmara. Para isso, a mestranda cantou as primeiras frases de uma obra e sugeriu utilizar sílabas para ajudar os alunos a compreender melhor como articular determinadas notas, pedindo-lhes, posteriormente, que cantassem. Quando regressaram ao instrumento, o resultado foi melhor e a articulação mais perceptível do que tinha sido antes de cantarem.

Trabalhar a articulação e o registo com os alunos demonstrou como o canto, a associação de sílabas e o uso de estratégias auditivas podem promover uma maior consciência da posição da língua ao tocar assim como da influência do ar na precisão e qualidade sonora da articulação, ajudando os alunos a desenvolver uma execução mais natural e clara.

5.3.5 Flexibilidade

Tabela 16

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a flexibilidade

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Transição entre notas e registos	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar e associar sílabas vocais “Tá-i” para compreender o movimento da língua, destacando a importância do apoio diafragmático. - Exercícios de bocal através de glissandos, com referência auditiva e consciencialização para a necessidade de velocidade de ar. - Realização de exercícios com a referência auditiva da mestranda complementados com o método de flexibilidade <i>Bai Lin</i>.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

O trabalho da flexibilidade foi desenvolvido em várias aulas lecionadas. As principais dificuldades observadas durante a realização dos exercícios de flexibilidade foram a instabilidade na ligação dos harmónicos (ascendente e descendente), as quebras na continuidade do ar e a tensão corporal excessiva, sobretudo ao subir para o registo agudo.

Foram várias as estratégias aplicadas para combater estas dificuldades. Cantar os exercícios antes da execução instrumental funcionou como ferramenta preparatória, facilitando a perceção auditiva dos intervalos nos exercícios e a coordenação entre a respiração, emissão sonora e posição da língua. Para além disso, associar sílabas vocais como “Tá-i” às notas permitiu aos alunos compreender o movimento da língua necessário para executar a transição entre elas mais naturalmente.

A execução dos exercícios com o bocal através de glissandos contribuiu para melhorar significativamente a continuidade do ar entre as notas, evitando quebras na sonoridade nos intervalos executados em ligado. A mestrandia procurou também consciencializar os alunos para a importância do apoio diafragmático na execução destes exercícios, sobretudo no controlo da velocidade de ar necessária para a transição entre registos.

Para além dos exercícios propostos por imitação da mestrandia, foi utilizado o método de flexibilidade *Bai Lin*, repetindo-se, na maioria das vezes, os exercícios pelas 7 posições da série dos harmónicos.

Através da aplicação das estratégias referidas, verificaram-se melhorias significativas na estabilidade sonora dos alunos durante os exercícios assim como na articulação entre a coluna de ar e o posicionamento da língua.

A prática de exercícios de flexibilidade revelou-se fundamental no desenvolvimento do controlo respiratório, da transição entre registos e da coordenação entre a língua e o fluxo de ar. Utilizar a relação entre canto e recurso ao bocal promoveu uma abordagem mais consciente e relaxada dos exercícios que facilitou a execução no instrumento.

5.3.6 Leitura rítmica e melódica

Tabela 17

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar a leitura rítmica e melódica

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Dúvidas na leitura de obras e estudos	<ul style="list-style-type: none">- Cantar passagens em conjunto (aluno e mestranda) antes de tocar.- Cantar com a referência auditiva da mestranda no trompete e utilização simultânea dos pistons para fazer as posições das notas e ritmos.- Canto como ferramenta de memorização da linha melódica.
Dúvidas ao nível rítmico e instabilidade do tempo	<ul style="list-style-type: none">- Substituição do nome das notas por números.- Pré-audição da música antes de tocar no instrumento.
Resistência	<ul style="list-style-type: none">- Ouvir e cantar passagens problemáticas antes de tocar.- Intercalar o canto com a execução no bocal e no instrumento

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

A leitura rítmica e melódica revelou-se uma das componentes onde os alunos revelaram mais dificuldades e, por isso, foi trabalhada de forma contínua ao longo da PES. As principais dificuldades manifestadas pelos alunos foram dúvidas na leitura de obras e estudos, dúvidas rítmicas específicas, instabilidade do tempo e controlo da resistência.

O canto foi fundamental para trabalhar as referidas dificuldades. Sempre que surgiram dúvidas na leitura de obras e estudos, a mestranda recorria ao canto em conjunto de passagens problemáticas, incentivando-os a cantar antes de tocar. Esta abordagem criou um ambiente de confiança que permitiu aos alunos esclarecer dúvidas de forma mais descontraída. Ao cantarem com a mestranda, os alunos sentiram-se mais seguros e ao regressarem ao instrumento, as suas dúvidas foram, na maioria das vezes, ultrapassadas.

Outra estratégia aplicada consistiu em pedir aos alunos que cantassem com a referência auditiva da mestranda a tocar no trompete, executando simultaneamente as posições nos

pistons. Esta estratégia contribuiu para o desenvolvimento da memória auditiva, coordenação motora e capacidade de pré-ouvir a música, facilitando a sua percepção relativamente aos erros que tinham cometido ao tocar. Para clarificar aspetos rítmicos mais específicos, ao cantar, a mestrandia sugeria substituir o nome das notas por números. Esta estratégia permitiu clarificar padrões rítmicos confusos. Após esta prática, ao regressarem ao instrumento, os alunos apresentaram uma leitura mais segura e consciente.

A leitura e regularidade do tempo foram também trabalhadas em conjunto com o grupo de música de câmara. Para trabalhar passagens, sobretudo ao nível rítmico, cada aluno foi incentivado a cantar a sua voz em conjunto com os colegas. Quando as dúvidas persistiam, pediu-se aos alunos que dominavam corretamente o ritmo que tocassem para servir de referência aos restantes colegas. Esta estratégia ajudou os alunos a trabalharem melhor em grupo e a desenvolver a escuta ativa.

Paralelamente à leitura, foi trabalhada a resistência física com os alunos, com especial atenção aos que usavam aparelho dentário. A sequência pedagógica de ouvir-cantar-tocar contribuiu para uma maior destreza técnica e esclarecimento de dúvidas sem recorrer vezes sem conta a repetições desnecessárias, o que permitiu salvaguardar a resistência dos alunos. Para trabalhar este aspeto, foram executadas frases musicais de forma progressiva, intercalando o canto com a execução instrumental. A cada nova repetição era acrescentada uma frase às anteriormente executadas de forma a criar uma relação de continuidade entre elas e explorando os limites dos alunos ao nível da resistência. Quando ocorriam erros, a mestrandia pedia que o aluno cantasse novamente a passagem, promovendo a identificação e correção do erro de forma consciente e sem desgaste físico.

Perante estas observações, torna-se evidente que o canto teve um papel central no desenvolvimento da leitura rítmica e melódica, contribuindo para resultados imediatos, eficientes e conscientes. Quando questionados sobre como se sentiam após cantar as passagens e posteriormente tocá-las, os alunos afirmaram ter conseguido mais facilmente identificar ritmos e notas incorretas, reconhecendo os benefícios da prática vocal na identificação e correção de erros.

5.3.7 Fraseado e Musicalidade

Tabela 18

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar o fraseado e a musicalidade

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Falta de perceção da estrutura frásica	<ul style="list-style-type: none">- Cantar para perceber a ideia de início, meio e fim das frases.- Cantar para perceber a respiração como fator influenciador da musicalidade.
Expressar ideias musicais	<ul style="list-style-type: none">- Cantar cada frase com foco na intenção musical e não nos erros.
Falta de clareza na estrutura frásica em grupo	<ul style="list-style-type: none">- Cantar em conjunto e dar exemplos práticos fornecidos pelos pares.- Direção das obras pela mestrandia durante o canto de frases e execução instrumental.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

O trabalho do fraseado e musicalidade durante a observação participante foi fundamental para promover uma execução mais expressiva e consciente por parte dos alunos. Uma das principais dificuldades evidenciadas foi a falta de perceção da estrutura das frases musicais, tanto a nível individual como em grupo. Foram várias as vezes em que os alunos executavam frases sem evidenciar o seu início, meio e fim, chegando a tocar frases seguidas sem respirar, o que comprometia a coerência musical ao longo do estudos e obras executados.

Para trabalhar estas dificuldades, o canto foi utilizado para ajudar os alunos a clarificar e interiorizar a estrutura das frases musicais antes da sua execução no trompete. Ao cantar com os alunos e, por vezes, fornecer-lhes a referência auditiva no trompete enquanto cantavam, a mestrandia ajudou-os a refletir sobre o sentido musical de cada passagem, facilitando a identificação dos pontos mais adequados para respirar. Esta abordagem permitiu aos alunos concentrar o seu foco na mensagem que pretendiam transmitir através da música, em vez de pensarem apenas nos aspetos técnicos, por vezes limitadores.

Nas aulas de classe de conjunto, esta estratégia revelou ser igualmente eficaz. Cantar em conjunto, ouvir os colegas e perceber as suas partes permitiu aos alunos tomar consciência da importância da coesão no fraseado coletivo. O exemplo dos colegas que executavam corretamente as frases foi essencial para orientar os restantes alunos. Para além disso, a mestrandia dirigiu algumas obras durante as aulas para reforçar a intenção que deveria ser dada a cada frase, clarificando a sua estrutura. Após as propostas de cantar e da direção da mestrandia, os alunos deixaram de apenas tocar notas escritas e orientaram a sua atenção para o desenvolvimento das frases musicais no contexto de cada obra, o que resultou numa interpretação mais cuidada e madura.

Assim, utilizar o canto aliado à escuta ativa e exemplificação, foi uma estratégia pedagógica importante no desenvolvimento do fraseado e musicalidade, ajudando os alunos a construir interpretações mais expressivas e estruturadas.

5.3.8 Execução de dinâmicas

Tabela 19

Dificuldades observadas e estratégias aplicadas para trabalhar as dinâmicas

Dificuldades apresentadas	Estratégias aplicadas
Perceber o contraste entre as diferentes dinâmicas nas obras e estudos apresentados	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar imaginando como queriam tocar no trompete. - Cantar em conjunto (mestrandia e aluno) exagerando os contrastes dinâmicos. - Exemplificação da mestrandia, destacando a evidência entre as diferentes dinâmicas.
Qualidade sonora nas diferentes dinâmicas	<ul style="list-style-type: none"> - Exemplificação da mestrandia enquanto o aluno tocava com a tampa de uma caneta na mola da bomba de afinação. - Utilização de <i>visualizer</i> com referência auditiva da mestrandia.

Nota. Dados recolhidos através da observação participante (ver tabelas de registo no apêndice E)

Resultados observados

O trabalho das dinâmicas e reguladores revelou-se essencial no desenvolvimento expressivo dos alunos. As principais dificuldades reveladas pelos alunos na abordagem desta componente foram a dificuldade em distinguir os diferentes níveis de intensidade, sobretudo no que respeita aos contrastes entre piano, mezzo forte e forte, bem como na execução de reguladores (crescendos e diminuendos); outra dificuldade foi conseguir manter a qualidade sonora na execução das diferentes dinâmicas em obras e estudos trabalhados.

O canto foi uma das ferramentas centrais no trabalho destas dificuldades. Ao cantar com os alunos e exagerar intencionalmente os contrastes dinâmicos, a mestranda ajudou-os a desenvolver uma perceção mais clara da relação entre a intensidade escrita e o controlo do ar necessário para a sua execução, sobretudo na dinâmica de piano, que se tornou mais fácil de executar depois de ser trabalhada através do canto.

Utilizar os materiais auxiliares referidos anteriormente, como o *visualizer* e a tampa de uma caneta na bomba de afinação, revelou-se também eficaz. Estes materiais exigiram aos alunos um maior controlo respiratório e ajudaram a potenciar uma maior consciência na qualidade da produção sonora e no contraste entre as dinâmicas. Após estas práticas, os alunos evidenciaram mais facilmente os contrastes dinâmicos com uma melhor qualidade sonora, sendo que alguns afirmaram mesmo que se sentiam mais confortáveis a tocar as diferentes dinâmicas depois de as terem cantado e executado com os referidos materiais.

O trabalho das dinâmicas foi também abordado em contexto de grupo. Na fase inicial, os alunos revelaram dificuldade em destacar os contrastes dinâmicos ao tocar em conjunto. A escuta ativa de exemplos fornecidos pela mestranda aliada ao canto em conjunto, promoveu uma maior consciência coletiva, resultando numa sonoridade mais equilibrada nas diferentes dinâmicas executadas. Apesar de tímidos na primeira abordagem vocal, os alunos demonstraram progressos significativos na exploração de dinâmicas.

Concluindo, utilizar o canto paralelamente com a aplicação de materiais como a tampa da caneta e o *visualizer* revelou-se uma estratégia pedagógica eficaz na exploração de dinâmicas, exatamente por os alunos terem mentalmente preparado, com o auxílio da voz, a forma como executariam as dinâmicas no trompete.

5.3.9 Reflexão sobre a observação participante

Durante a observação participante, foram trabalhadas várias componentes fundamentais na execução do trompete, nomeadamente a respiração, postura, afinação, articulação, registo, flexibilidade, leitura, fraseado, musicalidade e dinâmicas. Embora tenham sido analisadas separadamente por uma questão de organização desta secção, é importante destacar que estão profundamente interligadas, e o seu trabalho em simultâneo contribuiu para o progresso técnico e musical dos alunos.

A respiração foi abordada de forma transversal com outras componentes, sendo reforçada como a base para uma boa emissão sonora. Os exercícios de respiração praticados permitiram aos alunos compreender e trabalhar o controlo e continuidade do ar no instrumento. O canto foi também uma ferramenta decisiva na perceção da naturalidade da respiração, tanto em exercícios técnicos como no trabalho de obras e estudos. Também a postura foi abordada como fator decisivo na produção sonora. Para promover a consciencialização da sua importância, foram realizados exercícios de relaxamento corporal e correção da postura, procurando reduzir tensões e promover uma posição correta e equilibrada a tocar. É de destacar as diferenças positivas aquando da correção da mestrandia relativamente à postura dos alunos, sobretudo ao nível da sonoridade e articulação.

A afinação e perceção auditiva foram desenvolvidas essencialmente através do canto que ajudou os alunos a estimular a sua audição interior antes de tocar e a desenvolver a sua capacidade de autocorreção de desvios de afinação mais autonomamente, sobretudo na questão dos intervalos que envolviam harmónicos e passagens mais desafiantes. Nas aulas de trompete, os alunos puderam praticar a afinação a partir do próprio bocal com recurso à prática vocal. Os exercícios com o auxílio da imitação, onde a mestrandia executava um exercício e o aluno repetia, foram uma mais-valia para trabalhar a memória musical e a precisão da afinação. Com o auxílio de um piano ou da execução da nota no trompete, a mestrandia tocava uma nota e pedia ao aluno que cantasse. Quando o aluno, com mais ou menos dificuldade, conseguia cantar a nota com uma boa afinação, a mestrandia pedia-lhe que executasse a nota no bocal. Desta forma, os alunos trabalharam a sua noção auditiva mental da nota que deveriam transmitir para o bocal e, posteriormente, para o trompete.

Associar sílabas vocais às notas ou a passagens musicais trouxe benefícios no trabalho da articulação permitindo uma maior clareza e precisão. No registo, esta estratégia revelou-

se igualmente útil, facilitando a percepção da posição da língua, sobretudo em notas agudas.

A utilização do canto, do bocal através de glissandos e de exercícios progressivos, permitiu trabalhar a flexibilidade com foco no controlo do ar e relaxamento corporal, notando-se uma melhoria significativa na passagem entre registos e notas ligadas.

A leitura rítmica e melódica, constantemente trabalhada com os alunos, foi desenvolvida através do canto. Este foi usado como preparação antes de tocar no instrumento, clarificando ritmos confusos e relações intervalares, e para uma prática mental consciente sem recorrer a repetições desnecessárias e exaustivas no trompete, salvaguardando a resistência dos alunos.

Trabalhar vocalmente permitiu uma melhor percepção e exploração do fraseado e musicalidade em obras e estudos trabalhados. Cantar as frases antes de tocar no instrumento permitiu aos alunos compreender a estrutura frásica (início, meio e fim) bem como identificar os momentos mais adequados para respirar, construindo uma interpretação mais consciente, interessante e musical.

No trabalho das dinâmicas e reguladores, utilizar o canto aliado ao bocal, ao *visualizer* e à tampa da caneta na bomba de afinação permitiram aos alunos controlar o fluxo de ar de forma a perceber como executar mais facilmente cada intensidade. Estas estratégias permitiram aos alunos evidenciar os contrastes entre as dinâmicas e enriquecer a sua interpretação graças a uma melhor execução de cada regulador.

Em contexto de grupo, o canto em conjunto, o exemplo entre pares e a direção da mestrandia ajudaram a consolidar as aprendizagens em contexto individual e a promover uma maior coesão entre os alunos.

Concluindo, a observação participante permitiu recolher, analisar e aplicar uma abordagem pedagógica ativa e reflexiva, onde a estratégia de utilizar o canto e outros materiais de apoio teve um papel central para ultrapassar dificuldades específicas e no desenvolvimento técnico e musical dos alunos, individualmente e em grupo.

6. Discussão de resultados

A presente secção discute os dados recolhidos através dos questionários, entrevistas e observação participante, articulando-os com a revisão da literatura. De forma geral, professores e alunos partilham de uma perceção comum relativamente à utilidade do canto como ferramenta pedagógica na aprendizagem do trompete, indo de encontro ao objetivo central do estudo: compreender de que forma a prática vocal pode contribuir para o desenvolvimento técnico e musical dos trompetistas. Através da relação entre os autores estudados e os dados empíricos recolhidos, foi possível investigar e problematizar a relação existente entre a performance vocal e a performance instrumental de forma a perceber se existem aspetos técnico-musicais comuns na aprendizagem do canto e do trompete.

Diversos autores destacam paralelismos entre canto e instrumentos de sopro, sobretudo ao nível da respiração como base comum da emissão sonora (Pereira, 2012; Fredriksen, 1996). Dentro da mesma perspetiva, Heman-Ackah (2005) estabelece uma comparação entre a vibração labial dos instrumentistas de sopro com a vibração das cordas vocais, enquanto Lemos (2018), destaca a importância da postura. Teixeira (2009) e Moraes (2020) sublinham o canto como um recurso natural e acessível, capaz de potenciar a absorção de elementos expressivos aplicáveis no instrumento.

Nos questionários aplicados aos professores, 96,6% afirmaram ver a utilização do canto como uma ferramenta útil na aprendizagem do trompete, sobretudo na iniciação, por favorecer a memória, concentração e consciência auditiva, proporcionando-lhes uma abordagem inicial mais diversificada. Um dos professores inquiridos afirmou que vê a voz como o nosso primeiro instrumento e a forma mais eficaz de transmitir a nossa interpretação da música antes de utilizar um "objeto" (questionário aos professores, 2025), o que reforça esta relação complementar e construtiva entre canto e trompete e destaca a importância de cantar no desenvolvimento de capacidades técnicas e musicais, desenvolvendo uma estratégia interdisciplinar promotora da relação mais crítica, sensível e consciente na execução técnica e musical do instrumento. Para além de considerarem o canto útil no processo de aprendizagem dos alunos, 96,70% dos professores concordaram que o canto pode contribuir para o desempenho dos alunos no trompete, a nível técnico e musical. Esta perspetiva demonstra que o canto não deve ser uma prática isolada mas uma estratégia útil para melhorar componentes fundamentais no trompete.

Esta ideia foi corroborada pelos alunos que consideraram as aulas mais dinâmicas e que, através das abordagens propostas em sala de aula, conseguiram seguir estratégias vocais no seu estudo em casa, passando a utilizar o canto como ferramenta de estudo com maior frequência, tornando o seu estudo mais organizado e eficaz. Os alunos revelaram receptividade em continuar a utilizar as estratégias trabalhadas graças aos benefícios que as mesmas lhes proporcionaram durante o ano letivo. Mais importante ainda, todos concordaram que integrar o canto nas aulas de trompete contribuiu para a sua evolução no trompete.

As entrevistas confirmam estes resultados e referem-se vários os paralelos entre a prática vocal e a prática instrumental, sobretudo ao nível da respiração, postura e fraseado confirmando a perspectiva de que é uma mais valia apostar na complementaridade entre técnicas vocais e instrumentais, tanto para cantores como para instrumentistas de sopro. Para J.P. Santos, a voz é o instrumento mais natural detentor de uma singularidade e capacidade expressiva e destaca a importância de promover uma escuta ativa entre a voz e instrumentos de sopro. Dentro desta ideia, Guilherme vê o fraseado dos cantores como guias expressivos aos instrumentistas, e vice-versa. Bizineche reforça o poder de união e partilha da música, afirmando que os músicos precisam um dos outros para encontrar novas ideias e estratégias. Também Godinho acredita que, para além dos alunos, seria enriquecedor os professores de trompete procurarem estratégias para lá do seu instrumento, proporcionando novas soluções aos seus alunos. Ramalho sugere ainda que inserir esta complementaridade no currículo dos alunos é fundamental, propondo uma exploração do canto mais orientada para os seus benefícios técnicos e expressivos. Para Monteiro, o canto ajuda os alunos a respirar mais naturalmente e permite uma maior libertação do ar e facilidade ao tocar, ajudando a diminuir tensões corporais e a tirar força excessiva exercida nos lábios.

A análise empírica, em articulação com a literatura, permitiu entender como a utilização da técnica vocal influencia a execução dos alunos.

Para Robinson (1996), Ribeiro (2015), Ribeiro (2023), Klemp (2009) e Teixeira (2009) o canto é um método natural que pode ajudar os instrumentistas a desenvolver níveis mais altos de musicalidade, tanto a nível individual como em grupo. Defensor desta ideia, Oliveira (2018) aponta o canto como potenciador de competências musicais gerais e importante para o desenvolvimento da autonomia dos alunos. Hardenberger (The

Masterclass Media Foundation, 2008) destaca a influência da prática vocal na execução dos alunos afirmando que, tudo o que se toca, deve ser-se capaz de cantar.

Os resultados verificados na observação participante vão ao encontro destas perspectivas. A utilização de estratégias auxiliadas pelo canto permitiu aos alunos trabalhar várias componentes fundamentais na execução do trompete, individualmente e em grupo. Na maioria das vezes, os resultados foram satisfatórios e, apesar de por vezes se revelarem tímidos, os alunos conseguiram alcançar melhorias significativas instantaneamente e até mesmo a longo prazo, sobretudo no trabalho da sonoridade, fraseado e leitura.

Para responder de forma mais clara e organizada aos objetivos relativos à sensibilização dos cuidados necessários à saúde vocal e a sua influência na execução do trompete bem como perceber as estratégias e exercícios utilizados no canto que podem ser úteis na performance instrumental, a discussão de resultados será organizada por eixos temáticos com base nas componentes mais relevantes no ensino do trompete e que maior incidência tiveram nas respostas recolhidas nomeadamente a respiração, sonoridade, postura, afinação, desenvolvimento auditivo, musicalidade, fraseado, leitura e articulação.

6.1 Respiração, sonoridade e postura

Pereira (2012) afirma que a respiração é uma base fundamental na prática dos instrumentistas de sopro e dos cantores, sendo frequentemente indicada por investigadores e pedagogos como a base para uma boa emissão sonora no instrumento. No mesmo sentido, Frederiksen (1996) defende a importância da naturalidade da respiração na execução instrumental, salientando que, apesar do controlo do ar ser necessário, este deve ser pensado de forma simples e eficiente, evitando tensões corporais desnecessárias e prejudiciais.

Seguindo esta linha de pensamento, 80% dos professores inquiridos referiu que a utilização do canto contribuiu para promover a naturalidade da respiração e o controlo do fluxo de ar. Um dos professores inquiridos referiu “Um ótimo cantor, usa o ar como de forma muito subtil, quase como que se estivesse a bocejar. No trompete esse equilíbrio é o desejado” (dados recolhidos no questionário aos professores de trompete, 2025), defendendo a respiração vocal como modelo eficaz para os instrumentistas de sopro.

Nos questionários dirigidos aos alunos, observou-se uma unanimidade quanto à influência do canto no desenvolvimento de uma respiração mais natural, bem como na melhoria da sonoridade. Em concordância com os professores inquiridos, os alunos apontaram o canto como ferramenta facilitadora, não só na construção de uma boa sonoridade, mas também na construção de uma imagem mental sonora que posteriormente tentaram, com sucesso, reproduzir no trompete. Esta perspectiva é reforçada por Schwebel (2021) que afirma que respirar bem é fundamental no domínio de qualquer instrumento. Destaca ainda a importância do relaxamento corporal e da abertura da garganta, sem obstáculos a obstruir a passagem do ar, para uma emissão sonora mais eficiente e imediata.

As entrevistas reforçam as perspectivas apresentadas, com todos os entrevistados a destacar a respiração natural enquanto ponto de partida para uma boa sonoridade e a reconhecer que o canto pode atuar como uma ponte entre a voz e o som instrumental. Carlos Guilherme defende uma “técnica baseada na naturalidade e simplicidade da emissão vocal, evitando ao máximo o esforço da garganta.” (C. Guilherme, comunicação pessoal, 10/06/2025). Também Godinho, Bizineche e Monteiro, em consonância com a autora Chapman (2017), referem que a prática de exercícios de respiração e de consciência corporal utilizados no canto é determinante para uma emissão sonora mais livre e eficiente nos instrumentos de sopro.

Os dados recolhidos através da observação participante vêm confirmar as ideias apresentadas: a prática vocal ajudou os alunos a controlar a sua respiração de forma consciente, com efeitos imediatos e positivos na sua sonoridade. Trabalhar com o auxílio do canto permitiu-lhes perceber quais os locais mais adequados para respirar, em obras e estudos. Para além disso, associar a naturalidade respiratória do canto com a execução instrumental resultou numa melhoria significativa na sua projeção sonora. Tal como indicado nas entrevistas, a consciência do apoio diafragmático e a redução da tensão na garganta permitiu-lhes tocar mais livremente, com uma sonoridade mais agradável. Os dados recolhidos através dos questionários e entrevistas foram observados na prática, permitindo trabalhar fragilidades relacionadas com a respiração, sonoridade e postura.

Indo de encontro à perspectiva de Lemos (2018), procurou-se consciencializar os alunos para a importância de uma boa postura de forma a evitar problemas de saúde bem como quebras no ar, prejudiciais à sonoridade. Para isso, e seguindo a sugestão referida nas entrevistas por Godinho, recorreu-se ao espelho em sala de aula de forma a dar aos alunos

uma melhor noção do seu corpo ao tocar. Esta estratégia revelou-se eficaz e refletiu-se numa crescente atenção dos alunos à forma como utilizam o seu corpo na execução instrumental.

Em síntese, a análise de dados revela que o canto, por promover uma respiração mais natural, consciente e eficiente, teve um impacto positivo no desenvolvimento da sonoridade, postura e controlo respiratório dos alunos. Os dados recolhidos através dos questionários, entrevistas e observação participante, articulados com a revisão da literatura, demonstram que o canto constitui um complemento útil no ensino do trompete, confirmando-se eficaz na experiência prática observada durante a PES.

6.2 Afinação e desenvolvimento auditivo

A afinação e o desenvolvimento auditivo foram identificados como áreas onde o canto teve um impacto marcante no desenvolvimento dos alunos de trompete. Nos questionários dirigidos aos professores, 93,30% dos inquiridos referiram que o canto contribui positivamente para o trabalho da afinação. A maioria dos docentes destacou ainda a influência do canto no trabalho da perceção auditiva e audição, reconhecendo a sua importância para estimular a audição interior e o reconhecimento da altura das notas antes da execução instrumental. Alguns professores admitiram utilizar várias estratégias baseadas no canto com os seus alunos, nomeadamente a imitação de frases cantadas, observando melhorias progressivas e um aumento da autonomia. Estas práticas refletem a posição de autores como Morais (2020) e Ribeiro (2023) que consideram o canto uma forma intuitiva e natural para aprender e desenvolver competências musicais, sobretudo ao nível da audição interior, perceção de intervalos e consciência musical.

Nos questionários aplicados aos alunos, o impacto positivo do canto é também reconhecido. Unanimemente, os alunos relataram que cantar as frases antes de tocar no bocal e no trompete, os ajudou a melhorar a afinação. O canto permitiu-lhes prepararem-se mentalmente, prevendo sonoramente o que iriam executar e estar mais atentos a possíveis erros. Tal como os autores Gordon (2015) e Carriço (2015) defendem, a audição é a capacidade de ouvir mentalmente antes de tocar, sendo essencial na preparação física e musical de qualquer músico. Cantar fez com que os alunos trabalhassem a sua capacidade de audição, permitindo-lhes antecipar mentalmente o que

executariam no bocal e instrumento e estar mais atentos a possíveis erros e desvios na afinação, o que contribuiu para o desenvolvimento da sua autonomia.

As entrevistas reforçam as perspetivas apresentadas. Guilherme, Bizineche, Godinho, Ramalho e Monteiro sublinham a importância do canto e da escuta consciente no desenvolvimento da perceção auditiva através de um trabalho contínuo e autocrítico. Cantar, utilizar gravações e exercícios específicos são sugestões indicada pelos entrevistados para desenvolver o domínio auditivo, afinação e pré-audição, tanto para cantores como para instrumentistas de sopro, tornando o processo de aprendizagem mais natural, consciente e eficaz.

A observação participante vem também confirmar as perspetivas expostas. Utilizar o canto, com o apoio da referência auditiva da mestrandia, permitiu aos alunos a interiorizar e associar essa perceção ao movimento técnico necessário no instrumento nomeadamente através da relação com as posições nos pistons. Klemp (2009) sustenta a estratégia de cantar com o apoio do exemplo do professor para construir uma imagem sonora mais precisa daquilo que devem tocar, desmistificando relações intervalares em obras e estudos. Estratégias como o uso do bocal e o trabalho com *playalong* aliadas à alternância entre o canto e a execução instrumental, revelaram-se eficazes e forneceram apoio cognitivo e técnico, permitindo evitar o desgaste físico dos alunos. Dentro da mesma perspetiva, Ribeiro (2023) defende a utilização do canto na rotina diária dos trompetistas de forma a alcançarem uma maior precisão técnica, melhorando a sua qualidade ao nível da sonoridade, consciência musical e perceção de intervalos com harmónicos.

O trabalho em contexto de música de câmara beneficiou também das estratégias referidas. Ao cantar acordes e passagens musicais coletivamente, os alunos melhoraram o equilíbrio sonoro, desenvolvendo a sua audição interior de forma ativa entre colegas que promoveu uma perceção mais clara do contexto musical em que estavam inseridos. Os autores Robinson (1996) e Silva (2017) defendem a utilização do canto no trabalho musical em grupo e afirmam que pode ajudar os alunos a desenvolver a capacidade de ouvir mais atentamente bem como a ganhar uma maior consciência auditiva, ao nível melódico e harmónico.

Em suma, a análise cruzada dos dados recolhidos (questionários, entrevistas, observação participante e revisão da literatura) evidencia um consenso claro: o canto foi fundamental no desenvolvimento auditivo e trabalho da afinação no ensino do trompete. Utilizar a

prática vocal revelou-se uma estratégia pedagógica eficiente, sobretudo na correção autónoma de erros e no desenvolvimento da percepção auditiva, audição interior e percepção da afinação, permitindo uma preparação mais consciente e musical das obras e estudos a executar.

6.3 Fraseado e musicalidade

O trabalho do fraseado, musicalidade, e dinâmicas, foi reconhecido, por professores de trompete, alunos e especialistas, como uma das componentes onde o canto teve uma maior influência pedagógica. Esta percepção foi também verificada na observação participante e sustentada pelos contributos teóricos estudados onde se defende o canto como ferramenta facilitadora da expressividade e interpretação musical no ensino do trompete.

Segundo Moraes (2020), muitos alunos executam frases musicais sem compreender a sua estrutura formal (início, meio e fim), comprometendo o seu sentido interpretativo. A autora destaca o canto como ferramenta para desenvolver essa consciência frásica. Nas aulas lecionadas, cantar permitiu aos alunos entender a estrutura frásica e o sentido musical das frases, ajudando-os a identificar os pontos mais naturais de respiração e a intencionalidade do que estavam a tocar, desligando-se das limitações técnicas do instrumento. Fuks (n.d) partilha da mesma perspetiva e reforça que as pausas e a respiração cantada possuem um valor estrutural e expressivo, sendo necessárias para a construção de um discurso musical mais orgânico.

Carriço (2015) reforça este contributo ao afirmar que o canto facilita uma relação mais sensível e intuitiva com a música. Por ser o instrumento mais próximo do ser humano, a voz vem oferecer uma maior flexibilidade expressiva. Esta percepção foi claramente reconhecida pelos professores inquiridos. 96,70% reconheceram a importância do canto no desenvolvimento do fraseado e musicalidade e referiram que cantar permite aos alunos uma melhor interiorização das frases musicais e a construção de interpretações mais ricas e expressivas.

As entrevistas aprofundam esta percepção. Para Guilherme, Monteiro e Godinho cantar frases antes de as tocar ajuda os alunos a interiorizar o sentido expressivo, atuando como um guia na construção do fraseado. Bizineche e Ramalho indicam que cantar contribui para uma execução mais natural, ativando a capacidade de pré-ouvir dos alunos. J.P.

Santos defende ainda a utilidade de estabelecer analogias com a linguagem falada, com o intuito de orientar os alunos a descobrirem internamente a intensão e direção de cada frase.

Pereira (2012) é apologista de cantar no trabalho do fraseado e musicalidade, afirmando que o canto é fundamental no desenvolvimento da memorização de qualquer instrumentista. Da mesma forma, os alunos inquiridos indicaram que cantar antes de tocar lhes permitiu perceber melhor a estrutura das frases, antecipar mentalmente a melodia e o fraseado, desenvolver uma consciência musical mais completa e criar uma relação mais orgânica com a música. Os alunos indicaram ainda que cantar lhes permitiu expressar melhor as suas emoções na execução instrumental. Para além disso, cantar em grupo, ouvir os pares e imitar os exemplos fornecidos foi eficaz na construção da sensibilidade individual e em grupo, tal como observado ao longo da PES.

Ao nível das dinâmicas, os dados empíricos e a literatura demonstram que o canto promoveu um maior controlo e variedade de contrastes sonoros. Asselineau & Berel (1991) sublinham que cantar permite aos trompetistas interiorizar aspetos expressivos que mais tarde irão transferir para o instrumento, enriquecendo a sua comunicação musical. Esta perspetiva é apoiada pelos dados dos alunos, dos quais 90,90% reconheceram, total ou parcialmente, que cantar lhes permitiu explorar diferentes dinâmicas e preparar o uso do ar e intensidade sonora. A observação participante confirmou essa evolução, sobretudo quando foram utilizadas estratégias como cantar em conjunto, exemplificação pela mestranda e a exageração dos contrastes dinâmicos a cantar, facilitando a perceção e execução das diferentes intensidades.

Os entrevistados reforçam esta visão e sugerem a prática de exercícios vocais com foco em diferentes intenções expressivas para enriquecer a interpretação musical. Schwebel (2021) concorda, referindo que o fraseado deve ser visto como uma construção feita por pequenas partes coerentes. Para isso, o canto ajuda a clarificar essa estrutura e a atribuir significado às partes constitutivas numa frase musical

Em suma, os dados recolhidos confirmam que o canto é uma estratégia poderosa no desenvolvimento do fraseado, musicalidade e exploração de dinâmicas. A prática vocal permitiu aos alunos explorar a estrutura das frases musicais, tocar mais livremente sem estarem limitados pela componente técnica do instrumento, planejar a respiração e contrastes dinâmicos. Existe, portanto, um forte alinhamento entre professores, alunos,

entrevistados, literatura e observação prática sobre o valor do canto como estratégia para construir interpretações mais conscientes, interessantes e informadas.

6.4 Articulação e Leitura

A articulação no trompete exige um controlo preciso da língua e do fluxo de ar, sendo que o canto se revelou uma ferramenta pedagógica eficaz para desenvolver essa competência. Os autores Pimenta (2023) e Liebeck (2017) sugerem a utilização de sílabas e vogais como meio para clarificar a intenção musical e aperfeiçoar a precisão da articulação. Esta perspetiva foi fortemente corroborada pelos dados empíricos recolhidos ao longo da presente investigação.

Nos questionários realizados, alguns professores indicaram que cantar as frases musicais antes de as executar poderá ajudar os alunos a interiorizar a melodia e articulação, facilitando a execução. Por sua vez, a maioria dos alunos afirmou que a utilização consciente de sílabas contribuiu para uma melhor compreensão e aperfeiçoamento da articulação no instrumento. Cantar sílabas como “Tá”, “Tí”, “Dá”, entre outras, permitiu aos alunos simular o movimento da língua que deveriam executar no trompete, revelando-se particularmente eficaz quando associado a diferentes registos do instrumento.

Esta utilidade foi também confirmada na observação participante onde se verificou que a utilização de sílabas específicas ajudou os alunos a ajustar a posição da língua conforme o registo, promovendo uma maior eficácia da articulação. Assim, a prática vocal, através da imitação e repetição de sílabas, contribuiu para o desenvolvimento da coordenação entre a língua e a coluna de ar, beneficiando não só a articulação como a projeção sonora.

Esta ideia foi reforçada nas entrevistas. Guilherme, Bizineche e Godinho destacaram a importância da articulação vocal enquanto modelo a seguir pelos instrumentistas, sugerindo estratégias como a utilização de consoantes labiais e exercícios de dicção vocal. Monteiro, por sua vez, referiu ainda a necessidade de tocar com uma articulação fluida e que, pedagogicamente, utiliza a associação de sílabas e até letras para ajudar os seus alunos a melhorar a direção musical e fraseado.

A leitura musical, rítmica e melódica, foi igualmente identificada como uma competência significativamente potenciada pela prática vocal. De acordo com os questionários, 63,30% dos professores apontaram o canto como base para uma leitura mais eficaz,

considerando o solfejo e a vocalização etapas fundamentais na preparação de qualquer obra ou estudo. Esta perspectiva foi confirmada por 90,90% dos alunos inquiridos, que afirmaram que cantar antes de tocar os ajudou com a leitura de linhas melódicas e no reconhecimento e memorização e padrões rítmicos.

A leitura foi uma das componentes beneficiadas pelo canto ao longo das aulas lecionadas. Durante a observação participante, tal argumento foi corroborado pois a prática vocal permitiu aos alunos antecipar possíveis dificuldades, preparando-se mais conscientemente antes de tocar. Exercícios como cantar com a referência auditiva da mestranda, fazer as posições nos pistons ao mesmo tempo e intercalar o canto com o bocal e o instrumento ajudaram a desenvolver uma leitura mais clara e fluida. Estas estratégias revelaram-se particularmente úteis para salvaguardar a resistência física dos alunos, evitando repetições desnecessárias, pouco eficazes e cansativas.

As entrevistas vieram também reforçar a relevância do canto na leitura musical. Ramalho destacou a importância de iniciar o trabalho de qualquer obra ou estudo pela componente rítmica, através do canto. Por sua vez, Monteiro destacou a utilidade de utilizar sílabas e letras para facilitar o entendimento técnico e musical do que se vai executar.

Em suma, constatou-se uma convergência significativa entre literatura estudada, prática pedagógica, percepções dos alunos e professores e entrevistas: a prática vocal, através da utilização de sílabas e vocalizações, revelou-se uma ferramenta eficaz no trabalho da articulação e da leitura no ensino do trompete. Utilizar o canto permitiu uma melhor precisão técnica e consciência musical, ajudando os alunos a clarificar a sua articulação e mais facilmente identificar ritmos e notas incorretas antes de tocar no instrumento, sendo reconhecido como uma estratégia pedagógica essencial no percurso formativo dos alunos inquiridos.

6.5 Importância de ouvir música

Um dos objetivos da presente investigação foi, precisamente, incentivar os alunos trompetistas a ouvir cantores como ferramenta do trabalho técnico-musical. Através dos dados recolhidos no questionário aos professores, entrevistas, observação participante e literatura, entende-se que é considerado um ponto fulcral na formação dos alunos.

A audição de bons cantores foi fortemente apoiada pelos professores de trompete inquiridos, que referiram que esta estratégia permite criar referências com base no trabalho vocal que, posteriormente, podem ser aplicadas ao instrumento. Compreender como os cantores utilizam a respiração, conduzem as frases musicais, entre outros aspetos é fundamental para uma construção técnica e interpretativa mais completa.

Para além de cantores, ouvir música é um veículo que permite aos alunos e a qualquer músico um vasto leque de ideias para enriquecer a sua execução. Esta perspetiva vai ao encontro do argumento de Acquilino et al. (2023), que afirmam que a observação de bons cantores permite aos alunos trompetistas encontrar ferramentas naturais facilitadoras da compreensão e produção sonora no trompete, assim como da exploração do fraseado e musicalidade.

As entrevistas confirmam os referidos contributos. Para Guilherme, ouvir diferentes estilos musicais, mesmos os mais estranhos para os alunos, é fundamental para perceber o que pode ser aproveitado no instrumento. Segundo Monteiro, o pensamento musical deve anteceder a execução instrumental e a audição de bons cantores, associada à prática do canto, pode contribuir para capacidade de pré audição dos alunos. J.P. Santos está plenamente de acordo com a perspetiva dos professores inquiridos e destaca a influência que o hábito de ouvir cantores tem para os instrumentistas, afirmando que muitos conhecimentos se adquirem com base numa escuta atenta. Também Faria (2016) partilha desta visão e refere que observar bons cantores permite aos instrumentistas explorar diferentes ideias de expressividade.

Na aulas lecionadas, estas ideias foram colocadas em prática. Para além de fornecer o exemplo aos alunos através do trompete, a mestrandia cantou com eles e mostrou-lhes vídeos de cantores, com o intuito de alargar o seu horizonte de conceitos musicais. Após as audições, os alunos demonstraram maior interesse em ouvir música de forma autónoma e, na componente prática, procuraram imitar o que ouviram, tentando tocar de forma mais natural.

6.6 Dificuldades identificadas e soluções propostas

Apesar da eficácia do canto ser reconhecida como ferramenta pedagógica no ensino do trompete, os dados recolhidos demonstram que a sua aplicação ainda enfrenta alguma resistência e obstáculos, tanto por parte dos alunos como dos professores.

Os dados recolhidos nos inquéritos dirigidos aos professores indicam que 43,30% dos inquiridos considera que o canto ainda não é uma prática comum no ensino do trompete em Portugal. Esta perceção pode estar relacionada com algumas das dificuldades associadas à utilização do canto no ensino deste instrumento referidas pelos professores inquiridos, nomeadamente a vergonha e resistência dos alunos em cantar; pouco tempo nas aulas de instrumento; falta de formação específica que forneça confiança aos professores na aplicação desta ferramenta e escassez de material pedagógico que complemente os dois ensinamentos.

Estas dificuldades são também refletidas na literatura. Robinson (1996) identifica três razões principais para a hesitação dos professores em utilizar o canto: o tempo que ocupa nas aulas, a falta de confiança dos professores na sua capacidade vocal e o receio de resistência por parte dos alunos. Apesar disto, o autor argumenta que a prática vocal regular, embora exija tempo, promove a autonomia e sobretudo o desenvolvimento auditivo, reduzindo as correções constantes durante a aula e otimizando o tempo útil.

A observação participante permitiu constatar que, sobretudo em fases iniciais da aplicação do trabalho vocal, a timidez foi um fator limitador que inibiu alguns alunos de tirarem partido das vantagens desta estratégia.

Os dados referidos destacam a necessidade de criar e desenvolver estratégias pedagógicas que permitam aos alunos utilizar este recurso de forma eficaz e que ajudem os professores de trompete a inserir esta ferramenta com uma maior segurança relativamente à sua aplicabilidade no ensino do seu instrumento.

Perante estas dificuldades, o cruzamento entre perspetivas recolhidas permitiu explorar algumas soluções práticas. No questionário aplicado aos professores (2025) refere-se que é necessário demonstrar que o instrumento é um prolongamento da voz, levando os alunos a acreditar que o canto faz parte da sua aprendizagem. Sugeriu-se que, em contexto de sala de aula, uma pequena parte fosse dedicada a cantar algo que fosse aliciante aos alunos para, gradualmente, este ato deixasse de ser um obstáculo, criando assim um ambiente de

segurança na utilização desta estratégia. Sugeriu-se também que os alunos cantassem com a referência do professor a tocar, demonstrando-lhes os resultados imediatos que se alcançam com esta ferramenta. A utilização de *playalong*, o processo gradual de ouvir, cantar, executar no bocal e posteriormente tocar no trompete, bem como a utilização de um piano como referência auditiva para cantar antes de tocar, foram estratégias sugeridas para inserir o canto em contexto de sala de aula.

Tanto no questionário dirigido aos professores como nas entrevistas foi apontada a necessidade de uma maior formação dos professores de forma a poderem aplicar corretamente, e sem receios, o canto no ensino do trompete. A professora Joana Godinho destaca a importância dos professores de trompete investirem na formação da prática vocal para beneficiarem de um maior conhecimento das técnicas usadas no canto que lhes permitam um maior à vontade durante as aulas com os alunos.

A utilização de tecnologia foi uma solução referida no questionário aos professores e pelo entrevistado Carlos Guilherme. Os testemunhos relataram que utilizar aplicações e gravações é fundamental por permitir uma maior consciência e autocrítica saudável dos alunos, ao nível vocal e musical.

Para Carriço (2015), é fundamental uma mudança de mentalidade bem como a criação de um ambiente de aceitação e segurança que reduza o grau de exposição que cantar pode implicar, sobretudo a nível individual. Indo ao encontro desta perspetiva, na observação participante ficou evidente que cantar em conjunto (em aulas individuais e em música de câmara) foi fundamental para a desinibição dos alunos e favoreceu a criação de um ambiente propício a experimentação e crescimento musical.

Assim, embora existam obstáculos persistentes em integrar o canto no ensino do trompete, os dados recolhidos sugerem soluções pedagógicas eficazes, com foco na sensibilização de professores, na criação de ambientes escolares seguros e na implementação de estratégias progressivas adaptadas às necessidades e realidade dos alunos.

6.7 Limitações do estudo e perspetivas para investigações futuras

Embora os resultados recolhidos evidenciem um impacto positivo global em utilizar o canto no ensino do trompete, existem limitações verificadas na investigação que devem ser consideradas.

Em primeiro lugar, a amostra utilizada, apesar de ser representativa no contexto estudado, apresenta uma dimensão reduzida e uma concentração geográfica que limitam a generalização dos resultados a outros contextos e realidades educativas. Acresce ainda que o acompanhamento realizado pela mestranda foi restrito a um ano letivo, período que poderá não ter sido suficiente para observar de forma sólida as mudanças a longo prazo na performance instrumental e o seu impacto na evolução técnica e musical dos alunos.

Apesar de se verificar um consenso generalizado entre os docentes relativamente à utilidade do canto na aprendizagem do trompete, um professor afirmou: Honestamente, não creio que o canto seja uma ferramenta muito vantajosa” (Questionário aos Professores de Trompete, 2025). Apesar de representar uma percentagem reduzida, seria relevante investigar os motivos associados a essa opinião e compreender em que situações concretas o canto foi aplicado sem resultados significativos, de modo a identificar eventuais limitações da sua aplicabilidade ou necessidade de ajustes metodológicos.

Para investigações futuras, seria pertinente alargar a amostra a diferentes contextos geográficos e níveis de ensino, abrangendo tantos professores de trompete como alunos. A criação e desenvolvimento de materiais pedagógicos especificamente direcionados para a complementaridade entre a voz e o trompete, nomeadamente exercícios vocais adaptados, recursos multimédia interativos e métodos que cruzem a perspetiva vocal com a instrumental, seria uma mais-valia para normalizar a aplicação do canto, apoiar a formação de professores e promover um maior envolvimento dos alunos. Explorar estes materiais contribuiria para a construção de uma base sólida para estudos comparativos que avaliem, de forma objetiva, a eficácia do canto em diferentes abordagens pedagógicas, bem como o seu impacto em parâmetros técnicos e musicais mais específicos.

Considerações Finais

O presente Relatório de Estágio articula a dimensão da Prática de Ensino Supervisionada com o desenvolvimento do projeto de investigação centrado na utilização do canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete. Tendo por base o objetivo geral de compreender os benefícios de integrar a prática vocal na aprendizagem instrumental, foi possível evidenciar contributos significativos ao nível de componentes essenciais da execução do trompete, nomeadamente a respiração, sonoridade, postura, afinação, desenvolvimento auditivo, fraseado, musicalidade e leitura musical, como demonstrado na discussão de dados.

Sustentada pela revisão bibliográfica, bem como pela recolha de dados através de entrevistas, questionários e observação participante, a análise realizada permitiu verificar de que forma o ensino do canto se relaciona com a aprendizagem do trompete, confirmando a sua utilidade tanto na superação de dificuldades concretas como enriquecimento da execução instrumental.

Com o desenvolvimento da investigação, demonstrou-se que a prática vocal potenciou a interiorização de princípios essenciais e constatou-se que estratégias e exercícios vocais permitem aperfeiçoar não só aspetos técnicos no trompete como o controlo da respiração, sonoridade e afinação mas também explorar a componente mais interpretativa como a construção do fraseado. A investigação destacou igualmente a importância da audição de cantores e de diferentes estilos musicais como referência para construir uma identidade e evolução técnico-musical. Esta importância foi sublinhada por vários docentes inquiridos, confirmando-se a perspetiva de que a escuta ativa e a prática vocal constituem mecanismos facilitadores da performance instrumental, oferecendo modelos de fraseado, musicalidade e naturalidade interpretativa que os alunos procuraram reproduzir no instrumento.

A experiência desenvolvida permitiu problematizar a relação entre a performance vocal e a execução instrumental, assim como identificar aspetos comuns entre si e sensibilizar para a importância dos cuidados com a saúde vocal, nomeadamente ao nível do relaxamento e consciência corporal, cujo conhecimento e preservação se refletem na qualidade da execução trompetística.

Durante a implementação do projeto, surgiram e foram referidas pelos professores inquiridos algumas dificuldades em implementar o canto no ensino do trompete,

nomeadamente a resistência inicial de alguns alunos à prática vocal, limitações de tempo letivo para a integração de exercícios vocais e a própria falta de formação dos professores para utilizar conscientemente este recurso. Contudo, várias foram as sugestões para ultrapassar estas dificuldades e ao nível prático, as mesmas foram superadas através da sensibilização dos alunos para a relevância do canto, introduzindo progressivamente os exercícios com o apoio da mestrandia e valorizando os progressos alcançados. Esta abordagem permitiu transformar as dificuldades apresentadas em oportunidades de aprendizagem e reforçou a motivação e abertura dos alunos a novas ideias e estratégias.

Apesar dos benefícios evidenciados, é importante reconhecer que a integração do canto no ensino do trompete, embora apresente benefícios claros, não deve ser entendida como substituta de outras abordagens pedagógicas, mas sim como uma estratégia complementar que amplia horizontes e diversifica métodos de trabalho.

A realização do estágio e do projeto de investigação contribuiu de forma decisiva para construir e fortalecer a experiência docente da mestrandia, permitindo-lhe desenvolver competências fundamentais à prática pedagógica, sobretudo ao nível da investigação e reflexão crítica. No contexto do CRBA, os alunos acompanhados beneficiaram de um contacto inovador com a prática vocal, revelando progressos visíveis na respiração, sonoridade, afinação e leitura. Assim, a investigação não se limitou a um mero exercício académico e constituiu um contributo significativo para a comunidade educativa da instituição, enriquecendo a prática pedagógica e proporcionando novas oportunidades de aprendizagem aos alunos envolvidos.

Em síntese, o estudo confirma que o canto constitui um recurso pedagógico valioso na aprendizagem do trompete, contribuindo para uma formação musical mais completa e diversificada. Conjugando a prática pedagógica com a investigação reforçou a importância de uma postura docente crítica, criativa e aberta à interdisciplinaridade, que deve procurar transformar os desafios do ensino em oportunidades de evolução, não só para os alunos como para os professores. Para além de reforçar a pertinência de utilizar o canto como estratégia complementar no ensino do trompete, a investigação abre caminho a novos estudos que explorem a integração do canto em diferentes níveis de ensino e até em outros instrumentos para desenvolver novas abordagens interdisciplinares no ensino artístico especializado, reforçando a necessidade de uma prática educativa consciente e adaptada às necessidades individuais dos alunos.

Apesar dos resultados positivos, a investigação contou com algumas limitações, nomeadamente a dimensão reduzida da amostra, a concentração geográfica, o tempo de acompanhamento limitado a um ano e os poucos recursos que sustentem e promovam a complementaridade entre o canto e o ensino do trompete. Longe de desvalorizarem os resultados obtidos, estas limitações reforçam a pertinência de ampliar o estudo em futuras investigações, explorando novos e diferentes contextos educativos, diversificando metodologias e desenvolvendo de materiais pedagógicos adaptados que consolidem e promovam esta prática.

Referências Bibliográficas

Secção I – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024a). *História*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 05 janeiro, 2025, de <https://crba.edu.pt/historia/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024b). *O Conservatório*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 05 de janeiro, 2025, de <https://crba.edu.pt/o-conservatorio/>

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024c). *Projeto educativo*. Recuperado em 06 de fevereiro de 2025. https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024d). *Cursos Livres*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 06 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-2/cursos-livres/>

Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024e). *Instrumentos*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 09 de fevereiro de 2025, de <https://crba.edu.pt/instrumentos-2/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024f). *Iniciação Musical Pré-Escolar*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 06 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-2/iniciacao-musical-pre-escolar/>

CRBA -Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024g). *Iniciação Musical (1º Ciclo)*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 07 de janeiro de 2025, de <https://crba.edu.pt/cursos-2/iniciacao-musical-1o-ciclo/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024h). *Curso Básico de Música (2º e 3º Ciclos)*. Recuperado em 06 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-2/curso-basico-de-musica-2o-e-3o-ciclos/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024i). *Curso Secundário de Música*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-2/curso-secundario-de-musica/>

CRBA -Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024j). *Curso Básico de Dança (2º e 3º Ciclos)*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-danca/curso-basico-de-danca-2o-e-3o-ciclos/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024k). *Cursos Livres de Dança*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-danca/cursos-livres-danca/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024l). *Hélio Ramalho – Trompete*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025 <https://crba.edu.pt/profile/helio-ramalho-trompete/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024m). *Dança (Pré-Escolar)*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-danca/danca-pre-escolar/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2024n). *Dança (1º Ciclo)*. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025. <https://crba.edu.pt/cursos-danca/danca-1o-ciclo/>

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2025a). *Regulamento Interno* [Documento institucional]. Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Recuperado em 08 de fevereiro de 2025 https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

CRBA - Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2025b). *Plano anual de atividades 2024/2025* [Documento institucional]. https://crba.edu.pt/https-crba-edu-pt-wp-content-uploads-2025-01-regulamento-interno-20-de-janeiro-de-2025_signed-pdf/

Caeiro, R. (2023). *Adversidades da região orofacial e o seu impacto na aprendizagem daauta transversal*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/36230>

Carvalho, C. (2019). *A verbalização e o registo escrito como estratégias de promoção da capacidade de memorização na aula de Técnica de Dança Clássica na turma de 5º grau do Conservatório Regional do Baixo Alentejo*. [Relatório de Estágio, Escola Superior de Dança].

Farias, A. (2021). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada Realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo – A relação entre a ansiedade durante a performance musical e a consciência corporal dos flautistas*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/29388>

Ferreira, M. (2017). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Práticas Pedagógicas a pares e o seu contributo para o desenvolvimento motivacional na aprendizagem do Saxofone*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/23059>

Matias, S. (2021). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no ensino vocacional da música I e II, a realizar no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/29677>

Ministério da Educação, Ciência e Inovação. (2024). *Despacho n.º 8368/2024: Calendário escolar 2024-2028*. Diário da República, 2.ª série, N.º 143, 25 de julho de 2024.

Nunes, M. (2024). *O ensino básico da trompa através das composições de Ricardo Matosinhos e João Gaspar*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/37433>

Paulo, J. (2018). *Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Análise e Técnicas de Composição – O Passado de Hoje e o Futuro de Amanhã*. [Relatório de Estágio, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/25819>

Seção II - Projeto de investigação

Almeida, J.F.S. (2018). *Manual para o aluno iniciado no estudo do trompete*. [Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco]. <http://hdl.handle.net/10400.11/6165>

Aquilino, A., Puranik, N., Fujinaga, I., & Scavone, G. (2023). Detecting efficiency in Trumpet sound production: proposed methodology and pedagogical implications. *In Proceedings of the 5th Stockholm Music Acoustic Conference*, pp. 72-79.

- Azevedo, H.N. (2014). *A otimização da respiração na aprendizagem da trompete*. [Dissertação de Mestrado, Instituto de Educação, Universidade do Minho]. <https://hdl.handle.net/1822/30145>
- Bardin, L. (1977). *Análise de Conteúdo*. Edições 70.
- Batista, C. & Sousa, M. (2014). *Como fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios Segundo Bolonha*. Pactor.
- Bogdan, R., & Biklen, S. K. (1994). *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos* (2.^a ed.). Porto: Porto Editora.
- Brace, I. (2004). *Questionnaire Design: How to Plan, Structure and Write Survey Material for Effective Market Research*. Kogan Page.
- Carmo, H., & Ferreira, M. (2008). *Metodologia de Investigação: Guia para autoaprendizagem*. Universidade Aberta.
- Cerqueira, D., Zorzal, R., & Ávila, G. (2012). Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, 26, 94-109.
- Chapman, J. (2017). *Singing and Teaching Singing. A Holistic Approach to Classical Voice* (3rd ed.). Plural Publishing.
- Faria, C. (2016). *A influência do canto na interpretação instrumental e da viola de arco nos séculos XVI a XIX* [Comunicação apresentada no XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música].
- Ferreira, L. (2018). *Exercícios respiratórios para instrumentistas de sopro*. (1^aed.). AvA Musical Editions.
- Frederiksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Song and Wind*. Windsong Press Limited.
- Freymuth, M. S. (1999). *Mental practice and imagery for musicians: A practical guide for optimizing practice time, enhancing performance, and preventing injury*. Integrated Musician's Press.
- Fuks, L. (n.d.). *Aspectos acústicos, fisiológicos e perceptivos da execução e construção de instrumentos de sopro*. I Seminário Música Ciência Tecnologia: Acústica Musical, pp.130-133.

Gordon, E. (2015). *Teoria de aprendizagem musical : competências, conteúdos e padrões (2nd ed.)*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Harnum, J. (2004). *Sound the Trumpet: How to Blow your own Horn*. Questions Ink.

Heman-Ackah, Y. (2005). Physiology of Voice Production: Considerations for the Vocal Performer. *Journal of Singing*, 62(2), pp.173-176.
<https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=e3ca71b2-a2cf-3353-ace9-eae1556ea592>

Hickman, D. (2006). *Trumpet Pedagogy. A Compendium of Modern Teaching Techniques*. Hickman Music Editions.

Kaplan, J. (1987). *Teoria da Aprendizagem Pianística (2nd ed.)*. Ed. Movimento.

Klemp, B. A. (2009). *The effects of instrumental training on the music notation reading abilities of high school choral musicians* [Tese de doutoramento, Rutgers, The State University of New Jersey].

Lemos, M. (2018). *O cantor a caminho: Da voz humana ao humano na voz: Pedagogias, aprendizagens e manutenção da voz cantada* [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa].

Liebeck, J. (2017, 22 de janeiro). *Sing your way to string playing perfection - violinist Jack Liebeck*. The Strad. Disponível em <https://www.thestrad.com/sing-your-way-to-string-playing-perfection-violinist-jack-liebeck/4996.article>

Lopes, N.G. (2018). *A importância do conhecimento do corpo humano no estudo dos instrumentos de sopro*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora].
<http://hdl.handle.net/10174/23093>

Morais, M. (2020). *Quem canta seus males espanta - O uso do canto como estratégia para uma aprendizagem musical mais consciente*. [Relatório de Estágio, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Escola Superior de Educação].

Nascimento, A.C. (2015). *A respiração para tocar instrumentos de sopro*. [Curso de Pós-graduação em Educação Musical, Faculdade Cantareira].
<http://www.amarildonascimento.com.br/artigos/RESPIRACAO.pdf>

- Nunes, M. (2021). *Conceito de audição como auxílio à aprendizagem de trompete nos alunos do 5º ano do Curso Básico de Música*. [Relatório da Prática Profissional e Projeto de Intervenção pedagógica; Universidade Católica Portuguesa]. <http://hdl.handle.net/10400.14/36545>
- Oliveira, T. (2018). *O canto como ferramenta de desenvolvimento musical nas orquestras do ensino especializado da música em Portugal* [Relatório de estágio, Escola Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa].
- Pereira, A. (2012). *A influência da técnica vocal nos instrumentos de sopro nos alunos do ensino vocacional de música: Um estudo efectuado nos distritos de Vila Real e de Bragança*. [Tese de doutoramento, Universidade de Vigo, Departamento de Didácticas Especiais]. <http://hdl.handle.net/11093/90>
- Picado, M. (2021). *A inteligência emocional e a autorregulação no processo de ensino e aprendizagem da música de conjunto com canto* [Relatório de estágio, Instituto Politécnico de Castelo Branco].
- Pimenta, C. (2023). *A inserção da prática do canto no processo de ensino e aprendizagem do violino*. [Relatório de Estágio, Mestrado em Ensino de Música, Universidade do Minho].
- Proetti, S. (2018). As pesquisas qualitativa e quantitativa como métodos de investigação científica: um estudo comparativo e objetivo. *Revista Lumen*, 2(4),. <https://doi.org/10.32459/revistalumen.v2i4.60>
- Rawlins, R. (2005/2006). Sight singing for instrumentalists. *American Music Teacher*, 55(3), 26-29.
- Ribeiro, J. (2015). *A "audição" no desenvolvimento da criatividade na aprendizagem do saxofone*. [Relatório de Estágio, Universidade do Minho].
- Ribeiro, P. (2023). *A vocalização e a sua importância no ensino do saxofone*. [Relatório de Estágio, Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/39742>
- Robinson, M. (1996). To Sing or Not to Sing in Instrumental Class. *Music Educators Journal*, 86(1), pp.17-21.
- Rocha, J.P. (2012). *Trompete interpretação e condição física*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora]. <http://hdl.handle.net/10174/16276>

Sá, P., Costa, A. & Moreira, A. (Eds) (2021). *Reflexões em torno de Metodologias de Investigação: recolha de dados* (Vol. 2). Universidade de Aveiro.

Schwebel, H. K. (2021). Quatro elementos fundamentais da performance ao trompete: Uma abordagem conceitual. *ICTUS Music Journal*, 15(1), pp.137-150.

Sena, I. (2022). *A vibração labial no estudo do trompista: Características da prática do buzzing* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Norte].

Silva, E. (2017). *O Canto coral a capella no desenvolvimento da acuidade auditiva no ensino especializado de música*. [Relatório de Estágio, Universidade do Minho].

Simões, N. (1997). Uma abordagem técnico-interpretativa e histórica da escola de trompete de Boston e sua influência no Brasil. Artigo selecionado da tese defendida para professor titular na Universidade do Rio de Janeiro.

Sousa, M. (2021). *Metodologias do ensino da música para crianças* (3rd ed.). Lugar da Palavra Editora.

Teixeira, T. (2009). *O Canto na Abordagem Educacional de Zoltán Kodály*. [Monografia, Faculdade Santa Marcelina].

The Masterclass Media Foundation. (2008, 12 de setembro). *Håkan Hardenberger: How To Anticipate Pitch And Breathe*. [Vídeo]. Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Wb3ws7tBtCs&list=PLlqj2kXXdIX9wNB8Mm0HWLFYMrOt2GBT>

Vilela, J. & Carpinetti, M. (2014). Benefícios da inclusão do vocalise no repertório do cantor lírico. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, Brasil.

Vilelas, J. (2009). *Investigação – O Processo de Construção do Conhecimento*. Edições Sílabo.

APÊNDICE A – Guiões das Entrevistas

Guião da Entrevista 1 - Cantor Carlos Guilherme

A presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação desenvolvida no relatório de estágio do Mestrado em Ensino da Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete*.

Antes de mais agradeço o seu contributo que será sem dúvida enriquecedor na elaboração deste trabalho.

Gostaria de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito ao seu percurso.

- 1 – Qual o seu percurso formativo e profissional no âmbito da música?
- 2 –Ao longo dos anos, estudou com vários mestres nacionais e internacionais. Houve algum ensinamento que marcou/mudou a forma como entende o canto?
- 3 –Entre as diversas óperas que teve oportunidade de interpretar ao longo da sua carreira, existe alguma que considere particularmente marcante, seja pela afinidade emocional ou pelo grau de exigência artística que representou?

As seguintes perguntas são direcionadas para a sua atividade e experiência enquanto cantor tendo o objetivo de conhecer a sua perspetiva no que diz respeito a componentes comuns ao canto e ao trompete nomeadamente a respiração e sonoridade, postura corporal, afinação, musicalidade entre outras.

Respiração, emissão sonora e postura

- 4 - Dado que um instrumentista de sopro e o cantor partilham de uma base comum para a emissão do som, acha que a prática vocal pode ser uma mais-valia na abordagem técnica-musical de outro instrumento?
- 5 - Plácido Domingo, numa masterclasse disponível no Youtube, aborda a importância do diafragma afirmando: *during the all performance you can never relax this one*. Partilha desta ideia? Se sim, como aconselharia cantores e instrumentistas a trabalhar este músculo e que benefícios vê na sua boa utilização?

6 - Qual a importância do corpo/postura para uma maior ressonância, projeção vocal e apoio diafragmático? Acha que os músicos de sopro poderiam beneficiar de um maior foco neste tipo de controlo corporal?

Articulação

7- O texto transporta-nos ao dramatismo da música. Em que medida o texto (a palavra) pode influenciar a abordagem de uma frase musical?

8 - A dicção de uma palavra pode ser mais doce mais explosiva, mais agressiva, suave, acha que essa dicção tem paralelos com a articulação de instrumentos de sopro?

9 - Que importância atribui à clareza da articulação? Acha que os sopros beneficiariam em pensar a articulação como algo mais vocal?

Fraseio e Musicalidade

10 - Plácido Domingo afirma numa masterclasse disponível no Youtube: *don't Never underestimate the text*. Quando uma frase musical é partilhada por um instrumentista e por um cantor, acha que o facto do instrumentista conhecer o texto cantado nessa frase poderá influenciar positivamente a sua interpretação?

11 - Para além da importância da palavra na parte técnica do instrumento, no trabalho da expressividade/musicalidade, acha que a utilização da palavra/letras em frases musicais pode ajudar os instrumentistas no geral a tocar com mais significado e intenção?

12- A expressividade da voz serve muitas vezes de referência para a interpretação instrumental. Se estivesse encarregue de orientar um instrumentista de sopro na interpretação de uma obra musical através do canto, o que faria?

13- A respiração influencia o modo como se molda uma frase. Em que medida o controlo respiratório é também uma ferramenta expressiva — e não apenas técnica?

Afinação e Desenvolvimento Auditivo

14 - A afinação é um desafio comum para cantores e instrumentistas. Como trabalhou a precisão da afinação e o desenvolvimento das suas capacidades auditivas ao longo dos anos?

15 - A voz humana é mais flexível em termos de afinação do que muitos instrumentos. A seu ver, cantar pode ajudar os instrumentistas a desenvolver o ouvido para ajustes mais rápidos e eficazes na afinação bem como a desenvolver as suas capacidades auditivas?

Gostaria de terminar a entrevista com três perguntas mais gerais sobre o assunto.

16 - Na sua perspetiva, deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino de instrumentos de sopro e do canto?

17 - Como vê a importância do canto em escolas de música, mesmo para quem não se quer tornar cantor?

18 - Que conselho deixaria a um jovem músico — seja cantor ou instrumentista de sopro — sobre a importância de ouvir, respirar e comunicar através do som?

Guião da Entrevista 2 – Maestro João Paulo Santos

A presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação desenvolvida no relatório de estágio do Mestrado em Ensino da Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete*.

Antes de mais agradeço o seu contributo que será sem dúvida enriquecedor na elaboração deste trabalho.

Gostaria de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito ao seu percurso no mundo da música:

- 1 - Pode contar-me acerca do seu percurso formativo e artístico?
- 2 - A experiência como maestro de coro e correpetidor de solistas alterou a sua forma de abordar a música? Pode falar sobre essa experiência?

As seguintes perguntas são integradas na temática da Importância da Palavra na Interpretação Musical.

- 3 - Qual a importância da palavra na música? Acha que é útil utilizar a palavra na música instrumental?
- 4- Na sua opinião, o significado das palavras influencia a sua abordagem na interpretação de peças vocais e instrumentais?
- 5- De que forma podem os instrumentistas de sopro explorar a expressividade da palavra nas suas performances, mesmo na ausência de texto?

As próximas três perguntas procuram perceber os paralelos entre o Canto e instrumentistas de sopro no que diz respeito à Musicalidade e Fraseio.

- 6- Que semelhanças identifica entre o fraseado vocal e o dos instrumentistas de sopro?
- 7- A respiração pode influenciar a construção de frases musicais? em que medida?

8- Que estratégias utilizaria para promover uma abordagem mais vocal no fraseado de instrumentistas de sopro?

As últimas perguntas têm como objetivo perceber se existem benefícios na integração do Canto na aprendizagem de Instrumentistas de Sopro.

9- De que forma a prática do canto pode auxiliar instrumentistas de sopro no desenvolvimento da afinação e sensibilidade auditiva?

10- Como a incorporação do canto na formação de instrumentistas de sopro pode contribuir para uma interpretação consciente e informada?

11 - Consegue partilhar uma situação onde a integração do canto no ensino de instrumentistas de sopro possa ter resultado em melhorias significativas na sua performance?

Guião das Entrevistas 3 e 4 – Professoras Liliana Bizineche e Joana Godinho

A presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação desenvolvida no relatório de estágio do Mestrado em Ensino da Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete*.

Antes de mais agradeço o seu contributo que será sem dúvida enriquecedor na elaboração deste trabalho.

Gostaria de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito ao seu percurso enquanto cantora e professora de canto.

- 1 – Pode falar brevemente sobre o seu percurso musical?
- 2 - No seu trabalho como professora de canto, já trabalhou com alunos de instrumentos de sopro?
- 3 - Que pontos em comum encontra entre os alunos instrumentistas de sopro e alunos de canto?

As seguintes perguntas irão focar-se em paralelos existentes entre instrumentistas de sopro e cantores, nomeadamente ao nível da respiração, desenvolvimento auditivo, fraseado e expressividade.

Respiração

- 4 -A utilização do diafragma é uma preocupação comum entre cantores e instrumentistas de sopro. Que exercícios vocais/respiratórios utilizados no canto poderiam ser úteis para trompetistas melhorarem a sua respiração?
- 5-Que outro tipo de técnicas de respiração utilizadas no canto poderá ser útil para instrumentistas de sopro?
- 6-Na sua opinião, a consciência corporal adquirida no canto pode influenciar positivamente a resistência, suporte respiratório e a projeção sonora no trompete?

7 - A retenção do ar provocada pela tensão laríngea é um problema comum para cantores e instrumentistas de sopro. Tem conselhos para ultrapassar esta dificuldade?

Afinação e Desenvolvimento Auditivo

8 - De que forma o desenvolvimento auditivo pode ser trabalhado com alunos de canto?

9 - Trabalhar a afinação através do canto pode ajudar os trompetistas no desenvolvimento das suas capacidades auditivas e audição interior?

Fraseado e Expressividade

10 - A articulação do trompete poderá ser desenvolvida com exercícios de articulação e dicção usados no canto?

11 - Na sua opinião, cantar uma melodia antes de a tocar no trompete pode ajudar a interpretar a música com mais fluidez e musicalidade?

Gostaria de terminar a entrevista com duas perguntas que procuram perceber a importância da complementaridade entre o ensino do canto e do trompete.

12 - Na sua perspetiva, deveria existir uma maior complementaridade entre as técnicas de ensino dos instrumentos de sopro e do canto?

13- Se pudesse deixar um conselho a professores de trompete, como sugeriria que incorporassem o canto no ensino do seu instrumento?

Guião das Entrevistas 5 e 6 – Professores Pedro Monteiro e Hélio Ramalho

A presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação desenvolvida no relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o *tema A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete*.

Antes de mais agradeço o seu contributo que será sem dúvida enriquecedor na elaboração deste trabalho.

Gostaria de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito à sua aprendizagem e percurso no trompete.

1 – Com que idade começou a tocar trompete? Pode falar um pouco do seu percurso?

2 – Durante a aprendizagem deste instrumento, os seus professores abordavam o canto como estratégia para trabalhar componentes como a afinação, respiração, fraseado, sonoridade entre outras?

3- Atualmente, quando estuda trompete, vê o canto como ferramenta útil para trabalhar as componentes anteriormente referidas?

As seguintes perguntas são direcionadas para a sua atividade e experiência pedagógica no ensino do trompete e estarão divididas por diferentes componentes nomeadamente a respiração e sonoridade, afinação, musicalidade, leitura e perceção rítmica, aspetos fundamentais na execução deste instrumento.

Respiração e Sonoridade

4 -Dado que um instrumentista de sopro e o cantor partilham de uma base comum para a emissão do som, acha que a prática vocal pode ser uma mais-valia na abordagem técnica-musical para o instrumentista de sopro?

5 - Recomenda que os seus alunos cantem para perceberem melhor a importância da naturalidade da respiração na execução do trompete?

6 - De que forma o estudo do canto pode ajudar os trompetistas a desenvolverem uma respiração mais eficiente e controlada?

Afinação

7 - Trabalhar a afinação vocalmente pode melhorar a precisão auditiva do aluno no instrumento?

8 - Trabalhar através do canto antes de tocar facilita a identificação de notas desafinadas no trompete e, conseqüentemente, permite trabalhar a afinação?

Musicalidade

9 - O canto pode ajudar os trompetistas a desenvolverem um fraseado mais natural e expressivo? De que forma?

10 - Acredita que cantar uma passagem antes de a tocar, e perceber como respirar, pode ajudar os alunos a perceberem melhor a sua articulação e fraseado?

Leitura e percepção rítmica

11 - Já utilizou o canto como ferramenta para ajudar alunos a melhorarem a sua leitura musical, a nível rítmico e melódico? Que resultados observou?

12 - Cantar frases musicais pode ajudar na compreensão da pulsação interna e capacidade de pré-ouvir a música durante a leitura e execução do instrumento?

Para terminar a entrevista gostaria de lhe fazer quatro perguntas mais gerais sobre o assunto:

13 - Em que etapas do ensino do trompete considera mais importante recorrer ao canto como ferramenta pedagógica?

14 – Em contexto de Música de Câmara considera o canto uma ferramenta útil para trabalhar as componentes abordadas anteriormente?

15 - Na sua perspetiva, deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino de instrumentos de sopro e do canto?

16 - Se pudesse dar um conselho a um jovem trompetista sobre o papel do canto no seu desenvolvimento musical, qual seria?

APÊNDICE B – Transcrições das Entrevistas

Transcrição da Entrevista 1 – Cantor Carlos Guilherme

Data da entrevista: 10/06/2025

Local: Centro Cívico de Carnaxide

Carolina Monte (entrevistadora): Bom dia! A presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação que estou a desenvolver no meu relatório de estágio do mestrado em Ensino da Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da técnica vocal na aprendizagem no trompete*.

Antes de mais, quero agradecer o seu contributo que será sem dúvida enriquecedor na elaboração deste trabalho.

Gostaria então de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito ao seu percurso. Começando pela primeira pergunta, qual o seu percurso formativo e profissional no âmbito da música?

Carlos Guilherme (entrevistado): Tenho uma muito curta formação musical. Fiz os preparatórios de piano com uma professora particular, Marcela Matias, na cidade de Lourenço Marques (atual Maputo, capital de Moçambique), ainda com menos de 10 anos de idade e só volto a ter contacto com o ensino da música, já com 30 anos de idade, com uma professora de canto na ex Rodésia (atual Zimbabwe, país para onde emigrei no pós 25 de Abril de 1974). Essa senhora chamava-se Greta Muir e era simultaneamente a maestra e diretora duma das duas companhias de ópera amadoras da cidade de Salisbury (atual Harare). Confesso não ter evoluído muito com essas lições por me apresentar às mesmas com a voz muito cansada dado que as lições ocorriam depois de um dia inteiro de ensino. Lecionava Matemática num liceu. Muitas das vezes ela dizia-me que fosse para casa descansar pois não iria beneficiar nada com a lição de canto dado o cansaço vocal aglomerado ao longo do dia letivo.

CM: Ao longo dos anos, estudou com vários mestres nacionais e internacionais. Houve algum ensinamento que marcou/mudou a forma como entende o canto?

CG: Já em Portugal, radicado no Algarve na atual cidade de Lagoa, colaborei regularmente e amadoristicamente com o Conservatório Regional do Algarve, cantando em diversos saraus promovidos por aquela instituição. Um dia, um professor de canto americano, de nome John Labarge, apresentou-se naquele Conservatório e pediu que lhe

concedessem a oportunidade de vocalizar num dos pianos ali existentes. Ele era tenor e professor de canto em Santa Bárbara (Califórnia) e estava agora aposentado e decidido a viver em Faro. A diretora, D. Maria Campina, eminente pianista com carreira internacional e muito conhecida na Áustria, permitiu que ele usasse quando quisesse uma das salas e respetivo piano, na condição de dar gratuitamente lições de canto ao colaborador Carlos Guilherme. Esse foi o meu verdadeiro professor e conseguiu em seis meses, abordando uma técnica baseada na naturalidade e simplicidade da emissão vocal, pôr-me a cantar todo e qualquer estilo musical, baseando-se sempre numa respiração cuidada (meu ponto forte onde não teve muito a corrigir) e numa emissão vocal que evitasse ao máximo o esforço da garganta. Para tal, a teoria de que as cordas vocais servem apenas para modelar os sons e o trabalho essencial centrado num uso sistemático e constante do diafragma. Basicamente o que aprendi foi com ele.

Seis meses depois o São Carlos fez ópera no Algarve e o Conservatório apresentou-me aos seus dirigentes. Fui por eles ouvido e convidado a juntar-me à Companhia Portuguesa de Ópera que nascia entretanto em 1980. Eu quando fui para o São Carlos fui para um coro... era o embrião do coro atual. Na altura não era profissional o coro... os cantores tinham de esperar que terminasse o emprego para poderem ensaiar à noite... Então eles fundaram o coro a que chamaram o coro de solistas, que é uma coisa que não deve existir não é... mas a ideia era desse coro saírem os futuros solistas. Eu estive um ano nesse coro a pisar palco, familiarizando-me com aquilo tudo, ouvindo os outros cantando... uma preparação. Fiz um papel no *Macbeth* com um barítono espetacular e o resto foi tudo coro, coro, coro... No ano seguinte, passei a solista, veio uma nova direção e passaram-se logo a solista e, no fim do ano, passaram-me a cantor principal. Fui subindo assim naquela hierarquia.

Já como artista residente, ao longo dos 12 anos que durou essa Companhia, foram-me facultadas (a mim e aos meus colegas), diversas Masterclasses com eminentes professores de canto, a saber, Franco Campogalliano (ex professor de Pavarotti), Claude Thiolass (professor na Ópera de Paris), Marimi del Pozzo (ex cantora espanhola que contracenou muitas vezes com o nosso tenor Tomás Alcaide), Alfredo Kraus (tenor espanhol) e Regina Resnick (mezzo soprano famosa como uma das melhores Carmen do século XX). Continuei no São Carlos até 2019 e surgiu a oportunidade de fazer a ópera *A Força do Destino* e assim comecei com Verdi, com a ópera *Macbeth* e terminei com Verdi. Até hoje

já fiz 2 mil e tal espetáculos, tenho isso tudo escrito em Excel, anulei 7 até hoje e foram 45 anos de carreira.

CM: Entre as diversas óperas que teve oportunidade de interpretar ao longo da sua carreira, existe alguma que considere particularmente marcante, seja pela afinidade emocional ou pelo grau de exigência artística que representou?

CG: Sem dúvida que foi *La Sonnambula* de Bellini. A minha voz tinha enriquecido em harmónicos mas, como todos sabemos, isso implica, por outro lado, uma ligeira perda de flexibilidade para ornamentos (*fioriture*). Eu já tinha pedido à direção artística que me dessem papéis mais líricos, menos ligeiros. Encarei esta ópera como a última que cantaria do repertório ligeiro. Tive o auxílio de um pianista correpetidor italiano duma rara sensibilidade e psicologicamente muito sabedor. Quando me atribuíram o papel, propus ao diretor artístico ser ouvido em audição três meses mais tarde. Nessa altura já seria possível aquilatar das minhas possibilidades para cumprir o papel de Elvino. Caso não fosse capaz, ainda havia tempo para me substituírem por outro tenor.

O milagre operou-se mediante uma preparação cuidada, diária, em que comprovei que o trabalho opera milagres. Pouco a pouco fui vencendo as diversas dificuldades que inicialmente se me deparavam desde muito cedo na partitura. Dós sobreagudos eram sete. Em 3 meses fazia-os todos. A audição acabou por ser um pró-forma.

Infelizmente, em Portugal, no campo da ópera estamos o caos neste momento... caos, caos, caos... não há nada. Uma capital europeia que faz cinco óperas por ano? Pelo amor de deus... eu vou ali a Praga e são cinco por semana.

CM: As seguintes perguntas são direcionadas para a sua atividade e experiência enquanto cantor tendo o objetivo de conhecer a sua perspetiva no que diz respeito a componentes comuns ao canto e ao trompete nomeadamente a respiração e sonoridade, postura corporal, afinação, musicalidade entre outras.

Dado que um instrumentista de sopro e o cantor partilham de uma base comum para a emissão do som, acha que a prática vocal pode ser uma mais-valia na abordagem técnica-musical de outro instrumento?

CG: Calculo que sim. O uso sistemático do diafragma como ponto de partida para que uma coluna de ar passe sem interrupção pelas cordas vocais e produza aí a modulação necessária para entoar a nota certa creio que seja comum aos instrumentos de sopro

podendo estes últimos, utilizando pistons, tornar a fase final (a da obtenção da nota exata) muito eficiente. O que os meus professores me diziam era que as cordas vocais são quase paisagens, são as teclas do piano para formar as notas, para modelar, etc... o diafragma é que provoca a vinda do ar, o ar é que passa por ali e depois é encaminhado pelas cordas vocais produzindo-se som.

CM: Plácido Domingo, numa masterclasse disponível no Youtube, aborda a importância do diafragma afirmando: *during the all performance you can never relax this one*. Partilha desta ideia? Se sim, como aconselharia cantores e instrumentistas a trabalhar este músculo e que benefícios vê na sua boa utilização?

CG: Deduz-se da reposta que dei à pergunta anterior que estou inteiramente de acordo com o que diz Plácido Domingo. Direi mesmo mais. Qualquer “esquecimento” que se opere ao negligenciar o uso do diafragma transporta para as cordas vocais um esforço extra que pode ser muito prejudicial ao cantor. O esforço que se faz para cantar um papel longo numa ópera, não havendo nela o auxílio de microfones, pode fazer com que o intérprete não chegue ao fim da performance ou danifique irreparavelmente o seu aparelho fonador. Os exercícios ideais não sei quais são, eu tive sempre uma respiração muito fácil... hoje em dia não tão fácil pois tenho o septo nasal desviado devido a uma queda. Todo o exercício que se faça para ginastificar os abdominais não é de menosprezar.

CM: Qual a importância do corpo/postura para uma maior ressonância, projeção vocal e apoio diafragmático? Acha que os músicos de sopro poderiam beneficiar de um maior foco neste tipo de controlo corporal?

CG: Esta coluna [aponta para o peito descendo até ao diafragma] tem de estar sempre direita... dobrar não é grande coisa até porque a utilização do diafragma se torna ineficiente. Mas pode-se cantar, nem que seja temporariamente, em mais posições. É verdade que o corpo deve assumir uma postura em que se possa garantir que a coluna de ar esteja sempre protegida pois é através dela que passa o sopro impulsionado pelo diafragma e que vai depois ser transformado em som controlado. Também é verdade, pelo menos no canto, que muitas vezes o corpo deve assumir, consoante imposições cénicas, posturas menos ortodoxas. Lembro-me dum curso feito em São Carlos para que encenadores de Teatro Declamado fossem atraídos para o mundo da ópera e passassem a ser encenadores de ópera. O orientador desse curso, usando a colaboração de cantores residentes, fê-los cantar certos trechos de operas rebolando pelo chão. Procedeu assim

para destruir certos fetiches que são comuns nos cantores de ópera segundo os quais não se pode cantar em posições em que o corpo não assume as posturas académicas. Chegou-se a conclusão que se devia excluir apenas a posição de barriga para cima, em que se tornava muito difícil cantar pois a saliva escorria para a garganta e tornava o canto inviável. De resto, posições de ajoelhado, dobrado, etc eram menos comuns mas seria exequível cantar nessas atitudes.

Considero muito importante, no canto, o controle do fôlego. Penso que isto também é válido para os sopros. Lembro-me ainda das minhas primeiras aulas com John Labarge, em que ele me impunha um exercício de controle de fôlego que consistia em inspirar até ao limite e depois deixar o ar escapar o mais lentamente possível com a boca semi-serrada, sibilando. Foi o exercício mais eficaz que eu fiz porque até me admirava o tempo que eu conseguia. O diafragma ajuda sempre neste exercício e até nos convence sobre a sua importância. Acho que me fez bem pensar isso, pelo menos meter na cabeça que deve ser assim. Acho que tanto num instrumento solista como no canto a parte psicológica é muito importante... a gente ter confiança em nós próprios é meio caminho andado.

Todos os professores que fui conhecendo mais tarde, através dos meus tempos de carreira, foram unânimes a declarar que, em matéria de respiração, nada tinham a ensinar-me. Ela era fácil, espontânea e eficaz. Marimi del Pozzo chegou mesmo a dizer-me: “Carlos! Tienes um folego de vaca.” Dizia ela que, por vezes, eu fazia frases demasiado longas e que isso poderia prejudicar a linha de canto.

CM: Passando ao ponto da articulação e importância da palavra, o texto transporta-nos ao dramatismo da música. Em que medida o texto (a palavra) pode influenciar a abordagem de uma frase musical?

CG: Um saudoso colega meu, o Barítono José de Oliveira Lopes, afirmava com convicção: “Pronunciar bem já é cantar.” Realmente a palavra tem som. Isso faz com que, por exemplo, achemos ridículo ouvir uma canção cantada noutra língua que não a original. Já cantei a ópera *Um baile de máscaras* de Verdi em inglês. Embora me tenha habituado, ao longo dos ensaios, nunca deixei de mostrar o meu desagrado pois a sonoridade pensada pelo autor italiano era certamente muito diferente da do canto em inglês. Há um cantor que muito aprecio, José Carreras, por valorizar ao máximo a pronúncia do texto. Isso dá-lhe uma credibilidade interpretativa notável. Nos Lieder

alemães, o barítono Dietrich Fischer Dieskau faz o mesmo. Não é uma frase isolada mas um todo.

CM: A dicção de uma palavra pode ser mais doce, mais explosiva, mais agressiva, suave, acha que essa dicção tem paralelos com a articulação de instrumentos de sopro?

CG: Eu acho que sim. Tem a ver com a palavra, associar a palavra à articulação. Aí que seja tão mais difícil para vocês o piano do que o forte, para nós também. O piano é um risco, pode quebrar. Eu quando tinha voz de tenor ligeiro apianava com muita facilidade, hoje em dia não tanto porque canto coisas mais pesadas... o que é certo é que depois não está a voz fresca para ir ao pianíssimo. Pelos motivos anteriormente referidos penso que palavras rudes geram expressões vocálicas rudes. Frases românticas expressam-se com mais doçura na voz. O vibrato, a intensidade dos sons podem ser dois fatores comuns ao canto e ao instrumento de sopro. Não sei até que ponto são fáceis de obter nos sopros, efeitos que se conseguem com a voz, como por exemplo o “solução”(singhiozzo) ou os simples “portamento” e “glissando”. Tinha uma colega no São Carlos com uma voz linda de soprano, mas para ela era tudo lindo... ela cantava o agressivo e o suave da mesma maneira... era uma excelente cantora de oratória por causa disso. Mas em ópera eu perguntava-lhe: *como consegues cantar a palavra horror como a coisa mais cândida deste mundo*.

CM: Que importância atribui à clareza da articulação? Acha que os sopros beneficiariam em pensar a articulação como algo mais vocal?

CG: O inverso desta pergunta é mais fácil de responder: quando cantamos Mozart, uma das dificuldades é a de tornar a voz mais instrumento, articulando sem portamentos ou outras liberdades do canto lírico. Torna-se pois difícil responder à pergunta mas creio que, havendo a possibilidade de obter vocalidade no que é instrumental será sempre um assunto a experimentar.

CM: Passando agora ao ponto do fraseio e musicalidade, Plácido Domingo afirma numa masterclasse disponível no Youtube: *don't never underestimate the text*. Quando uma frase musical é partilhada por um instrumentista e por um cantor, acha que o facto do instrumentista conhecer o texto cantado nessa frase poderá influenciar positivamente a sua interpretação?

CG: Creio que sim. Há inúmeros exemplos de “contracena” entre um instrumento de sopro e o que se está a cantar. Em *Una furtiva lagrima*, por exemplo, a resposta do fagote... até porque o cariz da interpretação que está na frase do cantor depois é repetida e influencia de certeza. Foi, por assim dizer, a minha coroa de glória no São Carlos.

Em geral isso acontece em cadenzas virtuosísticas em que se exhibe, ou por imitação ou por contraste, os dotes dos executantes. Portanto acho natural que um texto possa influenciar e deve influenciar cada frase musical que se apresente sob pena de a música ser mais técnica do que Arte, perdendo aquela pulsação que nos torna humanos. O cantor pode ser um guião para o instrumentista que o está a replicar, um diálogo. É isso.

CM: Para além da importância da palavra na parte técnica do instrumento, no trabalho da expressividade/musicalidade, acha que a utilização da palavra/letras em frases musicais pode ajudar os instrumentistas no geral a tocar com mais significado e intenção?

CG: Penso que uma palavra ou outra inseridas na pauta podem ser um guião interpretativo muito válido. Lembro-me de “animato”, “con dolore” entre outras. Quaisquer outras, menos convencionais mas fortes em expressão podem ser um guia válido para o instrumentista, sem dúvida. Estou-me a lembrar por exemplo da *Insalata Italiana* de Richard Genée onde são aplicadas ao longo de toda a obra palavras técnicas musicais em que o coro começa: *Forte, forte, piano* [exemplifica cantando de acordo com as indicações de cada palavra], *forte, forte, fortíssimo*, é tudo palavras de indicação técnica.

CM: A expressividade da voz serve muitas vezes de referência para a interpretação instrumental. Se estivesse encarregue de orientar um instrumentista de sopro na interpretação de uma obra musical através do canto, o que faria?

CG: Creio que cantaria certas passagens para que a cor da voz influenciasse a cor instrumental pretendida. Com a cor ,ao fim ao cabo, quero dizer também o sentido da frase, está tudo interligado.

CM: A respiração influencia o modo como se molda uma frase. Em que medida o controlo respiratório é também uma ferramenta expressiva — e não apenas técnica?

CG: Eu diria que a respiração influencia, e de que modo, a estruturação e o sentido duma frase. Existem até respirações que se devem fazer ouvir para dar mais intensidade à frase. Mozart, génio inegável, tem o cuidado de construir frases musicais que devem ser

interrompidas sempre que uma simples vírgula se apresenta no texto. Uma pausa de expressão tem um peso inegável na frase que se segue. Como já mencionei atrás, uma das pessoas que me orientou, alertou-me para o perigo das frases demasiado longas que eu fazia dado o meu “fôlego de vaca”. Esse procedimento alterava o sentido das frases e fazia-me incorrer no risco de ficar debilitado para a frase seguinte. Por outro lado é por vezes pecaminoso ouvir cantores fazendo pausas que não devem existir no meio do fraseio, apenas pensando num agudo que se avizinha e que vai precisar de uma doze extra de potência vocal.

CM: Passando agora ao ponto da afinação de desenvolvimento auditivo, a afinação é um desafio comum para cantores e instrumentistas. Como trabalhou a precisão da afinação e o desenvolvimento das suas capacidades auditivas ao longo dos anos?

CG: Foi problema que enganosamente e conscientemente não trabalhei. Explico: usei sempre o recurso à gravação dos meus ensaios. Através dessa ferramenta avancei sempre depressa na aprendizagem das obras em que estive envolvido. Tal procedimento deu-me sempre a oportunidade de me autocriticar. Todos nós sabemos que, quem anda nestas “andanças” com real prazer, é o pior dos críticos para si próprio. Nessa autocritica está presente a afinação que é a primeira coisa a não escapar à nossa “má-língua”. Eu no canto acho isso essencial, fazer autocritica.

CM: A voz humana é mais flexível em termos de afinação do que muitos instrumentos. A seu ver, cantar pode ajudar os instrumentistas a desenvolver o ouvido para ajustes mais rápidos e eficazes na afinação bem como a desenvolver as suas capacidades auditivas?

CG: Não creio. O desafinado não se corrige muito, a pessoa ou tem acuidade auditiva ou não tem. Como atrás referi, gravar e ouvir é o melhor remédio. Quando cantamos ou tocamos instrumentos de sopro, a nossa audição é afetada muito naturalmente pela vibração que o instrumento ou a voz provoca em nós dando-nos uma visão por vezes muito errada daquilo que realmente estamos a fazer. Um dos maiores desgostos que tive ainda na juventude, foi a de ouvir a minha voz num gravador que meu pai me ofereceu. Custou-me a aceitar que fosse aquela a voz que eu emitia. A pouco e pouco fui-me ouvindo de maneira diferente até que hoje já acredito no que está gravado. Nós somos os piores críticos de nós próprios, connosco não escapa nada, sabemos no que é que tivemos dificuldade. Acredito que para os instrumentistas de sopro possa ajudar, em questões de intervalos e leitura, e até mesmo pelo desenvolvimento da pré-audição daquilo que se vai

fazer. No caso de instrumentistas de sopro o solfejo cantado pode já ser um indicador de que se deve proceder dessa maneira.

CM: Gostaria de terminar a entrevista com três perguntas mais gerais sobre o assunto. Na sua perspectiva, deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino de instrumentos de sopro e do canto?

CG: Nada se perderia com essa abordagem. Por tudo aquilo que discutimos antes.

CM: Como vê a importância do canto em escolas de música, mesmo para quem não se quer tornar cantor?

CG: Vejo isso como um excelente projeto. Por vezes, a inclusão dum não cantor num pequeno coral, provoca no aluno uma desinibição que lhe vai ser muito útil quer na sua auto estima, quer na abordagem de outras disciplinas.

CM: Que conselho deixaria a um jovem músico — seja cantor ou instrumentista de sopro — sobre a importância de ouvir, respirar e comunicar através do som?

CG: Talvez o aconselhasse a ouvir muita música, a que já conhece e a que para si ainda é insondável. Fazer-lhe ver que a música é uma linguagem que tem o condão de ser universal. Fazê-lo reparar como as orquestras em todo o mundo são verdadeiras sociedades democráticas onde coabitam e respiram diferentes géneros de pessoas, de diversas etnias, de diversas crenças, de diversas nacionalidades, tocando baseados em pautas diferentes de naipe para naipe, encabeçadas pela autoridade de um concertino e de um maestro e produzindo, como resultado, um todo harmonioso. Este é o funcionamento desejável para uma verdadeira democracia. Por imitação também se fazem coisas, todas as masterclasses que fiz foram essenciais para mim... algumas até para rejeitar certas coisas. Nós é que temos o aparelho fonador e nós é que sabemos aquilo que nos calha melhor. Ouvir é essencial, até para ouvir estilisticamente como é que se fazem determinadas coisas.

Transcrição da Entrevista 2 – Maestro João Paulo Santos

Data da entrevista: 30/04/2025

Local: Teatro Nacional de São Carlos

Carolina Monte (entrevistadora): Bom dia! Estou a realizar esta entrevista no âmbito da minha investigação que estou a desenvolver no relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música. O objetivo deste trabalho é, sobretudo, abordar e investigar o tema *A influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete*. Antes de mais, quero agradecer o seu contributo, que vai ser muito enriquecedor na elaboração do meu trabalho.

Gostaria de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito ao seu percurso no mundo da música. Começando pela primeira pergunta, pode contar-me acerca do seu percurso formativo e artístico?

João Paulo Santos (entrevistado): Bom, como é que se resumem as coisas, deixe-me cá ver... Comecei a estudar piano para aí aos sete anos, qualquer coisa assim do género... professora particular, depois ingressei aqui no Conservatório Nacional de Lisboa, onde viria a concluir o curso na classe do Adriano Jordão, com uma nota máxima, 20 valores, na altura era o curso que existia, não havia escolas superiores. Depois tive uma bolsa e estive em Paris durante quatro anos com Luci Colini, e depois voltei para cá, pronto. Comecei muito cedo a trabalhar com canto, isto por volta de 1975, e em 76 fui convidado para começar a trabalhar aqui no São Carlos, portanto, basicamente, sobretudo quando voltei de Paris, portanto, a partir de 84, que é aqui que eu trabalho, pronto. E trabalho com canto desde precisamente em 75, digamos.

CM: Obrigada. A experiência como maestro de coro e correpetidor de solistas alterou sua forma de abordar a música? Pode falar sobre essa experiência?

JPS: Sim, embora... Eu costumo dizer de brincadeira que decidi a minha vida aos quatro anos, porque eu sempre quis tocar piano, mas trabalhar com cantores. Portanto, é óbvio que sim, que tem uma imensa influência, porque sempre foi para aí que a minha cabeça teve virada. Eu sempre ouvi muito reportório com canto, sempre desejei tocá-lo, vê-lo e depois fazê-lo, claro. Portanto, não há nada que não... Quer dizer, é-me difícil imaginar a minha vida sem isso. Claro que sim, como toda a gente, terei pensado que estava a estudar para fazer grandes concertos como solista, mas pronto, na verdade isso acho que era

acessório, o que era importante era mesmo trabalhar com cantores e consequentemente com uma coisa que vinha acoplada, que é a relação entre a música e a palavra, que foi extremamente importante e que ainda é, obviamente, aquilo que me... Portanto, eu olho para a música que não é cantada ou que não tem texto, como sempre cantada e tendo texto.

CM: Isso é muito interessante e vai agora encontrar as próximas perguntas. As seguintes perguntas são integradas exatamente na temática da importância da palavra na interpretação musical. Qual a importância da palavra na música e acha que é útil utilizar a palavra na música instrumental?

JPS: Isso é delicado porque quando a música é composta, portanto, com a palavra, é a palavra que sugere a música, não é? Portanto, um compositor quando escreve qualquer coisa, de ópera, lied, o que quiser, tem o texto e é a leitura desse texto que lhe fornece a imagem sonora. Portanto, nós como intérpretes temos de fazer o caminho contrário, que é perceber como é que a coisa foi feita para podermos melhor absorver o que temos à frente. Quando a música é... não tem texto de origem, é muito perigoso, pode ser muito perigoso, porque automaticamente estamos a colar uma coisa sobre um material pré-existente. Em todo o caso, dizendo o contrário disto, eu lembro-me quando estava a estudar que muitas vezes para perceber o fraseio de algumas coisas que inventava texto para eu perceber, para me dar a entender o que eu tinha de fazer. É como escrever textos que descrevem a música. É péssima literatura, a maior parte das vezes não tem interesse nenhum e, portanto, estamos a associar uma coisa que não tem valor a uma coisa que é mais forte. Pode pedagogicamente uma pessoa perceber isso, sobretudo em questões de fraseio ou, diria eu mais por analogia, quer dizer, a gente pode estar a tocar uma sonata de Mozart e ser semelhante a uma área de Mozart e servir-nos de uma e de outra para explicar os problemas. Embora eu ache que, sobretudo, isso é que eu acho que talvez seja importante, portanto, acho que houve... Não é recentemente, mas, digamos, que se intensificou durante o século XX a ideia de que a música pura é que era a música boa, inteligente e de maior qualidade quanto tudo aquilo que era com canto ou com ação ou para bailado ou para cena, seja lá o que fosse, que era uma música, chamemos-lhe secundária, esta divinização de alguns compositores de repertório como sendo muito melhores e muito... Portanto, a música pura é sempre... Ainda hoje as pessoas acham que é mais fino gostar de uma sonata ou de uma sinfonia do que gostar de uma ópera. O que é um absurdo. Até porque aí há uma visão muito pessoal, mas de maneira nenhuma, como

é que eu ia dizer, privada. É uma opinião que serve para muita coisa. Toda a música... A música nunca é abstrata. Pode ser difícil explicar a que é que ela se possa estar a referir. Porque, precisamente, é uma linguagem que... Quer dizer, verbalizar é sempre diminuir. Era também o que eu estava a dizer. Agora, em si, é um potencial, chamemos-lhe dramático, muito importante. Portanto, há tensões, há carácter, tudo isso. Mais que não seja quantas vezes a gente vê nas partituras os compositores servirem-se de termos que são termos afetivos, *con gioia*, *violento*, isto são termos afetivos. Portanto, há uma ausência. Houve, por exemplo, uma corrente literário-filosófica no século XX que elevava a música a um estado de ser a forma de comunicação mais abrangente de todos, precisamente, porque não tinha o problema da palavra que reduzia o significado. Mas isto é um jogo de vai e vem, não é? A gente, se por um lado a música não precisa da palavra, a gente às vezes precisa da palavra para explicar o que a música pode estar a dar. Portanto, sim. Quer dizer, há sempre uma importância muito grande entre... É preciso é ter um bocadinho de cuidado que um caminho não invada o outro.

CM: Na sua opinião, o significado das palavras influencia a sua abordagem na interpretação de peças vocais e instrumentais?

JPS: Ah, isso é a partir daí que as coisas vêm. É exatamente o contrário. Não se pode, como eu estava a dizer ao princípio, um compositor começa por escrever porque viu o texto e é o texto que lhe sugere uma música. Se assim não for, a coisa não deve ser grande coisa. Ou é um exercício meramente formal. Portanto, por exemplo, eu quando trabalho com... Por exemplo, quando faço masterclasses com pessoas que estão, digamos, a aprender a buscar o que é que devem pensar, um dos exercícios, por exemplo, que às vezes me sugere é, há um acompanhamento de piano para aquela melodia. Qual é no texto a frase que deu origem na cabeça do compositor àquele tipo de acompanhamento? Que às vezes nem sequer é a primeira. É algo que está mais longe. Depende. Mas foi nitidamente o ler do texto que influenciou e por alguma razão, a gente tem inúmeros relatos de compositores que começavam por ler em voz alta os textos que iam musicar o número de vezes até descobrirem que música queriam. Portanto, é impossível. Não são duas coisas, é uma só. É uma só e claro que a música, em princípio, até vai aumentar o sentido do texto. A intensidade, a todos os níveis.

CM: A próxima pergunta vai um pouco de encontro ao que tem estado a dizer. De que forma podem os instrumentistas de sopro explorar a expressividade da palavra nas suas performances, mesmo na ausência de texto?

JPS: Pode-se sempre usar essa ideia. Vamos lá ver. Nunca se ensina nada. Não há nada que se ensine. As pessoas é que têm de procurar. Normalmente, quando se trabalha com alguém, o que se está a fazer é dar pistas para essa pessoa encontrar dentro de si o que deve fazer. E, portanto, acho que há muita coisa que se pode jogar. Eu, como digo, tudo o que pode haver, portanto, de uma peça instrumental, que a gente possa utilizar o texto ou qualquer coisa do género ou de descrição, pode ser muito útil, tendo sempre de ser utilizado de maneira que seja criativa e não limitativa. É um bocadinho aquilo que eu já disse há bocado. Não pode ser... Portanto, indo por outro lado. Os textos que se escrevem, às vezes, sobre peças musicais. Se o texto, de repente, quer substituir a peça musical, é um texto literário, a maior parte das vezes, muito fraco. Se a gente utilizar umas pistas verbalizadas que aumentem a nossa perceção, em relação ao próprio fraseio, a analogia pode ser importante porque a gente pode pensar “isto é um ponto final, isto é uma vírgula, isto é uma frase...”. Nesse sentido, sim. Até fazer ao contrário. Perceber em situações semelhantes que é uma frase, por exemplo, uma frase intercalar, que funciona, portanto, a utilizar a estrutura gramatical do texto, que é mais palpável, que é mais, chamemos-lhe, visível, para perceber a maneira de... Portanto, é óbvio que sim. Aliás, acho que quanto mais a gente abrir, é sempre mal uma pessoa pensar só afunilar o nosso tipo de conhecimento com as coisas. Portanto, acho que sim. Pode haver uma boa aplicação muito saudável, diga-lhe, imaginativa no ensino do instrumento.

CM: Obrigada. Passando às próximas perguntas. Que semelhanças identifica entre o fraseio vocal e o dos instrumentistas de sopro?

JPS: Bom, eu lembro-me sempre, eu sou muito viciado em cantores, eu lembro-me sempre que a primeira vez, já lá vão uns anos, que acompanhei um clarinete, fazia automaticamente paragens para respiração, como se fosse um cantor. Ora, embora a respiração seja, não vou dizer a mesma, mas tenha a mesma base o... chamemos-lhe débito do ar é completamente diferente de instrumento para instrumento e automaticamente eu acabava por pensar o tamanho da frase, onde é que um cantor iria respirar se fizesse aquela frase. Um clarinete não precisava [ri-se], e portanto eu às vezes estava a secundar, cheio de boas intenções, a secundar mal o instrumentista, porque ele

estava a fazer umas, não era paragens, mas um tipo de coisas que não era preciso. Claro que... claro que há, por um lado... é assim, a música é a música, portanto, por alguma razão, a gente aos instrumentistas passa a vida a dizer “canta, canta”, por alguma razão é. Porque é óbvio que a medida da frase, a medida da frase é a medida da frase cantada.

Agora, artisticamente há sempre a hipótese de frasear, mas não necessariamente o tamanho da respiração ser esse. Portanto, isso varia de instrumento para instrumento, e é engraçado a gente sentir isso. Eu aqui há alguns anos, fiz a integral das sonatas todas com instrumentos, do Hindemith, portanto, tenho instrumentos para toda a gente e mais alguma, e Hindemith, que era um homem que tocava, acho que tinha uma facilidade em tocar todos os instrumentos, quer dizer, não digo que tocasse virtuosamente, mas era daqueles que pegava no instrumento e conseguia tocar. Até há uma história que se conta que alguém lhe diz, “ai, mestre, o mestre consegue tocar os instrumentos todos, isso é fantástico.” Ele diz, “não, não, engana-se, engana-se, eu não toco todos, toco muito mal harpa”, pronto. O que revela, o que revela... mas tocava. E foi uma coisa muito engraçada a sentir nisso tudo que cada sonata estava escrita de acordo com uma espécie de psicologia física e sonora do instrumento. Portanto, embora fosse o mesmo tipo de música e o mesmo tipo de atitude com tudo, eu senti muito que era completamente diferente estar a fazer uma sonata com flauta ou uma sonata com trombone. A todos os níveis, e era o mesmo piano, e era o mesmo compositor e era o mesmo tipo de escrita. Havia uma coisa física de adaptar ao instrumento. Portanto, se a música, digamos, é música. E, portanto, há coisas que servem e é bom até, que sirvam de um lado para o outro porque a nossa imaginação precisa disso para perceber o que é que temos de fazer. É claro que existem diferenças específicas para cada instrumento e muito especificamente entre o canto e um instrumento de sopro, claro que vão existir diferenças.

CM: A respiração pode influenciar a construção das frases musicais? Em que medida?

JPS: Em toda a medida. Em toda a medida. Eu acho... é assim, sem estar a fazer uma coisa muito, como é que hei de dizer, paz e amor, natureza e não sei o que mais, mas é óbvio que a gente baseia a nossa vida na respiração. E é precisamente esse sentido da respiração que é um sentido inconsciente que é óbvio que tem imensa influência no fraseio, no perceber o que é que estamos a fazer. Isso é absolutamente determinante e há que pensar porque inclusive é pode, eu às vezes digo aos cantores, por exemplo, para conseguir um efeito qualquer, eu costumo dizer “faz com o ar que tens para viver” ou seja, não é preciso fazer nada uma pessoa pode, se eu quiser interromper e dizer sim, eu

não respirei. E acho que esse tipo de ideias também existe claro que não será tão realista quanto eu disse agora, mas sim se uma pessoa tem uma frase mais longa obviamente que a própria respiração tem de ter o fluxo que a frase vai determinar, portanto parece-me que isto é óbvio para o canto. Eu ao contrário de Hindemith, não toco nenhum instrumento a não ser piano, mas mesmo com o piano há que pensar sempre que em princípio não temos mas para os pianistas passa-se a vida a dizer respira, respira porque precisamente há uma tendência em nivelar tudo e sair por aí fora sem nada e o que é preciso é uma pessoa perceber que é uma respiração, que é uma respiração, e com certeza que presumo que nos instrumentos de sopro, quer dizer, embora o princípio de respirar tecnicamente digamos seja um, chamemos-lhe assim, mas há maneiras diferentes de o lançar e pode e deve ser uma coisa parece-me que é uma boa ferramenta expressiva porque no fim de contas o que a gente quer em princípio é dizer alguma coisa com aquilo que estamos a tocar... olhem-me para mim que não respiro e continuo por aí fora. Por exemplo, há cantores... é mais fácil falar daquilo que eu conheço, há cantores às vezes que têm uma respiração muito boa e que a controlam muito bem e que a certa altura resolvem não respirar e além de inglório é redutor porque não faz sentido é só uma coisa que é como se eu de repente agora fizesse aqui e tivesse a ver quanto tempo é que eu estava a falar consigo sem voltar outra vez a respirar isso parece uma coisa mais artificiosa, a menos que seja essa a ideia não faz sentido, perde a naturalidade, perde o sentido, portanto o facto de uma pessoa poder não respirar não quer dizer que seja bom não respirar, antes pelo contrário.

CM: Obrigada. Que estratégias utilizaria para promover uma abordagem mais vocal no fraseio dos instrumentistas de sopro? Aqui tentando aproveitar as coisas boas de um lado para o outro.

JPS: É assim, vamos lá ver, por um lado, havendo repertório... ainda assim vou entrar num campo que não quer dizer não... claro que sim já dei aulas de música de câmara a instrumentistas de sopro mas... vamos lá ver, há duas coisas talvez que possam ser, primeira hipótese encontrar repertório que seja para voz, piano e instrumento de sopro. É muito útil, por exemplo, buscando uma coisa óbvia aquele Schubert que tem clarinete e soprano, *Der Hirt auf dem Felsen*. Muitas vezes o clarinete faz as mesmas frases que o cantor a distância de alguns compassos em pronúncia ou em repetição ou responde e portanto essa observação do outro é sempre extremamente útil parece-me que uma pessoa percebe a necessidade e as capacidades e o âmbito expressivo que pode estar na maneira do outro de cantar. Outra coisa pode ser há muita transcrição de peças que na origem

eram vocais para o instrumento de sopro e perceber, não necessariamente que tem de respirar nos mesmos sítios ou que tem de ter o mesmo tipo de condicionantes que um cantor, mas o que é que isso está relacionado com o próprio fraseio e com a própria expressão e depois aquilo que eu estava a dizer há bocado é uma questão de buscar exemplos no repertório que se possam conjugar e uma pessoa perceber “olha isto é como não sei aonde”, mas isso acho que é precisamente quanto maior for... quer dizer é muito mau os pianistas que só pensam no piano é muito mau. Quanto mais a gente abrir o nosso horizonte afetivo e cultural maior fica a nossa capacidade de resolver os problemas naquilo que estão a fazer. Eu por exemplo, no meu caso posso, dizer que se eu tivesse pensado só piano a vida inteira não estava aqui a fazer o que faço mas isso cada um tem o seu percurso cada coisa. Por exemplo às vezes para conseguir dos cantores o que eu acho que tem de ser utilizo imagens instrumentais. Quantas vezes acontece, coisas de ataques de acordes que eu digo, lá está, tem de ser como se fosse um trompete por exemplo “Táaa, Tá, Tá, Tá” [exemplifica cantando], coisas deste género que são tipicamente de um instrumento pode-se servir das características e especificidades de cada instrumento, há características em cada um para dar a entender o que é. As pessoas têm alguma... espera-se, cultura musical nem que seja auditiva para poderem imaginar o que é que não estão a fazer e o que é que têm de fazer. Mais do que sabermos exatamente o que é que se faz é sabermos o que é que queremos ouvir... se a gente souber o que quer ouvir tentamos encontrar soluções para lá chegar e o mesmo com a respiração se a gente souber qual é o objetivo da frase acho que naturalmente o fazemos.

CM: Obrigada. As três últimas perguntas têm como objetivo perceber se existem benefícios na integração do canto na aprendizagem dos instrumentos de sopro.

De que forma a prática do canto pode auxiliar instrumentistas de sopro no desenvolvimento das suas capacidades auditivas?

JPS: Sim, vamos lá ver. Um cantor que cante bem é mais expressivo do que qualquer instrumentista, pronto. Um cantor que cante bem é o mais expressivo portanto nesse sentido podemos perceber porque a voz humana é a voz humana não é?... tem uma coisa que é as características próprias da pessoa. A minha voz é a minha voz pode haver alguém que me imite mas a minha voz é a minha voz e a voz cantada precisamente é um instrumento que tem um som, claro que eu tenho um som no piano diferente de outro pianista mas... o instrumento existe a barreira entre chegar cá fora eu, o instrumento e o som ao passo que no canto é a própria pessoa portanto há muita coisa. O lado da

respiração... eu não sou professor de canto nem de instrumentos de sopro, eu acho que o princípio da respiração em si os cantores, uma pessoa que seja um bom professor de canto dá bases de respiração muito boas. Como já falámos aqui, o fluxo, o débito do ar, da saída do ar é que é totalmente diferente de instrumento para instrumento e claro de canto para instrumento de sopro mas isso quer dizer não é só em relação ao canto mesmo os instrumentos de sopro entre si têm grandes diferenças mas o princípio de respirar teoricamente parece-me que deve ser o mesmo e como os cantores são muito, muito, muito virados, isto sequer é uma imaginação minha, mas os cantores investigam muito como é que fazem para respirar e os instrumentistas de sopro como é que fazem para controlar o ar e se calhar uma coisa podia ajudar a outra isto é a ideia que eu tenho mas não sou professor nem de uma coisa nem de outra claro que não estou a isolar muito para falar do problema mas parece-me que é isto.

CM: Como a incorporação do canto na formação de instrumentistas de sopro pode contribuir para uma interpretação das obras mais consciente e informada?

JPS: É o que nós acabamos de falar no fim de contas, isso é como tudo, eu acho que uma pessoa o nosso trabalho sempre de aprendizagem é abrir a todos os níveis a ideia. Quanto mais informações mesmo inúteis que a gente consiga sobre o que estamos a fazer mais estamos a alargar a nossa mente e a coisa mais vem. Não acredito em compartimentos estanques, quanto mais uma pessoa associar tudo o que tem dentro de si, o que é importante, então hoje em que estamos a virar todos dependentes ou achar que é muito importante haver estas coisas das inteligências artificiais às reproduções automáticas... não, quanto mais falível o humano e pessoal for é isso que nos comove não a capacidade de fazer, portanto temos de mostrar às pessoas que estamos cá e que faz sentido sermos nós a fazer antes pelo contrário é a nossa sobrevivência como músicos porque se começarmos a achar que o que é importante é ser eficazes e neutros e fechados ali no nosso compartimento e não ouvir os outros apelos de tudo da vida, das artes, de tudo o que a gente queira se a gente não o fizer estamos reduzidos a umas máquinas então as máquinas são melhores do que nós e nós fazemos sempre qualquer coisa que as máquinas não fazem... e é a nossa sobrevivência como, como profissão porque senão somos substituídos... se talvez numa fábrica se possa pôr uma máquina que possa fazer “atarrachar” o parafuso mais depressa do que uma mão humana por mais que queiram haverá sempre qualquer coisa de misterioso, felizmente que nós ao fazermos música estamos a fazer que é pessoal e momentâneo e isso acho que é de incentivar termos essa

consciência porque é isso que nos vai fazer chamemos uma palavra tonta mas sobreviver no meio deste mundo como profissão senão para quê?

CM: Passando à última pergunta consegue partilhar uma situação onde a integração do canto num ensino de instrumentistas de sopro possa ter resultado em melhorias na sua performance?

JPS: Deixe-me cá procurar... é assim... não consigo dizer assim uma situação assim específica mas eu reparo que mais que não seja, por exemplo, uma orquestra como a orquestra aqui de São Carlos que é uma orquestra que fatalmente acompanha muitos cantores, não é? Eu acho que quando se tem por exemplo quando há um solo de um instrumento qualquer de sopro, o facto de consciente ou inconscientemente estarem habituados a ouvir um tipo de pensamento digamos dos cantores faz com que sem querer façam o mesmo tipo de coisa. Acho que há uma influência muito grande. Orquestras mais sinfónicas, sobretudo que não tenham experiência, tendem a não ter uma espécie de imaginação com a própria música. Nesse sentido, sim, vejo muitas vezes que as pessoas evoluem pelo facto de terem ouvido muito. Como digo, não dou aulas propriamente a instrumentistas de sopro, só por um acaso, e portanto não tenho assim nenhuma coisa que eu possa dizer “aconteceu isto, aconteceu aquilo” mas acho que isto tem tudo a ver com o ouvir e até muitas coisas que a gente aprende naturalmente e inconscientemente que ficam dentro de nós mas é obvio que é muito mais fácil, por exemplo, mesmo coisas óbvias como perceber qual é a necessidade de respirar que não é necessariamente uma paragem. Um membro da Orquestra Sinfónica Portuguesa fá-lo muito naturalmente porque estão muito habituados a ver-se confrontados com esse problema. Às vezes, certos músicos dizem “ai, atenção que a cantora respira aqui”... significa eu vou parar e recomeçar, quando não é essa a ideia. A respiração deve vir muito naturalmente e portanto o contacto com as coisas, sim, muda a cabeça das pessoas, isso é óbvio que sim.

CM: Muito obrigada pelo seu tempo!

Transcrição da Entrevista 3 – Professora Liliana Bizineche

Data da entrevista: 23/05/2025

Local: Zoom

Carolina Monte (entrevistadora): Bom dia! Esta entrevista está a ser realizada no âmbito da minha investigação que estou a desenvolver para o meu relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música. O meu trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema A influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete. Antes de mais, quero agradecer a sua colaboração que será, sem dúvida, enriquecedora na elaboração do meu trabalho.

Para começar, gostava de iniciar a entrevista através de uma abordagem mais pessoal no que diz respeito ao seu percurso, não só enquanto cantora, mas também enquanto professora de canto.

Começando então pela primeira pergunta, pode falar brevemente sobre o seu percurso musical?

Liliana Bizineche (entrevistada): Respondendo à primeira questão, comecei o estudo do canto lírico com 16 anos, um ano e meio antes do concurso para a faculdade/ conservatório, a denominação na Roménia da faculdade de Música é o Conservatório. Aprendi a cantar com a professora Valentina Cretoiu que foi nos anos 1940-1960 uma cantora conceituada que estudou com Mestres na Itália e Áustria e tive uma carreira importante no mundo operático e sinfónico. Apesar da concorrência e da diferença de idades dos concorrentes fui aceite com 18 anos. Nos 5 anos de estudos entre 1975 e 1980 acabei com dois diplomas, um da pedagogia do canto outro do canto lírico. Nos anos da faculdade participei em vários Concursos internacionais de canto nos quais ganhei 8 prémios internacionais como por exemplo em Atenas o concurso dedicado a Maria Callas, o J.S.Bach em Leipzig, Concurso da Rádio Bavaria Muenchen, Concurso de Canto em Paris onde recebi o 1º prémio oferecido pela Fundação Calouste Gulbenkian além do prémio da melhor interpretação da música francesa. Outras competições foram em Rio de Janeiro, Budapeste, Barcelona e Toulouse, sempre com 1º e 2º prémios. Foi convidada com 24 anos como solista na ópera do Cluj, na Transilvânia. Nos anos seguintes dediquei-me ao repertório de ópera com os papéis principais das óperas como a Carmen (Bizet) Cosi fan tutte (Mozart), Madama Butterfly (Puccini), Werther, (Massenet) Boris Godunov (Mussorgsky) entre outros.

Juntamente com os concertos vocal sinfônicos e os recitais de Lied nestes anos de intenso trabalho foram determinantes para a minha carreira.

Em 1988 quando cheguei a Portugal com a minha família continuando a profissão de cantora lírica, dediquei paralelo com a carreira um tempo precioso para a pedagogia. Foi uma excelente decisão e também muito importante para o meu crescimento pessoal, acabando a valorizar os meus ensinamentos e partilhá-los com os alunos que fizeram progressos nos estudos cada vez mais. Durante os anos de pedagogia nas Escolas em Linda a Velha, Fundação dos Amigos das Crianças, Academia Metropolitana (Licenciatura em Canto) e na Universidade de Évora saíram cantoras e cantores com lindas vozes encaminhados para carreiras em Portugal, no Brasil e na Europa.

CM: Obrigada. Passando agora à segunda pergunta, no seu trabalho como professora de canto, já trabalhou com alunos de instrumentos de sopro?

LB: Algumas vezes sim! Nas árias de oratórias de J.S. Bach, temos sempre instrumentos junto com as vozes de soprano ou alto, é muito importante sentir o balanço e o som da flauta ou do oboé d'amore e voz de facto, me inspiram bastante. A sensação é como se fosse uma única voz, um prolongamento da voz, procurando a beleza do som a ter esta consciência ajudou muito.

CM: Que pontos em comum encontra entre os alunos instrumentistas de sopro e alunos de canto?

LB: De facto, é a música que nos une, não é? A musicalidade, a expressividade. Precisamos uns dos outros para ter ideias, soluções. Muitas vezes... Agora, ultimamente, quando os alunos do canto fizeram um trabalho mais específico com as áreas do Bach, o Händel mesmo... as áreas do Bach com duas flautas, por exemplo, a Paixão Segundo São Mateus, era muito importante ver, observar o quanto as flautas ajudam a voz, como a voz vai inspirar as flautas. É tudo um trabalho de musicalidade, de permanente atenção, concentração e respeito. Respeito pela dosagem, pela sonoridade. Eu acho que também nos ajuda muito a inspirar pelo timbre, do timbre do instrumento do sopro, que pode ser, não imitado, mas pode ser emprestado um bocadinho à voz, porque a voz é tão versátil que pode fazer este trabalho de continuação do instrumento de sopro.

CM: As seguintes perguntas irão focar-se em paralelos existentes entre instrumentistas de sopro e cantores, nomeadamente ao nível da respiração, desenvolvimento auditivo, fraseado e expressividade.

A utilização do diafragma é uma preocupação comum entre cantores e instrumentistas de sopro. Que exercícios vocais/respiratórios utilizados no canto poderiam ser úteis para os trompetistas melhorarem a sua respiração?

LB: Eu acho que não é uma preocupação. A respiração, no início, você aprende, não é? Aprende a respirar consciente, com trabalhos específicos, com exercícios diários. E às tantas, o natural aparece e o instrumento se adapta. E nós utilizamos o diafragma, que é básico. Para todo o nosso percurso, para todas as frases, para tudo que usamos. Sobretudo, se calhar é mais preocupante quando há despreocupação entre cantores, é mais preocupante quando abordamos uma nova partitura. Porque à frente de uma nova partitura ficamos um bocadinho perdidos, às vezes até descobrir as soluções e entender como vamos e de que maneira conseguimos utilizar os ensinamentos.

Mas depois o corpo, o próprio corpo, nos ajuda a entender como fazer aquela frase, como usar o ar, como fazer... Eu falo muito do crescer o ar, porque a frase é o ar, então a voz é o ar. Se a gente não utiliza o ar como deve ser, a voz não é, não sai daqui da garganta, até as ressonâncias, não é? As ressonâncias da cabeça são tão essenciais como as da traqueia. A voz é o corpo inteiro!

CM: Que outro tipo de técnicas de respiração utilizadas no canto poderá ser útil para instrumentistas de sopro?

LB: Os exercícios utilizados, eu acho que podem ser para todos. Não é só para trompetista, para flautista, para... Com a flauta eu já trabalhei um bocadinho, porque foi assim uma... Há uns anos, a professora Monika Streitová convidou-me para uma palestra e durante aquela tarde observamos tantas semelhanças entre a voz e os instrumentos. Então achei que era muito parecido com o que nós fazemos. De facto, todos os exercícios de respiração, desde os... F,F,F,F [exemplifica], com F, com sh, sh, sh, sh [exemplifica]... isto tudo ganha a consciência, sentimos o trabalho do diafragma, não é? Agora, de facto, o diafragma é o maior músculo que separa o tórax do abdômen e é evidente que temos de treiná-lo de uma maneira para poder apoiar nele, para usá-lo! Exercícios respiratórios, são exercícios de base, de aquecimento, tão importantes para manter o nosso instrumento em

boa forma sem forçar a sonoridade. E depois de cantar com intensidade e durante um tempo demasiado... há um tempo do “desaquecimento” da voz. Não sei se no vosso caso é a mesma coisa. “Desaquecimento” são os exercícios de respiração com relaxamento na expiração. Neste caso pelo sopro prolongado deixamos sair a tensão, a intensidade muscular, e liberamos o cansaço instalado.

CM: Na sua opinião, a consciência corporal adquirida no canto pode influenciar positivamente a resistência, suporte respiratório e a projeção sonora no trompete?

LB: No laboratório de voz nós trabalhamos muito isto porque são aqueles exercícios de relaxamento em deixar ir pelo sopro e pelos lábios. Então pelos lábios sentimos aquele abandono e permitimos relaxar: a musculatura do pescoço, o diafragma, o corpo inteiro, a coluna e a musculatura intercostal.

É importante, acho que é muito importante porque tanto a concentração mental e as contraturas do corpo durante todo o estudo e depois o exame, a prova, precisa-se sair disto, precisa sentir o oposto. Então vamos dar atenção, porque eu não sei agora, Carolina, no seu caso, é com crianças pequenas, não é? Você trabalha com crianças pequenas. Então usa, entre os exercícios, aquele sopro muito fundo [exemplifica] e com os braços para o chão e com a coluna para o chão, assim, tipo, deixar ir, é deixar ir, abandonar o corpo. Sendo tão importante, vamos utilizar estes exercícios! Senão mantém uma rigidez, uma contratura que com os dias poderá tornar dorida.

CM: A retenção do ar provocada pela tensão laríngea é um problema comum para cantores e instrumentistas de sopro. Tem conselhos para ultrapassar esta dificuldade?

LB: Sabe uma coisa? O que eu aprendi e faço muitas vezes, quando estou cansada, coloca a língua, coloco a ponta da língua atrás dos dentes de cima, um bocadinho mais atrás, assim, tipo [exemplifica]... não é no palato, é entre o palato e os dentes. A laringe encontra o lugar dela. Isto é um momento de pausa, por exemplo. Mesmo a tocar. Tem uma orquestra, tens o piano a tocar 20 compassos e tu fazes isto. A laringe encontra o lugar ideal. Depois, outros exercícios de relaxamento podem ser isto [exemplifica]... andar com a língua à frente dos dentes ou contrário, 3, 4 vezes. Engolir... Ao cantar acontece muitas vezes termos a boca seca.

CM: O que eu noto é que os pequeninos, muitas vezes, fecham muito a garganta quando começam a tocar e o som é sempre muito apertado, muito esganicado. Tentar esse

conselho da língua já os pode ajudar a tentar perceber melhor com relaxar e a posição certa sem fazerem demasiada tensão.

LB: Carolina, a vossa inspiração é sempre pelas narinas, não é?

CM: É possível utilizar as duas formas, existe por exemplo quem aconselhe mais pela boca e pelo nariz em sítios ou passagens específicas.

LB: É interessante ver... Eu uso muito uma imagem de imaginar um quadrado no fundo da boca. Um quadrado. Então, quando a gente inspira [exemplifica], o fundo da boca se alarga. E lá tens um quadrado atrás e automaticamente... No canto é muito benéfico, porque ao levantar o palato cria-se aquele espaço ideal. Não sei se para vocês é interessante ou não. Pode ser interessante. Agora, nós utilizamos só inspiração nas narinas, por exemplo, para atacar um som agudo. Imaginemos que atacamos... Depois, uma frase da flauta ou do oboé, atacamos o agudo assim inspiramos pensando e antecipando o som.. Na posição da nota. É muito benéfico. Em vez de inspirar pela boca e fazer aahhh [exemplifica inspirando]... E depois atacar aqui, na cabeça. Acho que o que nos compete é roubar. Roubar, observar o que faz um, o que faz o outro. Falar sobre isso e ver até que ponto nos pode dar resultado. Agora, a tensão laríngea. Mas por que há uma tensão laríngea?

CM: Por vezes, a respiração dos alunos não é a mais correta. Os alunos começam a fazer muita tensão aqui [exemplifica apontando para a garganta] começam a prender o ar. E depois isso afeta o som e mesmo a postura deles. Por isso achei interessante fazer essa pergunta.

LB: Sim, claro, claro. Entendo. Mas depende muito em que zona do corpo tu respiras. Porque se respiras aqui [exemplifica encolhendo os ombros], claro que vai reter e que vai ficar assim com essa tensão. Desde que isto está completamente relaxado e que nós respiramos com os músculos intercostais e o diafragma não é? Ou abdominal. Não pode haver tensão laríngea. Entende? A tensão laríngea acontece quando as zonas que devem trabalhar não o fazem... Quando tu não tens a respiração própria, a musculatura a trabalhar na zona certa... claro que vai prender aqui [explica apontando para a garganta]. Entendes? Porque o corpo vai encontrar. Então é interessante o professor ver... Até que ponto isto é... Como se chama... Substituir. Então, se você substituir o trabalho da musculatura abdominal e do diafragma. Então, quando sente isto, a primeira coisa é...

Relaxar os ombros. Mexer os ombros em círculos. Deixar os ombros em círculos. Deixar os braços para baixo. Com os ombros e os omoplatas relaxadas, super relaxadas. Porque isto vai automaticamente relaxar o pescoço. E toda a musculatura do nariz.

CM: Passando agora à parte da afinação e desenvolvimento auditivo, de que forma o desenvolvimento auditivo pode ser trabalhado com alunos de canto?

LB: Claro que a gente aprende isto, não é? Pela formação musical. Sim, mas aprende com o piano, normalmente. É um trabalho muito subtil. Infelizmente, Carolina, não temos tempo para todas as coisas... porque, numa aula de canto, tens de ouvir o som e a colocação dele, a postura do corpo, o apoio do ar, o apoio da musculatura, a pronúncia, a expressão, a expressividade da frase. Mil coisas, ok? Não falando da língua. Porque, muitas vezes, cantamos em outra língua sem ser português. O que eu faço, e faço às vezes, quando vejo que a afinação não está boa, faço exercícios de intervalos diminutos. Então, por exemplo, eles cantam o Dó e eu faço o Dó, Mi bemol, Sol bemol e toco o acorde. E depois passo para o Maior. Mas eles mantêm a nota. Passo para o Maior, depois para o Menor. E depois passo para o Aumentado, Dó, Mi, Sol sustenido. Então, o ouvido se adapta. Eu acho que é muito importante. Porque é importante alcançar e ouvir os harmónicos superiores. No caso do canto. Não sei se no vosso caso é a mesma coisa ou não.

CM: Trabalhar a afinação através do canto pode ajudar os trompetistas no desenvolvimento das suas capacidades auditivas e audição interior? Acredita que esses exercícios que agora está a referir se podiam adaptar aos instrumentistas de sopro, sobretudo, para os alunos mais novos em que a noção auditiva não é tão desenvolvida ainda? Isto porque a nível de harmónicos, nós, dos metais, também temos muita situação onde, às vezes, temos várias notas com a mesma posição. Por vezes, é difícil identificar se estamos na nota certa ou não.

LB: Mas diga-me uma coisa. Vocês não apoiam nada no piano? No vosso trabalho?

CM: Nós, trompetistas e instrumentistas de metal, até usamos normalmente o piano para começar, por exemplo, o nosso dia, fazer alguns intervalos, escalas.

LB: Mas, veja lá, pode ser. Pode ajudar a tocar um acorde maior ou menor. Mas o aluno só sustentar, por exemplo, a tónica e a quinta. E durante o acorde, isto vai se encaixar. Mas é muito subtil. É muito subtil porque depende muito da afinação do piano. Imenso.

E depois, também a percepção auditiva do ouvido interior. Porque o ouvido interior é importante. Eu acho que, se fossem casos menos fáceis, se calhar seria interessante fazer uma consulta de áudio... otorrino, mas de áudio. Porque é possível que haja uma diferença entre um ouvido e o outro. Eu faço isto a cada ano, cada dois anos, porque sinto que, se calhar, a esquerda é mais apurada do que a direita. Não sei, sinto isto. Então, tenho de ver se é verdade. E depois, quando se toca, por exemplo, com o instrumento das cordas, os trompetes têm de afinar. Pois é, eu acho que é muito subtil aqui. É um trabalho... O trabalho é muito interessante. Mas deve ser muito mais interessante porque... Começar da base, porque as crianças não têm tanta percepção. Mas é muito interessante porque o ouvido se constrói, não é? É isso, mas se calhar era interessante fazer uma consulta antes. Ou pedir aos pais para fazer, para ver, porque... Eu tive, não sabia, não imaginava, tive mesmo na faculdade, uma miúda que vinha com problemas nas cordas vocais. E eu achava... não sabia o que era, então eu fazia os exercícios de maneira para ela afinar melhor. E às tantas, no final do semestre, ela disse “professora, mas eu tenho uma abertura nas cordas.” Por que não me disseste isto? Porque primeiro tem de ser o médico, a ver isto com clareza, não é? Porque eu não sou médico. Eu sei fazer aquilo que sei, mas não faço o trabalho de um outro que é mais específico! Então se calhar é a mesma coisa com as crianças, porque não é óbvio que uma criança em casa, se ouvir o Quim Barreiros de manhã até a noite, ou sei lá outra coisa, rock ou heavy metal, eventualmente pode ficar com o ouvido afetado???. E tu, professor, queres depois ensinar fazer aquele som perfeito, maravilhoso, direito, sem vibrato, com vibrato, não é? Isto é muito interessante. Então é uma chamada de atenção.

CM: A articulação do trompete poderá ser desenvolvida com exercícios de articulação e dicção usados no canto?

LB: Sim, pode ser.

CM: Aqui mais ao nível talvez das sílabas tentando adaptar e aplicar certas sílabas a determinadas articulações.

LB: Então usando as consoantes labiais B, P, T. O T também, se calhar é interessante. Tatatatá, atrás dos dentes [exemplifica]; o BP aqui à frente. Mmmm, Nnnn [exemplifica] também, não sei até que ponto. Mas fazer assim de MN, MN, MN, MN... o R não sei se é benéfico...

CM: Nós usamos normalmente o R para fazer uma coisa que nós chamamos flutter normalmente para abrir mais a garganta.

LB: R, sim, é bom. Sim, sim, sim, R, bom. S não é tão bom. Shh, é bom?

CM: Pode ser talvez mais para ativar o ar, por exemplo.

LB: Sim, pois é, pois é. Mas o Ba, Pa, Ba, Ba, Ba, Ba, Ba, Ba, Ba, Ba, Pe, Pe, Pe, Pe, Pe, Pe, Pa, Pa, Pa, Pa, e usar todas as vogais. Com a consoante, não é?

CM: Na sua opinião, cantar uma melodia antes de tocar no trompete pode ajudar a interpretar a música com mais fluidez e musicalidade?

LB: Sim, acho que é importante... porque quando sabes a melodia vais interpretar como a tua musicalidade e a tua expressividade. Então encontrar isto primeiro para ser depois tocado no trompete, não é? Mas eu acho que para isto se podem fazer exercícios específicos. Coloca uma melodia, dois compassos e o aluno está a cantar isto. Então tu vais cantar e colocas, por exemplo, uma intenção. Coloca aquela frase com intenção vitoriosa, decidida, grandiosa, e coloca outro mais romântico, mais delicado, triste, suave, ok? Mudando o carácter, automaticamente a frase vai ter outro som, não é? Pronto, outra musicalidade. Então depois faz a mesma coisa no trompete. Isto é muito giro. Eu faço isto, muitas vezes faço vocalizes só com este tipo de trabalho, porque automaticamente a mente reage espontaneamente e ajuda a parte técnica. Ah, sim, mas isto... Claro que a técnica está sempre lá, mas a expressividade ajuda ainda mais, sabe? São coisas que nós aprendemos no percurso. Aprende porque diz, olha, isso vale a pena, então vamos usar, não é? Isso. Eu acho que sim.

CM: Gostaria de terminar a entrevista com duas perguntas que procuram perceber a importância da complementaridade entre o ensino do canto e do trompete.

Na sua perspectiva, deveria existir uma maior complementaridade entre as técnicas de ensino dos instrumentos de sopro e do canto?

LB: Sim, sim, porque nós podemos aprender muito com os sopros e falo, agora, na articulação, na pronúncia dos cantores, muitas vezes, digo isto porque estamos usando a língua portuguesa, então falamos todo o tempo português, e muitas vezes as pessoas que vêm do norte do Algarve, têm uma própria pronúncia e uma própria moleza na pronúncia [exemplifica a pouca clareza na pronúncia]. Isto não ajuda a cantar, nada. E por muito que eu diga, “por favor, pronúncia, sintam os lábios”, porque a gente tem que falar com

os lábios e cantar aqui à frente. Se tu não tens os lábios, a musculatura dos lábios, que te ajuda a colocar o som... como se chama... colocá-lo na ressonância, mas colocá-lo com sonoridade, com energia, ele não sai, não sai, porque a voz é o ar, mas se tu não tens o ataque que vai propulsar o som, não ajuda. Mas agora, ter um trompete ao lado a fazer papapa [exemplifica], o cantor vai dizer, “sim, sim, pois, olha o som, como ele sai aqui”, porque ele é muito mais direcionado, sim, e usa os lábios. Muito boa pergunta, acho que sim, é muito importante.

CM: Obrigada, professora. Passando agora à última pergunta, se pudesse deixar um conselho a professores de trompete, como sugeriria que incorporasse o canto no ensino do seu instrumento?

LB: Eu acho que sim, mas isto é complementar, não é? Sim. Por exemplo, mas depende muito dos cantores, por exemplo, se a Carolina quer levar uma sua colega de canto para dar exemplo ao seu aluno de trompete, tem de levar alguém que pronuncie bem. Não alguém que... [exemplifica pronúncia pouco clara]. Não, porque o som não é projetado, é a mesma coisa, a musculatura dos lábios, se não tens uma musculatura treinada, o som não sai com finco. Uma vez tentei tocar trompete... é difícil [refere impressionada], é difícil ao nível do ar, da respiração. É muito difícil... pensava que era uma coisa fácil... se calhar é mais fácil flauta, oboé, sei lá. Os alunos costumam começar com que idade a aprender trompete?

CM: Depende, pelo menos desde os sete e oito anos, quando já têm alguma força para conseguir segurar melhor o instrumento.

LB: Tão pequenos [afirma impressionada], sete, oito anos... uau! Mas é interessante, acho que foram interessantes as perguntas. Espero que ajudei e consegui dar umas ideias a seguir nas tuas aulas! Fico muito contente.

CM: Obrigada, mais uma vez, pelo seu contributo!

Transcrição da Entrevista 4 – Professora Joana Godinho

Data da entrevista: 21/04/2025

Local: Sede da Banda da Sociedade Filarmónica Municipal Redondense

Carolina Monte: [entrevistadora]: Boa tarde, meu nome é Carolina Monte e sou aluna na Universidade de Évora. Esta entrevista está a ser realizada no âmbito da minha investigação que estou a desenvolver para o meu relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música. O meu trabalho vai ter como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete*.

Antes de mais, quero agradecer a sua colaboração que será, sem dúvida, enriquecedora na elaboração do meu trabalho. Para começar, gostava de iniciar a entrevista através de uma abordagem mais pessoal no que diz respeito ao seu percurso, não só enquanto cantora, mas também enquanto professora de canto.

Começando então pela primeira pergunta, pode falar brevemente sobre o seu percurso musical?

Joana Godinho (entrevistada): Eu tirei o oitavo grau, na Antiga Escola Profissional de Música de Évora, em violoncelo. Em simultâneo fiz também o oitavo grau em canto. Depois, quando segui para a Universidade, foi em canto. Sou profissionalizada em ensino e depois tenho várias especializações na área de música de câmara, música antiga. Sou professora de técnica vocal e de canto há quase 25 anos. Tenho dado aulas em várias escolas, mantenho também a atividade artística enquanto cantora e trabalho no Conservatório de Évora, na Academia de Música de Elvas, no Conservatório de Reguengos e no Seminário de Évora também.

CM: Obrigada. Passando agora à segunda pergunta, no seu trabalho como professora de canto, já trabalhou com alunos de instrumentos de sopro?

JG: Já tenho apanhado vários alunos de instrumentos de sopro, alguns até alunos que fazem o quinto grau no instrumento de sopro e depois prosseguem os estudos em canto, ou até alunos que são instrumentistas de sopro, mas que gostam da parte do canto, gostam de cantar e frequentam também, em regime de curso livre, o curso de canto.

CM: Que pontos em comum encontra entre os alunos instrumentistas de sopro e alunos de canto?

JG: Pontos em comum? Bem, principalmente, é a parte da respiração. A nossa base, por assim dizer, é a respiração. O que eu tenho notado é que a respiração que os instrumentistas de sopro utilizam na sua atividade é um bocadinho diferente dos cantores. Acho que nos sopros utilizam muito aquilo que é a respiração do diafragma e dá uma sensação que é uma respiração um bocadinho mais rígida. Aquilo que é a técnica respiratória, nos instrumentos de sopro é um bocadinho mais dura, mais rígida. Mais tensa. No canto, utilizamos também muito os intercostais, utilizamos a respiração de uma forma mais flexível, acho que é mais orgânico.

CM: Agora, passando à segunda parte da entrevista, as perguntas vão focar-se essencialmente em paralelos, existentes entre os instrumentistas de sopro e os cantores, ao nível da respiração, do desenvolvimento auditivo, do fraseado e da expressividade. E vamos começar pela respiração. Como estávamos a falar, a utilização do diafragma é uma preocupação comum entre os cantores e instrumentistas de sopro. Que exercícios vocais ou respiratórios utilizados no canto poderiam ser úteis para os trompetistas melhorarem a sua respiração?

JG: Era bom os instrumentistas de sopro também terem um conhecimento maior daquilo que é o sistema respiratório. Compreenderem mesmo que músculos é que estão a funcionar. Porque é um conjunto, não podemos só falar do diafragma, estamos a falar de todo um conjunto de músculos, quando falamos em sistema respiratório. Portanto, é esse conjunto de músculos e de diversos movimentos que temos de controlar no nosso corpo, que se complementam em si para podermos ter uma respiração mais ampla e mais controlada e podermos utilizar a nossa capacidade respiratória no máximo da nossa capacidade pulmonar. Às vezes só focamos naquilo que é o diafragma e estamos a esquecer que não é só isso que funciona. Há muitos exercícios vocais que podemos utilizar. Agora, por exemplo, nós no canto temos aquilo que são mesmo só exercícios de respiração, sem fonação, por assim dizer, sem emitir som daquilo que é das cordas vocais, da laringe. E depois temos muitos exercícios que acredito que são mesmo exercícios só utilizados no canto, pelo menos nunca vi um instrumentista de sopro utilizar esse tipo de exercícios, que são exercícios que unem aquilo que se chama coordenação, respiração, fonação. E aí, sim, acho que esses exercícios poderiam ser muito úteis para um

instrumentista de sopro.

CM: Passando agora à quinta pergunta. Que outro tipo de técnicas de respiração utilizadas no canto poderá ser útil para instrumentistas de sopro?

JG: Eu aqui diria, na sequência do que eu estava a falar antes, que a noção da respiração intercostal é muito importante. E o que tenho percebido nos alunos que são instrumentistas de sopro, é que não conhecem isso, nem sequer conhecem esse conceito de respiração intercostal. Entre cada costela temos os músculos intercostais, que o que fazem, é ampliar aquilo que é a caixa torácica, e o diafragma desce, ou seja, são os dois movimentos em conjunto, que auxiliam a capacidade pulmonar a ser utilizada no seu todo e, desta forma, ter uma maior capacidade respiratória.

CM: Utilizar a que é dita a respiração completa.

JG: Respiração mais completa, exatamente, sim.

CM: Ok, obrigada. Na sua opinião, a consciência corporal, lá está, adquirida no canto, pode influenciar positivamente a resistência, o suporte respiratório e a projeção sonora no trompete?

JG: Sim, eu acho que sim. Mas há uma coisa muito importante, quando nós falamos em canto, pensamos, não é só a voz o nosso instrumento, o nosso instrumento é todo o nosso corpo. E nós aprendemos isso desde o início da técnica vocal, temos essa noção que é o todo, ou seja, é o sistema respiratório, é a laringe, são tudo o que é músculo, é o sistema dos ressoadores, dos articuladores, é um todo. É um instrumento muito orgânico.

CM: Ver o instrumento como uma extensão

JG: Exato, acho que essa consciência corporal... a postura, por exemplo, no canto fazemos muito recurso do espelho. Eu sei que há muitos instrumentistas que também utilizam, porque é uma ferramenta muito útil, nomeadamente por causa da postura, ver o que é que se está a passar. Mesmo a própria posição do pescoço e da coluna, afeta logo a respiração e a própria emissão sonora. Isso é importante para qualquer instrumento, não só para os instrumentos de sopro. A consciência corporal ao tocar um instrumento, acho que é muito importante para qualquer instrumento.

CM: Ok, obrigada. Passando agora à última pergunta do ponto de respiração. A retenção

do ar provocada pela tensão laríngea é um problema comum para os cantores e para os instrumentistas de sopro. Tem conselhos para ultrapassar esta dificuldade?

JG: Uma das coisas que eu noto, e isso acredito que seja um problema idêntico também nos instrumentistas de sopro, que é: passando aquilo que é a inspiração, certo? Saber para onde é que vai o ar, o que é que está a abrir, o que é que não está... Mas depois passamos àquela parte que é a emissão do ar e o controlo da expiração, e começamos a falar do que é o apoio, mas muitas das vezes o que acontece e temos de perceber, é que isso é um conceito muito abstrato, subjetivo para os alunos, especialmente se estamos a falar com meninos mais pequenos. O que é o apoio? Nós podemos ensinar e explicar, mas temos de conseguir arranjar formas de explicar através de imagens, de cenários, de metáforas, para que consigam compreender o “apoio”. Porque a parte da expiração e da emissão do som é muito importante, para que o ar não saia sem controlo. E é daí que vem, muitas das vezes, essa tensão na zona da laringe. O que às vezes me dá a sensação, é que os instrumentistas de sopro têm mais tensão na zona da laringe, tensão laríngea. Na emissão do ar, na altura da expiração, os instrumentistas de sopro utilizam muita força nestes músculos do pescoço. Mas julgo que isso tem a ver com as características próprias dos instrumentos, não é? Mas eu acho que sim, acho que poderia ser útil um instrumentista de sopro utilizar alguns exercícios de técnica vocal, no controlo da emissão do ar e da emissão do som.

CM: Ok, obrigada. Vamos agora passar ao ponto da afinação e desenvolvimento auditivo. De que forma o desenvolvimento auditivo pode ser trabalhado com alunos de canto?

JG: Pois, aqui o desenvolvimento auditivo funciona de uma maneira um bocadinho diferente para o canto, para a voz. É preciso perceber que aquilo que é a posição e o movimento da laringe e vibração das cordas vocais estão diretamente ligados ao nosso aparelho auditivo, ao nosso sistema auditivo. Muitas vezes há pessoas que têm afinação vocal naturalmente, meninos que cantam de forma natural afinada, e há outros alunos em que isso tem de ser desenvolvido. Porque muitas vezes eles conhecem auditivamente os sons, percebem se o tom está a subir ou a descer, mas desafinação a cantar, porque aquilo que é o processamento auditivo da captação do som e a posterior ligação à laringe para a correta reprodução vocal afinada no tom certo, tem de ser trabalhada e desenvolvida. No canto, isto tem de ser trabalhado com muito treino auditivo, ou seja, a parte técnica e vocal tem de se ir desenvolvendo conseguirem perceber quando é que estão desafinados.

Aquilo que é a desafinação, por assim dizer, para a pessoa que está a cantar, pode ser por isso: o ouvido, a conexão do ouvido com a laringe, que ainda não está devidamente desenvolvida, isso treina-se através um conjunto de exercícios vocais simples, através de graus conjuntos, por exemplo, para o aluno primeiro perceber se está a subir, se está a descer, afinar a primeira nota... É preciso muita paciência, muito treino, muita calma, porque nem sempre existe logo aquela conexão imediata na afinação vocal, tem de se captar o tom, depois o som é transmitido para aquilo que é o processamento musical do som auditivo e depois transmitido à posição da laringe. É um processo complexo em termos do mecanismo das funções cerebrais envolvidas neste processo.

O desenvolvimento auditivo no canto pode ser feito através de exercícios muito calmos, muito tranquilos, isto para alunos que têm mais dificuldades na afinação. Existe outra coisa, que são pequenas dificuldades de afinação, em determinados registos que podem ter a ver com o facto de o aparelho fonador ainda estar em formação e desenvolvimento, em mudança de voz, ou falta de desenvolvimento respiratório. O aluno não desafina sempre, tem dificuldades em determinadas zonas, porque a respiração ainda não está devidamente desenvolvida, porque o aparelho fonador ainda é muito jovem, ainda não está devidamente desenvolvido. A pessoa tem de ir treinando, não só o ouvido, mas a própria musculatura da laringe e aparelho fonador vai sendo trabalhada e dessa maneira desenvolve aquilo que é o treino auditivo.

CM: Ok. É muito interessante. Quer acrescentar algo sobre este assunto?

JG: Realmente é um processo muito diferente daquilo que é o tocar um instrumento e é complexo e mais abstrato, é preciso mesmo muita calma, muita paciência, porque há pequenos desenvolvimentos e pequenos marcos na evolução técnica do aluno, mas essas coisas levam o seu tempo, porque o aluno precisa de compreender e conhecer, saber as sensações daquilo que o seu próprio corpo está a produzir e está a fazer, e nem sempre é fácil.

CM: Talvez a própria memória muscular.

JG: A memória muscular, sim, porque a laringe também tem memória, nós temos memória na nossa laringe. É importante saber que ao estudar uma determinada peça, quando trabalhamos um repertório, estamos a ajudar o nosso ouvido a memorizar a posição laríngea, quando se vê na pauta uma nota escrita, a laringe já sabe qual é a posição

que vai ter de assumir. Aquilo que é a memória muscular da dedilhação, por exemplo, que um instrumentista tem, um cantor tem na laringe.

CM: Ainda dentro deste ponto, trabalhar a afinação através do canto pode ajudar os trompetistas no desenvolvimento das suas capacidades auditivas e audição interior, ou seja, capacidade de pré-ouvir a música antes de tocar?

JG: Sim, acho que trabalhar o canto não é só por causa da questão da afinação. Acho que é mais a questão da musicalidade e do fraseado. Pode ser útil, nesse aspeto, entender aquilo que é a frase musical de uma maneira mais fluida, com mais musicalidade, com mais fluidez, de uma forma mais natural. E sim, acho que pode ajudar.

CM: Quando eu estava a dizer a recorrer ao canto, por exemplo, se o aluno cantar uma determinada escala, ou até mesmo, por exemplo, estamos a afinar e o aluno canta a nota de afinação, está desafinado e depois canta a nota de afinação para tentar corrigir... já notei diferença depois do aluno ter cantado para melhor, porque ele está mais atento.

JG: Eu acho que isso pode ser muito interessante. Agora, lá está, tem de se perceber, porquê o aluno estar a desafinar no trompete? Agora pergunto, que também tenho essa curiosidade: Estão a tocar numa escala, não é? O que é que leva a que o aluno esteja a desafinar? A embocadura e a respiração, as duas coisas?

CM: Acho que podem ser as duas coisas aliadas à falta de noção auditiva que o aluno pode ter da própria nota ou da própria passagem. Daí acho que tentar fazer o aluno cantar primeiro, para ele ganhar a referência auditiva e quando passar, neste caso, o trompete, já estar mais atento a isso.

JG: Sim, sim, sem dúvida, acho que sim. E se por acaso um daqueles alunos em que a conexão ouvido-laringe ainda não está feita e o aluno canta ainda mais desafinado do que estava a tocar a escala?

CM: Nesse caso, aí vamos tentar que ele depois perceba, pelo menos a nível de intervalos, se conseguiu melhorar alguma coisa. Se não sair afinado, tudo bem, mas pelo menos vamos tentar consciencializá-lo para quando passar para o instrumento já ter mais a noção auditiva e não ser só mexer os dedos e soprar. Nós também temos a questão dos harmónicos, ou seja, muitas vezes os alunos estão a dar uma nota, e por exemplo, usam o primeiro pistão, então a andar uma nota que pensam que tem a andar certa, mas às vezes

está mais alta ou mais baixa. E às vezes pedir para cantar já ajuda a estabilizar um bocadinho. Mais nesse sentido.

JG: Sim... Isso é importante em muitos instrumentos. E eu digo isto porque o que tem acontecido é, eu enquanto professora de coro, por exemplo, tenho alunos no primeiro grau, que já tiveram iniciação e deteto-lhe problemas auditivos, alguns inclusive encaminhei ao otorrino, e depois o médico efetivamente identificou que o aluno tem um problema de hipoacusia, que tem uma deficiência auditiva, nalgumas frequências que o aluno não consegue captar devidamente. O aluno teve, às vezes, 3 e 4 anos de iniciação num determinado instrumento e o professor do instrumento não percebeu a ligação direta. Porque às vezes dizem assim, “ah, sim, ele é *desafinadinho*, mas é porque é desleixado nos dedos, que não vai lá ao sítio”. E às vezes não é só isso. O aluno não vai porque efetivamente tem um problema auditivo que não lhe permite identificar de forma correta a frequência sonora que tem de tocar. E pôr o aluno a cantar é mais fácil de identificar isso. Por vezes, quando eles vão para o coro é que percebemos que há ali algo mais do que o aluno ser só desafinado.

CM: Passando agora para o último ponto, o fraseado e expressividade. A articulação do trompete poderá ser desenvolvida com exercícios de articulação e dicção usados no canto, nomeadamente através de sílabas, vogais?

JG: Isto, eu acho que sim, que é muito importante. Não é só para o trompete, é para a articulação de muitos instrumentos de sopro. Temos exercícios vocais mesmo só para trabalhar aquilo que são os articuladores, que é a conexão: a língua, o maxilar, os músculos faciais, os lábios. Ou seja, o que formam aquilo que é o grupo dos articuladores, por causa da dicção e da articulação utilizada, nós temos de aprender a cantar em várias línguas, e aprendemos a articulação e dicção e os próprios vocábulos e sonoridades de cada uma dessas línguas. E sim, temos muitos exercícios específicos para trabalhar articulação e dicção, que eu acho que poderiam ser muito úteis para os instrumentistas de sopro.

CM: Na sua opinião, cantar uma melodia antes de a tocar no trompete pode ajudar a interpretar a música com mais fluidez e musicalidade?

JG: Sim, isso é o que estava a falar há bocadinho. Sim, eu acho que sim. Por causa da questão orgânica que existe no instrumento.

CM: Para terminar a entrevista, gostava de lhe fazer mais duas perguntas que procuram perceber a importância da complementaridade entre o ensino do canto e do trompete. Na sua perspetiva, deveria existir uma maior complementaridade entre as técnicas de ensino de instrumentos de sopro e do canto?

JG: Eu acho que sim. Acho que podemos sempre aprender todos mais uns com os outros, no geral, acho que poderia ser útil. Seria interessante tanto para os alunos de canto poderem ouvir a perspetiva da respiração utilizada nos instrumentos de sopro, pelos alunos instrumentistas de sopro, e os próprios professores, e a mesma coisa para os instrumentistas de sopro, perceberem como é que a respiração, a articulação, é trabalhada depois para o canto. Nem que seja por uma questão de perceberem os pontos comuns e pontos em que utilizamos técnicas de respiração, mas também de forma completamente diferente. Acho que seria interessante, os alunos, tanto de canto como de instrumentos de sopro, poderem aprender mais uns com os outros.

CM: Obrigada. Se pudesse deixar um conselho a professores do trompete, como sugeriria que incorporassem o canto no ensino do seu instrumento?

JG: Acho que poderia ser muito interessante os professores de instrumentos de sopro terem umas aulas, nem que fossem umas aulas breves, de técnica vocal. Eu já tive essa experiência com um colega meu de saxofone, que chegou a ter umas aulas de técnica vocal comigo, justamente por causa da questão da respiração e da própria articulação. E ele diz que foi muito útil. Eu acho que seria interessante ver também essa troca de experiências e partilha entre colegas. Mas um conselho era, sim, professores de trompete, vão ter umas aulas de técnica vocal, nem que sejam só umas breves noções, para poderem ver se realmente alguns exercícios de técnica vocal podem ser úteis e aplicáveis no instrumento.

CM: Obrigada, mais uma vez pelo seu contributo.

JG: De nada.

Transcrição da Entrevista 5 – Professor Pedro Monteiro

Data da entrevista: 19/05/2025

Local: Colégio Mateus d'Aranda, Escola de Artes, Universidade de Évora (sala E)

Carolina Monte (entrevistadora): Boa tarde! A presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação que estou a desenvolver no meu relatório de estágio do mestrado em Ensino da Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da técnica vocal na aprendizagem no trompete*.

Antes de mais, quero agradecer o seu contributo que será bastante enriquecedor na elaboração do meu trabalho.

Gostaria então de iniciar a entrevista através de uma abordagem pessoal no que diz respeito à sua aprendizagem e percurso no trompete. Começando pela primeira pergunta, com que idade começou a tocar trompete e pode falar um pouco sobre o seu percurso?

Pedro Monteiro (entrevistado): Olha, em primeiro lugar, agradecer a entrevista e parabéns pelo teu trabalho e também pelo convite que me estás a fazer. Eu comecei a tocar com oito anos na banda de Portalegre. Comecei a tocar clavicorne e depois então passei para o trompete. Com muitas dificuldades, com muitos dentes forçados contra o lábio, mas foi assim que eu comecei.

CM: Durante a aprendizagem deste instrumento, os seus professores abordavam o canto como estratégia para trabalhar componentes como a afinação, a respiração, o fraseado, a sonoridade, entre outras?

PM: Não. Quando eu comecei a tocar na banda, não se falava disso. Não se falava de associar o canto ao instrumento, não se falava do corpo, não se falava de mais nada que não fosse tocar, por qualquer forma. Ou uma expressão, ou se estavas cansado, descansavas um minuto e voltavas a tocar. Portanto... não havia grandes ferramentas, grandes estratégias de ensino. Depois, mais tarde para o Conservatório, havia um cuidado... enfim, já tínhamos essa perspetiva vocal no Conservatório, que eu fiz em Setúbal com o professor José Augusto. Essa perspetiva vocal mais musical, mais de fraseado, mas eu só fui para o Conservatório de Setúbal com 16 anos, portanto foram oito anos a tocar de forma selvagem. Entre aspas.

CM: Atualmente, quando estuda trompete, vê o canto como ferramenta útil para trabalhar as componentes anteriormente referidas?

PM: Sempre. O canto é uma das minhas principais ferramentas. Aliás, eu até passo por chato por estar sempre a chatear os meus alunos para cantarem o que estão a tocar. Se o corpo aprende a cantar, depois mais facilmente vai reproduzir. Se consegues cantar, à partida consegues tocar, porque é tão claro, em termos de articulação, de frase, de final de frase, de crescendos... Se tu cantas uma coisa, tu consegues muito mais facilmente reproduzi-la depois para o instrumento.

CM: Na segunda parte da entrevista, as perguntas vão estar direcionadas para a sua atividade e experiência pedagógica no ensino do trompete e vão ser divididas por diferentes componentes, nomeadamente a respiração, sonoridade, a afinação, a musicalidade, leitura e perceção rítmica.

Começando então pelo ponto da respiração e da sonoridade, dado que o instrumentista de sopro e o cantor partilham de uma base comum para a emissão do som, acha que a prática vocal pode ser uma mais-valia na abordagem técnica-musical para um instrumentista de sopro?

PM: Com certeza. Tu, quando cantas, respiras. Portanto, é logo o ponto de partida mais imediato. E depois, quando tu cantas, utilizas o teu corpo. Na verdade, o trompete é um bocado de ferro. O teu instrumento é o teu corpo. O corpo é que é o instrumento, não o trompete. Portanto, tu, quando cantas, estás a ativar todos os sentidos físicos, emocionais, mentais, para pôr em prática uma frase, para construir uma frase, para construir uma ideia musical. Quando tu a cantas, o teu corpo já aprendeu a reproduzi-la. Depois é só pôr mais uma coisa, que é o trompete. É só finalizar com o trompete. É isso.

CM: Recomenda que os seus alunos cantem para perceberem melhor a importância da naturalidade da respiração na execução do trompete?

PM: É fundamental. Não só pela respiração, mas por tudo. Por tudo. É fundamental mesmo. É... Quando tu cantas, tudo... Tu, quando vês um cantor a cantar, vais a uma ópera, o cantor não está estático. Portanto, há sessenta anos, as divas não se mexiam. Hoje em dia, há quase um teatro. O corpo faz parte de uma lógica teatral, não é? Que é necessário mexer e é dinâmico, não é? E isso faz... É o corpo, não é? É o corpo. Um cantor, se não tiver uma postura decente, se não conseguir projetar bem, nada vai

funcionar, não é?

CM: De que forma o estudo do canto pode ajudar os trompetistas a desenvolverem uma respiração mais eficiente e controlada?

PM: Eu não diria o estudo do canto. Eu diria, portanto, cantar. Cantar e cantar para afinação é fantástico. A afinação, não tinha referido isso ainda, mas quando tu cantas, tens a perceção exata da afinação. Portanto, ajuda-te em tudo. Na frase, no final da frase, nos crescendos, na perceção musical e na perceção da afinação. E na respiração, claro.

CM: Vamos passar exatamente agora ao ponto da afinação. Trabalhar a afinação vocalmente pode melhorar a precisão auditiva do aluno no instrumento?

PM: Claro, claro. O aluno tem de cantar bem, não é? Ele pode não cantar bem naturalmente, mas há um piano que pode ajudar, não é? O nosso corpo aprende. Nós não nascemos com o dom [estala os dedos] de fazer tudo bem. Há uma coisa que se chama aprendizagem, o academismo não é? Que nos leva depois a fazer, enfim, a aprender, a dar ferramentas, para nós conseguirmos fazer as coisas não é? Ninguém nasce ensinado.

CM: Obrigada. Trabalhar através do canto facilita a identificação de notas desafinadas no trompete e, conseqüentemente, permite trabalhar a afinação?

PM: Sim, sim. O aluno tem de ouvir bem, o aluno tem de ter essa perceção, essa perceção da nota na afinação certa e justa, não é? Muito importante. Se não tem essa noção e se não consegue obter, enfim, não tem grandes ferramentas musicais, não é? Vai ser mais difícil, mas ainda assim, não é impossível, não é? Mas é muito importante cantar para ter o pitch certo da afinação.

CM: Passando agora ao ponto da musicalidade, o canto pode ajudar os trompetistas a desenvolverem um fraseado mais natural e expressivo? De que forma?

PM: Tu cantas e naturalmente a coisa aparece, não é? Só se tu fores um tronco cortado no chão é que não tens essa sensibilidade, não é? Mas tu naturalmente, até pela gística, pela direção do corpo, não é? Tu vais aprender a perceber a frase melhor, não é? A contextualizar melhor a frase, não é?

CM: Acredita que cantar uma passagem antes de a tocar e perceber como respirar pode ajudar os alunos a perceberem melhor a sua articulação e fraseado?

PM: Claro, porque a articulação... eu quando articulo uma palavra, eu não articulo sem uma continuidade, não é? Portanto, a minha língua está sempre em movimento, com o ar em constante fluxo contínuo. Portanto, eu quando estou a falar, eu agora estou a falar, não estou a-fa-lar-a-ssim [exemplifica a forma incorreta], eu estou a falar assim, de uma forma escoreita, não é? Portanto, ajuda em tudo. Ajuda na projeção, no fio de ar que tu lanças para o instrumento. Ajuda muito, muito, muito. Eu sou adepto a 1000% de cantar.

CM: Agora, em relação à leitura e à perceção rítmica, já utilizou o canto como ferramenta para ajudar alunos a melhorarem a sua leitura musical, tanto ao nível rítmico como melódico e que resultados observam?

PM: Eu já utilizei o canto com sílabas e com letras. Eu obrigo os alunos a pôr letras nas coisas. Quando há uma frase que eles não estão a conseguir, ou por ritmicamente, ou cantar, ou não têm a direção... imagina que eles fazem uma frase só de solfejar, tocam tipo Ta-ra-ra-ra [exemplifica a forma incorreta]... E eu ponho *Oh, Maria anda cá* [exemplifica a mesma frase musical com letra]. Ponho letras e obrigo-os a inventar letras e cantigas para as músicas que são só instrumentais. É, e eu acho que há um desenvolvimento do solfejo, da parte só matemática da música, para o outro passo, que é o passo musical da música. E eu acho que a letra, pôr letras, sílabas e cantar, ajuda imenso.

CM: Cantar frases musicais pode ajudar na compreensão da pulsação interna e capacidade de pré-ouvir a música durante a leitura e a execução do instrumento?

PM: O que tu disseste, a 100%.

CM: Ok, obrigado. Para terminar a entrevista, gostaria de lhe fazer mais quatro perguntas mais gerais sobre o assunto.

Em que etapas do ensino do trompete considera mais importante recorrer ao canto como ferramenta pedagógica?

PM: Eu acho que é sempre, sabes? Acho que é sempre. Se tiveres um miúdo de oito anos a aprender música, se ele associar o canto ao instrumento, se ele associar o que vai tocar a cantar, é muito mais fácil para ele. Eu, na minha profissão, também faço isso. Eu ouço a música antes de tocar. Eu canto antes de tocar. Eu pré-ouço a música antes de tocar. É muito importante nós termos... Porque a música, na verdade, está na tua cabeça. E é

depois essa componente... A música que tens na cabeça é que vais usar para pôr cá fora. Se tiveres uma ideia musical, nem precisas de a cantar, nem precisas de a verbalizar. Tem-na na cabeça. Saber o que vais fazer. Ouvir a música. Pré-ouvir a música antes de a tocar. Muito importante. Em todas as etapas. Os alunos, os mais avançados... Eu estive há muitos anos com o David Guerrier numa orquestra internacional. E o David Guerrier é mais jovem do que eu. Infelizmente [ri-se em tom de brincadeira]... Mas... e então, eu ouvia o cantar tudo o que tocava. Ele cantava e eu assim Fogo... É impressionante. E ele cantava mesmo... Ele tocava mesmo o que cantava. E o David Harrier, hoje em dia, é o trompete solo da Orquestra de Berlim. E foi uma novidade para mim perceber que ele... Tipo o Tomasi. Tinha uma ideia tão precisa e tão clara do que queria. Cantava tão claro aquilo que queria tocar. Ele depois tocava mesmo o que cantava. Ele foi aluno do Pierre Dutot, que foi um pedagogo exímio que utilizava muito esta técnica da maneira de cantar.

CM: Em contexto de música de câmara, considera o canto uma ferramenta útil para trabalhar as componentes abordadas anteriormente?

PM: Sim, eu com os meus alunos faço muito afinação, acordes, princípios de frase, finais de frase, trabalhar o ar quente quando cantas. Pensar sempre no ar quente. Pôr a mão à frente da boca para ter uma noção de som bonito, de qualidade sonora. E depois, na verdade, quando tu cantas, fazes um acorde. Perdão, o acorde que tu estás a tocar. Se o cantares, vais ter uma perceção melhor. Vais perceber o que cada um está a fazer para te enquadrar melhor no ensemble.

CM: Na sua perspetiva, deveria existir ir uma maior complementaridade entre o ensino e instrumentos sobre o canto?

PM: Não sei. Eu acho que devia haver... o que deve haver é uma preocupação, quer dos alunos, quer dos professores, em... Não é só o canto que faz bem obviamente. Há professores que se calhar não usam esta ferramenta de cantar e que têm muito sucesso também. Eu acho que o canto é uma ferramenta boa. Para mim, muito boa. Muito útil. Eu aprendi assim também. Com o Pierre Dutot também. Pronto. Sim, eu não sei se obrigatoriamente devia haver essa disciplina de canto com o trompete. Devia haver a obrigatoriedade de ouvir. Ouvir música. Ouvir muita música. Ouvir violoncelo, ouvir áreas de ópera, ir à ópera, ir a concertos. Ouvir música. Isso devia ser quase obrigatório. Devia ser quase uma disciplina. Ouvir.

CM: Ok. Obrigada. Se pudesse dar um conselho a um jovem trompetista sobre o papel do canto no seu desenvolvimento musical, qual seria?

PM: Para ouvir e para cantar. Para ouvir o que faz e para cantar o que faz. Para avaliar o que canta e depois para avaliar o que toca. Construtivamente e positivamente sempre. Porque só assim se consegue crescer. Avaliando, não fazendo muitas... Avaliando positivamente e construtivamente. Perceber o que é que se pode melhorar e com essa consciência de foco no objetivo final. Que é soar bem, que é cantar bem o instrumento. Para no fundo tocar bem o instrumento.

CM: Ok. Obrigada. Mais uma vez pelo seu contributo!

PM: Obrigado e parabéns pelo teu trabalho.

Transcrição da Entrevista 6 – Professor Hélio Ramalho

Data da entrevista: 16/05/2025

Local: Polo de Moura do Conservatório Regional do Baixo Alentejo

Carolina Monte (entrevistadora): Bom dia, a presente entrevista é realizada no âmbito da minha investigação que estou a desenvolver no relatório de estágio do Mestrado em Ensino de Música. Este trabalho tem como principal objetivo abordar e investigar o tema *A influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete*. Antes de mais, quero agradecer o seu contributo, que será sem dúvida enriquecedor na elaboração deste trabalho.

Gostaria então de iniciar a entrevista através de uma abordagem mais pessoal, no que diz respeito à sua aprendizagem e percurso no trompete. Começando então pela primeira pergunta, com que idade começou a tocar trompete e pode falar um pouco sobre o seu percurso?

Hélio Ramalho (entrevistado): Bom dia, Carolina. Desde já obrigado por esta entrevista, pelo convite que foi endereçado. Então, comecei a tocar trompete com 11 anos, na banda da Sociedade Filarmónica Corvalense. Comecei a tocar bombardino, depois passei para trompa e depois apareceu o trompete, isto tudo no espaço de alguns meses. Mais tarde, com 13 anos, ingressei na Escola Profissional de Música de Évora, depois frequentei até ao 12º ano... fui entretanto aluno do professor Fabrizio Nasetti, do professor António Quítalo e, na parte final, do professor Pedro Monteiro. Depois, ingressei na Universidade de Évora, fiz lá a licenciatura e, mais tarde, depois também mestrado. Entretanto, iniciei o percurso... iniciei a docência no final da licenciatura e, desde lá até cá, tem sido isso a que me tenho dedicado, portanto, a lecionar a disciplina de trompete.

CM: Durante a aprendizagem deste instrumento, os seus professores abordavam o canto como estratégia para trabalhar componentes como a afinação, a respiração, o fraseado, a sonoridade, entre outras?

HR: Sim, mais na parte final do meu percurso académico, talvez mais quando entrei para a Universidade. Até lá não tive professores que tivessem feito uma abordagem assim

muito aprofundado na parte do canto. Na Universidade, sim, e tornou-se uma ferramenta, depois, até bastante utilizada.

CM: Atualmente, quando estudo trompete, vê o canto como uma ferramenta útil para trabalhar as componentes anteriormente referidas?

HR: Sim, recorro algumas vezes, principalmente quando tenho situações de passagens que quero melhorar e utilizo-o bastantes vezes.

CM: Na segunda parte da entrevista, as perguntas vão ser direcionadas para a sua atividade e experiência pedagógica no ensino de trompete e vão estar divididas por diferentes componentes, nomeadamente a respiração e a sonoridade, a afinação, a musicalidade, a leitura e o processo rítmico, aspetos que são fundamentais na execução deste instrumento.

Começando pelo ponto da respiração e da sonoridade, dado que o instrumentista de sopro e o cantor partilham de uma base comum para a emissão do som, acha que a prática vocal pode ser uma mais-valia na abordagem técnica e musical para o instrumentista de sopro?

HR: Eu acho que sim, acho que sim sem dúvida. Acho que é uma mais-valia mesmo.

CM: Recomenda que os seus alunos cantem para perceberem melhor a importância da naturalidade da respiração na execução do trompete?

HR: Recomendo e sempre que possível, trabalhamos sempre essa situação. E notamos que realmente há melhorias sempre que trabalhamos, nomeadamente na questão da afinação, até mesmo na própria sonoridade dando-lhes também alguma naturalidade e de certa forma é muito mais fácil depois tocar o instrumento. Também lhe dá provavelmente alguma tranquilidade e ajuda também talvez a relaxá-los um bocadinho mais.

CM: De que forma o estudo do canto pode ajudar os trompetistas a desenvolver uma respiração mais eficiente e controlada?

HR: Acho que basicamente é isso. Ou seja, os cantores utilizam bastante a respiração diafragmática e conseguem dominá-la se calhar muito melhor do que qualquer um de nós e eu acho que essa respiração acaba por ajudar naquilo que nós chamamos o suporte. Portanto, tudo o que é força excessiva é tirada dos nossos lábios e é de certa forma posta

noutros músculos. Isso acaba também por ser importante... além de todas as outras situações que já falámos na questão da afinação, da própria sonoridade e também de certa forma o fraseado porque quando nós cantamos, se conseguimos cantar uma passagem, se tentamos imitar essa passagem depois também quando tocamos torna-se muito mais fácil. Portanto acho que é uma das ferramentas que devemos utilizar sempre que possível.

CM: Passando agora mais especificamente ao ponto da afinação. Trabalhar a afinação vocalmente pode melhorar a precisão auditiva do aluno no instrumento?

HR: Sim, sim, sem dúvida. Acho que sim. Até mesmo aqueles meninos que às vezes têm mais dificuldade... já tenho feito até com o próprio bocal... também ajuda, como é óbvio. Mas cantar ajuda muito mais. É mais fácil depois eles identificarem as alturas das notas. Portanto acho que sim. Acho que melhora bastante.

CM: Ainda dentro deste ponto, trabalhar através do canto antes de tocar facilita a identificação de notas desafinadas no trompete e consequentemente permite trabalhar a afinação?

HR: Sim, sim... vem de encontro aquilo que falámos antes, acho que sim.

CM: Passando agora ao ponto da musicalidade, o canto pode ajudar os trompetistas a desenvolver um fraseado mais natural e expressivo? De que forma?

HR: Ajuda. Vem também de encontro ao que falámos antes que é: se conseguirem cantar certas frases depois quando passam para o trompete também é mais fácil eles executarem essas frases no instrumento. Portanto, acho que é uma ferramenta muito interessante também nesse sentido. E depois claro que isso leva a que eles sejam também muito mais naturais, flexíveis a tocar.

CM: Acredita que cantar uma passagem antes de a tocar e perceber como respirar pode ajudar os alunos a perceberem melhor a sua articulação e o fraseado?

HR: Sim. Até porque se eles conseguirem cantar com respirações mais ou menos controladas, mais ou menos em sítios específicos, também ajuda depois a perceber no instrumento onde é que tu podes depois pôr também as tuas respirações e dividir as frases em si. Portanto acho que é fundamental cantar passagens e perceber também essa questão das respirações... quanto tempo nós aguentamos sem respirar e depois transcrever isso para aquilo que é a nossa execução no instrumento.

CM: Obrigada. Passando agora ao ponto da leitura e percepção rítmica. Já utilizou o canto como ferramenta para ajudar alunos a melhorarem a sua leitura musical ao nível rítmico e melódico? Que resultados observou?

HR: Sim. Eu utilizo tanto a nível rítmico como a nível melódico e os resultados são também bastante satisfatórios porque ajuda também depois tanto a nível melódico como a nível rítmico. Acaba por ser também um complemento e às vezes será mais fácil primeiro ver ritmicamente e só depois passar então para o instrumento. Portanto acho que os resultados são bastante positivos também nesse sentido.

CM: Cantar frases musicais pode ajudar na compreensão da pulsação interna e capacidade de pré-ouvir a música durante a leitura e execução do instrumento? Como se eles tivessem uma pré-ideia do que vão tocar.

HR: Cantando música, Cantando frases... Eu acho que sim. Eu acho que ajuda. Ou seja, o processo de cantar é o processo mais natural que nós temos. Se nós conseguirmos cantar tudo o resto acaba também por ser muito mais fácil. Até mesmo a questão de pré-ouvir a música parece-me que poderá ser também uma ajuda bastante útil na execução do nosso instrumento.

CM: Para terminar a entrevista gostaria de lhe fazer 4 perguntas mais gerais sobre o assunto. Em que etapas do ensino do trompete considera mais importante recorrer ao canto como ferramenta pedagógica?

HR: Como disse, a minha experiência começou bastante mais tarde. Mas eu acho que poderá ser em qualquer fase, portanto, em qualquer etapa do ensino. Desde que os meninos consigam perceber as primeiras notas, as alturas das notas. Eu já tive alunos que até sem saberem música tocavam só mesmo de cor... Lembro-me de utilizar o canto e ajudou bastante. Eles cantavam ao mesmo tempo que eu tocava e depois eles tentavam imitar no trompete. Eu acho que não há um início pré-pensado. Em qualquer etapa podem iniciar. Desde a iniciação, meninos com 6, 7 anos... não acho que haja um sítio específico em que eles devam começar. Acho que é desde o momento em que consigam fazê-lo.

CM: Em contexto de música de câmara, considera o canto uma ferramenta útil para trabalhar as componentes abordadas anteriormente?

HR: Sim, sem dúvida. No contexto de música de câmara, utilizo bastante vezes. Ainda ontem, em uma das aulas de música de câmara que dei, por acaso utilizei. Trabalhámos afinação e leitura também principalmente. Acho que sim, sem dúvida. Acho que é importantíssimo.

CM: Na sua perspectiva, deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino de instrumentos de sopro e do canto?

HR: Eu acho que poderia ser um complemento ao currículo do ensino de música. Acho que sim. Poderiam ter uma aula... uma disciplina um pouco mais específica. Embora eles tenham classe de conjunto vocal... mas penso que é muito pouco específico, não é muito abrangente. É muito mais virada para cantar o trecho do que propriamente para o que a ferramenta em si nos pode trazer. Eu acho que poderia ser importante no currículo deles. Acho que sim.

CM: Se pudesse dar um conselho a um jovem trompetista sobre o papel do canto no seu desenvolvimento musical, qual seria?

HR: Eu acho que é mesmo... sempre que possível... Uma vez que não falei disso, acho que é importante deixar essa ideia... os meninos, os alunos muitas vezes não querem cantar. Têm algum estigma no cantar em si. Alguns porque têm vergonha, outros porque acham que não sabem. Isso às vezes faz com que alguns deles não consigam tirar partido daquilo que são os benefícios do canto. O que eu lhes podia dizer como conselho é que realmente sempre que possível, utilizem aquele que é o nosso instrumento natural, que é o nosso cantar. Até porque, como já abordámos durante esta entrevista, o canto tem enormes benefícios. O conselho que eu lhes dou sempre é que sempre que possível, cantem as passagens, cantem momentos mais difíceis da peça, para que depois possam tirar partido de todos estes benefícios do canto em si. Portanto é isso.

CM: Obrigada, mais uma vez!

HR: Obrigado, eu!

**APÊNDICE C – Autorizações para utilização do nome e dados
recolhidos através das entrevistas**

Autorização da Entrevista 1 – Cantor Carlos Guilherme

Prezado participante,

Venho por este meio solicitar o seu consentimento para a gravação e utilização de dados recolhidos durante a entrevista que será realizada no âmbito da investigação desenvolvida no meu Relatório de Estágio. Esta entrevista faz parte de um estudo inserido no contexto da minha formação académica (Mestrado em Ensino de Música) e tem como objetivo perceber a influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete.

A entrevista será gravada, mediante a sua autorização, e os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos.

A sua participação é voluntária e pode, a qualquer momento, recusar-se a responder a determinadas perguntas e até desistir de participar na entrevista, sem que tal implique qualquer prejuízo.

Estarei disponível em caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos adicionais.

Se estiver de acordo com os termos acima descritos, por favor, assine abaixo:

Declaro que fui informado sobre os objetivos da entrevista, os procedimentos envolvidos e os meus direitos enquanto participante, e autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a gravação e utilização dos dados para fins académicos. Autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a identificação do meu nome no documento académico.

Assinatura: 

Data: 10 / 6 / 2025

Autorização da Entrevista 2 – Maestro João Paulo Santos

Prezado participante,

Venho por este meio solicitar o seu consentimento para a gravação e utilização de dados recolhidos durante a entrevista que será realizada no âmbito da investigação desenvolvida no meu Relatório de Estágio. Esta entrevista faz parte de um estudo inserido no contexto da minha formação académica (Mestrado em Ensino de Música) e tem como objetivo perceber a influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete.

A entrevista será gravada, mediante a sua autorização, e os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos.

A sua participação é voluntária e pode, a qualquer momento, recusar-se a responder a determinadas perguntas e até desistir de participar na entrevista, sem que tal implique qualquer prejuízo.

Estarei disponível em caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos adicionais.

Se estiver de acordo com os termos acima descritos, por favor, assine abaixo:

Declaro que fui informado sobre os objetivos da entrevista, os procedimentos envolvidos e os meus direitos enquanto participante, e autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a gravação e utilização dos dados para fins académicos. Autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a identificação do meu nome no documento académico.

Assinatura:  _____

Data: 30 / 4 / 2025

Autorização da Entrevista 3 – Professora Liliana Bizineche

Prezada participante,

Venho por este meio solicitar o seu consentimento para a gravação e utilização de dados recolhidos durante a entrevista que será realizada no âmbito da investigação desenvolvida no meu Relatório de Estágio. Esta entrevista faz parte de um estudo inserido no contexto da minha formação académica (Mestrado em Ensino de Música) e tem como objetivo perceber a influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete.

A entrevista será gravada, mediante a sua autorização, e os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos.

A sua participação é voluntária e pode, a qualquer momento, recusar-se a responder a determinadas perguntas e até desistir de participar na entrevista, sem que tal implique qualquer prejuízo.

Estarei disponível em caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos adicionais.

Se estiver de acordo com os termos acima descritos, por favor, assine abaixo:

Declaro que fui informada sobre os objetivos da entrevista, os procedimentos envolvidos e os meus direitos enquanto participante, e autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a gravação e utilização dos dados para fins académicos. Autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a identificação do meu nome no documento académico.

Assinatura: Liliana Bizineche

Data: 2, 06, 2025

Autorização da Entrevista 4 – Professora Joana Godinho

Prezada participante,

Venho por este meio solicitar o seu consentimento para a gravação e utilização de dados recolhidos durante a entrevista que será realizada no âmbito da investigação desenvolvida no meu Relatório de Estágio. Esta entrevista faz parte de um estudo inserido no contexto da minha formação académica (Mestrado em Ensino de Música) e tem como objetivo perceber a influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete.

A entrevista será gravada, mediante a sua autorização, e os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos.

A sua participação é voluntária e pode, a qualquer momento, recusar-se a responder a determinadas perguntas e até desistir de participar na entrevista, sem que tal implique qualquer prejuízo.

Estarei disponível em caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos adicionais

Se estiver de acordo com os termos acima descritos, por favor, assine abaixo:

Declaro que fui informada sobre os objetivos da entrevista, os procedimentos envolvidos e os meus direitos enquanto participante, e autorizo/~~reautorizo~~ (riscar o que não interessa) a gravação e utilização dos dados para fins académicos. Autorizo/~~reautorizo~~ (riscar o que não interessa) a identificação do meu nome no documento académico.

Assinatura: 

Data: 21/04/2025

Autorização da Entrevista 5 – Professor Pedro Monteiro

Prezado participante,

Venho por este meio solicitar o seu consentimento para a gravação e utilização de dados recolhidos durante a entrevista que será realizada no âmbito da investigação desenvolvida no meu Relatório de Estágio. Esta entrevista faz parte de um estudo inserido no contexto da minha formação académica (Mestrado em Ensino de Música) e tem como objetivo perceber a influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete.

A entrevista será gravada, mediante a sua autorização, e os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos.

A sua participação é voluntária e pode, a qualquer momento, recusar-se a responder a determinadas perguntas e até desistir de participar na entrevista, sem que tal implique qualquer prejuízo.

Estarei disponível em caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos adicionais.

Se estiver de acordo com os termos acima descritos, por favor, assine abaixo:

Declaro que fui informado sobre os objetivos da entrevista, os procedimentos envolvidos e os meus direitos enquanto participante, e autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a gravação e utilização dos dados para fins académicos. Autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a identificação do meu nome no documento académico.

Assinatura: Pedro Monteiro

Data: 19/05/2025

Autorização da Entrevista 6 – Professor Hélio Ramalho

Prezado participante,

Venho por este meio solicitar o seu consentimento para a gravação e utilização de dados recolhidos durante a entrevista que será realizada no âmbito da investigação desenvolvida no meu Relatório de Estágio. Esta entrevista faz parte de um estudo inserido no contexto da minha formação académica (Mestrado em Ensino de Música) e tem como objetivo perceber a influência da técnica vocal na aprendizagem do trompete.

A entrevista será gravada, mediante a sua autorização, e os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos.

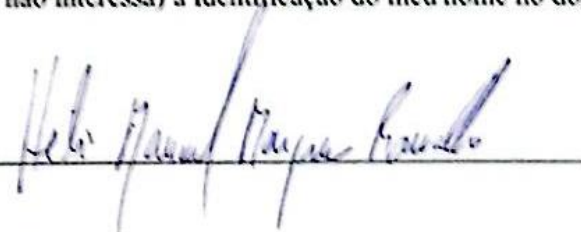
A sua participação é voluntária e pode, a qualquer momento, recusar-se a responder a determinadas perguntas e até desistir de participar na entrevista, sem que tal implique qualquer prejuízo.

Estarei disponível em caso de dúvidas ou necessidade de esclarecimentos adicionais.

Se estiver de acordo com os termos acima descritos, por favor, assine abaixo:

Declaro que fui informado sobre os objetivos da entrevista, os procedimentos envolvidos e os meus direitos enquanto participante, e autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a gravação e utilização dos dados para fins académicos. Autorizo/~~não autorizo~~ (riscar o que não interessa) a identificação do meu nome no documento académico.

Assinatura:



Data: 16, 05, 2025

APÊNDICE D – Questionários aos professores de trompete e alunos abrangidos pela PES e respetivo modelo de autorização

D1. Questionário aos professores de trompete

Secção 1 - O canto como ferramenta pedagógica no ensino do trompete

Este questionário está inserido na minha investigação desenvolvida no Relatório de Estágio que estou a realizar no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, na Escola de Artes da Universidade de Évora. O objetivo do presente questionário é explorar a utilização do canto enquanto ferramenta pedagógica no ensino do trompete em Portugal assim como compreender e analisar as suas práticas e usos específicos e perceber se e como esta abordagem é utilizada pelos professores de trompete no nosso país, registando o seu impacto no contexto educacional. O questionário é totalmente anónimo e confidencial sendo que os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos. As respostas fornecidas são essenciais para alcançar uma visão mais abrangente do tema tratado e poderão contribuir para a criação e desenvolvimento de estratégias inovadoras, criativas e eficazes no ensino do trompete.

A participação neste estudo é voluntária e ao proceder à realização do questionário, o(a) participante autoriza o tratamento e utilização das suas respostas para fins de investigação. Caso surja alguma dúvida ou necessidade de esclarecimento pode entrar em contacto através do email cmonte2002@gmail.com.

O tempo estimado para o preenchimento do questionário é de aproximadamente 2 a 3 minutos.

Agradeço desde já a sua disponibilidade e colaboração!

*** Indica uma pergunta obrigatória**

Secção 2 - Informações Gerais

1. Qual é a sua idade? *

2. Há quantos anos leciona trompete? *

3. Em que nível de ensino leciona trompete? (pode escolher mais do que uma opção) *

☐ Iniciação ☐ Ensino Básico ☐ Ensino Secundário ☐ Ensino Superior ☐ Particular

☐ Outra: _____

Secção 3 - Utilização do canto no ensino do trompete

4. Numa escala de 1 a 5 (sendo que 1 corresponde a "Nada útil" e 5 a "Muito útil") considera o canto uma ferramenta útil no ensino do trompete? *

1	2	3	4	5
☆	☆	☆	☆	☆
1	2	3	4	5

5. Utiliza o canto como ferramenta pedagógica no trompete nas suas aulas? *

☐ Sim, com bastante frequência

☐ Sim, ocasionalmente

☐ Raramente

☐ Nunca

5.1 Se respondeu afirmativamente à pergunta anterior, refira a partir de que nível de ensino (Iniciação, 1º grau...) utiliza o canto como ferramenta de ensino na suas aulas e porquê. *

Se respondeu "Nunca" na pergunta anterior, escreva "Não utilizo".

6. Que componentes do trompete podem ser trabalhadas através do canto? (pode escolher mais que uma resposta). *

- ☐ Respiração
- ☐ Sonoridade
- ☐ Postura
- ☐ Afinação
- ☐ Leitura
- ☐ Musicalidade, fraseado e expressividade
- ☐ Articulação
- ☐ Outra: _____

7. Considera que o canto pode contribuir para um melhor desempenho dos alunos no trompete, não só ao nível técnico mas também musical? *

- ☐ Concordo Plenamente
- ☐ Concordo
- ☐ Nem concordo nem discordo
- ☐ Discordo
- ☐ Discordo Totalmente

8. Dentro da seguinte lista, quais os benefícios que a utilização do canto no ensino do trompete pode trazer aos alunos? (pode escolher mais do que uma resposta). *

- ☐ Naturalidade da respiração e melhoria no controlo do fluxo de ar e utilização de suporte respiratório
- ☐ Alcance de uma melhor sonoridade
- ☐ Desenvolvimento das capacidades auditivas
- ☐ Melhoria na leitura rítmica
- ☐ Melhoria na leitura melódica
- ☐ Desenvolvimento da afinação
- ☐ Desenvolvimento da audição (capacidade de ouvir internamente aquilo que se vai tocar no instrumento)
- ☐ Enriquecimento do fraseado e musicalidade
- ☐ Maior perceção auditiva ao tocar em grupo
- ☐ Desenvolvimento da memória auditiva
- ☐ Preparação de repertório
- ☐ Exploração de dinâmicas
- ☐ Outra: _____

Secção 4 - Utilização do canto no ensino do trompete em Portugal

9. Acha que a inserção do canto na aprendizagem do trompete é comum em Portugal? *

☐ Sim ☐ Não

10. Considera que o canto devia ser mais explorado como ferramenta pedagógica no ensino do trompete em Portugal? *

☐ Sim ☐ Não

11. Na sua perspectiva, deveria existir uma maior complementaridade entre o ensino de instrumentos de sopro e do canto? *

☐ Sim ☐ Não

12. Que desafios ou dificuldades encontra ao utilizar o canto como recurso no ensino do trompete? (pode escolher mais do que uma opção) *

- ☐ Vergonha e resistência dos alunos em cantar
- ☐ Falta de formação específica sobre como aplicar o canto no ensino do trompete
- ☐ Falta de tempo nas aulas para integrar esta ferramenta
- ☐ Pouca confiança dos professores na sua capacidade de cantar
- ☐ Dificuldade dos alunos em transmitir para o trompete o que cantaram
- ☐ Falta de materiais pedagógicos que utilizem o canto
- ☐ Não observo dificuldades significativas
- ☐ Outra: _____

13. Que estratégias podem incentivar a utilização do canto no ensino do trompete? *

14. Gostaria de partilhar alguma experiência relevante sobre o uso do canto no ensino do trompete? *

D2. Questionário aos alunos de trompete abrangidos pela PES

Este questionário está inserido na minha investigação desenvolvida no Relatório de Estágio que estou a realizar no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, na Escola de Artes da Universidade de Évora. O objetivo deste questionário é abordar a perceção dos alunos em relação aos benefícios da utilização do canto enquanto ferramenta de aprendizagem no ensino do trompete ao longo das aulas lecionadas.

Instruções: Responde de forma sincera a todas as perguntas. As tuas respostas são confidenciais e destinam-se apenas à investigação da mestranda. Coloca um X no quadrado que lhe corresponda.

Parte I – Informações Gerais

1. Qual o grau que frequentas atualmente?

☐ 1º ☐ 2º ☐ 3º ☐ 4º ☐ 5º

2. Qual é a tua idade? _____

3. Género

Feminino ☐ Masculino ☐

4. Há quantos anos estudas trompete? _____

5. Já tinhas utilizado o canto nas tuas aulas de instrumento?

☐ Sim ☐ Não

Parte II – Utilização do canto na aprendizagem do trompete nas aulas lecionadas

Assinala o teu grau de concordância com as seguintes afirmações (1 = Discordo totalmente | 2 = Discordo | 3 – Nem concordo nem discordo | 4 = Concordo | 5 = Concordo totalmente):

1. Perceber como respirar mais naturalmente através do canto ajudou-me a respirar melhor quando toco trompete.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

2. Sinto que o meu som no trompete melhorou ao cantar os exercícios e passagens musicais.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

3. Com a ajuda do canto, consegui imaginar o som mentalmente ajudando-me a tocar melhor e com mais confiança.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

4. Cantar as frases antes de tocar no instrumento ajudou-me a melhorar a minha afinação em determinadas passagens.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

5. Cantar os exercícios antes de os executar no bocal permitiu-me alcançar as notas pretendidas.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

6. Utilizar o canto antes de tocar no trompete ajudou-me a identificar notas erradas e, posteriormente, corrigi-las.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

7. Cantar ajudou-me a compreender a estrutura (princípio, meio e fim) e executar melhor as frases musicais ao longo das obras que toquei.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

8. O uso da voz ajudou-me a interiorizar melhor as melodias antes de as tocar.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

9. Senti mais facilidade em tocar uma determinada obra musical no trompete depois de a ter cantado.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

10. Usar a voz ajudou-me a expressar melhor as emoções na música.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

11. Com a utilização do canto consegui explorar mais as dinâmicas ao longo das peças e estudos apresentados.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

12. Utilizar sílabas como “Tá”, “Dá”, “Di”, entre outras, ajudou-me a perceber e melhorar a articulação no trompete.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

13. Utilizar o canto facilitou a minha leitura melódica e rítmica.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

14. A junção entre cantar e fazer as posições nos pistons antes de tocar ajudou-me a corrigir erros a nível técnico e musical.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

15. A utilização do canto tornou as aulas mais dinâmicas e interessantes.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

16. Acho útil utilizar o canto nas aulas de trompete.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

17. Considero que as estratégias vocais devem continuar a ser usadas nas aulas de trompete.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

18. Com a utilização do canto nas aulas, comecei a cantar mais no meu estudo do instrumento.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

19. Utilizo com frequência o canto como ferramenta de estudo durante a prática do trompete no meu dia a dia.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

20. Com a utilização do canto nas aulas, consigo estudar trompete de forma mais organizada e eficaz.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

21. Utilizar o canto nas aulas contribuiu para a minha evolução no trompete.

☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 ☐ 5

D3. Autorização entregue aos Encarregados de Educação dos alunos abrangidos pela PES

Exmo./a Sr./a Encarregado/a de Educação,

O meu nome é Carolina Monte e atualmente estou a frequentar o Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora e encontro-me a realizar o estágio no CRBA. Neste âmbito estou a realizar uma investigação sobre *A influência da Técnica Vocal na aprendizagem do Trompete no Ensino Artístico Especializado de Música* e, para o desenvolvimento deste estudo, necessito de aplicar alguns questionários em contexto de sala de aula aos alunos com os quais estou a fazer o estágio.

Solicito assim a sua autorização para que o seu/sua educando/a participe neste estudo. Destaco que os dados de todos os inquiridos serão anónimos e apenas usados para fins académicos estando garantida a total privacidade dos participantes.

Disponibilizo-me ainda para prestar qualquer esclarecimento sobre eventuais dúvidas que possam surgir.

Na expectativa de uma resposta favorável, agradeço desde já a sua colaboração e disponibilidade.

Carolina Monte (cmonte2002@gmail.com)

Eu, _____ Encarregado/a de Educação do aluno/a _____, autorizo/não autorizo (riscar o que não interessa) o meu educando/a a participar nos questionários anónimos acima referidos inseridos na investigação acima apresentada pela professora estagiária Carolina Monte.

Data: ____/____/2025

(Assinatura do Encarregado/a de Educação)

**APÊNDICE E – Tabelas descritivas das aulas lecionadas
durante a PES**

Tabela E 1

Descrição da aula 1 – Aluno A

Aula nº1	Data: 17/03/2025	Duração: 45 minutos
Observações: <ul style="list-style-type: none"> - Aluno entusiasmado, curioso e confiante. - Facilidade na emissão sonora no bocal. - Boa articulação geral. - Boa preparação do material. 		
Aspetos a trabalhar: <ul style="list-style-type: none"> - Postura. - Controlo da respiração – o aluno respirava muito pouco antes de tocar, o que prejudicava a sua preparação e, consequentemente, qualidade sonora. - Articulação na subida de registo. - Flexibilidade ascendente. 		
Metodologias/Estratégias aplicadas: <ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de bocal imitando a mestrandia, começar na nota Dó3 até Sol3 através de graus conjuntos, depois até Dó4 da mesma forma com auxílio de glissandos de forma a trabalhar a continuidade do ar. - Aquecimento com notas longas no trompete, imitando a mestrandia com base na escala de Dó Maior de forma ascendente e descendente e arpejo. Variações rítmicas no trabalho com a escala. - Articulação: Sugestão de utilizar a sílaba “Ti” para trabalhar a articulação na subida de registo. - Flexibilidade: uso das vogais A e I e canto do intervalo antes de tocar para o aluno perceber não só o intervalo bem como o movimento da língua ao subir da nota Sol3 para a nota Dó4 nos exercícios de flexibilidade. - Preparação da obra Bruno Mars Four-Pack para o estágio da Páscoa - Leitura – Canto em conjunto para trabalhar a leitura rítmica e melódica da obra. - Ouvir e posteriormente cantar passagens difíceis antes de tocar ao mesmo tempo que a mestrandia tocava no trompete de forma a clarificar passagens problemáticas. - Recomendação da prática com espelho para correção da postura. - Utilização do canto para trabalhar a afinação e articulação, cantando a passagem antes de tocar com a referência auditiva fornecida pela mestrandia. - Trabalho da respiração através do canto das frases musicais ao longo da obra de forma a levar o aluno a perceber os sítios e a forma mais natural de respirar sem criar tensão no corpo e aproveitando ao máximo a sua capacidade e controlo do ar. 		
Comentários sobre a aula <ul style="list-style-type: none"> - O aluno demonstrou progresso técnico e musical ao longo da aula. - Atitude positiva e colaborativa do aluno. - Utilizar o canto antes de tocar resultou em melhorias significativas no desempenho do aluno no instrumento, contribuindo para ultrapassar as suas dificuldades ao longo da aula. 		

Tabela E 2

Descrição da aula 2 – Aluno A

Aula nº2	Data: 26/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: <ul style="list-style-type: none">- Foco na preparação para a audição de classe.- Verificada alguma tensão corporal por parte do aluno no início da aula.- Aula planeada e realizada tendo em conta o contexto de audição e cansaço físico e emocional do aluno.		
Aspetos a trabalhar: <ul style="list-style-type: none">- Relaxamento Corporal.- Respiração e apoio diafragmático.- Qualidade sonora na subida de registo.- Excesso de pressão do bocal exercida nos lábios.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: <ul style="list-style-type: none">- Exercícios de relaxamento corporal (pescoço, ombros, pulsos e dedos).- Exercícios de bocal com recurso à imitação da mestrandia – realizados em ligado de forma a trabalhar a afinação e continuidade do ar.- Aquecimento com notas longas no trompete, baseado na escala de Dó Maior.- Articulação: utilização das figuras rítmicas de colcheias e semicolcheias para trabalhar velocidade da articulação.- Flexibilidade: uso das vogais A e I e canto do intervalo para dar ao aluno a referência auditiva do exercício e noção do movimento e posição da língua na passagem entre as notas.- Preparação da obra <i>Up on the Housetop</i> para a audição de classe.- Utilização de playalong para execução instrumental da peça.- Explicar ao aluno a importância de uma boa preparação respiratória antes de cada frase sobretudo nas notas mais agudas da obra, permitindo uma vibração mais livre dos lábios de forma a melhorar a sua sonoridade.- Interiorização de ideias: Utilizar o <i>playalong</i> para cantar a obra uma vez com o aluno de forma a não o cansar fisicamente, trabalhando a afinação, respiração e qualidade sonora.- Exercício de respiração: Utilizando uma folha de papel e invertendo o bocal, a mestrandia exemplificou como o aluno deveria utilizar o ar no trompete soprando pelo bocal e segurando a folha à parede através da continuidade do ar. Após algumas tentativas, o aluno conseguiu realizar o exercício corretamente, o que contribuiu para uma melhor emissão sonora e afinação ao tocar. Vantagem do exercício: referência visual do trabalho com o ar - paralelo com a utilização e controlo do ar no trompete de forma a conseguir produzir um bom som.- Conversa motivacional e de reconhecimento do trabalho e preparação do aluno.		
Comentários sobre a aula <ul style="list-style-type: none">- O aluno revelou uma excelente preparação para a audição de classe.- Grandes capacidades auditivas do aluno.- Utilização do canto fundamental no alcance de uma respiração mais eficaz e natural que se refletiu numa melhor execução da obra a apresentar e na sua qualidade sonora.		

Tabela E3

Descrição da aula 3 – Aluno A

Aula nº3	Data: 02/06/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do aula: exercícios de trabalho base.		
Aspetos a trabalhar: - Utilização mais eficaz do ar. - Qualidade sonora na subida de registo com menos pressão labial. - Postura. - Leitura rítmica e melódica.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício simples de respiração para ativar o ar: soprar 5 vezes para dentro do instrumento. - Exercícios de bocal com recurso à imitação da mestranda – intervalos começando na nota Dó3 e subindo através de glissandos passando por todos os graus da escala de Dó Maior, trabalhando a continuidade do ar e desenvolvimento auditivo do aluno. - Aquecimento baseado na escala de Dó Maior - notas com 4 tempos em que a mestranda executava e o aluno repetia. - Flexibilidade: Ao longo dos exercícios de flexibilidade, a mestranda tocou, com autorização do aluno, no seu abdómen, mostrando-lhe qual a sensação de apoio diafragmático que deveria procurar sobretudo na passagem da nota Sol3 para a nota Dó4 em ligado. Exercício repetido pelas 7 posições dos harmónicos. Observação específica: bom registo grave do aluno. - Mudança na posição da cadeira para que o aluno não tivesse oportunidade de se encostar, mantendo uma boa postura ao longo dos exercícios. - Exploração de registo até à nota Ré4 – pediu-se ao aluno que cantasse as notas da escala de Dó Maior com a sílaba “Tá” e ao chegar à referida nota utilizasse a sílaba “Ti” para perceber a posição da língua. Resultado: Ao associar as sílabas às notas, o aluno conseguiu mais facilmente subir no registo sem metade do esforço labial que fizera anteriormente. Execução de estudos do Método Escutar, Ler e Tocar. - Utilização do canto para trabalhar a leitura e relação intervalar – canto do estudo com o aluno e utilização simultânea dos pistons para fazer as posições das notas cantadas – interiorização da altura das nota e coordenação motora com os dedos. - Utilização do exercício respiratório com recurso ao bocal e à folha realizado na aula anterior para utilizar o ar mais eficientemente, libertando os lábios e melhorando a sua qualidade sonora. Ao voltar a tocar, a mestranda pediu ao aluno que imaginasse que o seu som era a folha que deveria segurar e controlar com o ar. O resultado foi um som mais ressonante e agradável e notas anteriormente difíceis foram executadas mais naturalmente.		
Comentários sobre a aula - O recurso ao canto e a exercícios de respiração ao longo das aula permitiu ao aluno ganhar ferramentas para trabalhar algumas das suas dificuldades contribuindo para uma melhoria significativa na sua qualidade sonora, de afinação, capacidades respiratórias, e desenvolvimento auditivo.		

Tabela E4

Descrição da aula 1 – Aluna B

Aula nº1	Data: 17/03/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Boa capacidade de adaptação e autocorreção perante as sugestões que lhe foram feitas.		
Aspetos a trabalhar: - Emissão sonora no aquecimento. - Coordenação entre o ar e a língua. - Precisão rítmica.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal – começar na nota Dó3 e subir, progressivamente, através de graus conjuntos, até à nota Sol3 em ligado – objetivo: trabalhar a afinação e continuidade do ar - Aquecimento no trompete: notas longas. A mestrandia executou a nota Dó3 com 4 tempos e a aluna repetiu, e o mesmo para as restantes da escala de Dó Maior. Por revelar, por vezes, dificuldade na emissão sonora de algumas notas, a mestrandia pediu à aluna que as cantasse e posteriormente tocasse no bocal. Este trabalho de progressão gradual (cantar-bocal-tocar) fez com que a aluna estivesse mais atenta aos desvios da afinação corrigindo-os de imediato. A sua qualidade sonora após executar a passagem no bocal melhorou drasticamente. - Trabalho da articulação nos diferentes registos através da escala com a explicação da posição da língua - utilização de sílabas vocais como “Tá” e “Ti” para uma melhor clareza da articulação, associando cada nota a uma sílaba. - Preparação da obra <i>Bruno Mars Four-Pack</i> para o estágio da Páscoa - Leitura – Canto em conjunto para trabalhar a leitura rítmica e melódica da obra - alternância entre o canto e coordenação motora. Sugestão: a mestrandia pediu à aluna que cantasse as passagens mais problemáticas de forma a perceber os erros rítmicos e a interiorizar a altura das notas aos mesmo tempo que fazia as posições das mesmas nos pistons. Este exercício permitiu à aluna estimular a sua memória auditiva e motora através do canto. - Dúvidas rítmicas - Substituição do nome de notas por números de forma a clarificar padrões rítmicos confusos. Numa passagem com 5 notas Lá3, a aluna dava sempre notas a mais ou a menos. Para a ajudar, a mestrandia pediu-lhe que cantasse a passagem mas que para cada Lá3 utilizasse um número (1,2,3,4,5). - Utilização do canto para trabalhar a afinação e resistência da aluna de forma consciente – não tocar todas as passagens de seguida mas perceber quais os pontos a melhorar antes de passar para o instrumento, demonstrando-lhe que é possível praticar física e mentalmente.		
Comentários sobre a aula - O canto revelou-se uma ferramenta extremamente útil de trabalho de componentes como sonoridade, afinação, articulação e leitura, tendo um impacto muito positivo na execução instrumental da aluna e ajudando-a a ultrapassar dificuldades ao longo da aula. - Excelente afinação da aluna ao cantar e, posteriormente, ao tocar.		

Tabela E5

Descrição da aula 2 – Aluna B

Aula nº2	Data: 26/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluna interessada, cooperante e motivada. - Foco principal de trabalho: aquecer, rever a obra e preparar a aluna para a audição. - Bom trabalho da obra por parte da aluna e familiarização com o <i>playalong</i> .		
Aspetos a trabalhar: - Transição entre registos. - Nervosismo pré-audição – nesse dia seria a primeira audição individual da aluna. - Naturalidade da respiração.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercícios de relaxamento corporal (pescoço, ombros, pulsos e dedos). - Exercícios de respiração: soprar cinco vezes para o instrumento da forma mais contínua possível e utilizar o bocal, virado ao contrário, para tentar segurar uma folha de papel à parede. Apesar de nas primeiras tentativas a aluna não ter conseguido segurar a folha, após alguma prática começou a conseguir suportá-la com o ar durante cada vez mais tempo graças à percepção visual que a folha lhe dava em relação ao trabalho que deveria realizar com o ar. - Exercício de bocal: pensar na utilização do ar como se estivesse a segurar a folha – treino auditivo – a mestranda tocou várias notas sem dizer à aluna quais eram devendo esta tentar imitar da melhor forma possível. A aluna assim fez demonstrando grandes capacidades ao nível auditivo. - Aquecimento no trompete – notas da escala de Dó Maior com 4 tempos – a mestranda tocou cada uma das notas e a aluna repetiu. Apesar do som agradável, revelou dificuldade em articular determinadas notas. Sugestão: procurar respirar com melhor preparação, como tinha feito no exercício com a folha, e imaginar que estava a lançar uma seta ao alvo. Resultado: Estas sugestões permitiram-lhe ter uma referência visual do trabalho com o ar e, consequentemente, com o som, melhorando os seus ataques na maioria das notas. Para trabalhar a articulação foram realizadas variações rítmicas no trabalho com a escala e arpejo. - Preparação da obra <i>Hard Rock Blues</i> para a audição de classe. - Execução da obra completa sem <i>playalong</i> . - Gestão da resistência - de forma a não cansar a aluna fisicamente, a mestranda pediu-lhe para cantar com o auxílio do <i>playalong</i> , que posteriormente utilizaria para tocar, de forma a praticar a obra mais uma vez mas sobretudo para tentar procurar uma maior naturalidade na respiração. A aluna assim fez e conseguiu cantar toda a obra com uma afinação bastante justa. - Execução da obra uma última vez com <i>playalong</i> . - Conversa motivacional e de reconhecimento do trabalho e preparação da aluna.		
Comentários sobre a aula - No fim da aula, a mestranda procurou tranquilizar a aluna dizendo-lhe que tinha feito um trabalho fantástico não só na preparação para a audição como ao longo do ano letivo. Para além disso, a mestranda incentivou-a, dizendo-lhe que seria um bom momento e que teria o apoio do público, dos colegas e professores.		

Tabela E6

Descrição da aula 3 – Aluna B

Aula nº3	Data: 02/06/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do aula: exercícios de trabalho base.		
Aspetos a trabalhar: - Transição entre registos nos exercícios de flexibilidade. - Precisão da articulação. - Naturalidade da respiração.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal com recurso à imitação da mestrande – O exercício começou na nota Dó3 e consistia em subir, através de glissandos, até à nota Dó4 passando progressivamente por todos os graus da escala de Dó Maior. Dificuldade da aluna nas notas Si3 e Dó4 – Sugestão – cantar essas notas e procurar imaginar os intervalos mais próximos. Resultado: Ao cantar, a aluna conseguiu ganhar uma melhor perceção auditiva do que deveria fazer no bocal e mais naturalmente conseguiu subir no registo. - Aquecimento no trompete – exercícios progressivos baseados na escala de Dó Maior – notas longas (4 tempos) executadas à vez pela mestrande e pela aluna. Realização da escala em semínimas e colcheias de forma a trabalhar a articulação. Exercícios com intervalos dentro da mesma escala em articulado e ligado. Para ajudar a aluna com a precisão da articulação a mestrande pediu-lhe que colocasse o dedo indicador à frente dos lábios e soprasse ao mesmo tempo que utilizava a sílaba “Tu”, simulando a forma como iria tocar no instrumento. Esta estratégia ajudou-a a perceber e executar melhor a conexão entre a língua e o fluxo de ar. - Flexibilidade – objetivo: explorar a série dos harmónicos e registo. O exercício começou na nota Sol3 e, em ligado, desceu-se até à nota Dó3. Na segunda parte, o processo foi inverso e começando na nota Sol3, a aluna deveria subir até à nota Dó4. Dificuldade: segunda parte do exercício. Sugestão - Estratégia vocal com sílabas associadas a notas (ex. Tá-i). Cantar ajudou a aluna a interiorizar o movimento da língua e a sua ligação com o ar. - Procurar utilizar menos pressão na garganta e mais apoio do diafragma. Ao pôr em prática esta ideia, a aluna cantou o referido intervalo com uma melhor projeção vocal e ao tocar, a transição entre as duas notas foi bastante mais simples e com melhor qualidade sonora. O exercício repetiu-se pelas sete posições da série dos harmónicos. Execução de estudos do Método Escutar, Ler e Tocar. - Canto em conjunto do estudo para esclarecer dúvidas rítmicas. - Execução simultânea do canto e posições dos pistons. - Utilização do canto como ferramenta de trabalho para a musicalidade, respiração e entendimento da estrutura das frases.		
Comentários sobre a aula - Trabalho através das etapas cantar, tocar com apoio e tocar sozinha foi fundamental para desenvolvimento da autonomia e segurança da aluna. - Progressos evidentes ao nível da articulação, flexibilidade, qualidade sonora, bem como da musicalidade permitindo-lhe respirar de forma mais natural depois de cantar os exercícios.		

Tabela E7

Descrição da aula 1 – Aluno C

Aula nº1	Data: 14/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: - Primeira aula da mestranda com o aluno.		
Aspetos a trabalhar: - Articulação nas notas mais agudas dentro do registo que o aluno consegue executar. - Perceção auditiva dos harmónicos no instrumento. - Leitura rítmica e melódica. - Afinação e controlo diafragmático		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal – tentar imitar o som de uma sirene com glissandos ascendentes e descendentes de forma a controlar a continuidade do ar. - Aquecimento com notas longas no trompete, imitando a mestranda na execução das notas Dó3, Ré3, Mi3, Fá3 e Sol3. - Articulação: sugestão de pensar no ataque de cada nota com a sílaba “Tu”. Continuação do exercício anterior até à nota Lá3. - Trabalho auditivo – Dificuldade: ao executar a nota Lá3, o aluno tocou a nota Mi3 (mesma posição dos pistons, harmónico abaixo) não percebendo que não estava a executar a nota correta. Sugestão: a mestranda tocou a nota Lá3 e em seguida pediu ao aluno que cantasse essa mesma nota. Depois de interiorizar a altura da nota, o aluno tocou instantaneamente a nota no instrumento. A mesma estratégia foi aplicada nas notas Si3 e Dó4. - Execução da escala de Dó Maior em semínimas e colcheias e respetivo arpejo. Para alcançar as notas agudas mais facilmente, a mestranda pediu ao aluno que cantasse a escala utilizando a sílaba “Tá” associada às notas e ao chegar à nota mais aguda da escala utilizar a sílaba “Ti”, reforçando a importância de uma boa respiração. Resultado: Apesar da afinação não ter sido perfeita ao cantar, ao tocar no instrumento a maioria das notas foram mais centradas e a subida de registo revelou-se mais natural e intuitiva. - Execução do estudo nº5 do método <i>Techinal and Musical Studies Volume I</i> - Leitura – dizer e cantar o nome das notas e fazer simultaneamente as posições nos pistons antes de tocar tendo como referência auditiva a mestranda a tocar. - Canto como ferramenta de apoio auditivo e memorização da linha melódica a executar e interiorização da altura das notas. - Canto em conjunto de passagens rítmicas para esclarecer dúvidas de solfejo.		
Comentários sobre a aula - A associação entre o canto e o instrumento nas diferentes componentes técnicas e musicais trabalhadas revelou-se eficaz e dinâmica. - Maior confiança do aluno a tocar depois de ter cantado. - Aula produtiva, com progressos visíveis, apesar do pouco estudo e preparação individual do aluno.		

Tabela E8

Descrição da aula 2 – Aluno C

Aula nº2	Data: 10/02/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluno orgulhoso e motivado por ter estudado e tocado para os avós em casa.		
Aspetos a trabalhar: - Perceção auditiva e leitura rítmica		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração – soprar de forma contínua para o bocal apenas com ar de forma a ativá-lo antes de passar para o instrumento. A mestranda exemplificou e pediu ao aluno que pensasse que estava a embaciar o vidro de um carro com ar quente. - Exercício de bocal através do auxílio da mestranda – começar na nota Dó3, e através de glissandos em ligado subir por todos os graus da escala de Dó Maior. Dificuldade auditiva relativamente à perceção da altura das notas – Estratégia: pedir ao aluno que cantasse, à vez, cada um dos intervalos enquanto a mestranda tocava. Resultado: Após cantar os intervalos, o aluno conseguiu executá-los de forma mais precisa no bocal ficando com uma noção auditiva mais clara do que estava a fazer. - Aquecimento no trompete – escala de Dó Maior com notas de 4 tempos, semínimas e posteriormente colcheias em que a mestranda executava e o aluno repetia. Dificuldade do aluno em alcançar as notas acima do Sol3. Sugestão da mestranda: canto das notas com referência auditiva. Ao conseguir cantar as notas, pediu-se ao aluno que as executasse no bocal. Resultado: Apesar de revelar dificuldade em executar as notas no bocal, ao passar para o trompete o ataque das notas e a qualidade sonora foram bastante melhores. - Articulação – Arpejo da escala em stacatto e ligado. Tarefa facilmente executada revelando apenas dificuldade em alcançar a nota Dó4 em ligado. Sugestão: utilizar as sílabas vocais Tá-i, quando fizesse a passagem da nota Sol3 para a nota Dó4 e procurar, simultaneamente, utilizar uma maior velocidade de ar. Resultado: O aluno assim fez e com sucesso conseguiu alcançar a respetiva nota. Execução das peça <i>Symphony Nº1, Fourth Movement Excerpt</i> - Leitura rítmica – canto das várias frases e ritmos problemáticos da obra simultaneamente com as posições dos pistons enquanto a mestranda tocava no trompete. - Respirações – após cantar, e sem qualquer indicação da mestranda, as respirações do aluno ao tocar no instrumento foram muito mais naturais e eficientes não se cansando tanto a tocar e melhorando a sua qualidade sonora. - Treino do salto da repetição – canto da repetição e respetivo salto para que o aluno percebesse o que deveria fazer ao tocar sem se desgastar fisicamente.		
Comentários sobre a aula - Melhoria significativa relativamente à primeira aula lecionada sobretudo ao nível do registo e noção intervalar bem como no trabalho das obras. - Após cantar, o aluno referiu sentir maior facilidade na leitura da partitura e na noção intervalar entre as notas, aumentando a sua autonomia e autocorreção de forma mais consciente.		

Tabela E9

Descrição da aula 1 – Aluno D

Aula nº1	Data: 14/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: - Primeira aula da mestranda com o aluno.		
Aspetos a trabalhar: - Eficiência da respiração. - Leitura rítmica.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal – tentar imitar o som de uma sirene com glissandos ascendentes e descendentes de forma a controlar a continuidade do ar. Dificuldade apresentada: manter a consistência do ar, essencialmente devido a utilizar uma respiração pouco eficiente. Sugestão da mestranda: soprar continuamente para o bocal de forma a perceber o trabalho do ar antes de utilizar a vibração labial. Resultado: o aluno conseguiu utilizar o ar da forma mais natural sustentando o som durante mais tempo. - Aquecimento no trompete: execução das notas Dó3, Ré3, Mi3, Fá3 e Sol3, 3 vezes cada. Dificuldade apresentada: emissão sonora frágil devido a uma respiração pouco eficiente. Estratégia: cantar cada nota de forma a melhorar a sua perceção auditiva e perceber como respirar mais naturalmente ao tocar no instrumento. Resultado: o aluno melhorou bastante não só a qualidade sonora como a precisão do ataque em todas as notas. - Articulação e perceção auditiva – Continuidade do exercício com as notas Lá3, Si3, Dó3. Dificuldade do aluno em distinguir a altura das notas confundindo, por vezes, os intervalos harmónicos. Sugestão: cantar as respetivas notas com a referência sonora da mestranda a tocar e utilizar a sílaba “Ti” de forma a perceber a posição da língua. Resultado: Apesar de revelar alguma dificuldade o aluno conseguiu executar as três notas e em seguida a escala de Dó Maior e o respetivo arpejo. - Registo – na execução do arpejo, o aluno revelou dificuldade em alcançar a nota mais aguda (Dó4). Sugestão: utilização de imagem mental - pensar que estava a apanhar a maçã mais alta de uma árvore levando o aluno a perceber que aquela nota não podia ser executada da mesma forma que as outras com a mesma posição exatamente por ter uma altura diferente, neste caso estava mais acima. Destacou-se a importância de respirar bem de forma a preparar melhor a execução do exercício e de cantar para perceber a altura da nota. - Execução da peça <i>Spring</i> do método <i>Classical Pieces for Trumpet</i>. - Leitura rítmica – canto em conjunto das passagens problemáticas. - Canto como ferramenta de desenvolvimento auditivo e afinação. - Sequência ouvir-cantar-tocar contribuiu para uma maior destreza técnica e esclarecimento de dúvidas sem recorrer vezes sem conta à repetição, salvaguardando a resistência do aluno.		
Comentários sobre a aula - Apesar de ter estudado pouco, a aula foi bastante produtiva com progressos claros ao nível da respiração (que era demasiado passiva), sonoridade, registo, articulação e leitura tendo como base a utilização do canto de forma a abordar de forma mais consciente as componentes referidas e construir estratégias de estudo que permitam ao aluno tocar com mais confiança.		

Tabela E10

Descrição da aula 2 – Aluno D

Aula nº2	Data: 10/02/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluno mais tímido do que o normal devido ao facto de não ter conseguido praticar em casa.		
Aspetos a trabalhar: - Organização do estudo individual do aluno		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração – soprar de forma contínua para o bocal, sem produzir som. Objetivo: ativar e perceber o trabalho do ar. Repetição do exercício 5 vezes. - Exercício de bocal: escala de Dó maior passando por todos os graus da escala com apoio na tónica em ligado. Apesar da mestrandia ter exemplificado o exercício, o aluno revelou dificuldades em alcançar a altura das notas pretendidas. Sugestão: cantar enquanto a mestrandia tocava as notas de forma a interiorizar a altura das mesmas. Resultado: Apesar da afinação não ser perfeita o aluno conseguiu perceber de forma mais clara a altura das notas e realizar o exercício proposto com maior facilidade. - Aquecimento no trompete – escala de Dó Maior com notas de 4 tempos, em que a mestrandia executava e o aluno repetia. Dificuldades: subida no registo e precisão dos ataques. Sugestão: adaptação da escala para um exercício de graus conjuntos a começar na nota Dó3 e subindo de forma mais progressiva até à nota Sol3. Posteriormente começando na nota Ré3 até Lá3 e assim sucessivamente até à nota Dó4. Resultado: O aluno conseguiu subir de forma mais consistente e com melhor qualidade sonora. - Articulação – escala de Dó Maior em semínimas. Dificuldade: articulação pouco precisa do aluno. Sugestão: cantar o exercícios utilizando a sílaba “Tu” com a referência auditiva da mestrandia. Resultado: quando o aluno tentou realizar o exercício no trompete, e apesar de não ter sido perfeito, foi notável a melhoria na emissão sonora e articulação, revelando que o aluno conseguiu interiorizar a sensação correta da afinação pretendida. -Execução da peça Long Long ago do método Play Trumpet Today - Resistência - trabalho progressivo de frases musicais. Primeiro – mestrandia toca e o aluno canta interiorizando o ritmo e a relação intervalar entre as notas fazendo as posições das mesmas nos pistons. - Execução de frases de forma mais sucessiva – acrescentar sempre uma frase às anteriormente executadas de forma a criar uma relação de continuidade entre elas e explorando os limites do aluno ao nível da resistência. Quando o aluno se enganava a mestrandia pedia-lhe para cantar novamente de forma que percebesse onde se tinha enganado e como corrigir o erro sem precisar de tocar no trompete. - Conversa com o aluno de forma a transmitir-lhe a importância do seu estudo individual para a sua evolução explicando-lhe que muitas das suas dúvidas podem ser resolvidas fora do instrumento com o auxílio do canto, sobretudo na leitura e preparação de estudos e obras.		
Comentários sobre a aula - A estratégia de aplicar a prática do canto com este aluno revelou-se muito produtiva, ajudando-o a perceber e corrigir os erros sem se cansar fisicamente.		

Tabela E11

Descrição da aula 1 – Aluna E

Aula nº1	Data: 14/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: <ul style="list-style-type: none">- A aula iniciou com uma conversa informal de forma a criar um ambiente confortável.- Aluna trabalhadora.- Dificuldades em ler devido a problemas de visão.		
Aspetos a trabalhar: <ul style="list-style-type: none">- Projeção Sonora e utilização eficiente do ar.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: <ul style="list-style-type: none">- Exercício de bocal – tentar imitar o som de uma sirene com glissandos ascendentes e descendentes de forma a controlar a continuidade do ar. Dificuldade apresentada: som pequeno. Sugestão: explicação e exemplificação do som no bocal com a utilização de mais ar. Ao perceber que podia tocar com um som maior, a aluna instintivamente soprou mais realizando o exercício com mais facilidade.- Aquecimento no trompete: imitação da mestrandia na execução das notas Dó3, Ré3, Mi3, Fá3 e Sol3, 3 vezes cada. Posteriormente, execução das notas Lá3, Si3, Dó3 da mesma forma. Dificuldade apresentada: manter a continuidade do ar e consistência sonora na nota Dó4. Sugestão: cantar a nota utilizando a sílaba “Ti” de forma a perceber a posição em que deveria colocar a língua bem como a altura da mesma facilitando a emissão da nota no instrumento.- Articulação: Escala de Dó Maior com diferentes figuras rítmicas (semínimas, colcheias, semicolcheias). <p>-Execução da peça <i>Can Can</i> do método <i>Classical Pieces for Trumpet</i>.</p> <ul style="list-style-type: none">- Canto de cada frase da obra com o auxílio da mestrandia.- Cantar as passagens técnicas mais problemáticas com a referência auditiva da mestrandia a tocar e trabalho da coordenação motora executando as posições com os pistons.- Projeção sonora: utilização da tampa de uma caneta colocada na mola da bomba de afinação dificultando a passagem do ar. Ao retirar a tampa, notou-se uma grande diferença na sonoridade da aluna que conseguiu tocar com melhor qualidade sonora e projeção de som. A mestrandia sugeriu à aluna utilizar esta estratégia em casa como forma de trabalhar a utilização do ar.- Respiração: por vezes, aluna respirava demasiado pelo nariz não conseguindo inspirar o ar suficiente para tocar, cansando-se mais e prejudicando a sua resistência. Sugestão: Cantar as frases musicais e perceber a forma mais natural de respirar. Resultado: A aluna cantou com uma excelente afinação conseguindo cantar as frases e percebendo onde respirar. No instrumento, conseguiu fazer uma melhor gestão do ar, mantendo a qualidade do som até ao fim da obra.		
Comentários sobre a aula <ul style="list-style-type: none">- Facilidade da aluna a cantar e progressos imediatos, reconhecidos pela aluna e pelo professor cooperante, após as estratégias aplicadas.- Sugestões de estratégias de estudo mais conscientes e orientadas com base na utilização do canto.		

Tabela E12

Descrição da aula 2 – Aluna E

Aula nº2	Data: 10/02/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluna entusiasmada por ter aula com a mestrandia revelando ter tocado em casa para o tio.		
Aspetos a trabalhar: - Flexibilidade ascendente. - Passagens técnicas na obra trabalhada.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração – soprar 5 vezes para o instrumento procurando encher bem os pulmões de ar e controlá-lo na expiração. Objetivo: ativar e controlar o ar ao tocar. - Exercício de bocal através da imitação da mestrandia: passar por todos os graus da escala de Dó Maior (Dó3 a Dó4) através de glissandos. Apesar de executar o exercício com facilidade, a partir da nota Sol3 a aluna revelou dificuldade em alcançar as notas. Sugestão: Cantar cada intervalo enquanto a mestrandia exemplificava a tocar no bocal. Resultado: Mesmo não sendo perfeito, quando voltou a tentar a aluna conseguiu aproximar-se da altura correta das notas melhorando a afinação das mesmas. - Aquecimento no trompete – escala de Dó Maior, cada nota com 4 tempos, em que a mestrandia executava e a aluna repetia. - Articulação - 2º parte – execução da mesma escala tocando 2 semínimas em cada nota e, posteriormente, colcheias. Execução do arpejo da referida escala em ligado e articulado com a referência sonora da mestrandia. Observação: a aluna conseguiu executar os exercícios facilmente, com boa sonoridade e articulação, revelando apenas alguma dificuldade em articular de forma rápida as notas mais agudas na escala. - Exercício de Flexibilidade – Começar na nota Sol3 e descer para a nota Dó3; posteriormente, começar na nota Sol3 e subir para a nota Dó4. Dificuldade: subir em ligado da nota Sol3 para Dó4. Sugestão: associar as sílabas vocais Tá-i às notas Sol3 e Dó4 respetivamente, pedindo simultaneamente que a aluna procurasse utilizar mais velocidade de ar. A mestrandia pediu à aluna para lhe tocar no abdómen de forma a explicar como o utilizar de forma mais eficaz o apoio diafragmático. Resultado: após as sugestões da mestrandia, a aluna conseguiu mais facilmente fazer a transição em ligado entre as duas notas. -Execução da peça <i>Sail Away</i>, do método <i>Concert Solos for the Young Trumpet Player</i>. - Frases mais problemáticas – Sugestão – cantar cada uma das frases enquanto a mestrandia tocava para dar a referência auditiva dos intervalos e do ritmo à aluna. - Esclarecimento de dúvidas até ao fim da obra utilizando a mesma estratégia. - Revisão do trabalho realizado executando a obra de início ao fim com o auxílio de <i>playalong</i> .		
Comentários sobre a aula - Trabalho e boa leitura da obra no estudo individual. - Quando questionada pela mestrandia se sentia diferença ao tocar depois de cantar a aluna respondeu afirmativamente pois conseguia perceber melhor quais as notas e ritmos que tinha feito mal ao longo da obra trabalhada, reconhecendo os benefícios da prática vocal na identificação e correção de erros.		

Tabela E13

Descrição da aula 1 – Aluno F

Aula nº1	Data: 14/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: - Tranquilidade e entusiasmo do aluno em ter aula com a mestrande e partilhar a sua experiência de tocar numa banda filarmónica. - Aluno demonstrou grandes capacidades acima do normal dos alunos da sua idade.		
Aspetos a trabalhar: - Qualidade sonora no registo médio. - Transição entre registos. - Continuidade do ar nas frases da obra trabalhada.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal – produção sonora e exploração de registos através de glissandos ascendentes e descendentes. - Aquecimento no trompete - estudos líricos de Vincent Cichowicz. Apesar de algumas dedilhações mais complexas o aluno conseguiu executar bem o exercício. Dificuldade: Transição do registo médio para o registo grave do instrumento. Sugestão: tocar o exercício no bocal enquanto a mestrande tocava o mesmo no trompete. Resultado: o aluno conseguiu alcançar um som mais ressonante e admitiu ser mais fácil a execução geral do próprio exercício, melhorando a sua qualidade sonora no registo grave e trabalhando com uma maior continuidade do ar. - Registo – utilização do exercício anterior para explorar o registo do aluno. O aluno conseguiu subir sem dificuldade até à nota Fá4. Para o incentivar, a mestrande sugeriu que o aluno tentasse chegar até à nota Sol4. Apesar de na primeira tentativa não ter conseguido, a mestrande pediu-lhe que cantasse o exercício e, posteriormente, com a referência auditiva fornecida pela mestrande, o realizasse no bocal. Resultado: a melhor noção auditiva e vocal permitiram ao aluno não só chegar à nota Sol4 como melhorar a sua qualidade sonora em todo o exercício. - Técnica e articulação: exercício n.2 do método <i>Clarke Technical Studies</i> na tonalidade de Fá Maior. Bom domínio do exercício ao nível da destreza na dedilhação. Desafio: executar o exercício progressivamente mais rápido. Resultado: bom desempenho do aluno.		
Execução da obra <i>Excursion</i> do método <i>Concerto Solos for the young trumpet player</i>. - Trabalho de aspetos técnicos ao longo da obra – articulação e sonoridade – canto de algumas frases da obra com a referência auditiva da mestrande a tocar de forma a melhorar a continuidade do ar entre as frases e a sonoridade. Depois de cantar as frases solicitadas o aluno demonstrou melhorias não apenas na sonoridade e fluxo de ar mas também ao nível da afinação. - Utilização do <i>playalong</i> para executar a obra de início ao fim.		
Comentários sobre a aula - Boa preparação e domínio musical do aluno tanto no trabalho de base como na execução da obra <i>Excursion</i> . - Cantar permitiu melhorias imediatas na afinação, emissão sonora e fluidez do ar.		

Tabela E14*Descrição da aula 2 – Aluno F*

Aula nº2	Data: 10/02/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Boa disposição do aluno e receptividade no início da aula.		
Aspetos a trabalhar: - Afinação em passagens musicais e clareza da articulação.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal através da imitação da mestrandia: passar por todos os graus da escala de Dó Maior (Dó3 a Dó4) através de glissandos. Facilidade do aluno em realizar o exercício. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. O aluno realizou facilmente dos exercícios, sempre com a referência sonora da mestrandia antes de tocar. Relativamente à primeira aula lecionada, o aluno conseguiu subir mais no registo (nota Lá3) e a sua conexão entre registo médio e grave foi bastante mais estável. - Articulação – exercício n.2 do método <i>Clarke Technical Studies</i> na tonalidade de Sol Maior. Objetivo: trabalhar a clareza da articulação. O exercício foi executado várias vezes de forma a explorar diferentes articulações. 1ª variação: frase em ligado; 2ª variação: frase em staccato. 3ª variação: 2 notas ligadas seguidas de 2 articuladas e assim sucessivamente até ao fim da frase; 4ª variação: 2 notas articuladas e 2 notas ligadas; 5ª variação: 2 colcheias por cada nota da frase. 6ª variação: 2 notas em legato seguidas de 2 notas em staccatíssimo. - Preparação do repertório para o estágio da Páscoa - Afinação – apesar de revelar uma excelente leitura e trabalho das obras, por vezes o aluno nem sempre conseguia manter a afinação de algumas notas sobretudo no registo grave. Sugestão: a mestrandia tocou as passagens problemáticas e pediu ao aluno para cantar o mais afinado possível tendo em conta a referência sonora. Ao cantar o aluno conseguiu quase imediatamente identificar e corrigir de forma natural os desvios de afinação. - Dinâmicas – Dificuldade: perceber as diferenças e nuances entre as intensidades nas diferentes obras. Sugestão: aproveitar o à-vontade do aluno para cantar com ele, levando-o a perceber a intenção que deveria utilizar para diferenciar as dinâmicas e reguladores. Seguidamente, a mestrandia tocou e pediu ao aluno que procurasse cantar como queria tocar no trompete. Resultado: aluno mais desinibido, sem medo de arriscar e explorar as diferentes dinâmicas. Depois de cantar, a dinâmica de piano tornou-se mais fácil para o aluno pois através da prática vocal conseguiu perceber como controlar melhor a respiração de forma a executar essa dinâmica sem prejudicar o controlo do fluxo do ar. - Utilização do áudio das obras para melhor referência do aluno ao tocar em grupo.		
Comentários sobre a aula - Excelente trabalho do aluno na preparação para o estágio de Páscoa; o aluno indicou que os exercícios realizados com o bocal inseridos no exercício na primeira aula com a mestrandia tinham sido úteis para ultrapassar as dificuldades reveladas anteriormente e que agora utiliza essa estratégia no seu estudo individual.		

Tabela E15

Descrição da aula 1 – Aluna G

Aula nº1	Data: 25/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: - Timidez da aluna ao longo da aula.		
Aspetos a trabalhar: - Controlo da respiração e projeção sonora.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Vibração labial. Dificuldade da aluna em conseguir vibrar os lábios de forma contínua. Sugestão: utilizar uma maior quantidade de ar de forma que os lábios vibrassem mais livremente. Resultado: a aluna conseguiu produzir uma melhor vibração labial. - Exercício de bocal: exercício baseado na escala de Dó Maior passando através de todos os graus da escala em ligado. Antes de executar cada intervalo, a mestrande forneceu a referência auditiva à aluna. Observação específica: facilidade de afinação da aluna no exercício. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. Dificuldade: Apesar de conhecer o exercício, a aluna tocou a primeira frase com muito pouco ar, prejudicando a sua qualidade sonora. Sugestão: tocar o exercício no bocal enquanto a mestrande lhe dava a referência sonora e auditiva. Resultado: utilização mais focada e eficiente do ar que resultou numa melhor qualidade sonora ao longo do exercício. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade do Dó Maior realizado com diferentes articulações. 1ª variação: frase em ligado. 2ª variação: frase em staccato. 3ª variação: 2 notas ligas seguidas de notas em staccato e assim sucessivamente até ao fim da frase. A aluna revelou uma articulação agradável e quase sempre precisa ao longo do exercício. - Resistência e qualidade sonora: notas longas, com a mestrande a executar e a aluna a repetir. - Execução da obra <i>Sail Away</i> do método <i>Concert Solos for the young Trumpet player</i>. - Leitura. Estratégia: execução das passagens problemáticas pela mestrande e aluna cantar ao mesmo tempo. Apesar de se revelar tímida a cantar, a mestrande incentivou-a cantando com ela. Resultado: Cantar em conjunto ajudou a aluna a perceber quais os erros rítmicos e quando voltou ao instrumento conseguiu executar praticamente todos os ritmos de forma correta. - Eficiência do ar. Sugestão: utilizar a tampa de uma caneta na mola da bomba de afinação de forma a dificultar a passagem do ar obrigando a aluna a soprar mais para o instrumento. Resultado: ao retirar a caneta a aluna demonstrou maior facilidade na emissão sonora e alcançou um som mais ressonante - utilização de <i>playalong</i> para execução completa da obra.		
Comentários sobre a aula - Apesar de alguma timidez da aluna, o balanço geral da aula foi bastante positivo. - Utilização de estratégias com foco na respiração permitiram à aluna tocar com melhor sonoridade. - Cantar teve um papel fundamental na leitura rítmica da aluna, permitindo-lhe perceber e corrigir erros, salvaguardando a sua resistência no instrumento.		

Tabela E16

Descrição da aula 2 – Aluna G

Aula nº2	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluna demonstrou estar mais à vontade com a mestranda revelando abertura para aprender. - Bom trabalho individual da aluna realizado em casa.		
Aspetos a trabalhar: - Pouca quantidade de ar utilizada ao tocar.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: através da imitação da mestranda, a aluna tocou a nota Sol3 e, por graus conjuntos, desceu até ao Dó3. Observação específica: excelente afinação da aluna apesar de utilizar pouco ar. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. Dificuldade: Apesar de executar o exercício com uma boa sonoridade, a respiração pouco eficiente da aluna fazia com que tivesse de respirar a meio de cada frase do exercício. Sugestão: repetir as frases no bocal e procurar respirar melhor de forma a aguentar a linha de ar que deveria ser contínua até ao fim, como se estivesse a segurar uma folha de papel (exemplo através de imagem visual). Resultado: sonoridade mais rica do início ao fim das diferentes frases. - Exercício de flexibilidade – método de flexibilidade <i>Bai Lin</i> , exercício n.1. A aluna conseguiu executar o exercício com facilidade. Dificuldade: transição entre o registo médio e grave. Sugestão: com o bocal, começar na nota superior e descer até à nota inferior lentamente, como se a deixasse cair devagar, primeiro com o bocal, depois com o trompete. Resultado: sonoridade mais equilibrada e continuidade do ar na transição entre os dois registos. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Sol Maior, realizado com diferentes articulações. Dificuldade: qualidade sonora na articulação devido à utilização de pouco ar. Sugestão: utilização de um <i>visualizer</i> no lugar do bocal enquanto a mestranda fornecia a referência auditiva à aluna. Resultado: utilizando uma maior quantidade de ar com o <i>visualizer</i> , ao passar para bocal no trompete a diferença na precisão e qualidade sonora da articulação foram melhores. Execução do estudo n.4 do método <i>Skilful Studies – 40 progressive studies for Trumpet</i> - Dinâmicas – utilização de pouco ar – pouco contraste entre as dinâmicas. Sugestão: canto em conjunto das passagens com mais contrastes dinâmicos, exagerando ao cantar. Esta estratégia vocal ajudou a aluna a compreender melhor como executar as dinâmicas pedidas. Para além disso, foi também usado o <i>visualizer</i> enquanto a mestranda fornecia a referência auditiva, destacando os contrastes dinâmicos, e a aluna fazia as posições ao mesmo tempo que soprava. Resultado: contrastes dinâmicos mais evidentes. Tocar a dinâmica de <i>piano</i> foi surpreendentemente fácil para a aluna, conseguindo destacar a diferença da dinâmica <i>forte</i> .		
Comentários sobre a aula - A aluna referiu que se sentia mais livre a tocar depois de utilizar o <i>visualizer</i> e que o canto a ajudou a compreender e executar melhor as dinâmicas, ficando surpreendida com a facilidade alcançada ao utilizar mais ar no instrumento.		

Tabela E17

Descrição da aula 3 – Aluna G

Aula nº3	Data: 23/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Melhor qualidade sonora da aluna comparativamente com as aulas anteriormente lecionadas.		
Aspetos a trabalhar: - Perceção auditiva e dinâmicas		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração: soprar 3 vezes para o instrumento. Objetivo: ativar o ar. - Exercício de bocal: mestrandas exemplificou cada parte do exercício: começar na nota Sol3 e descendo através de glissandos, por graus conjuntos, passando pelas notas Fá3, Mi3, Ré3, até à nota Dó3. Dificuldade: alcançar a nota Dó3. Sugestão: tentar manter a continuidade do ar através do glissando e procurar chegar à referida nota mais devagar sem parar o ar. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. Observação específica: sonoridade mais madura e maior extensão do registo no instrumento. - Exercício de flexibilidade – mestrandas exemplificou o exercício começando na nota Sol3-Dó3-Sol3-Dó4-Sol3. O exercício foi repetido pelas sete posições dos harmónicos. Dificuldade: Na sexta e sétima posições, a aluna revelou alguma dificuldade em alcançar as notas Sol e Fá# grave. Sugestão: através de glissandos, deixar a nota média, neste caso, Ré3 e Dó#3, respetivamente, chegar lentamente às notas graves para que a aluna conseguisse perceber o trabalho do ar sem perder a continuidade do mesmo. Resultado: maior facilidade em alcançar as notas e melhoria da sonoridade no registo grave. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Fá Maior realizado com diferentes articulações, procurando aumentar a velocidade progressivamente. Desafio: melhorar a destreza técnica da aluna.		
Execução dos estudos n.7 e 8 do método <i>Skilful Studies</i> - Perceção auditiva: a aluna demonstrou uma boa leitura dos estudos mas, por vezes, perdia a noção da altura de determinadas notas tocando o harmónico abaixo da nota que deveria executar. Sugestão: mestrandas tocou as respetivas frases fornecendo-lhe a referência auditiva dos intervalos e notas e pediu à aluna que cantasse. Resultado: ao cantar, a aluna conseguiu identificar o erro que tinha cometido percebendo que tinha tocado o harmónico abaixo da respetiva nota e, ao passar para o instrumento, não revelou dificuldade em alcançá-la. - Dinâmicas: a aluna tocava praticamente todas as frases dos estudos em meio piano (mp). Sugestão: para transmitir confiança à aluna, a mestrandas exemplificou as diferentes dinâmicas nas frases e pediu-lhe que cantasse. Posteriormente utilizou-se a tampa de uma caneta na mola da bomba de afinação a bloquear o ar. Resultado: a aluna esforçou-se por cantar e tocar as dinâmicas pedidas e ao retirar a tampa, a qualidade do seu som foi fantástica e mais facilmente executou a dinâmica forte (f).		
Comentários sobre a aula - A utilização do canto, em específico nestes estudos, permitiu rentabilizar o tempo sem que a aluna se cansasse fisicamente, esclarecendo as dúvidas ainda antes de tocar e ajudando-a no reconhecimento de intervalos e trabalho de dinâmicas, bem como a tocar mais naturalmente.		

Tabela E18

Descrição da aula 1 – Aluna H

Aula nº1	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Utilização de aparelho dentário.		
Aspetos a trabalhar: - Emissão sonora, resistência e leitura.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e através de glissandos, para trabalhar a continuidade do ar, descer até à nota Fá3, voltando à nota Sol3. Repetiu-se o mesmo pelas notas Mi3, Ré3 e Dó3, exemplificando a mestrandia e a aluna repetindo, à vez. Dificuldade: emissão sonora e controlo do ar na descida de registo. Sugestão: a mestrandia exemplificou e pediu à aluna para executar o exercício mais devagar utilizando mais ar nos glissandos para evitar quebras no ar e alcançar progressivamente as notas pretendidas. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestrandia exemplificou cada uma das seguintes frases subindo progressivamente até à nota Ré4. Observação específica: apesar de alguma dificuldade na emissão sonora inicial, conseguiu fazer os primeiros exercícios com uma boa continuidade do ar tanto registo médio como no registo mais grave, subindo no registo até onde lhe foi confortável. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade do Fá Maior realizado com diferentes articulações intercaladas entre si (ligado, legato, articulado, staccato) e através do exemplo da mestrandia. Observação específica: A aluna revelou um bom domínio do exercício, com uma articulação agradável e quase sempre precisa, apresentando ligeiras dificuldades quando desafiada a tocar mais rápido. - Execução da obra <i>Hungarian Dance #5</i> do método <i>Classics for the Young Trumpet Player</i>. - Leitura rítmica e melódica – Estratégia: cantar cada frase musical com a referência auditiva fornecida pela mestrandia. Resultado: Quando voltou ao trompete, as dúvidas anteriormente apresentadas ao nível da leitura ficaram praticamente resolvidas. - Contrastes dinâmicos: Dificuldade: evidenciar as diferentes dinâmicas ao longo da obra. Estratégia: a mestrandia exemplificou como gostaria que ela executasse as dinâmicas e pediu-lhe que as cantasse como gostaria de tocar. Por se apresentar tímida, a mestrandia cantou com ela o que a ajudou a libertar-se. Resultado: Ao tocar no trompete, a aluna já conseguiu fazer mais contrastes tentando ao máximo executar as frases como tinha cantado. - Resistência: intercalar o canto com a execução no instrumento e no bocal, de forma a não cansar a aluna com repetições pouco eficazes, levando-a a perceber mentalmente aquilo que queria executar no trompete e melhorando questões técnicas como a articulação que podia ser mais precisa em determinadas passagens e a própria afinação e sonoridade.		
Comentários sobre a aula - A aluna admitiu ter sido mais fácil e confortável tocar depois de ter cantado, sobretudo ao nível da leitura e afinação.		

Tabela E19

Descrição da aula 2 – Aluna H

Aula nº2	Data: 16/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do trabalho na preparação das obras a executar na aula de classe de conjunto.		
Aspetos a trabalhar: - Articulação e respiração.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Dó3, sem ataque de língua, e através de glissando subir até à nota Ré3 e assim sucessivamente através de graus conjuntos até completar uma oitava. Observação específica: boa afinação e continuidade de ar graças aos glissandos. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. Dificuldade: quebras no ar na passagem do registo médio para o registo grave. Sugestão: executar as frases no bocal com a referência auditiva da mestrandia. Resultado: melhorias significativas no controlo do ar e qualidade sonora. - Exercício de flexibilidade – começar na nota Sol3 e em ligado passar pelas notas Dó4-Sol3-Dó3-Sol3. Dificuldade: execução do intervalo entre as notas Sol3 e Dó4. Sugestão: cantar o intervalo com a afinação mais correta possível utilizando as sílabas vocais <i>Tá-i</i> , pensando em apoio no diafragma e não em força na garganta. Resultado: a aluna conseguiu cantar corretamente os intervalos percebendo como deveria aplicar o exercício no trompete, executando a passagem entre as duas notas de forma mais natural e relaxada. O exercício foi repetido nas 7 posições dos harmónicos de forma a explorar o registo grave no instrumento. - Execução das obras <i>The Crown of Roses</i> e <i>The Beginning Blues</i> para classe de conjunto -Trabalho da resistência e leitura: a mestrandia exemplificou as passagens mais problemáticas no trompete e em seguida tocou novamente pedindo à aluna que cantasse a fazer as posições das respetivas notas com o auxílio dos pistons. Resultado: a aluna conseguiu perceber os erros rítmicos que estava a fazer corrigindo-os e praticando mentalmente a obra sem ter de se desgastar fisicamente, tendo em conta a sua situação com o aparelho. - Articulação na obra <i>The Beginning Blues</i> – Desafio: executar a articulação das notas rigorosamente como estava escrita o que exigia que as notas fossem curtas. Sugestão: mestrandia tocou e pediu à aluna que tocasse no bocal procurando imitar a articulação da mestrandia. Dificuldade: pouco controlo da respiração ao longo das frases. Sugestão: cantar em conjunto para perceber os sítios mais naturais para respirar utilizando ao mesmo tempo sílabas associadas às diferentes articulações que apareciam na obra. Resultado: a aluna percebeu que não precisava de respirar tantas vezes e a sua articulação ficou mais precisa.		
Comentários sobre a aula - Excelente esforço da aluna que, apesar da timidez e das dificuldades associadas ao aparelho não desistiu, procurando cumprir todas as sugestões da mestrandia tanto nos exercícios de trabalho de base como no trabalho das obras. - A utilização do canto e do bocal revelou-se muito útil tornando as aulas mais dinâmicas sem que fossem massacrantes a nível físico e emocional, permitindo à aluna ultrapassar as suas dificuldades de forma consciente e organizada e ganhar confiança a tocar.		

Tabela E20

Descrição da aula 1 – Aluno I

Aula nº1	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluno trabalhador com facilidades ao nível da afinação e exercícios de bocal.		
Aspetos a trabalhar: - Estabilidade rítmica. - Perceção auditiva.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração: para ativar o ar, e devido à temperatura muito baixa, a mestranda pediu ao aluno que soprasse 5 vezes para o bocal e colocasse a mão à frente do mesmo procurando sentir o ar quente. - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e através de glissandos, descer por graus conjuntos no registo até onde o aluno conseguisse, sempre com a referência auditiva da mestranda. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestranda executava cada frase musical e o aluno repetia. Dificuldade: quebras do ar ao longo das frases sobretudo na transição entre o registo médio e grave. Sugestão: A mestranda pediu-lhe que, enquanto ela tocava, executasse o exercício no bocal pensando sempre na continuidade do ar e conectando todas as notas com glissandos. Resultado: o aluno executou o proposto com boa afinação e ao tocar no instrumento alcançou uma sonoridade mais rica e centrada em ambos os registos. - Exercício de flexibilidade – exercício n.2 do método de flexibilidade <i>Bai Lin</i> . Observação específica: o aluno conseguiu executar facilmente o exercício. - Articulação – execução da escala de Ré Maior com diferentes ritmos (semínimas, colcheias, tercinas, semicolcheias) para trabalhar velocidade do staccato e articulações que apareceriam nos estudos trabalhados posteriormente na aula. - Execução da estudo n.8 do método de estudos de Anthony Plog - Leitura rítmica – o aluno revelou uma boa leitura geral do estudo ainda que por vezes existissem oscilações no tempo. Sugestão: Para esclarecer algumas dúvidas relativas a figuras rítmicas, a mestranda pediu ao aluno que cantasse cada uma das frases enquanto ela tocava. Resultado: ao cantar com a referência auditiva da mestranda, o aluno facilmente compreendeu os erros que tinha feito no estudo, corrigindo-os eficazmente. - Perceção auditiva – Dificuldade: associação intervalar em certas frases musicais muitas vezes tocando notas acima ou abaixo daquelas que estavam escritas. Sugestão: Cantar devagar os intervalos que o aluno estava a fazer mal. Quando o aluno não conseguia cantar um determinado intervalo, a mestranda dava-lhe o suporte auditivo através do trompete. Resultado: Depois de interiorizar os intervalos, o aluno conseguiu facilmente compreender quais as notas erradas e o que deveria fazer para as corrigir.		
Comentários sobre a aula - O aluno revelou ter preparado o material que o professor cooperante lhe tinha pedido. - Para esclarecer as suas dúvidas ao nível rítmico e intervalar, cantar foi fundamental pois permitiu-lhe perceber os erros que tinha feito e corrigi-los de forma imediata, revelando sentir mais confiança ao tocar depois de ter cantado.		

Tabela E21

Descrição da aula 2 – Aluno I

Aula nº2	Data: 16/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do trabalho na preparação da prova global que o aluno iria ter no dia 23 de maio.		
Aspetos a trabalhar: - Leitura rítmica e musicalidade.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e através de glissandos, descer grau a grau até à nota Dó3. A segunda parte do exercício consistiu no mesmo processo mas a subir até ao Dó4, sempre com o auxílio de glissandos para trabalhar e manter a continuidade do ar. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. Observação específica: o aluno executou os exercícios com um som agradável e a nível de registo conseguiu subir à nota Sib4, revelando melhorias desde a última aula que tinha tido com a mestrandia. Preparação para a prova global - Escalas – Ré Maior e relativa menor, Si menor natural, harmónica e melódica. Execução de todas as escalas com apoio na tónica. Com o trabalho das escalas, aproveitou-se para trabalhar também a articulação e pediu-se ao aluno que executasse as diferentes escalas com diferentes figuras rítmicas baseadas nos ritmos que posteriormente encontraria na obra e estudo. - Execução da obra <i>Antares do método Trumpet Stars</i> - Execução da obra uma vez de início ao fim. Dificuldade: passagens rítmicas desafiantes. Sugestão: cantar as referidas passagens enquanto a mestrandia exemplificava no trompete. Resultado: não oferecendo resistência ao cantar, o aluno conseguiu perceber e corrigir os erros que tinha cometido e ao tocar revelou estar mais confiante relativamente ao que estava a fazer. - Fraseado – estrutura frásica (início e fim das frases). Sugestão: mestrandia tocou frase a frase, pedindo-lhe que cantasse ao mesmo tempo. Ao sentir o aluno mais retraído, a mestrandia cantou com ele o que o ajudou a perceber a ideia de início, meio e fim das passagens que estava a tocar. Resultado: ao passar para instrumento, o aluno alcançou uma maior maturidade musical, revelando um fraseado mais cuidado - Articulação e digitação – Dificuldade: articulação pouco precisa. Sugestão: exemplificação e indicação para tocar as notas extremamente curtas. Posteriormente, retirar a bomba de afinação e tocar as frases dessa forma trabalhando a continuidade do ar. Resultado: excelente qualidade sonora e maior precisão da articulação. Observação específica: o aluno revelou ter sido muito mais fácil tocar assim. Execução da estudo n.10 do método de estudos de Anthony Plog - Execução do estudo uma vez de início ao fim – Dificuldade: consistência do tempo. Sugestão: Cantar, pensando num tempo mais calmo e fazer ao mesmo tempo as posições nos pistons. Resultado: controlo consciente do tempo ao longo do estudo.		
Comentários sobre a aula - Com o auxílio do canto, o aluno conseguiu desenvolver a sua capacidade e maturidade de pré ouvir a o que iria tocar, não se limitando a executar notas e procurando fazer música.		

Tabela E22

Descrição da aula 1 – Aluno J

Aula nº1	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluno recetivo mas bastante nervoso ao longo da aula.		
Aspetos a trabalhar: - Leitura rítmica e melódica. - Afinação. - Articulação.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração: soprar para o bocal continuamente, imaginando uma linha de ar sem interrupções. - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e descer por graus conjuntos até à nota Dó3. Para além disso, a mestrandia executou um outro exercício, bastante semelhante, mas desta vez a subir, também através de graus conjuntos, até à nota Dó4. Dificuldade: nervosismo dificultou a emissão sonora do aluno no bocal. Sugestão: cantar para compreender melhor a afinação das notas e manter a continuidade do ar. Observação específica: o aluno cantou com uma excelente afinação conseguindo realizar mais facilmente o exercício. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestrandia executava cada frase musical e o aluno repetia. Observação específica: ao contrário do que tinha acontecido no bocal, o aluno revelou um som bastante satisfatório no trompete, em grande parte devido ao facto de estar mais relaxado do que estava no início da aula e realizou os exercícios sem dificuldade nos diferentes registos, chegando a alcançar a nota Lá4. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Fá Maior realizado com diferentes articulações intercaladas entre si (ligado, legato, articulado, staccato) e através do exemplo da mestrandia. Execução do estudo n.6 do método <i>Skilful Studies – 40 progressive studies for Trumpet</i> - Leitura rítmica e melódica – cantar isoladamente cada uma das frases musicais com a referência auditiva da mestrandia. Resultado – o aluno conseguiu esclarecer as suas dúvidas e tocar com mais confiança. - Articulação – Dificuldade – precisão ao longo das frases musicais. Sugestão: utilização da tampa de uma caneta de forma a levar o aluno a utilizar o ar de forma mais eficiente com a ajuda da referência auditiva da mestrandia. Resultado: ao retirar a tampa, o aluno conseguiu libertar o ar, o que lhe permitiu alcançar uma articulação com maior qualidade sonora. - Afinação – Dificuldade: afinar determinadas notas devido ao cansaço no final da aula. Sugestão: cantar as frases com notas problemáticas com a referência auditiva da mestrandia. Resultado: o aluno ficou mais atento àquilo que estava a tocar conseguindo perceber quais as notas desafinadas e instantaneamente corrigi-las		
Comentários sobre a aula - Apesar de revelar pouco trabalho individual e, consequentemente, estar nervoso, o aluno demonstrou um bom desempenho ao longo da aula. Apesar de tímido, ao cantar, revelou sentir que fora mais fácil tocar depois de ter esclarecido as dúvidas através do canto.		

Tabela E23

Descrição da aula 2 – Aluno J

Aula nº2	Data: 16/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do trabalho na preparação da prova global que o aluno iria ter no dia 23 de maio.		
Aspetos a trabalhar: - Leitura rítmica e musicalidade.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e com glissandos passar pelos graus da escala de Dó Maior, de forma ascendente e descendente, trabalhando a continuidade do ar e afinação. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. Dificuldade: tensão ao subir no registo, apertando demasiado os lábios. Sugestão: executar o exercício no bocal através de glissandos de forma a tentar alcançar as notas mais naturalmente. Resultado: no bocal, o aluno conseguiu chegar a notas mais agudas do que as pedidas no exercício e ao voltar ao trompete subiu no registo com uma melhor qualidade sonora. - Preparação para a prova global - Escalas – Ré Maior e relativa menor, Si menor natural, harmónica e melódica. Execução de todas as escalas com apoio na tónica e com base em ritmos presentes nas obras e estudos que executaria posteriormente. - Execução da obra <i>Vega</i> do método <i>Trumpet Stars</i> - Execução da obra por passagens problemáticas – Dificuldades apresentadas: armação de clave e perceção auditiva de intervalos. Sugestão: o aluno cantou e fez as posições das respetivas notas enquanto a mestrande lhe fornecia a referência auditiva com o trompete. Resultado: o aluno conseguiu identificar os intervalos problemáticos percebendo instintivamente como os corrigir. Cantar ajudou também o aluno a corrigir questões rítmicas e a identificar posições de notas que não estava a executar corretamente. - Musicalidade e fraseado – Dificuldade: por vezes, o aluno tocava duas ou mais frases musicais de seguida sem respirar, fazendo com que a sua estrutura perdesse o sentido. Sugestão: cantar com o aluno de forma a perceber os sítios mais adequados para respirar. Resultado: o aluno tocou de forma mais natural mantendo a coerência musical. Execução da estudo n.17 do método <i>Skilful Studies</i> – 40 progressive studies for Trumpet - Dificuldade: instabilidade rítmica. Sugestão: dizer em voz alta o nome das notas e fazer as posições com os pistons enquanto a mestrande executava cada frase mais devagar. - Dinâmicas – Dificuldade: poucos contrastes entre as dinâmicas. Sugestão: mestrande executou as frases procurando dar referência ao aluno das diferenças que deveriam ser mais evidentes. Resultado: o aluno percebeu e tocou as dinâmicas evidenciando os contrastes.		
Comentários sobre a aula - Um dos benefícios do canto evidentes neste aluno foi sem dúvida o aumento da confiança que ganhava ao cantar e posteriormente tocar no instrumento notando-se uma grande diferença do início das aulas, onde revelava várias dúvidas devido à falta de trabalho individual, para o fim das aulas, onde a sua confiança evidentemente era maior graças ao trabalho realizado.		

Tabela E24

Descrição da aula 1 – Aluna K

Aula nº1	Data: 25/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: <ul style="list-style-type: none">- Aluna bastante receptiva e interessada ao longo da aula.- Utilização de aparelho dentário.		
Aspetos a trabalhar: <ul style="list-style-type: none">- Leitura rítmica.- Afinação e qualidade sonora.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: <ul style="list-style-type: none">- Vibração labial e exercício de bocal - A aluna revelou facilidade em vibrar os lábios. O exercício de bocal consistiu em executar a nota Dó3 e, através de glissandos, adicionar sempre mais uma nota através de intervalos (Dó-Ré-Dó; Dó-Mi-Dó; Dó-Fá-Dó...). Aspeto a melhorar: afinação. Sugestão: cantar cada intervalo com a referência auditiva da mestrand. Resultado: A aluna demonstrou facilidades em cantar o exercício e de forma quase instantânea conseguiu executar os intervalos sem oscilações na afinação.- Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestrand executava cada frase musical e a aluna repetia. Observação específica: apesar das dificuldades que o aparelho lhe poderia causar, revelou possuir uma embocadura estável e um som bastante satisfatório. Para subir no registo procedeu-se à continuação do exercício de forma progressiva através de graus conjuntos até à nota Sol4.- Exercício de flexibilidade – exercício n.3 do método de flexibilidade <i>Bai Lin</i>. Observação específica: a aluna realizou o exercício sem dificuldades e com boa sonoridade.- Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Fá Maior realizado com diferentes articulações intercaladas entre si (ligado, legato, articulado, staccato) e através do exemplo da mestrand. Execução da obra <i>Lyra</i> do método <i>Trumpet Stars</i> <ul style="list-style-type: none">- Leitura rítmica: Dificuldade: a obra estava escrita num compasso composto (6 por 8) e a aluna revelou algumas dificuldades em estabilizar o tempo do estudo. Sugestão: Cantar as frases musicais enquanto a mestrand exemplificava no trompete. Resultado: facilidade da aluna a cantar e esclarecimento das dúvidas rítmicas. Cantar permitiu também à aluna compreender melhor a afinação de determinadas notas e melhorar a sua sonoridade nas mesmas, explorando conscientemente as dinâmicas pedidas na obra.- Qualidade sonora: utilização da tampa de uma caneta colocada na mola da bomba de afinação para dificultar a passagem do ar. Resultado: ao retirar a tampa notou-se uma melhoria significativa na sua qualidade sonora e afinação, conseguindo executar as dinâmicas de forma mais eficaz ao longo da obra.		
Comentários sobre a aula <ul style="list-style-type: none">- Utilizar o canto na aula permitiu esclarecer as dúvidas rítmicas existentes na obra bem como explorar a questão das dinâmicas e afinação, revelando-se uma excelente estratégia para a aluna utilizar no seu estudo individual ao trabalhar a obra em casa.- A estratégia de utilizar a tampa da caneta foi bastante útil por permitir à aluna tocar de forma imediata com uma melhor qualidade sonora, utilizando eficientemente o ar ao tocar.		

Tabela E25

Descrição da aula 2 – Aluna K

Aula nº2	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluna bastante interessada e motivada com as ideias trabalhadas ao longo da aula, demonstrando à vontade e tranquilidade na relação com a mestrandas.		
Aspetos a trabalhar: - Regularidade do tempo; exploração de dinâmicas; musicalidade.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e descer por graus conjuntos através de glissandos até à nota Dó3. Ainda com o bocal, a mestrandas tocou novamente a nota Sol3 subindo através de graus conjuntos até à nota Sol4, pedindo à aluna que ouvisse e imitasse. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestrandas executava cada frase musical e a aluna repetia. Dificuldade: manter a continuidade do ar ao longo do exercício. Sugestão: tocar com o bocal frases em que a coluna de ar era mais instável. Resultado: a aluna melhorou instantaneamente a sua sonoridade e começou a utilizar o ar de forma mais eficiente. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Sol Maior realizado com diferentes articulações intercaladas entre si (ligado, legato, articulado, staccato) e através do exemplo da mestrandas. Observação específica: a aluna revelou uma boa destreza técnica e coordenação entre os dedos, a língua e a passagem do ar, o que lhe permitiu facilmente ter uma boa articulação. Execução do estudo n.13 do método <i>Skilful Studies – 40 progressive studies for Trumpet</i> - Dificuldade: regularidade do tempo. Sugestão: olhar uma vez para o estudo. Depois, fechar os olhos e imaginar-se a tocá-lo pondo em prática a sua capacidade de pré ouvir a música antes de tocar (audiação). Resultado: A mestrandas pediu-lhe que cantasse o que tinha imaginado, o que se refletiu numa maior confiança na estabilidade do tempo bem como na noção auditiva. - Dinâmicas – Dificuldade: evidenciar os contrastes dinâmicos. Sugestão: utilização de um <i>visualizer</i> no lugar do bocal no trompete, pedindo-lhe que soprasse como se estivesse a tocar com o bocal normal enquanto a mestrandas executava cada uma das frases do estudo. Resultado: a diferença ao nível de contraste de dinâmicas e até de qualidade sonora foi significativa, sendo que a própria aluna afirmou que se sentia mais confortável a tocar. - Musicalidade e fraseado – Dificuldade: expressar as ideias musicais nas diferentes frases. Sugestão: cantar cada uma das frases pensando na forma como as queria tocar. Resultado: cantar sem o instrumento ajudou-a a pensar mais na música que era capaz de transmitir do que nas notas que poderia errar, apresentando uma ideia musical mais sólida e estruturada (início, meio e fim das frases).		
Comentários sobre a aula - A aluna revelou um excelente trabalho nos exercícios de trabalho de base e na execução do estudo, tocando com uma boa qualidade sonora, articulação e afinação. Apesar da dificuldade acrescida derivada da utilização de aparelho dentário, revelou grandes capacidades graças ao trabalho regular desenvolvido em casa.		

Tabela E26

Descrição da aula 3 – Aluna K

Aula nº3	Data: 16/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do trabalho na preparação da prova global que a aluna iria ter no dia 23 de maio.		
Aspetos a trabalhar: - Controlo do nervosismo; respiração.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e descer por graus conjuntos através de glissandos até à nota Dó3. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestrande executava cada frase musical e a aluna repetia. Dificuldade: subir no registo a partir da nota Fá4. Sugestão: tocar com o bocal as frases enquanto a mestrande tocava, procurando manter continuidade do ar à medida que subia e procurar utilizar a letra I para entender a posição da língua ao executar as notas agudas. Resultado: melhoria na qualidade sonora e facilidade ao subir no registo. - Preparação para a prova global - Escalas – Ré Maior e relativa menor, Si menor natural, harmónica e melódica. Execução de todas as escalas com apoio na tónica e com base em ritmos presentes nas obras e estudos que executaria posteriormente. Observação específica: Boa preparação da aluna. - Execução da obra <i>Spica</i> do método <i>Trumpet Stars progressive etudes for cornet or Trumpet</i> - Execução da obra uma vez de início ao fim para simulação de prova. Dificuldade: a aluna estava nervosa ao tocar e alguns pormenores rítmicos e harmónicos deveram-se ao seu estado emocional. Sugestão: cantar enquanto a mestrande exemplificava com o trompete, sobretudo as passagens baseadas em cromatismos e intervalos. Resultado: ao voltar a tocar, a aluna pareceu estar mais tranquila e conseguiu até evidenciar mais as dinâmicas que anteriormente não tinha executado, sobretudo em piano (p) e forte (f). - Execução do estudo n.17 do método <i>Skilful Studies – 40 progressive studies for Trumpet</i> - Respiração – Dificuldade: A aluna não revelava problemas em preparar-se para iniciar uma frase. Contudo, nem sempre respirava nos sítios mais adequados, cortando as frases ao meio e tornando-as confusas. Sugestão: cantar para perceber quais os sítios mais naturais para respirar tendo em conta as capacidades respiratórias da aluna e o desenvolvimento das frases. Resultado: depois de cantar, a aluna conseguiu perceber, quase instantaneamente, onde seria mais natural respirar de forma a manter a qualidade sonora e a explorar a musicalidade e estrutura das frases musicais.		
Comentários sobre a aula - No final da aula, a mestrande elogiou a aluna pelo bom trabalho que fez na preparação para a prova global e aconselhou-a para que, ao longo da semana, passasse a obra e o estudo de início ao fim para ganhar resistência e construir a confiança para se sentir mais confortável a tocar, sobretudo em contexto de prova em que é normal estar mais nervosa.		

Tabela E27

Descrição da aula 1 – Aluno L

Aula nº1	Data: 25/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluna bastante recetivo. - Utilização de aparelho dentário (preocupação da mestrandia com o bem estar do aluno ao longo da aula).		
Aspetos a trabalhar: - Leitura rítmica. - Postura		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Vibração labial e exercício de bocal – O aluno revelou alguma dificuldade em vibrar os lábios sem o bocal. Sugestão: utilizar mais ar de forma a libertar os lábios conseguindo assim produzir mais som. Resultado: o aluno conseguiu vibrar melhor os lábios seguindo-se para o exercício de bocal. Este consistiu em começar na nota Dó3 e subir pelos graus da escala de Dó Maior, por intervalos, até completar uma oitava. Observação específica: o aluno executou o exercício com excelente afinação na maioria das notas. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestrandia executava cada frase musical e o aluno repetia. Observação específica: o aluno realizou o exercício com facilidade subindo no registo até à nota Lá4. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Fá Maior realizado com diferentes articulações intercaladas entre si (ligado, legato, articulado, staccato) e através do exemplo da mestrandia. Execução da obra <i>Molten Rock</i> do método <i>Grade by Grade for Trumpet</i>. - Leitura rítmica: Dificuldade: sínkopas. Sugestão: Cantar as frases musicais enquanto a mestrandia exemplificava no trompete de forma a perceber melhor a duração de cada figura rítmica. Em seguida, a mestrandia tocou com o aluno para que se sentisse mais confiante. Resultado: cantar o ritmo ajudou drasticamente à sua execução no trompete. Postura: aluno muito encostado à cadeira enquanto tocava. Sugestão: pedir ao aluno que tentasse tocar mais direito de forma a mostrar-lhe a influência da sua postura na execução do trompete. Resultado: o aluno aceitou a sugestão prontamente e a sua emissão sonora melhorou bastante, estabilizando o ataque de cada nota. A correção da postura levou o aluno a perceber que esta é um fator que deve ser frequentemente trabalhado de forma evitar a criação de maus vícios ao tocar o instrumento. - Execução da obra uma vez de início ao fim – perceber se as dúvidas tinham sido esclarecidas e os conteúdos assimilados.		
Comentários sobre a aula - Apesar da utilização do aparelho, o aluno revelou possuir bastantes capacidades ao tocar, apresentando um som agradável, boa articulação e afinação. - As dúvidas rítmicas apresentadas na obra foram fácil e eficazmente trabalhadas através do canto, que permitiu esclarecer as dúvidas existentes e salvaguardar a resistência do aluno ao longo da aula, não necessitando de estar sempre a tocar para ultrapassar dificuldades.		

Tabela E28

Descrição da aula 2 – Aluno L

Aula nº2	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Aluno bastante interessado ao longo dos exercícios e sugestões que lhe eram dadas.		
Aspetos a trabalhar: - Leitura rítmica e melódica; dinâmicas.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de respiração - soprar para o bocal e imaginar uma linha de ar contínua. Pediu-se ao aluno procurasse utilizar ar quente e pensasse que estava a embaciar um vidro enquanto soprava, de forma a abrir a sua cavidade oral, permitindo à garganta estar aberta de forma a facilitar a passagem do ar. - Exercício de bocal - começar na nota Sol3 e descer por graus conjuntos através de glissandos até à nota Dó3. Dificuldade: alcançar a afinação em certa nas notas. Sugestão: cantar enquanto a mestrandia tocava no bocal. Resultado: cantar permitiu ao aluno desenvolver uma melhor noção auditiva daquilo que deveria executar no bocal. - Exercícios de flexibilidade – exercício n.2 do método de flexibilidade <i>Bai Lin</i> . Dificuldade: transição entre os registos médio-grave. Sugestão: mestrandia pediu ao aluno que executasse o exercício no bocal com o auxílio de glissandos, ligando todas as notas com uma boa coluna de ar enquanto ela lhe fornecia a referência auditiva. Resultado: ao voltar ao trompete, o som do aluno melhorou bastante e as quebras de ar entre registos foram menores. - Articulação e destreza técnica: exercício nº2 do método <i>Clarke Technical Studies for Trumpet</i> na tonalidade de Dó Maior realizado com diferentes articulações intercaladas entre si (e associadas a sílabas como <i>Tá, Di, Ti</i> , conforme a articulação a executar) e diferentes figuras rítmicas para trabalhar a articulação. Execução do estudo n.12 do método <i>Skilful Studies – 40 progressive studies for Trumpet</i> - Leitura rítmica conjunta do estudo: por não ter estudado em casa, a mestrandia sugeriu que lessem o estudo em conjunto. Sugestão: cantar o ritmo de cada uma das frases com o auxílio da mestrandia a tocar. - Leitura melódica – Dificuldade: o aluno conseguiu cantar o início das frases mas, devido à falta de associação de intervalos e referências auditivas, depressa se perdia. Sugestão: mestrandia tocou cada uma das frases e novamente pediu-lhe as cantasse. Resultado: cantar ajudou o aluno a compreender melhor a relação intervalar entre as notas ao longo das frases do estudo. Quando passou ao trompete, a execução geral do mesmo foi satisfatória. - Contrastes dinâmicos - a mestrandia sugeriu a utilização de um <i>visualizer</i> de forma a compreender a quantidade de ar necessária para executar os contrastes entre as diferentes dinâmicas. Resultado: ao tocar com o <i>visualizer</i> , o aluno revelou uma maior preocupação em fazer diferenças nas dinâmicas apresentadas, conseguindo manter uma boa qualidade sonora.		
Comentários sobre a aula - Em análise geral, o aluno realizou um bom trabalho na aula. Apesar de não ter realizado trabalho em casa, conseguiu executar os exercícios propostos pela mestrandia estando sempre aberto a sugestões que o ajudassem a melhorar e evoluir no instrumento.		

Tabela E29

Descrição da aula 3 – Aluno L

Aula nº3	Data: 16/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco do trabalho na preparação da prova global que o aluno iria ter no dia 23 de maio.		
Aspetos a trabalhar: - Respiração; dinâmicas; escalas.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Exercício de bocal: começar na nota Sol3 e através de glissandos descer até Fá3 e voltar à nota Sol3, e assim sucessivamente até à nota Dó3. Observação específica: o aluno revelou um desempenho muito melhor ao realizar este exercício relativamente às aulas anteriores. - Aquecimento no trompete – estudos líricos de Vincent Cichowicz. A mestranda executava cada frase musical e o aluno repetia, de forma a ser um aquecimento calmo e organizado. - Preparação para a prova global - Escalas – Ré Maior e relativa menor, Si menor natural, harmónica e melódica. Execução de todas as escalas com apoio na tónica e com base em ritmos presentes nas obras e estudos que executaria posteriormente. - Execução da obra <i>Soaring</i> do método <i>Concert Solos for the Young Trumpeter</i>. - Execução da obra uma vez de início ao fim para simulação de prova. - Dinâmicas - Dificuldade: o aluno não executou as dinâmicas ao longo da obra. Sugestão: cantar com o aluno e exemplificar no trompete como ele deveria executar posteriormente. Resultado: maior exploração das dinâmicas, controlando melhor a dinâmica de piano (p) e executando os reguladores (crescendos, diminuendos) de forma mais eficaz. - Respiração, preparação e perceção auditiva – Dificuldade: o aluno falhou diversos ataques por falta de preparação ao nível da respiração e por não possuir a referência auditiva da primeira nota a executar. Sugestão: cantar o 1º compasso de cada frase tendo em conta uma boa respiração e atenção na afinação das notas. Resultado: o aluno cantou com a mestranda, melhorando a sua preparação para executar cada frase. - Execução do estudo n.17 do método <i>Skilful Studies – 40 progressive studies for Trumpet</i> - Respiração – Dificuldade: o aluno revelou possuir uma boa capacidade respiratória mas por vezes não respirava nos sítios mais adequados, perdendo assim a noção da estrutura de cada frase. Sugestão: a mestranda tocou e pediu ao aluno que cantasse ao mesmo tempo. Resultado: Ao cantar, o aluno respirou mais vezes do que as que tinha respirado quando tocou e, incrivelmente, foram respirações em sítios mais adequados musicalmente, dando-lhe uma melhor noção do início, meio e fim das frases.		
Comentários sobre a aula - No final da aula, a mestranda aconselhou o aluno a tocar mais vezes a peça e o estudo de início ao fim para melhorar a sua resistência e aumentar a sua confiança para a prova. - Cantar ajudou o aluno a trabalhar as suas dificuldades relacionadas com a respiração e exploração de dinâmicas pelo que a mestranda sugeriu ao aluno trabalhar da mesma forma em casa.		

Tabela E30*Descrição da aula 1– Classe de Conjunto*

Aula nº1	Data: 25/10/2024	Duração: 45 minutos
Observações: <ul style="list-style-type: none">- Boa leitura das obras trabalhadas.- Apesar de tímidos no início, os alunos foram ficando mais à vontade com o decorrer da aula.		
Aspetos a trabalhar: <ul style="list-style-type: none">- Dúvidas relativas à estrutura das obras.- Afinação em grupo.- Dinâmicas.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: <ul style="list-style-type: none">- Aquecimento: Escala de Dó Maior em mínimas.- Escala de Dó Maior em colcheias para trabalhar articulação em conjunto - Arpejo da respetiva escala em legato.- Afinação com recurso à aplicação <i>Soundcorset Afinador</i> Execução da obra <i>Carnaval of Venice</i>, um arranjo para trio de trompetes. <ul style="list-style-type: none">- Esclarecimento de dúvidas relativamente à execução de repetições e respetivos saltos, bem como de saltos ao S e à Coda. Sugestão: executar a obra de início ao fim para perceber se a explicação tinha ficado clara para todos os alunos. Resultado: Apesar de alguns alunos se terem perdido o grupo conseguiu chegar ao fim da obra.- Dinâmicas. Dificuldade: os alunos executavam bem a dinâmica em piano (p) mas não destacavam a dinâmica meio forte (mf) nem forte (f). Sugestão: a mestrandia tocou as diferentes frases de forma a exemplificar como gostaria de ouvir o contraste dinâmico. Depois de terem ouvido, a mestrandia pediu aos alunos que cantassem, de forma a interiorizarem o que lhes tinha sido demonstrado. Resultado: Apesar de tímidos a cantar em grupo, quando tocaram houve uma maior preocupação dos alunos em executar as dinâmicas escritas e o grupo soou mais equilibrado. Execução da obra <i>The crown of Roses</i> do compositor Piotr Ilitch Tchaikovski, em arranjo para três vozes de trompetes. <ul style="list-style-type: none">- Afinação- Para trabalhar a afinação com os alunos, a mestrandia recorreu à utilização da técnica de cantar pedindo-lhes que cantassem as notas que estavam a tocar num determinado acorde. Resultado: Os alunos assim fizeram, a início um pouco tímidos, mas ao ganharem confiança perceberam que realmente cantar as notas lhes facilitava a noção auditiva que deveriam ter ao executar as mesmas no trompete.		
Comentários sobre a aula <p>Os alunos realizaram um trabalho bastante produtivo ao longo da aula. Quando existiam dúvidas, procuram entreajudar-se contribuindo para o bom decorrer da aula. Relativamente aos pontos técnicos trabalhados, cantar os acordes mais problemáticos ajudou os alunos a estarem mais atentos a correções necessárias que deveriam ser feitas para trabalhar a afinação e as próprias dinâmicas foram mais evidentes após terem cantado em conjunto.</p>		

Tabela E31

Descrição da aula 2– Classe de Conjunto

Aula nº2	Data: 17/01/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Alunos recetivos e interessados ao longo da aula.		
Aspetos a trabalhar: - Afinação em grupo; dinâmicas; leitura em conjunto.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Aquecimento: Escala de Dó Maior em mínimas. - Perceção auditiva em conjunto: a mestrandia utilizou a mesma escala e dividiu os alunos em três grupos (vozes): um grupo entrava primeiro com o ritmo de colcheias durante dois tempos; quando o primeiro grupo chegava à terceira nota da escala, o segundo grupo entrava na tónica (nota Dó); o terceiro grupo, por sua vez, esperava que o primeiro grupo chegasse à quinta nota da escala para entrar também na tónica. Objetivo: chamar a atenção dos alunos para o que se passa musicalmente à sua volta, mostrando-lhes que para além da sua parte, é fundamental ouvir e perceber o que os colegas estão a tocar ao mesmo tempo. - Afinação - afinação por grupos em que cada um tocasse uma nota do acorde da referida escala: o terceiro grupo tocou a primeira nota da escala (Dó); o segundo grupo tocou a terceira nota da escala (Mi) e o primeiro grupo a quinta (Sol). Dificuldade: afinar em conjunto. Sugestão: cada aluno cantar a nota que lhe cabia, tentando procurar o melhor som de grupo que conseguissem. Resultado: após cantarem, os alunos conseguiram instantaneamente afinar e melhorar a sua sonoridade de grupo, que ficou mais equilibrada. Execução da obra <i>The crown of Roses</i> do compositor Piotr Ilitch Tchaikovski, em arranjo para três vozes de trompetes. - Dinâmicas – Dificuldade: contrastes dinâmicos pouco evidenciados pelos alunos. Sugestão: cantar conforme a divisão de vozes e imaginar como queriam que soassem as dinâmicas quando passassem para o trompete. Resultado: apesar da afinação não ter sido perfeita, os contrastes de dinâmicas foram muito mais notórios exatamente por os alunos terem mentalmente preparado, com o auxílio da voz, a forma como executariam as dinâmicas no trompete. Execução da obra <i>Bob Cat</i> do compositor David Bruce - Leitura à primeira vista da obra – apesar da obra estar escrita num andamento rápido, para ajudar os alunos com a leitura, a mestrandia pediu que tocassem mais devagar. - Conhecimento de partes e conceção da obra - para tomarem atenção e perceberem que partes tinham ou não em conjunto com os colegas, a mestrandia selecionava passagens e vozes com motivos melódicos e rítmicos em comum. Observação específica: os alunos conseguiram facilmente compreender as ideias principais da obra e foram desafiando a aumentar a velocidade progressivamente.		
Comentários sobre a aula Numa análise geral, a aula foi bastante produtiva e trabalharam-se aspetos como a afinação, sonoridade de grupo e dinâmicas. Com a leitura de uma nova obra os alunos trabalharam também a leitura à primeira vista e a atenção auditiva em grupo.		

Tabela E32

Descrição da aula 3– Classe de Conjunto

Aula nº3	Data: 23/05/2025	Duração: 45 minutos
Observações: - Foco da aula na preparação das obras para a audição final de classe, dia 26 de maio.		
Aspetos a trabalhar: - Afinação em grupo; dinâmicas; leitura em conjunto.		
Metodologias/Estratégias aplicadas: - Aquecimento: Escala de Dó Maior com diferentes ritmos, articulações e dinâmicas baseados em pontos críticos que iriam trabalhar, posteriormente, nas obras a apresentar. Execução da obra <i>The Beginning Blues</i> do compositor John Glene. - Execução da obra uma vez de início ao fim antes de trabalhar partes específicas. - Articulação em grupo - a mestrandia cantou as primeiras frases da obra exemplificando e sugerindo sílabas para os ajudar a compreender melhor como articular determinadas notas, pedindo-lhes, posteriormente, que cantassem. Os alunos esforçaram-se por executar rigorosamente as articulações pedidas. Resultado: no instrumento, o resultado foi melhor e a articulação mais perceptível do que tinha sido antes de cantarem. - Fraseado e musicalidade – ao tocarem, os alunos não evidenciavam a estrutura das frases e a sua execução tornava-se confusa. Sugestão: pediu-se aos alunos que cantassem e pensassem no início, meio e fim das frases que estavam a tocar. A mestrandia dirigiu-os tentando dar-lhes indicações que evidenciassem a correta estrutura da frase e pediu a dois alunos que tocassem as passagens de forma a servir de exemplo aos colegas Resultado: o exemplo dos colegas foi crucial para que os restantes alunos se conseguissem orientar e perceber como tocar. Execução da obra <i>Haiku</i> do compositor John Glene. - Dúvidas rítmicas – confusão de alguns dos ritmos apresentados em determinadas passagens. Sugestão: alunos com dúvidas cantaram as passagens e pediu-se aos alunos que estavam a executar corretamente o ritmo que tocassem de forma a ajudar os colegas a perceber o que deveriam corrigir. Resultado: Esta técnica ajudou os alunos a trabalharem melhor em grupo, procurando ouvir-se mais entre si. - Respiração – numa entrada em piano súbito, os alunos não atacavam a nota ao mesmo tempo e a sua respiração não era conjunta. Sugestão: pedir aos alunos que procurassem respirar em conjunto para estarem preparados para a entrada e para a dinâmica que deveriam executar. Resultado: ao focarem a sua atenção na respiração conjunta, a execução da frase foi mais natural. Comentários sobre a aula - No geral, houve bastantes aspetos positivos e uma boa evolução desde o início até ao fim da aula. Com a utilização do canto, os alunos ganharam uma maior consciencialização em relação à afinação do grupo e ao voltarem a tocar os resultados foram bastante positivos.		