



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Fábio Rafael Vieira Baptista

**A visita de estudo, real ou virtual,
como metodologia no ensino das Ciências
Musicais aplicada à História da Música
em Portugal**

Fábio Rafael Vieira Baptista **A visita de estudo, real ou virtual, como metodologia no ensino das Ciências Musicais aplicada à História da Música em Portugal**

UMinho | 2022

julho de 2022



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Fábio Rafael Vieira Baptista

**A visita de estudo, real ou virtual,
como metodologia no ensino das Ciências
Musicais aplicada à História da Música
em Portugal**

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Pedro Filipe Russo Moreira

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

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

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

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

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgal
CC BY-NC-SA

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela força e forte incentivo ao estudo em todo o meu percurso académico.

À minha namorada, pela compreensão e paciência devido ao tempo passado atrás dos livros e computador.

Aos meus colegas de Ciências Musicais, em particular ao Bruno Ferreira, à Maria Inês Tavares e à Tânia Pinho, pela fácil integração, amizade e carinho que me deram ao longo dos meus dois anos de frequência na Universidade do Minho.

À Academia de Música de Castelo de Paiva, pela amabilidade de me receber enquanto estagiário na sua instituição.

Aos alunos das disciplinas em que estagiei, pela forma respeitosa e carinhosa com que me trataram no interior e exterior da Academia de Música de Castelo de Paiva.

Aos professores cooperantes, pela disponibilidade e recessão calorosas que contribuíram para a minha confiança, e pelas sugestões e conversas que enriqueceram os meus hábitos de agir e lidar com os alunos na sala de aula.

Ao meu orientador, pela dedicação exímia e rigorosa com que sempre se apresentou, sempre disponível para a ajuda e partilha de conhecimento que em muito enriqueceu o presente relatório.

Dedico este trabalho aos meus pais, que sempre me inspiraram e demonstraram que o trabalho árduo compensa.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

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

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

A visita de estudo, real ou virtual, como metodologia no ensino das Ciências Musicais aplicada à História da Música em Portugal

RESUMO

O presente relatório é resultado do Estágio profissional realizado na Academia de Música de Castelo de Paiva, no âmbito do Curso de Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, tendo por base uma metodologia de investigação-ação.

A temática principal incide na aplicação das Visitas de Estudo, real ou virtual, como metodologia nas Ciências Musicais, respondendo à problemática da sua subalternidade no ensino especializado da música, e a difícil introdução da temática da História da Música em Portugal.

Para aplicação e consolidação da visita de estudo como prática metodológica, foram elaboradas ferramentas didáticas, como um Dossier-Guia, que contém informações específicas e fichas de trabalho associadas aos locais a visitar. Na intervenção pedagógica, foram implementadas duas visitas de estudo tendo por objeto a História da Música em Portugal no séc. XVIII: uma realizada no curso secundário de música de História da Cultura e das Artes (11º ano/7º grau), e outra no curso básico de música de Formação Musical (turma com alunos do 2º e 3º graus).

Para análise de dados desta investigação-ação, fizeram parte a observação direta das aulas e do comportamento dos alunos, a análise e correção das fichas de trabalho realizadas pelos alunos durante a visita, e a análise pormenorizada da “Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual” entregue individualmente aos alunos no final da intervenção. Da análise e reflexão dos dados obtidos foi possível concluir que a Visita de Estudo e as ferramentas pedagógicas associadas são relevantes no campo das Ciências Musicais, em particular na aplicação prática da temática da História da Música em Portugal, motivando os estudantes na sua frequência.

Palavras-Chave: Ciências Musicais; Ferramentas Pedagógicas; História da Música em Portugal; Plano de Aula; Visitas de Estudo (Real ou Virtual)

The field trip, real or virtual, as a methodology in Musical Sciences teaching applied to the History of Music in Portugal

ABSTRACT

This report is the result of the professional internship carried out at Castelo de Paiva 's Academy of Music, within the scope of the Master's degree in Music Teaching at the University of Minho., based on action-research methodology.

The main theme focuses on the application of field trip, real or virtual, as a methodology in Musical Sciences, responding to the problem of its subordination in the specialized teaching of music, and the difficult introduction of the theme of the History of Music in Portugal.

In order to apply and consolidate the field trip as a methodological practice, didactic tools were developed, such as a Dossier-Guide, which contains specific information and worksheets associated with the places to visit. So, in the pedagogical intervention, two study visits were implemented with the object of the History of Music in Portugal in the 18th century: one held in the secondary music course of History and Culture of Arts (11th grade/7th grade), and another in the basic music course of Music Theory (class with 2nd and 3rd grade students).

For data analysis of this action-research were involved, the direct observation of the classes and the behavior of the students, the analysis and correction of the worksheets carried out by the students during the visit, and the detailed analysis of the "Evaluation Grid of the Virtual Field Trip" delivered individually to students at the end of the intervention. From the analysis and reflection of the data obtained, it was possible to conclude that the field trip and the associated pedagogical tools are relevant in the field of Musical Sciences, in particular in the practical application of the History of Music in Portugal theme, motivating students.

Keywords: Musical Sciences; Pedagogical Tools; History of Music in Portugal; Class plan; Field Trip (Real or Virtual)

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PARTE A - ENQUADRAMENTO TEÓRICO	4
1. O ENSINO DE MÚSICA E DAS CIÊNCIAS MUSICAIS EM PORTUGAL	4
1.1 O ensino da música em Portugal (da criação da Universidade à reforma económica de D. Manuel I (1469-1521))	4
1.2 O romper das limitações impostas pela Contrarreforma por D. João V	6
1.3 O Conservatório de Música de Lisboa (1835) e o Conservatório de Música do Porto (1917) ..	7
1.4. Da criação da disciplina de Ciências Musicais por Luís de Freitas Branco (1890-1955) às imposições do Estado Novo	9
1.5. Do 25 de abril (1974) à atualidade	10
2. A VISITA DE ESTUDO COMO METODOLOGIA PEDAGÓGICA	11
2.1. O que é uma visita de estudo	12
2.2. Uma Visita de Estudo Real ou Virtual?	14
2.3. O planeamento de uma visita de estudo	17
2.3.1 O Dossier-Guia	19
3. A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII: A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL	19
3.1. Do Domínio Filipino à Coroação de D. João V	20
3.2. O investimento de D. João V na música Sacra para a Italianização musical em Portugal	21
3.3. A Ópera nos teatros reais provisórios e nos primeiros Teatros Públicos	24
3.4. A Ópera na corte de D. José I e a destruição da Ópera do Tejo (1755)	25
3.5. O recomeço operático nas cortes de D. José I e D. Maria I depois do Terramoto de 1755 ..	27
3.6. Os teatros públicos e a construção do Real Theatro de São Carlos	28
PARTE B - ENQUADRAMENTO CONTEXTUAL DA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA	30
1. O CONCELHO DE CASTELO DE PAIVA	30
2. O ENSINO DA MÚSICA EM CASTELO DE PAIVA E A CRIAÇÃO DA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA	31

3. A FILOSOFIA DE ENSINO DA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA	32
4. O ENSINO DAS CIÊNCIAS MÚSICAIS NA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA	33
5. CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS EM OBSERVAÇÃO DE ESTÁGIO	34
5.1 Ensino Básico de Música	34
5.1.1. Turma dos 6 e 7º anos/2º e 3º graus de Formação Musical.....	34
5.2 Ensino Secundário de Música	35
5.2.1. Turma do 10º ano/6º grau de História da Cultura e das Artes.....	35
5.2.2. Turma do 11º ano/7º grau de História da Cultura e das Artes	36
5.2.3. Turma A do 12º ano/8º grau de História da Cultura e das Artes.....	37
5.2.4. Turma B do 12º ano/8º grau de História da Cultura e das Artes.....	38
PARTE C - INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA.....	39
1. O CONTEXTO E AS MOTIVAÇÕES.....	39
2. A VISITA DE ESTUDO COMO METODOLOGIA NO ENSINO DAS CIÊNCIAS MÚSICAIS: O CASO DA HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL	39
3. O QUE AVALIAR NA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA: INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS..	41
4. OBSERVAÇÕES EM SALA DE AULA	41
4.1 Turma de Formação Musical do Ensino Básico (6º e 7º anos/2º e 3º graus)	42
4.2 Turma História da Cultura e das Artes do Ensino Secundário (11º ano/7º grau)	45
5. PROPOSTAS DE PLANEAMENTO E IMPLEMENTAÇÃO DE VISITAS DE ESTUDO	47
5.1. A Visita de Estudo Virtual às tradições galaico-portuguesas.....	47
5.2. A Visita de Estudo, Real ou Virtual, à História da Música em Portugal do século XVIII	49
5.3. A Visita de Estudo Real ou Virtual à música em Portugal durante o Estado Novo	50
6. PLANOS DE AULA	53
6.1. História da Cultura e das Artes – “Visita de Estudo à História da Música em Portugal no Séc. XVIII: A Italianização Musical”	53
6.2. Formação Musical – “Visita de Estudo à História da Música em Portugal no Séc. XVIII: A Italianização Musical”	66

7. ANÁLISE DA AVALIAÇÃO DA VISITA DE ESTUDO.....	73
7.1 Análise em História da Cultura e das Artes	74
7.2 Análise em Formação Musical.....	78
7.3 Registo final	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS.....	87
ANEXOS.....	93
Anexo 1 - Programa de História da Cultura e das Artes (homologado no dia 14 de setembro de 2004): Ensino Artístico e Especializado da Música.....	93
Anexo 2 - Programa de História da Cultura e das Artes da Academia de Música de Castelo de Paiva	95
Anexo 3 - Dossier-Guia.....	101
Anexo 4 - Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual	103
Anexo 5 – ficha de trabalho de anexo ao dossier-guia da visita de estudo na disciplina de formação musical.....	105
Anexo 6 – Autorização e Identificação da Academia de Música de Castelo de Paiva	107

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - História da Cultura e das Artes: Figura do mapa da visita de estudo, com horários e descrição dos locais a visitar.....	57
Figura 2 - Fachada do Museu Nacional do Coches.....	58
Figura 3 - "Carro triunfal. Fazia parte do conjunto de cinco coches temáticos e dez de acompanhamento que integraram o cortejo da Embaixada ao Papa Clemente XI, enviada a Roma pelo rei D. João V em 1716".	58
Figura 4 - Vista do Tejo para a Praça do Comércio.....	60
Figura 5 - Hard Rock Café Lisboa (local do antigo Teatro da Rua dos Condes)	61
Figura 6 - Edifício na Travessa Conde de Soure, 22. Local possível do antigo Teatro do Bairro Alto.....	61
Figura 7 - Reconstrução da "Ópera do Tejo" inserida no projeto City and Spectacle	62
Figura 8 - Fachada do atual Teatro Nacional de São Carlos	62
Figura 9 - Interior do Teatro Nacional de São Carlos (vista do palco)	63
Figura 10 - Excerto do início do "Concerto para Cravo em Lá Maior" de Carlos Seixas	69
Figura 11 - Excerto inicial da ária "Non v' é piu barbaro" (Não há mais bárbaro) da ópera Demetrio de David Perez.....	70
Figura 12 - Formação Musical: Figura do mapa da visita de estudo, com horários e descrição dos locais a visitar	71

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Caracterização da turma de Formação Musical (2º e 3º graus/6º e 7º anos).....	35
Gráfico 2 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (6º grau/10º ano).....	36
Gráfico 3 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano).....	37
Gráfico 4 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (8º grau/12º ano - Turma A) .	37
Gráfico 5 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (8º grau/12º ano - Turma B) .	38
Gráfico 6 - História da Cultura e das Artes: 1ª categoria - Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	74
Gráfico 7 - História da Cultura e das Artes: 2ª categoria - Avaliação ao nível do conhecimento transmitido e adquirido da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	75
Gráfico 8 - História da Cultura e das Artes: 3ª categoria – Avaliação ao nível do raciocínio da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	76
Gráfico 9 - História da Cultura e das Artes: 4ª categoria - Avaliação ao nível da afetividade e motivação da visita da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	77
Gráfico 10 - Formação Musical: 1ª categoria - Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	78
Gráfico 11 - Formação Musical: 2ª categoria - Avaliação ao nível do conhecimento transmitido e adquirido da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	79
Gráfico 12 - Formação Musical: 3ª categoria – Avaliação ao nível do raciocínio da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	80
Gráfico 13 - Formação Musical: 4ª categoria - Avaliação ao nível da afetividade e motivação da visita da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"	81
Gráfico 14 - Totalidade da avaliação dos alunos em cada categoria da "Grelha de Avaliação da visita de estudo virtual"	82

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Exemplo de "Observações em Sala de Aula" da Turma de Formação Musical (2º e 3º graus/6º e 7º anos)	45
Tabela 2 - Exemplo de "Observações em Sala de Aula" de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano)	46
Tabela 3 - Plano de aula de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo.....	56
Tabela 4 - Objetivos, Planeamento e Implementação do plano de aula de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo	65
Tabela 5 - Plano de aula de Formação Musical (2º e 3º graus/6º e 7º anos): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo.....	70
Tabela 6 - Objetivos, Planeamento e Implementação do plano de aula de Formação Musical (7º grau/11º ano): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo.....	73

INTRODUÇÃO

O presente relatório, inserido no âmbito da Unidade Curricular de Estágio Profissional referente ao segundo ano do Curso de Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, é realizado no ano letivo 2021/2022 com intervenção pedagógica na Academia de Música de Castelo de Paiva. A especialização em Ciências Musicais do referido curso confere habilitação para a docência nos grupos de recrutamento M28 (Formação Musical) e M30 (História da Música/História da Cultura e das artes), sendo nestas duas disciplinas que o Estágio Profissional se processa.

Com o intuito de valorizar as disciplinas das Ciências Musicais no Ensino Artístico e Especializado da Música, assim como de contribuir com uma proposta que permita a introdução da temática da História da Música em Portugal nas disciplinas teóricas ao nível do ensino básico e secundário da música, afigura-se a Visita de Estudo, real ou virtual, enquanto metodologia com temática sobre a História da Música em Portugal, como potencial resposta à problemática. Neste sentido, a visita aos espaços patrimoniais relacionados com os períodos históricos, géneros musicais e figuras centrais em estudo, apresenta-se como o foco do planeamento e implementação da visita de estudo aqui aplicada. Para acompanhamento e reforço aos conteúdos a lecionar, serve-se o presente relatório com a elaboração de ferramentas pedagógicas contextualizadas ao estudo.

O relatório encontra-se organizado em três partes, nomeadamente o Enquadramento Teórico (Parte A), o Enquadramento Contextual da Intervenção Pedagógica (Parte B), e a Intervenção Pedagógica (Parte C).

Relativamente ao Enquadramento Teórico (Parte A), e estando o presente relatório inserido no âmbito de um Curso de Mestrado em Ensino de Música, optou-se por uma fundamentação tripartida, nomeadamente “O Ensino de música e das Ciências Musicais em Portugal”, “A Visita de Estudo como Metodologia Pedagógica” (metodologia em estudo), e a “História da Música em Portugal no século XVIII: A italianização musical” (temática aplicada no contexto da Intervenção Pedagógica) onde é retratado o panorama social, organizacional e musical da cidade de Lisboa ao longo do séc. XVIII.

No Enquadramento Contextual da Intervenção Pedagógica é apresentado de forma detalhada o contexto institucional do estágio profissional. Assim, expõe-se um enquadramento histórico do Concelho de Castelo de Paiva, da Academia de Música de Castelo de Paiva no Concelho e sua filosofia de ensino,

como são integradas as Ciências Musicais nesta instituição, e quais os agentes diretos do presente estágio profissional (“Caracterização das turmas em Observação de Estágio”).

No que diz respeito à Parte C, a Intervenção Pedagógica, esta encontra-se organizada segundo o contexto do relatório (Metodologia de Investigação-Ação) e motivações, a problemática e questões de investigação, os instrumentos de recolha de dados, a observação em sala de aula e as propostas de planeamento e implementação de visitas de estudo à História da Música em Portugal. Por fim, e referentes aos pontos seis e sete desta parte, encontram-se os planos de aula e implementação da “Visita de Estudo à História da Música em Portugal no séc. XVIII: a Italianização Musical” nas disciplinas de Formação musical e História da Cultura e das Artes, e a “Análise da avaliação das visitas de estudo” segundo os dados recolhidos das “Grelhas de Avaliação da Visita de Estudo Virtual”, respetivamente, sendo estas grelhas entregues aos alunos no final da aula, fazendo parte dos quatro indicadores presentes no ponto dois ponto três da Parte A (A. 2.3 – “O planeamento de uma visita de estudo”).

Para estudo de facto deste relatório, tiveram-se por base objetivos de intervenção e investigação. Assim, como objetivos de intervenção pretende-se:

- Desenvolver uma atitude crítica e reflexiva fundamentada em todos os fatores preponderantes ao saber musical;
- Clarificar o potencial que as Ciências Musicais podem oferecer a um músico, com os saberes teóricos e práticos;
- Confirmar a visita de estudo como metodologia no exercício pedagógico das Ciências Musicais, aplicando e avaliando materiais didáticos associados onde os contextos e práticas musicais se correlacionam;
- Oferecer ferramentas que fomentem uma maior motivação dos alunos e uma atitude ativa em sala de aula;
- Promover o desenvolvimento de competências musicais interdisciplinares, através da criação, manuseamento e avaliação de materiais didáticos para a visita de estudo, real ou virtual, que potencializem as Ciências Musicais e os estudantes de música;
- Confirmar esta metodologia como uma ferramenta positiva para a introdução do ensino da música em Portugal nas disciplinas das Ciências Musicais.

Como objetivos de investigação tem-se por motivação os seguintes pontos:

- Compreender se o potencial pedagógico da visita de estudo, real ou virtual, pode oferecer uma formação mais alargada aos estudantes de música sobre todos os aspetos essenciais nas disciplinas das Ciências Musicais;
- Reconhecer se a dinâmica da visita de estudo (real ou virtual) contribui para a assimilação dos conteúdos e, conseqüentemente, para uma motivação e predisposição dos alunos cada vez mais positivas para com as Ciências Musicais;
- Entender se a visita de estudo, real ou virtual, responde à dificuldade na introdução da História da Música em Portugal nas disciplinas das Ciências Musicais;
- Perceber se a visita de estudo, real ou virtual, permite desenvolver um espírito reflexivo e crítico dos alunos de música.

É segundo estas dimensões que as investigações teóricas e contextuais se aplicam na Intervenção Pedagógica, procurando responder de forma clara, discriminada e assertiva, resolvendo a problemática e questões de investigação levantadas.

PARTE A - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Este primeiro capítulo encontra-se dividido em três partes, nomeadamente o Ensino de Música e das Ciências Musicais em Portugal, a Visita de Estudo como metodologia pedagógica e a História da Música em Portugal no Século XVIII (A Italianização Musical). Esta organização é orientada para o enquadramento das problemáticas acerca da dificuldade de introdução da cultura musical portuguesa no ensino das Ciências Musicais, ao nível do ensino básico e secundário do ensino artístico especializado da música, e da subalternidade das Ciências Musicais às demais disciplinas inseridas no currículo do Ensino Artístico Especializado da Música.

Na primeira parte, tenta-se explicar e refletir acerca do desenvolvimento da área do ensino da música em Portugal, desde a formação do reino até à atualidade, com enfoque nas Ciências Musicais. Na segunda parte, a visita de estudo (real ou virtual) como metodologia pedagógica, pretende-se potenciar as Ciências Musicais e valorizar os conteúdos aí lecionados. A terceira e última parte, a História da Música em Portugal no século XVIII (A Italianização Musical), prende-se pela resolução da dificuldade de inserção do contexto musical português nos planos curriculares ministeriais.

1. O ENSINO DE MÚSICA E DAS CIÊNCIAS MUSICAIS EM PORTUGAL

O ensino da música em Portugal sofreu muitas mutações ao longo dos cerca de seiscentos anos desde a sua criação, sendo assim tanto necessário traçar uma rota histórica do ensino da música em Portugal, como delimitar as Ciências Musicais enquanto disciplina ao nível básico e secundário.

1.1 O ENSINO DA MÚSICA EM PORTUGAL (DA CRIAÇÃO DA UNIVERSIDADE À REFORMA ECONÓMICA DE D. MANUEL I (1469-1521))

Na Baixa Idade Média (séc. XI-XV), com o desenvolvimento social e político dos Feudos mais dinamizadores na produção agrícola e trocas comerciais, a Catedral surge como edifício de orgulho e reflexo do poder divino, político e económico de cada Burgo¹. É com a deambulação das trocas comerciais, maioritariamente, que as transferências de saberes proporcionam uma busca incessante

¹ Local dentro dos feudos onde se operavam as trocas comerciais, por normas fortificadas por uma ou duas muralhas (Cambotas, Meireles, e Pinto, 2018, p. 130)

pelo conhecimento vanguardista, formando-se as primeiras Universidades em associação às Catedrais. Estas vão assim atrair às suas cidades, nomeadamente às “cidades da Flandres (...) Báltico (...) Sevilha, Lisboa e La Rochelle.” (Cambotas et al., 2018, p. 129) os mais diversos estudantes e mestres, dando início à transferência do domínio literário monástico para as Universidades (Chagas, E. Reis, e Xavier, 2017, pp. 319-323).

Nestes locais, a Filosofia Escolástica² marcou um ensino onde o mestre em circunstância alguma podia ser refutado. O método de estudo que prevaleceu segundo esta filosofia foi aquela cuja tendência se deveu a São Tomás de Aquino (1225-1274):

que enfatizava a interpretação do mundo real e a apreensão do conhecimento pelo raciocínio. O amplo sistema filosófico de Tomás de Aquino procura conciliar as bases do cristianismo com o realismo científico do grego Aristóteles (384-322 a.C.), segundo o qual a responsável pela compreensão e ordenação do mundo é a razão. (Chagas et al., 2017, p. 319)

Assim, no âmbito das artes, são ministradas nas Universidades duas áreas de estudo, o *Trivium*, que se dividia nas disciplinas de Gramática, Retórica e Dialética, e o *Quadrivium*, que se dividia nas disciplinas da Aritmética, Geometria, Música e Astronomia. Se a primeira área referida oferecia a capacidade de pensamento e organização racional lógica, a segunda oferecia a capacidade de estudo e comprovação científica dos seus pensamentos e descobrimentos (Peinado, 2012, pp. 3-5).

À semelhança das principais cidades de territórios europeus, também em Portugal se adotou este sistema escolástico pois “a primeira universidade foi fundada em 1290, em Lisboa, no tempo de D. Dinis” (Cambotas et al., 2018, p. 129), que “na sequência de diligências realizadas ao Papa, oficializa o Estudo Geral de Lisboa (...) em que se ministrava o ensino da música, e teve como modelo a Universidade Pontifícia de Salamanca, fundada em 1215.” (Moura & Ribeiro, 2022, p. 3). Assim, nestes locais:

educavam-se os moços de capela, ou meninos cantores, que nelas davam entrada a partir dos oito anos e aí se mantinham até à altura da mudança de voz. A sua formação musical incluía a

² “significa originariamente «doutrina da escola» e que designa os ensinamentos de filosofia e teologia ministrados nas escolas eclesiais e universidades na Europa durante o período medieval, sobretudo entre os séculos IX e XVII. A escolástica caracteriza-se principalmente pela tentativa de conciliar os dogmas da fé cristã e as verdades reveladas nas Sagradas Escrituras com as doutrinas filosóficas clássicas, destacando-se o *platonismo e o *aristotelismo. O primeiro período da escolástica é marcado pela influência do pensamento de st. Agostinho e do platonismo...” (Japiassú e Marcondes, 2006, p. 90).

teoria musical, a educação da voz, a memorização das melodias e o conhecimento das cerimónias litúrgicas a que elas pertenciam. (Brito & Cymbron, 1992, pp. 22-23)

Estes dados revelam-nos que a formação musical “ministrada a estes estudantes era já bastante prática e tinha como fim último a formação litúrgica e musical de futuros profissionais para o serviço da Igreja” (Carneiro e Vieira, 2017, p. 145). Há algum detalhe pedagógico, mas na componente da teoria musical, a incerteza dos assuntos abordados é evidente.

Estas práticas mantiveram-se ao longo dos séculos XIV e XV, até que as circunstâncias económicas da Igreja (única instituição a ministrar o ensino da música) durante o Reinado de D. Manuel I exigiram uma redução no efetivo musical (Moura e Ribeiro, 2022, p. 3).

1.2 O ROMPER DAS LIMITAÇÕES IMPOSTAS PELA CONTRARREFORMA POR D. JOÃO V

Apesar de um início fulgurante, a reforma de D. Manuel I limitou a ação musical no âmbito das exigências polifónicas renascentistas e diminuiu a ação da universidade, o que seguido da Contrarreforma e Inquisição em Portugal advogou à música uma posição de enclausuramento nas limitações regrantes religiosas, continuando a Igreja a deter-se como única instituição de educação musical (Moura e Ribeiro, 2022, p 3). Mesmo com o surgimento de escolas de música associadas às Sés de Évora, Braga, Porto, Elvas e Portalegre, que nos legaram um rico acervo de música e compositores portugueses, a proibição da componente musical em celebrações religiosas chegou mesmo a acontecer por ação da Companhia de Jesus, que ainda em 1558 “...proibia a guarda de instrumentos musicais e alguns utensílios que não eram considerados pertinentes para o serviço da ordem” (Moura e Ribeiro, 2022, p 3), mantendo-se o ensino e prática musical no âmbito dos mosteiros em Portugal (Lessa, 1998).

Foi, contudo, com a subida ao poder de D. João V (1689-1750), em 1707, que se realizou uma profunda reforma na educação musical em Portugal, justificada pela ação política requerida pela sua pessoa e o apoio nobre e burguês que o rodeava (Castro e Nery, 1991, pp. 84-85). Pela força e autonomia da Igreja em Portugal, D. João V muniu a sua capela real de artifícios musicais nunca antes explorados em Portugal, tendo por base a orquestração política da Capela Pontifícia. Desta forma, e associando à sua Capela uma escola de música, o denominado mais tarde de Seminário da Patriarcal, submete as decisões religiosas às suas vontades e aventuras (Fernandes, 2013). Para o ensino nesta escola, e artifício profissional musical, contrata relevantes mestres e instrumentistas da Capela Papal,

de entre os quais Domenico Scarlatti (1685-1757) e Giovanni Giorgi (?-1762) (Castro e Nery, 1991, pp. 89-90).

Foi preciso esperar até 1835 para a educação musical em Portugal assistir à laicização do seu ensino, pois o Seminário da Patriarcal, apesar de investir na contratação de músicos/professores italianos e na importação de tratados transalpinos, manteve um ensino profissionalizado e dirigido à monumentalidade religiosa (Fernandes, 2013). Contudo, esta escola revelou-se uma instituição de oferta musical de enorme relevo pela atribuição de bolsas de estudo aos seus melhores alunos, enviados para Roma com o intuito de apreenderem e aprofundarem técnicas musicais sacras; estes estudos revelaram-se mais ricos que aquilo que era esperado, resultando na aquisição do culto pela ópera, género musical que se integra em Portugal ora pela contratação de músicos italianos ora pelos bolseiros retornados ao Reino. A febre operática que se instalou durante o séc. XVIII e inícios do séc. XIX levou a que “o culto da música italiana [fosse], entre os músicos e amadores, a religião oficial; os raros que o não professavam arriscavam-se a ser olhados como hereges” (Branco, 2005, p. 255).

1.3 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE LISBOA (1835) E O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO (1917)

Por Decreto de 5 de Maio de 1835 é criado em Lisboa um Conservatório de Música que substitui, na formação de músicos profissionais, o Seminário da Patriarcal extinto em 1834. Este Conservatório, anexo à Casa Pia [...], possui como características inovadoras o visar de uma acção caritativa assim como pretende ministrar uma formação laica a ambos os sexos. (Gomes, 2000, como citado em Moura e Ribeiro, 2022, p. 4)

O Conservatório de Música de Lisboa, cuja direcção ficara ao encargo do músico João Domingos Bomtempo (1775-1842) e corpo docente transferido do Seminário da Patriarcal, contextualiza-se numa acção de democratização do ensino da música em Portugal e uma ampla didáctica teórico-prática, que acabou por não se concretizar (Moura e Ribeiro, 2022, p. 4). Ainda, a mando da Rainha D. Maria II (1819-1853), foi criado em 1836 o Conservatório Geral da Arte Dramática à imagem do *Conservatoire National de Music et de Déclamation* de Paris, cuja direcção presidida por Almeida Garret (1799-1854) incorporava nesta escola a integração da Escola Dramática de Teatro ou de Declamação, a Escola de

Música³, e a Escola de Dança, Mímica e Ginástica Especial (Moura e Ribeiro, 2022, p. 4). A falta de eficácia dos estudos aplicados ao ensino artístico durante o século XIX revelam-se pelas inúmeras reformas ocorridas, como foi o caso da alteração e divisão das Escolas do Conservatório em Escola de Música, Escola de Declamação e Escola de Dança ainda antes do presidente honorário D. Fernando II (1816-1885) alterar a denominação do Conservatório Geral da Arte Dramática para Conservatório Real de Lisboa (Moura e Ribeiro, 2022, pp. 4-5).

As dificuldades económicas que marcaram a segunda metade do séc. XIX parecem ter ditado diversas modificações nas mais variadas áreas, tendo a Escola de Dança sido extinta no ano de 1869, como reacção às elevadas despesas do Reino (Moura e Ribeiro, 2022; Carneiro e Vieira, 2017). Mas, ao passo que os problemas não pareciam largar o Conservatório Real de Lisboa, eram abertas outras instituições de ensino em Portugal, como são os casos da Real Academia dos Amadores de Música (1884), e o Conservatório de Música do Porto (1917) (Carneiro e Vieira, 2017, p. 146). Este último, inaugurado a “9 de dezembro de 1917 tendo como figuras de destaque Moreira de Sá, como diretor, e Ernesto Maia, no cargo de subdiretor” (Zão, 2018, p. 6), responde aos inúmeros manifestos de músicos e intelectuais da cidade que idealizavam uma instituição de ensino, que na sua criação se apresenta como “uma escola de formação distinta e autónoma em relação ao Conservatório de Lisboa” (Vasconcelos, 2002, como citado em Carneiro e Vieira, 2017, p. 146), que respondesse à intensa atividade musical nessa cidade:

Não sendo possível mencionar todas as colectividades em torno das quais se vivia um intenso movimento musical, algumas são decisivas, tanto na divulgação da música e dos músicos da época, como no impulso que é dado ao ensino A Sociedade Filarmónica (...), a Sociedade de Quartetos e o Orpheon Portuense fundados por Moreira de Sá e a Sociedade de Concertos Sinfónicos Portuense fundada e dirigida por Raymundo de Macedo, são alguns dos bons exemplos. (Rocha, 2007, como citado em Zão, 2018, p. 6)

³ Atenta-se à particularidade dos termos recorrentes nas mais diversas fontes. Segundo o *Regulamento Interno da Escola de Música do Conservatório Nacional* (2016) “Este Conservatório (Conservatório de Música de Lisboa) (...) vai ser incorporado no Conservatório Geral de Arte Dramática, com o título de Colégio do Conservatório”. Contudo, “Não é inteiramente claro que a escola de música, criada no âmbito do Conservatório Geral de Arte Dramática, e o Colégio do Conservatório, que resulta da transformação do Conservatório de Música da Casa Pia, constituam uma mesma realidade, uma vez que este Colégio visava uma formação em regime de internato, ao passo que a escola de música, que irá entretanto surgir, visaria antes uma formação em regime de externato, tendo sido de facto este o regime em que a mesma terá sempre funcionado. Mas dadas as enormes dificuldades da fazenda pública durante o segundo quartel do século XIX as quais chegam a ditar o atraso de mais de ano e meio no pagamento de algumas remunerações, as funções acometidas a este Colégio do Conservatório acabarão por ser de facto absorvidas pela escola de música entretanto criada” (p. 4).

De todas as reformas institucionais nestas escolas de ensino da música, nenhuma teve tanta repercussão como as mudanças radicais operadas a partir da Implantação da República a 5 de outubro de 1910. Dentro das reformas tomadas a partir desta data encontra-se a mudança de nome do “Conservatório Real de Lisboa” para “Conservatório de Lisboa” (Rosa, 2010, p. 415).

1.4. DA CRIAÇÃO DA DISCIPLINA DE CIÊNCIAS MUSICAIS POR LUÍS DE FREITAS BRANCO (1890-1955) ÀS IMPOSIÇÕES DO ESTADO NOVO

A Implantação da República, em 1910, marcou uma mudança no ensino da música no Conservatório de Lisboa. Contudo, é com o Decreto-Lei nº 5546 de 9 de maio de 1919, que o “Conservatório de Lisboa passa a denominar-se Conservatório Nacional de Música” (Diário da República, 1919, p. 787) e se opera uma modernização pedagógica nessa instituição sob a batuta liderada por José Viana da Mota (1868-1948) e Luís de Freitas Branco, diretor e vice-diretor, respetivamente (Rosa, 2010, p. 415), que se baseiam no programa e regulamento do Conservatório de Música do Porto:

A criação desta (Conservatório de Música do Porto) escola está bastante ligada a Bernardo Moreira de Sá. Músico e pedagogo, é por ele que é elaborado o regulamento e o programa de estudo do Conservatório, documento este que servirá de base a uma profunda reforma do ensino da música levada a cabo no ano de 1919 e que visava a reestruturação dos programas do Conservatório Nacional. (Carneiro e Vieira, 2017, p. 146)

Desta forma, é decretada a divisão do ensino em três graus pelas disciplinas de instrumento, canto e composição, nomeadamente o grau elementar, complementar e superior. Ainda, e em resposta à modernização constituída, além dos “cursos técnicos (...) será também proporcionado aos alunos o ensino do português [e] generalidades de ciências musicais, compreendendo a acústica, história da música e estética musical”⁴ (Diário da República, 1919, p. 787). Contudo, as conjunturas políticas da Ditadura Militar (1926-1933) e do Estado Novo (1933-1974) reformularam a reforma de 1919, afirmando que esta “Não correspondia aos propósitos, decerto louváveis, do legislador”⁵ (Diário da República, 1930, p. 1966) justificando-se com a:

⁴ Decreto Lei nº 5546 de 9 de maio de 1919, Capítulo 2, artigo 4º.

⁵ Decreto Lei nº 18881 de 25 de setembro de 1930, Introdução.

(...) demasiada extensão de alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias; um luxo de organização que nem sempre correspondia às realidades práticas do ensino; a inexecutabilidade de certas disposições legais, colocando o Governo durante os onze anos de vigência do regime de 1919, na necessidade de dispensar permanentemente o seu cumprimento⁶. (Diário da República, 1930, p. 1966)

Ainda sobre o Decreto-Lei nº 18881 de setembro de 1930, sendo que os Conservatórios de Música e de Teatro tinham já sido fundidos numa mesma instituição e administração segundo o Decreto-Lei nº 18 18461, de 14 de junho de 1930, a disciplina de Ciências Musicais é substituída como uma 18ª disciplina, composta por Acústica e História da Música, trasladando a disciplina de Estética Musical para a disciplina de Composição na especialidade de Curso Superior (Diário da República, 1930, p. 1967).

O plano curricular deste Decreto-Lei vigorou em todas as instituições de ensino de música durante mais de cinquenta anos, tendo coexistido na Portaria nº 370/98, de 29 de junho (Carneiro & Vieira, 2017, p. 147), com a também conhecida por “Experiência Pedagógica de 71 (...) a designada reforma de Veiga Simão (...) destinada a ser objeto de uma ampla discussão pública como forma de encontrar as bases para um largo consenso nacional” (Moura e Ribeiro, 2022, p. 7) no sistema educativo português.

1.5. DO 25 DE ABRIL (1974) À ATUALIDADE

As transformações políticas levadas a cabo depois do 25 de abril de 1974 levou à “extinção de alguns dos aspetos mais marcantes da experiência pedagógica” (Rosa, 2010, p. 417), sendo com “o Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de julho, que surge a atual configuração ao nível do ensino da música (...), em Portugal...” (EMCN, 2016, p. 5). É com este Decreto-Lei que foi criado o conceito de escola vocacional, criando áreas vocacionais de música e dança, com subdivisão de dois tipos, um ao nível do ensino básico e secundário, e outro ao nível do ensino superior (Ribeiro e Vieira, 2010, p. 1427). Assim, os “Conservatórios são agora designados de escolas básicas e secundárias de música e os cursos superiores são transferidos para o ensino superior politécnico” (Carneiro e Vieira, 2017, p. 147), dando

⁶ Decreto Lei nº 18881 de 25 de setembro de 1930, Introdução.

origem às Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e Escola Superior de Música e da Artes do Espetáculo (ESMAE) (Bochmann, 2010, p. 417; Melo, 2010, p. 417).

Desta forma, os cursos superiores conferiam aos estudantes um “grau académico, inicialmente, bacharelato; hoje, licenciatura, mestrado e doutoramento” (Moura e Ribeiro, 2022, p. 7), sendo que os planos de estudo gerais e complementares, ao nível do ensino básico e secundário, respetivamente, sendo este último de carácter profissionalizante, viriam a ser regulados pela Portaria nº 294/84, de 17 de maio, nas suas vertentes de Formação Musical, Instrumento e Canto (Carneiro & Vieira, 2017, p. 147). É ainda assinalado com o artigo 6º, nº1, que no ensino básico e secundário, os “cursos podiam ser frequentados em regime integrado ou articulado” (Moura e Ribeiro, 2022, p. 8), sendo que no primeiro todas as disciplinas eram lecionadas no estabelecimento de ensino artístico, e no segundo apenas as disciplinas de formação geral seriam ministradas numa escola de ensino básico ou secundário (Diário da República, 1983, p. 2390). Salva-se ainda a existência do “*regime supletivo* «Despacho nº 76/SEAM/85, de 9 de outubro» – quando a formação específica e vocacional era ministrada no estabelecimento de ensino artístico, independentemente das habilitações do aluno” (Ribeiro e Vieira, 2010, p. 1427). Com a transferência do ensino superior para o âmbito dos Institutos Politécnicos, os conservatórios passaram a ser tutelados pela Direção Geral do Ensino Secundário, o que provocou problemas ao nível da mudança da carreira dos professores aí docentes, que se sentiram “defraudados com a perda de regalias” (Ribeiro e Vieira, 2010, 1428), assim como uma situação para as escolas visadas que sentiram tais mudanças como desprestigiantes.

As Ciências Musicais, enquanto disciplina, não é mais referida no ensino especializado se não por força da sua subdivisão em várias disciplinas que dela são derivadas, como Acústica, História da Música/História da Cultura e das Artes e Organologia, mas sempre como disciplinas de oferta complementar cuja abertura é “criada pelos estabelecimentos de ensino, tornando-se a sua frequência obrigatória após a criação (...) sendo integradas no respetivo projeto educativo e possuem uma natureza complementar relativamente às outras disciplinas do plano de estudos” (Diário da República, 2012, p. 20).

2. A VISITA DE ESTUDO COMO METODOLOGIA PEDAGÓGICA

A visita de estudo enquanto ferramenta pedagógica tem sido abordada por diversos autores, que abaixo e a seu tempo serão citados, e posta em prática nas mais diversas áreas do ensino. Mas, se no ensino genérico esta é uma prática corrente, com crítica positiva e negativa, no âmbito do ensino artístico

especializado da música o assunto não tem sido alvo de atenção teórica, não existindo estudos de referência neste sentido. É do conhecimento geral que as escolas de ensino de música em Portugal mantêm práticas de divulgação e organização de visitas a museus ou espaços de cultura musical, não existindo qualquer fundamentação teórico-prática ao nível da pedagogia, remetendo-se à audição ou escuta de um espetáculo musical aí apresentado.

É nesta lacuna que se insere o presente relatório que, aliado à motivação nas disciplinas das Ciências Musicais, se apresenta como ferramenta à aquisição e consolidação de conhecimentos.

Assim, a presente secção apresenta-se em três fases. A primeira aborda a visita de estudo como metodologia; a segunda fase apresenta duas orientações à implementação de uma visita de estudo, a visita de estudo real e a virtual; A terceira incide na organização de uma visita de estudo nas Ciências Musicais a ser posta em prática neste relatório no âmbito do estágio curricular na Academia de Música de Castelo de Paiva

2.1. O QUE É UMA VISITA DE ESTUDO

Segundo o Despacho n° 6147/2019 de 4 de julho de 2019, que “Define as linhas orientadoras a adotar pelas escolas na organização e realização das visitas de estudo e outras atividades lúdico-formativas a desenvolver fora do espaço escolar”, ao abrigo do Artigo 4º entende-se a visita de estudo como:

atividade curricular intencional e pedagogicamente planeada pelos docentes destinada à aquisição, desenvolvimento ou consolidação de aprendizagens, realizada fora do espaço escolar, tendo em vista alcançar as áreas de competências, atitudes e valores previstos no Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória e, quando aplicável, no perfil profissional associado à respetiva qualificação do Catálogo Nacional de Qualificações. (Diário da República, 2019, p. 1)

Embora se verifique uma crescente apresentação pedagógica com recurso a materiais e recursos fora do contexto tradicional da sala de aula, amplamente divulgado em trabalhos como *Novas Metodologias em Educação* de Adalberto Dias de Carvalho (1995), *Visitas de Estudo: Conceções e Eficácia na Aprendizagem* de António Almeida (1998) e em *KIT Pedagógico* de Pedro Reis (2009), a

visita de estudo como ferramenta metodológica, é ainda marginalizada ou mal interpretada por vários agentes do globo escolar na esfera das ciências da educação (Almeida, 1998, como citado em C. Reis, 2010, p. 62); ora porque é vista como fuga à rotina escolar, ora porque se associa a um mero passeio. Deste modo, a visita de estudo “constitui uma situação de aprendizagem que favorece a aquisição de conhecimentos, proporciona o desenvolvimento de técnicas de trabalho, facilita a sociabilidade. ...promove(r) a interligação entre teoria e prática, a escola e a realidade.” (Monteiro, 1995, p. 188). Assim, um dos objetivos principais desta metodologia é “... favorecer a comunicação entre os participantes, bem como aliar o aspeto lúdico ao trabalho” (Monteiro, 1995, p. 193). O ceticismo à volta da visita de estudo justifica-se quando o propósito, destino e intenções das mesmas não se apresentam como uma verdadeira atividade de enriquecimento curricular, o que a torna uma ferramenta próxima a uma excursão. Como referido por Catarina Reis (2010):

A «excursão» é por definição uma actividade lúdica, recreativa, uma deslocação não obrigatoriamente associada a intenções pedagógicas formais, enquanto uma «visita de estudo» acarreta significados totalmente diferentes. A palavra «visita» só por si, não implica algo passivo, envolve uma acção intencional que leva ao encontro de algo, tem um propósito, um destino, um objectivo. (p. 62)

Mas, segundo a autora, o ceticismo não se justifica apenas pelas diretrizes apontadas anteriormente, pois a recorrente atribuição de “excursão” ou “passeio” surge também pejorativamente como atribuição dos tempos de recreio ou intervalo entre as fases do conhecimento aplicado nas visitas de estudo, à globalidade desta, não valorizando as potencialidades desses momentos de convívio, como o fortalecimento das competências socioafetivas despoletadas entre os alunos e professores, o que se integra plenamente naquilo que é esperado do perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória:

As competências na área de Relacionamento interpessoal dizem respeito à interação com os outros, que ocorre em diferentes contextos sociais e emocionais. Permitem reconhecer, expressar e gerir emoções, construir relações, estabelecer objetivos e dar resposta a necessidades pessoais e sociais. (Direção Geral da Educação, 2017, p. 25)

Mas, não só às relações interpessoais e à aquisição consolidada dos assuntos é que se justificam as visitas de estudo, pois esta metodologia, para além de permitir aos alunos uma interação e expansão

das realidades, assim como do enunciado anteriormente, também “proporciona o contacto dos alunos com locais e situações aos quais poderiam não ter acessos por limitações diversas” (P. Reis, 2009, p. 2). Estas atividades promovem e despertam interesses nos alunos através das descobertas que tais oferecem ao nível das realidades com as quais estes são confrontados. Aliás, o contacto com fontes ou objetos das temáticas em evidência nas visitas de estudo, transmitem uma perceção real e histórica aos alunos que, desta forma conseguem formar opiniões mais concretas através da conjugação da experiência e dos saberes teóricos adquiridos *a priori*.

É de realçar, também, que estes géneros de iniciativas facilitam, largamente, a melhor compreensão dos conteúdos abordados em aula, uma vez que, *in loco*, os alunos poderão proceder, utilizando o seu espírito crítico, a uma análise mais aprofundada dos temas-objeto. (L. Silva, 2020, pp. 18-19)

O contacto direto, presencial ou virtual, com objetos, fontes, livros, estruturas, ou seja, com os elementos históricos, ajuda os alunos a compreenderem as intensas ações confluentes relativas ao tema em estudo, aproximando-os daquela realidade, caso contrário, “as personagens tornam-se desconhecidas (...) agindo de uma forma incompreensível” (Cruz, 2020, p. 16). Ainda, e como refere Monteiro (1995), “A visita de estudo é umas das estratégias que mais estimula os alunos dado o carácter motivador que constitui a saída do espaço escolar” (p. 188). Portanto, as visitas de estudo, para além de ensinarem, consolidarem, motivarem e ajudarem na sociabilização, são também provas vivas que os conteúdos lecionados são reais e absolutos.

2.2. UMA VISITA DE ESTUDO REAL OU VIRTUAL?

Com a visita de estudo pressupõe-se uma saída de campo. Contudo, por razões diversas, como o fator económico ou até de ordem logística, como as condições atmosféricas, de saúde pública e limitação temporal, as visitas de estudo podem munir-se de ferramentas à sua execução virtual. Para isto, uma planificação deste tipo deve inteirar-se de todas as ferramentas tecnológicas propiciadoras à viagem contextual e espacial dentro da própria sala de aula (P. Reis, 2009, p. 7).

O sucesso da visita de estudo explica-se pelo mudar das regras tradicionais, um encaixe psicológico onde a preparação mental prévia dos alunos os motiva para a descoberta, quebrando a monotonia da sala de aula (Carvalho, 2012, pp. 16-18). O interesse que a visita de estudo virtual pode

suscitar aos alunos é de igual ordem ao da visita de estudo real, onde a deslocação intelectual se deve vestir de igual forma, tendo as suas vantagens e desvantagens tal como uma visita de estudo real (Brilha, Dias, e Pereira, 2000, pp. 45-46). A preparação da visita de estudo virtual, com apresentação aos alunos de um mapa virtual dos locais a visitar, apenas lhes retira a sensação visual real, mas oferece-lhes a interrogação da pesquisa e aventura, indo de encontro às competências que se esperam do perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória. Se Almeida (1998) refere a visita de estudo como “qualquer deslocação efetuada por alunos ao exterior do recinto escolar, independentemente da distância considerada, com objetivos educacionais mais amplos ao do mero convívio entre professores e aluno” (p. 51), em estudos mais recentes a componente virtual é já equacionada. Um desses estudos é o de Pedro Reis (2009) que, em recurso à implementação virtual, nos demonstra uma extensa panóplia de “sítios na Internet de muitos centros de ciência, museus, aquários e parques naturais [que] disponibilizam imensos recursos online (...)” (p. 7) tal como visualizações interiores 3D.

Quando Pedro Reis (2009) elenca um conjunto de potencialidades de uma visita de estudo, refere que estas “Facultam uma aprendizagem contextualizada e integradora de saberes de diversas áreas (...) facilitam a perceção da relevância das aprendizagens efetuadas... permitem que os alunos observem e interajam com o que estão a aprender” (p. 2), tendo também em perspetiva os condicionamentos propulsores à organização de tais visitas de estudo à esfera virtual. Mas as visitas de estudo virtuais não devem ser vistas apenas como uma ferramenta de substituição às visitas presenciais, pois vários autores (Brilha et al., 2000) apontam vantagens do mundo virtual para preparação ou reforço de uma visita de estudo presencial, atribuindo assim duas funções claras a esta ferramenta, que são o seu uso prévio ou posterior à realização presencial⁷, ou então a aplicação única dessa mesma pelos seguintes fatores:

Quando os percursos são em zonas inacessíveis (superfície lunar, fundos oceânicos) (...) Quando os percursos são em zonas protegidas em que o impacte causado por um grande afluxo de indivíduos pode contribuir para a destruição destes sistemas (...) Quando os percursos se situam em zonas de acesso difícil (cadeias montanhosas, ilhas, inexistência de vias de acesso) (...)

⁷ Brilha et al. (2000) defendem que “...as saídas de campo virtuais podem servir como auxiliar do professor, permitindo-lhe recordar ou aprofundar determinados aspetos teóricos relevantes. Para os alunos, uma exploração prévia e virtual da zona a visitar permite a identificação dos aspetos mais significativos, de modo que sobre eles possam focar a sua atenção durante a saída. Por outro lado, permite-lhes obter conhecimentos teóricos que lhe proporcionam um melhor entendimento do que vai ser observado. Posteriormente à saída de campo, a exploração da aula de campo virtual pode servir a professores e alunos para reverem ou discutirem alguns dos aspetos observados durante a visita, para obterem informações sobre determinados assuntos (por exemplo com a finalidade de elaborarem um relatório), ou ainda para observarem certos aspetos que, por distração, falta de tempo, más condições climatéricas ou cansaço, não foram observados no local.” (p. 45)

Quando os percursos se situam em zonas que pelas suas características podem colocar em risco a integridade física dos indivíduos (zonas vulcânicas, zonas onde existem conflitos armados) (...) Quando os locais a visitar se situam em zonas cujos afloramentos ficaram cobertos ou foram destruídos devido a acções naturais ou antrópicas (existência de uma densa cobertura vegetal, acção intensa dos agentes de meteorização, execução de obras de construção civil) (...) Quando os percursos são muito distantes e a deslocação implica despesas avultadas (...) Quando, devido a deficiências físicas, ou outros condicionalismos, os indivíduos estão impossibilitados de se deslocar aos locais. (Brilha et al., 2000, p. 46)

Num mundo avançado tecnologicamente, se todos os indicadores inerentes às visitas de estudo forem tidos em relevo pormenor, o sucesso da mesma será garantido independentemente se a mesma se tratar de uma visita de estudo real ou virtual (C. Reis, 2010). Ainda, dada a proximidade e facilidade com que os estudantes se apresentam atualmente no manuseamento dos meios informáticos, as configurações de “visita guiada” e de “descoberta” dentro da sala de aula, ou até em casa, devem ser-lhes intuitivos (Monteiro, 1995, p. 192). Nesta ordem, para o planeamento e implementação das visitas de estudo, vários autores referem-se à aplicação de diferentes configurações das mesmas, como os tipos de “Visita Dirigida... Visita Livre... Visita Mista” (Proença, 1992, como citado em Pinto, 2015, p. 23). No presente relatório será explorada uma mistura de duas configurações de visitas de estudo elencadas por Monteiro (1995), as já citadas “visita guiada” e “visita de descoberta” (p. 192). Para a autora, as visitas apresentam diferenças nos seus objetivos e resultados, assumindo a visita guiada um papel mais passivo dos alunos, tendo de se observar a quantidade de informação expositiva e com curto espaço para participação:

A visita guiada (...) por professores ou por guias, valoriza, sobretudo, a transmissão de conhecimentos. O carácter expositivo remete os alunos para um papel passivo, sendo difícil mantê-los atentos e mobilizados para o que está a ser dito e mostrado. Este tipo de visita é, muitas vezes, utilizado para ilustrar um tema já lecionado. Mesmo assim, do ponto de vista didático, os resultados são pobres, porque não é solicitada a participação do aluno. A atenção do grupo - que deve ser pequeno - pode ser estimulada através de perguntas, esclarecimentos,

registo de apontamentos... O período de exposição deve ser curto e não conter excesso de informação. (Monteiro, 1995, p. 192)

A mesma autora refere ainda que no caso da visita de descoberta, os alunos assumem um papel ativo, sendo a informação e comunicação geridas de outra forma:

Na visita de descoberta, os alunos têm um papel ativo: orientados por um guião, por fichas com informação, os alunos progridem no local a visitar. As fichas-guia, fornecidas pelos professores, variarão de acordo com o grupo etário a que se destinam, devendo prever atividades diversificadas. (...) O aluno assume um papel ativo, tornando-a mais motivadora. Os professores são elementos disponíveis, a quem os alunos recorrem para tirar dúvidas e pedir esclarecimentos. Acompanhando os alunos, podem fornecer informações complementares e colocar questões que estimulem os alunos nas suas observações e registos. (...) Além disso, um objetivo importante deste tipo de atividades é favorecer a comunicação entre os participantes, bem como aliar o aspeto lúdico ao trabalho. (Monteiro, 1995, p. 193)

Mas como funciona esta mistura de configurações? Na fase de implementação da visita de estudo, o professor-guia deve expor toda a narrativa preparada previamente (visita guiada), tendo os alunos na sua posse um dossier-guia com informações detalhadas e fichas de trabalho associadas de respostas diretas e esclarecedoras da temática (visita de descoberta). Esse dossier pretende ser uma fonte de interrogações para os alunos que, com atenção aos vários momentos de exposição do professor-guia e com os momentos de descoberta no próprio dossier, com o grupo ou com perguntas ao professor, poderá responder de forma assertiva e pedagogicamente positiva à autonomia e reconhecimento do valor de tal ferramenta didática.

2.3. O PLANEAMENTO DE UMA VISITA DE ESTUDO

As visitas de estudo devem ser organizadas de forma coerente tendo em consideração quatro indicadores. O primeiro indicador desta preparação é, segundo Monteiro "... a definição dos objetivos." (Monteiro, 1995, p. 190), que podem ser de várias ordens, como a forma de motivar e sensibilizar os alunos, de concretizar e aplicar conhecimentos, de desenvolver capacidades de recolha de dados, e até

de propiciar “condições para o desenvolvimento do trabalho em equipa e da comunicabilidade” (Monteiro, 1995, p.190). Os três indicadores seguintes partirão de um modelo orientado por outro autor, que afirma que “Qualquer visita de estudo implica um processo faseado de planeamento, implementação e avaliação.” (P. Reis, 2009, p. 2).

Estes quatro indicadores serão a base da visita de estudo adiante apresentada, com um reforço à consolidação dos conteúdos da História da Música em Portugal, podendo, inclusive, vir ser usado em diferentes temáticas. Deste modo, e em função de génese da visita de estudo poder ser real ou virtual, na fase do **planeamento** deve ser introduzido, em primeira instância, um mapa que evidencie os percursos a percorrer em cada visita, com numeração clara dos locais a ser visitados segundo a cronologia histórica. Para a última fase (**avaliação**) ser representativa de sucesso, o planeamento terá de ser claro e evidente para a perceção dos estudantes na fase de implementação da visita. Para isso, terá de haver uma boa preparação dos mesmos antes da execução da visita, devendo estes ser estimulados e familiarizados com os locais que vão visitar, sendo necessário a discussão dos “conhecimentos prévios dos alunos sobre as temáticas associadas ao local a visitar” (P. Reis, 2009, p. 2), de forma a garantir uma maior proximidade destes para com os locais, assim como para “diminuir o deslumbramento” (P. Reis, 2009, p. 2). Durante a fase de **implementação** da visita, para um entendimento sucinto e funcional dos alunos, um guião ou dossier-guia deverá ser entregue aos mesmos, contendo todas as informações sucintamente explícitas e elucidativas do percurso e paragens a realizar. No final da visita, possivelmente na viagem de regresso a casa, ou na aula seguinte da disciplina, deve ser entregue aos alunos uma grelha de **avaliação** que terão de preencher em função do “nível de conhecimento, do raciocínio e da comunicação” (P. Reis, 2009, p. 5) ao longo da visita. A grelha servirá como base de estudo ao professor acerca da funcionalidade e objetividade da organização tomada na visita de estudo, pois, “deverá ser feita uma avaliação coletiva de todo o processo, identificando-se os aspetos positivos e negativos. É a análise crítica do trabalho de organização e concretização da visita que possibilitará a introdução de alterações em experiências futuras” (Monteiro, 1995, p. 194). Pretende-se assim fazer uso da mesma grelha de avaliação individual de forma a obter um possível tipo de visita de estudo que se torne de maior sucesso para a mais competente metodologia pedagógica.

2.3.1 O Dossier-Guia

“O guião ou dossier-guia deverá conter as informações básicas: dia e horário da partida e da chegada, material necessário, percurso (...) Contudo, se incluir outros elementos, poderá constituir um instrumento que oriente e rendibilize a visita de estudo” (Monteiro, 1995, p. 191).

É segundo este princípio que o Dossier-Guia para as visita de estudo aqui aplicadas se inserem, servindo como registos de acompanhamento dos alunos com informações que “transcrevem os conteúdos programáticos relacionados com a visita” (Monteiro, 1995, p. 195) e fichas de trabalho a si associadas. Nesse último parâmetro referido, as fichas de trabalho, as mesmas são fontes de rendimento à consolidação dos assuntos em tratamento, servindo-se como materiais didáticos na implementação das mesmas. Segundo Zabala (1998), umas das características destes materiais é a intencionalidade, com funções de “orientar, guiar, exemplificar, ilustrar...” (p. 169) os conteúdos aí inseridos.

É por estas razões que, o Dossier-Guia elaborado neste relatório, que está presente no anexo 3, se constitui com um mapeamento dos locais a visitar, organização dos horários, informação dos conteúdos e fichas de trabalho associadas aos mesmos.

3. A HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII: A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL

Nesta secção, pretende-se abordar os locais que marcaram a cultura musical ao longo dos reinados de D. João V, D. José I (1714-1777) e Dona Maria I (1734-1816) até à construção do Real Theatro de São Carlos (1793).

Assim, para contextualizar a música no Reinado de D. João V, parte-se primeiramente a uma breve introdução sobre a sociedade portuguesa e a vida musical dominante desde o domínio filipino em 1580 até à chegada ao poder de D. João V em 1707 (Brito e Cymbron, 1992, pp. 83-98). Logo de seguida, serão tratados os principais feitos musicais que caracterizaram o seu reinado musical, como a contratação de músicos italianos vindos de Roma como Domenico Scarlatti, a criação de uma escola musical ligada à Capela Real, o Seminário da Patriarcal, e a introdução da ópera em Portugal, tando nos palcos provisórios montados no Terreiro do Paço (no âmbito da corte) como nos Teatro do Bairro alto (local aproximado: Rua Travessa Conde de Soure, 22) e Teatro da Rua dos Condes (no atual: Hard Rock Café Lisboa).

A aposta operática em Portugal partiu do Rei D. José I e da sua esposa, a Rainha D. Mariana Vitória de Espanha (1718-1781), ficando bem patente com a construção da Casa de Ópera Real, a Ópera

do Tejo (1755). D. José I muniu-se dos melhores artificios musicais italianos. Contudo, o Terramoto de 1 de novembro de 1755 abalou esta dinâmica. Já a fase operática durante o reinado de D. Maria I foi de queda acentuada, tanto a nível artístico como económico, sendo salva pela construção do Real Theatro de São Carlos (1793) (Brito, 1986, p. 30).

3.1. DO DOMÍNIO FILIPINO À COROÇÃO DE D. JOÃO V

O período reinante de D. João V ficou marcado pela sua arquitetura cultural às artes italianas, um território artístico-musical modelo para este Rei. Aquando da sua subida ao poder, em 1707, logrou um caminho que marcaria a história da música em Portugal, elevando o poder e fama da sua coroa à convivência das mais ilustres monarquias europeias. Contudo, e por várias razões, o surgimento dos géneros musicais como a oratória, cantata e ópera em terras joaninas foi um processo tardio, longo e dispendioso.

Com a morte, ou desaparecimento, do jovem Rei português D. Sebastião (1554-1578) na Batalha de Alcácer-Quibir (1578), iniciou-se uma crise de sucessão na coroa portuguesa, resultando na nomeação de Filipe II de Espanha (1580-1598), dando início à Dinastia Filipina (1580-1640). Este processo, juntamente com o impacto da Contrarreforma (1545) na Península Ibérica, isolou, em parte, a sociedade portuguesa, até então vigorosa artisticamente. Delimitada pelos valores da esperança de um futuro melhor, esta nova sociedade revia-se nos ideias religiosos uma vez que a sua subalternidade a Espanha a isolava. É assim que, mesmo após o dia 1 de dezembro de 1640 (Restauração da Independência), se entende a força e poder que a igreja detinha sob a população portuguesa (Fernandes, 2017, pp. 155-158). Ao mesmo tempo, e pela mesma explicação, a linguagem musical praticada, cada vez mais restrita ao “contexto religioso, o único em que encontrava apoio institucional sólido” (Fernandes e Morrier, 2006, p. 103), pouco ou nada acompanhou os desenvolvimentos que se iniciavam no centro da Europa. Se em Itália dava-se início aos novos géneros musicais concertísticos e ao novo género reinante em toda a Europa, a ópera, em Portugal deu-se seguimento ao contraponto renascentista (Fernandes e Morrier, 2006, pp. 103-104). Apesar de surgirem obras para grupos maiores com técnicas “barrocas”, muito por estudo da coleção erudita e monumental de D. João IV (1604-1656), a verdade é que se desconheciam em “... absoluto a ópera, a cantata, a oratória, o concerto ou a sonata” (Fernandes e Morrier, 2006, p. 106). Ou seja, enquanto em Portugal se dava um seguimento evolutivo na ordem do contraponto imitativo com algumas técnicas vanguardistas como a oposição entre coros (*concertare*), noutros territórios existiam brutas ruturas com os modelos renascentistas, o que tardou artisticamente e

culturalmente este território perante todos os outros europeus (Fernandes e Morrier, 2006, pp. 103-111).

3.2. O INVESTIMENTO DE D. JOÃO V NA MÚSICA SACRA PARA A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL EM PORTUGAL

Com D. João V no poder, e com o apoio nobre e burguês, a arquitetura política francesa, nomeadamente a de Luís XIV (1643-1715), servia como modelo de imposição deste Rei no seu território alimentado pelas “...riquezas oriundas do comércio ultramarino, as pedras preciosas e o ouro do Brasil...” (Fernandes e Morrier, 2006, pp. 113-114). Contudo, além de todas as ordenações económicas e sociais implícitas num governo absolutista, a força e autonomia da igreja em Portugal preocupava e confrontava a autoridade da monarquia. Assim, enquanto outros governos absolutistas marcavam artisticamente a sua posição através do novo género musical profano, a ópera, D João V fazia-se munir da sua Capela Real como catapulta de interesses e submissão religiosa às suas vontades (Brito e Cymbron, 1992). Elevando o estatuto da sua capela e renovando as suas ações musicais, o Rei faz-se valer pelo artifício da monumentalidade apresentada nesta instituição. Em “1709 a Capela Real é feita paróquia, em 1710 morre o Arcebispo de Lisboa e é ereta a colegiada” (André Silva, 2018, p. 32) e a:

31 de agosto de 1716, o Marquês de Fontes informou finalmente o Rei que o Papa tinha dado toda a certeza daquilo que lhe era pedido, designadamente a divisão da cidade e a ereção da nova catedral, cujo prelado usaria do título de Patriarca. A 7 de novembro de 1716 foi, enfim, expedida por Clemente XI a Bula In supremo Apostolatus solio – mais conhecida como Bula Áurea – criando a Patriarcal e dividindo a cidade em duas. Quando a notícia se soube, foi festejada em toda a urbe, com uma única e previsível exceção: na antiga Sé. A resistência terá sido de tal ordem que D. João V chegou mesmo a considerar impor-lhe uma punição. Como medida preventiva, foram dadas instruções ao Marquês de Fontes para que se assegurasse que de nenhuma forma se soubesse em Roma que, em Portugal, havia quem se opunha à criação do Patriarcado. Apesar da oposição, as celebrações avançaram, tendo sido colocadas luminárias e repicados os sinos por toda a cidade (com exceção, claro, da Sé). A 4 de dezembro de 1716,

o Bispo do Porto D. Tomás de Almeida foi informado da sua escolha para o sólio patriarcal, através do Secretário de Estado Diogo de Mendonça Corte-Real. O Rei tinha-o nomeado Patriarca e a confirmação chegara recentemente de Roma. Por se encontrar doente, fez a entrada pública na nova catedral só a 13 de fevereiro de 1717, meses depois do cabido patriarcal ter sido empossado, a 24 de dezembro anterior. (André Silva, 2018, p. 33)

A respeito da elevação da Capela Real à dignidade de Sé Patriarcal, D João V faz-lhe acompanhar de melhoramentos artísticos, ora pela associação de uma escola de ensino musical, criada ainda no ano de 1713 e denominada mais tarde, após a transladação para o Convento de São Francisco, de Seminário da Patriarcal, ora pela contratação dos mais respeitados músicos italianos da Capela Papal (Castro & Nery, 1991, pp. 87-89). A facilidade de contratação de músicos de altos padrões artísticos foi possibilitada à base da oferta de salários de enormes proporções e da demonstração de uma Coroa capacitada economicamente como refere Castro e Nery (1991):

(...) os contactos com o meio musical romano foram facilitados pelo impacto que causara a chegada à Cidade Eterna da opulenta embaixada de D. Rodrigo de Meneses, Marquês de Fontes, a 7 de julho de 1716, com o seus coches sumptuosos que o pintor Vieira Lusitano descreveria como «montes de ouro batido a martelo» e com presentes magníficos oferecidos por D. João V ao Papa Clemente XI (...) Portugal deverá ter ganho então nos círculos romanos uma verdadeira imagem de El Dorado, reforçada pela grande envergadura dos espetáculos musicais promovidos pela nossa embaixada: a oferta de salários vultuosos permitiu ao Marquês-Embaixador, e mais tarde ao seu sucessor, o Conde das Galveias, contratar para o serviço da Capela Real Portuguesa diversos cantores de grande prestígio, alguns deles provindos da própria Capela Papal. (p. 88)

Um dos principais e afamados músicos italianos que se associou às apresentações musicais promovidas pela Embaixada portuguesa em terras italianas foi Domenico Scarlatti, mestre da *Cappella Giulia*, sendo contratado no ano de 1719 para o cargo de Compositor da Coroa Portuguesa (Alvarenga, 1998, pp. 97-101). Já em Portugal, o filho pródigo de Alessandro Scarlatti tinha também como funções

* Denominação do Coro da Basílica de São Pedro, Vaticano.

Reais o ensino do cravo aos Infantes portugueses, destacando-se a infanta D. Maria Bárbara de Bragança, com quem parte para Espanha um ano depois do matrimónio desta com o futuro Ferdinando VI de Espanha, (príncipe das Astúrias) a 11 de janeiro de 1728 (Branco, 2005, p. 197). Mas, ainda em terras portuguesas com “permanência (...) entrecortada por ausências em 1724 (Quando se encontrou com Quantz em Roma) e em 1728-29, entre outras.” (Fernandes e Morrier, 2006, p. 116), Domenico Scarlatti teve também como organista de Capela o conimbrigense Carlos Seixas, um dos primeiros cultores da Sonata Bipartida e um músico que por muitos tempos viveu, para a musicologia, na sombra de Scarlatti (Fernandes e Morrier, 2006, pp. 124-125). Apesar da sua vasta obra nos mais diversos géneros musicais, a acentuada subalternidade na época é comprovada pela edição em 1945 de José Augusto Alegria do manuscrito de José Mazza datado de 1780:

Quis o Sereníssimo Senhor Infante D. António que o grande Escarlate, que se achava em Lisboa no mesmo tempo lhe desse alguma Lição regulandosse por aquela ideia errada de que os Portugueses por mais que fação nunca chegão a fazer o que fazem os estrangeiros e o mandou ao dito, este apenas o vio por as maos no Cravo cunhecendo o Gigante pelo dedo lhe disse — Vossa mercê hé que me pode dar Lições, e encontrando-se com aquele Senhor lhe disse — Vossa alteza mandou-me examinar, pois saiba que aquelle sujeito é dos maiores Professores que eu tenho ouvido. (Fernandes & Morrier, 2006, p. 117)

Para além da contratação de músicos italianos, também o Seminário da Patriarcal forneceu à Coroa uma capacidade de dinamização e desenvolvimento musicais que outrora não se viviam em terras portuguesas. Tendo investido também na contratação de músicos/professores como Giovanni Giorgi e na importação de tratados italianos para esta nova escola, teve igualmente enorme relevo a oferta de bolsas de estudo aos melhores alunos deste Seminário, enviados para Roma com o intuito de apreenderem a mais íntima relação cultural, artística e técnica como o *stile concertato* da tradição musical da Capela Pontifícia (Castro e Nery, 1991, pp. 89-90). Contudo, e pelo que se comprova pelas várias obras musicais destes bolseiros, como Francisco António de Almeida e António Teixeira, no regresso a Portugal mostram que a tradição operática lhes foi especialmente próxima. Apesar da finalidade dos seus estudos se prenderem com a aquisição das técnicas musicais sacras, estes revelam

⁹ Segundo Manfred Bukofzer, em *Music in the Baroque Era*, (1947), “The term, probably derived from *concertare* = to compete, had at first various connotations and usually referred to competing or contrasted groups, or, most important, to the combination of voices and instruments” (p. 20).

a partir das suas composições diversas influências também no âmbito profano. Deste modo, tanto os músicos bolseiros como os músicos italianos contratados tiveram máxima importância no aparecimento da ópera em Portugal, uns de forma privada e outros de forma pública. Contudo, a visão do Rei nunca se alterou, mantendo-se sempre fiel ao investimento da monumentalidade sacra, o que se debatia às intenções festivas e cultas patrocinadas pela sua esposa, a Rainha D. Maria Ana da Áustria (1683-1754). Aliás, como referido por Brito e Cymbron (1992) “Em 1733 D. João V, ocupado com as obras do Convento de Mafra, não assistiu a nenhum dos ensaios e representações de *La Spinalba di Socrate*” (p. 109) de Francisco António de Almeida.

3.3. A ÓPERA NOS TEATROS REAIS PROVISÓRIOS E NOS PRIMEIROS TEATROS PÚBLICOS

Constata-se que, durante o reinado de D. João V, coexistiram três locais de maior foco à apresentação de óperas, sendo um desses locais o próprio Terreiro do Paço. Logo após a chegada da Rainha a Portugal, habituada a costumes de grande pompa (filha do Imperador Leopoldo I (1640-1705)), impõe na sua corte a promoção de encenações musicais e serenatas¹⁰, sendo algumas destas compostas por Domenico Scarlatti (Raggi, 2018). Para além de serenatas, que se mantiveram em constante execução, pelo menos sete óperas italianas foram apresentadas no âmbito privado da Corte, verificando-se que *La pazienza di Socrate* (1733), *La finta pazza* (1735) e *La Spinalba* (1739) são da autoria de um dos músicos bolseiros de Roma do Seminário da Patriarcal, Francisco António de Almeida (Castro e Nery, 1991, p. 91). Os outros dois locais de grande foco operático, desta feita num âmbito público, foram a *Accademia alla Piazza della Trinità*¹¹ (Academia da Trindade), mais tarde substituída pelo Teatro da Rua dos Condes, e o Teatro do Bairro Alto (Brito e Cymbron, 1992, pp.108-110). Há relatos, desde 1731, que se tentava instaurar uma prática de apresentações operáticas em Lisboa, tendo o violinista italiano da Capela Real, Alessandro Paghetti, formado uma companhia de ópera italiana, à qual pertenciam as suas filhas conhecidas como *Paquetas*, com uma primeira apresentação pública em dezembro de 1735 numa casa junta ao Convento da Trindade (Castro e Nery, 1991, p. 92). O sucesso foi de tal ordem que após a substituição deste local pelo Teatro da Rua do Condes (atual Hard Rock Café Lisboa) em 1738, se fizeram ouvir mais vinte e cinco óperas sérias que contaram com a performance de conceituados cantores italianos como Annibale Pio Fabbri e Maria Caterina Negri (Fernandes e Morrier, 2006, p. 122). Na mesma época da apresentação da Academia da Trindade, surge numa sala do Conde de Soure

¹⁰ Género semi-operático habitualmente cantado sem cenários e sem guarda-roupa, e “constituído habitualmente por um pequeno número de recitativos e árias ou duetos, precedidos de uma abertura orquestral” (Brito, 1986, p. 27)

¹¹ (Brito e Cymbron, 1992, p. 108)

(Castro e Nery, 1991, p. 92), que fica conhecida como o Teatro do Bairro Alto, a apresentação de espetáculos com textos satíricos em português, que pelo cariz linguístico atrai a presença de um público “mais heterogéneo que incluía a burguesia e o povo” (Fernandes e Morrier, 2006, p. 122). O autor dos textos de alguns destes espetáculos foi António José da Silva, também conhecido como o *Judeu*, tendo sido preso e executado pelo tribunal do Santo Ofício pela sua escrita crítica mordaz para com o abuso da justiça e a desigualdade social (Brito e Cymbron, 1992, p. 109). As óperas do Teatro do Bairro Alto foram marcadas, principalmente, pelas personagens serem marionetas ou bonifrates, e pela produção composicional ser da ordem do *singspiel* ou *opéra-comique*, ou seja, alternarem partes faladas/declamadas e cantadas (Fernandes e Morrier, 2006, p. 122). Tal como acontecera nas produções operáticas da Rainha, também neste teatro se apresentavam as composições musicais de um outro compositor bolseiro, António Teixeira, sendo que à exceção da primeira ópera apresentada neste teatro, todas as outras são de sua autoria (Castro e Nery, 1991, p. 93).

Apesar do fulgor artístico e cultural que se viveu na década de 30, nomeadamente com a ópera, D. João V, “após o ataque que o deixou hemiplégico em 1742 (...) foi acometido por um terror religioso...” (Fernandes e Morrier, 2006, p. 122) que, com o apoio total da Rainha, o levou a proibir todas as representações teatrais em Lisboa. Assim, só em 1750, com a morte do Rei, é que a ópera e outras formas de entretenimento retornaram aos espaços públicos e privados.

3.4. A ÓPERA NA CORTE DE D. JOSÉ I E A DESTRUÇÃO DA ÓPERA DO TEJO (1755)

O fim do interregno de oito anos de qualquer atividade teatral em terras portuguesas coincide com a subida ao poder de D. José I, filho de D. João V. Tal como o Rei, também a sua esposa, Mariana Vitória de Espanha, ficara desiludida com a proibição das apresentações operáticas, sendo assim estas práticas as primeiras ações culturais por estes impostas:

Numa das cartas escritas a sua mãe Isabel Farnese, Rainha de Espanha, a Princesa D. Mariana Vitória, mulher do futuro Rei D. José, queixa-se que D. João V só se interessava pela Patriarcal, e prevê que se ele morresse as coisas decerto mudariam, pois o seu marido não gostava tanto da Patriarcal. De facto, logo no início do seu reinado, D. José começou a organizar um verdadeiro teatro de corte. (Brito, 1989, p. 112)

Nesse sentido, não só foram contratados cantores como também todo um elenco associado a esses momentos, como por exemplo, o arquiteto Giovanni Carlo Sicini Bibiena (1717-1760) que ficou encarregue da construção de vários teatros reais e mais tarde daquela que viria a ser a Casa de Ópera Real, conhecida por Ópera do Tejo (1755) (Brito e Cymbron, 1992, p. 112). O que marca, definitivamente, a diferença da contratação de músicos italianos entre os reinados de D. João V e D. José I, é a especialização dos mesmos e a sua proveniência, tendo D. José I investido na música operática e na contratação de músicos napolitanos, destacando-se o célebre compositor David Perez (1711-1778) (Castro e Nery, 1991, pp. 99-100). Neste sentido, o Rei reuniu todas as condições para um caminho e empoderamento operático da sua corte, ficando marcado pela construção e inauguração a 31 de março de 1755 da Ópera do Tejo:

Pouco depois de subir ao trono, D. José mandou contruir, nos Paços da Ribeira, a fabulosa «ópera do Tejo», um teatro de grande ostentação, cuja plateia tinha uns seiscentos lugares e que, situado à beira do rio, permitia curioso realismo cenográfico nos quadros em que a paisagem aquática viesse a propósito. Foi inaugurado em comemoração do aniversário da Rainha, com a ópera *Alessandro nell' Indie*, de David Perez. Para fazermos ideia da pompa dessa récita basta dizer que, ao abrir o pano, aparecia no quadro de um acampamento de Alexandre da Macedónia todo um corpo de cavalaria, diz-se de quatrocentos cavalos! Depois vinha um consumado mestre-picadeiro, cavalgando um soberbo corcel e trazendo atrás de si mais vinte e cinco cavaleiros bem montado, cujos ginetes seguiam o compasso da música. (Branco, 2005, p. 205).

Toda a pompa que caracterizou a estreia e seguintes espetáculos na Ópera do Tejo, com participações dos mais afamados cantores italianos como o tenor Anton Raff (1714-1797) e o castrado Gizziello (1714-1761) (Brito, 1989, p. 128), ruiu por completo no dia 1 de novembro de 1755 aquando do terramoto seguido de um maremoto que deflagrou na baixa de Lisboa. A Ópera do Tejo não foi incluída na reconstrução pombalina, tendo a realeza também mudado a sua residência e a própria zona do Paço da Ribeira (reconstruído) passado a servir de “máquina da administração central” (Castro e Nery, 1991, p. 101):

O terramoto ocasionou uma interrupção de uns oito anos nos espetáculos de ópera da corte, que forma novamente retomados numa escala mais modesta. À reconstrução de Lisboa realizado sob a orientação do marquês de Pombal presidiu um espírito mercantilista que tem a sua expressão simbólica na transformação do Terreiro do Paço em Praça do Comércio. Nessa reconstrução não foram incluídos nem a Casa da Ópera nem a Capela Real e Patriarcal, expressões profana e religiosa, respetivamente, do poder absoluto. A corte passou a viver na Ajuda, afastada do centro económico social da capital e do país. (Brito, 1989, p. 114)

3.5. O RECOMEÇO OPERÁTICO NAS CORTES DE D. JOSÉ I E D. MARIA I DEPOIS DO TERRAMOTO DE 1755

Apesar dos acontecimentos trágicos, no ano de 1763 são retomadas as apresentações nos teatros reais, estando essas mesmas tripartidas por locais e tempos diferentes. Enquanto se apresentavam regularmente óperas no teatro de madeira (Teatro da Ajuda) adjunto à Real Barraca¹², outros dois teatros eram montados, provisoriamente, nos Palácios de Salvaterra e Queluz, no Carnaval e no Verão, respetivamente (Brito e Cymbron, 1992, p. 112). Contudo, apesar de um recomeço operático de menores representações políticas, deu-se continuidade ao investimento em larga escala, vindo de Itália não só músicos, partituras e adereços, como também “as mechas para as velas que iluminavam o teatro, porque as que eram importadas do Brasil produziam demasiado fumo.” (Brito e Cymbron, 1992, p. 113). Aliás, comprova-se a continuidade desse investimento operático com a quantidade de partituras (mais de setecentas) desta época presentes na Biblioteca Real da Ajuda (Brito, 1989, p. 129), assim como também o contrato com Niccolò Jommelli:

Este novo estatuto não implicou qualquer desinteresse de D. José (...) o que explica, designadamente, a presença na Biblioteca Real da Ajuda de uma coleção de cerca de 700 partituras de Ópera setecentista italiana, grande parte das quais nunca se chegou a levar à cena em Portugal. Neste contexto se integra o contrato feito em 1769 com o maior compositor da

¹² Designação atribuída ao Palácio Nacional da Ajuda, pois “(...) foi como em tempos o palácio se chamou – e quase parece, pela sua história até hoje, que quem lhe deu o esse nome, o Rei D. José I, em 1755, sabia exatamente do que falava (...) porque inicialmente foi de madeira. No Terramoto de 1755, a família real ficou sem residência oficial. D. José decidiu então instalar-se na Ajuda, zona menos afetada pelo sismo. E mandou fazer um palácio em madeira com medo de mais sismos.” (“História de uma «Real Barraca»”, 2006)

escola napolitana deste período, Niccolò Jommelli, que em troca de uma pensão anual passava a ter de enviar todos os anos para a Corte portuguesa uma ópera seria e uma ópera buffa e diversas obras de Música religiosa. (Castro & Nery, 1991, p. 101)

Contudo, e por razões de ordem económica, com a subida da Rainha D. Maria I ao poder em 1777, agrega-se a medida de reduzir custos no âmbito da cultura, optando esta, em maior número, pelas representações de serenatas que, pelo fôlego financeiro oferecido, se revelavam mais sustentáveis para os ideais capitalistas desse reinado (Castro e Nery, 1991, pp. 101-102). Mas, e apesar destas serenatas serem apresentadas nos salões dos palácios, entre os anos de 1777 e 1792 foram executadas 28 óperas no Teatros anteriormente referidos, o que pode revelar um gosto da Rainha pelo género, mas com reduções obrigatórias à boa apresentação de contas. Mesmo assim, e comparando-se com as 64 óperas apresentadas nos 14 anos (1763-1777) volvidos após o Terramoto durante o reinado de D. José I, o número de produções durante o reinado da Rainha até à abolição da ópera na corte é abismal (Brito, 1989, p. 120). Foi desde a apresentação da ópera *Riccardo Cor di Leone de Gréty* no Carnaval de 1792 no Teatro do Palácio de Salvaterra, aquando de um ataque de loucura da própria Rainha, e no ano seguinte com a inauguração do Real Theatro de São Carlos, que a ópera deixara de fazer parte do seio da corte, tendo todos os Teatros Reais sido destruídos ao longo do século XIX (Brito e Cymbron, 1992, p. 115).

3.6. OS TEATROS PÚBLICOS E A CONSTRUÇÃO DO REAL THEATRO DE SÃO CARLOS

No início da década 1760, um pouco antes do recomeço operático na corte portuguesa, reabrem portas os teatros públicos como o Teatro do Bairro alto e o Teatro da Rua dos Condes. Mantendo uma atividade próxima àquela que tinham antes do Terramoto de 1755, e com o alargamento de algumas normas políticas em finais da década de sessenta, tanto atores como mulheres puderam brilhar nestes palcos (Brito e Cymbron, 1992, p. 115). Assim, as personagens femininas eram agora executadas por mulheres, enquanto na ópera da corte se mantinham os castrados. Desta forma, as atrizes que mostravam boa capacidade de canto nas apresentações operáticas iniciavam carreira artística musical, como foi o caso de Luísa Todi (1753-1833) que fez sucesso nas mais diversas salas de Lisboa a São Petersburgo (Brito e Cymbron, 1992, p. 115). Na época, tendo estes teatros existido numa primeira fase sob a presidência dos mais diversos empresários que tentavam rentabilizar os custos através da venda de assinaturas e bilhetes, com insucesso, parece que os entusiasmados por aquelas apresentações criaram uma sociedade de comerciantes com presidência do Conde de Oeiras para rentabilizar os teatros

públicos. Nessa medida, a *Sociedade para a Subsistencia dos Theatros Publicos*, surgida em 1771, reservou o Teatro do Bairro Alto para óperas em português, enquanto o Teatro da Rua dos Condes apresentava óperas italianas, o que diferenciava também no público que ali assistia (Castro e Nery, 1991, p. 103). Contudo, esta sociedade foi efémera na medida em que os seus estatutos definidos no momento da criação relativos ao preço dos bilhetes não suportavam o elevado orçamento dos espetáculos, tendo o seu fim a 1774 ou 1775 (Brito, 1986, p. 29). Mas enquanto existiu, o seu brilhantismo marcou a cidade portuguesa, tendo inclusive, seduzido os homens que ali assistiam. Verifica-se que a alta sociedade lisboeta tendia a seduzir-se pelas cantoras de ópera nesses teatros, o que desencadeou um escândalo e proibições na época:

O novo Teatro da Rua dos Condes surge pouco depois, com espetáculos que deram brado. Foi lá que se exibiu a Zamperini, por quem muitos perderam a cabeça, entre os quais o conde de Oeiras, filho do marquês de Pombal e presidente da Câmara Municipal de Lisboa. O resultado desse escândalo foi não só a expulsão da perigosa cantora, mas também a proibição da participação de mulheres nos espetáculos, medida promovida pelo primeiro-ministro, a quem, ao que parece, haviam assustado os gastos estouvados do filho em proveito da Zamperini. (Branco, 2005, p. 206).

Assim, pela rutura desta sociedade, foi necessário esperar até o ano de 1790 para se ouvir ópera num teatro público, desta vez sob a tutela musical do compositor António Leal Moreira, compositor este que inaugura no dia 30 de junho de 1793 o Real Theatro de São Carlos, dirigindo a ópera *La Ballerina Amante* de Domenico Cimarosa. A construção deste edifício foi fomentada por Pina Manique “desejoso não só de que Lisboa possuísse um teatro de ópera digno duma capital, mas também de obter novas receitas para a Casa Pia” (Branco, 2005, p. 210) e levadas a cabo “sobretudo graças à participação de um grupo de financeiros lisboetas [como] Joaquim Pedro Quintela (que cedeu o terreno)” (Castro e Nery, 1991, p. 120-121).

PARTE B - ENQUADRAMENTO CONTEXTUAL DA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

1. O CONCELHO DE CASTELO DE PAIVA

Castelo de Paiva é um pequeno concelho do distrito de Aveiro que, segundo os censos de 2011, se compõe de 16733 habitantes e com uma subdivisão em 6 freguesias (outrora 9 freguesias em consequência da União das Freguesias de Sobrado e Bairros e das freguesias de Pedorido, Raiva e Paraíso), e um território com cerca de 115,01 km². Neste município de pequena dimensão territorial, encontra-se uma enorme qualidade gastronómica e vinícola, com o amplamente distinguido e premiado, a nível nacional e europeu, vinho verde de Castelo de Paiva (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, p. 13).

Historicamente, este concelho deve o seu nome a um castelo erigido na atual *Ilha dos Amores*, outrora denominada *Outeiro de Paiva* (Noronha, 2014, pp. 237-249). Sendo datada de 1064 a primeira prova circunstancial a que temos acesso acerca do nome desta área, a *terrae do Pavia* (terra do Paiva) (Noronha, 2014, pp. 237-249), que se entendia desde os rios Paiva ao Arda, e do Douro ao Alto do Seixo, justifica-se este modelo organizacional pela reconquista cristã de tais territórios entretanto dominados pelos Muçulmanos, e que em início do século XI acabam por cair em posse de nobres por presúria, resultando neste panorama onde cada terra seria “capitaneada por um castelo, símbolo do poder do respetivo *tenens*: aquele que detém a terra.” (Lima, 2019, p. 41). O Tenente, com um processo de divisão por terras centrada na “aglutinação dos fregueses (*fili ecclesiae*) em torno da igreja paroquial, símbolo da coesão de cada comunidade, quer em vida, quer depois da morte” (Lima, 2019.p. 41), fica na posse do castelo erigido, segundo consta, neste caso, na foz do rio Paiva, supostamente, na atual *Ilha dos Amores*, na época *Outeiro do Castelo*, que se situava entre as duas margens. O atual lugar, que outrora fez parte da população do *Outeiro do Castelo*, denomina-se pelo nome de *Castelo*, por razões óbvias, e as ruínas do antigo “Castelo”, ainda se encontram na *Ilha dos Amores*. Por volta do ano 1424, a Casa de Bragança, ainda fora do controlo Real, recebe algumas terras dentro das quais a Terra de Paiva. Após toda uma peripécia em torno da Casa de Bragança e a Coroa, no dia 1 de dezembro de 1513, o Rei D. Manuel I oficializa, em definitivo, a posse de tais terras à Casa de Bragança. Só no dia 6 de novembro de 1836, após influência de constantes reformas políticas liberais no primeiro quartel do século XIX, é que esta terra recebe a titulação de *Castelo de Paiva* em memória ao Castelo, sendo em 1890 que ascende a Comarca (Noronha, 2014, pp. 237-249).

2. O ENSINO DA MÚSICA EM CASTELO DE PAIVA E A CRIAÇÃO DA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA

Em inícios do século XIX, após uma polarização musical italiana operada desde o século antecedente em Portugal, e aliada à criação de sociedades musicais e bandas filarmónicas, é criada, em Castelo de Paiva, a primeira banda filarmónica sediada na freguesia de Bairros (Banda Marcial de Bairros), em 1810. Em 1909 e 1948 são criadas mais duas bandas filarmónicas no concelho, a Banda Musical de Fornos e a Banda dos Mineiros do Pejão, respetivamente, sendo esta última considerada, em tempos, a melhor banda civil do país. No decorrer destas formações, os seus executantes eram ao mesmo tempo alunos da própria associação, havendo desta forma o primeiro contacto com o ensino da música, gratuito e amador (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, p. 8).

No último quartel do séc. XX, após uma importante correlação social na cultura e sociedade em consequência das mudanças provocadas pelo 25 de abril de 1974, surge em Castelo de Paiva, em meados da década de oitenta, e associada à Casa do Povo, uma escola de música com planos de estudo igualáveis aos conservatórios e academias oficiais do ensino vocacional da música. Pela falta de oficialidade da instituição, os alunos mais dotados eram encaminhados para o Conservatório de Música do Porto, o que aliado à crescente inscrição de estudantes nesta escola de música em Castelo de Paiva, e por força dos pais e encarregados de educação, revelaram-se fatores preponderantes para a afirmação e firmação de uma *Casa Municipal da Cultura* com inserção da escola de música nesse mesmo local. Para o efeito, a Câmara Municipal adquiriu a “Quinta do Pinheiro, composta por uma larga extensão de terrenos e por um edifício nobre de estilo colonial brasileiro que a entidade proprietária soube recuperar, destinando-o à instalação da futura Escola de Música e Casa Municipal da Cultura” (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, pp. 8-9). Inaugurada no dia três de dezembro de 1988 sob um funcionamento experimental, é-lhe concedida no ano letivo seguinte a autorização provisória de funcionamento como Escola de Ensino Artístico Especializado da Música. Para planeamento e condução pedagógica da Escola de Música, foi convidado, o ainda diretor pedagógico, Professor Agostinho Vieira. No ano de 1994, por razões de ordem funcional e legal, a gestão da Escola de Música é entregue pela Câmara Municipal, até então responsável, para uma pessoa coletiva, a Academia de Música de Castelo de Paiva, com os seus estatutos e regulamentos próprios. A partir do ano letivo 1999/2000, esta instituição de ensino musical foi autorizada, de forma definitiva, ao funcionamento oficial como “estabelecimento de ensino particular do ensino especializado da música” (Martins, 1999, p. 1), com direção pedagógica constituída por Agostinho Vieira e Manuel Nunes. No dia 1 de setembro

de 2017, a direção pedagógica, por despacho da Senhora Diretora Geral da Administração Escolar, passa a ser ministrada pela pessoa de Agostinho Vieira, sendo este o atual modelo (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, pp. 8-15).

3. A FILOSOFIA DE ENSINO DA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA

Com a fundação da Academia de Música de Castelo de Paiva houve uma aproximação entre esta Instituição e as mais diversas associações culturais do concelho e outros limítrofes. As escolas de música das bandas filarmónicas continuaram o seu processo educativo de forma amadora, tornando-se escolas de acompanhamento e de auxílio às práticas da performance e da formação musical ministradas pela Academia de Música de Castelo de Paiva. A prática musical tornou-se relevante no concelho, onde vários agrupamentos de música têm na sua composição alunos e ex-alunos da instituição de ensino aqui referida.

Durante a última década, a Academia de Música de Castelo de Paiva teve um impacto muito grande a nível nacional e internacional, integrando alunos nas mais diversas orquestras europeias, e a ingressarem em diversas universidades de música do país e da europa. Tem realizado, com considerável visibilidade, diversas atividades da performance instrumental, como a *Academia Ibero-americana do Clarinete* desde 2011, o *Concurso Internacional de Trombone* desde 2016, e destaca-se ainda pelo *Coro de Câmara da Academia*, que se apurou em 2014 para os *World Choir Games* depois de obter o primeiro prémio no *Festival Coral Internacional «Canta al Mar»* em Barcelona. Em consequência, no ano de 2016, este coro apresentou-se na cidade russa de Sóchi, como único representante português, obtendo duas medalhas de prata nas modalidades de Música Sacra e Coros Mistos. Em 2019, o mesmo Coro obteve uma medalha de ouro e duas de prata no *Fourth European Choir Games & Grand Prix of Nations Gothenburg*. Também, no seguimento de uma das disciplinas ministradas pela instituição, a Orquestra de Sopros foi galardoada com o primeiro prémio na secção académica, no Concurso Internacional de Bandas “Filarmonia d’Ouro”, em 2018 (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, pp. 27-30).

É desta forma que, e partindo do enunciado anteriormente, se justifica o atual projeto educativo desta instituição, intitulando-se de *um projeto para dentro e para fora* válido de 2020 até 2025. Propondo-se a continuar a sua atividade de ligação muito próxima a todas as entidades e concursos, a Academia de Música de Castelo de Paiva tem como estratégias internas a criação de um vídeo promocional da escola, entretanto elaborado, e um recurso às novas tecnologias como forma de acompanhamento

evolutivo da sociedade, com divulgação nos meios de comunicação disponíveis, como página *Web*, *facebook* e o jornal “o Pautas”. Como estratégias externas, pretende dar continuidade ao sucesso, com a promoção de concursos musicais, palestras, *workshops*, *masterclasses*, visitas de estudo, concertos e promoção de ações de sensibilização à música nas mais diversas escolas do ensino básico, onde tem apresentado os seus alunos e professores com a graça da sua música e conhecimentos. Para além destes dois focos, e passo a fazer uso do *para dentro e para fora*, o sucesso dos seus estudantes é garantido e premiado segundo uma grande dinamização dos seus professores, estes que orientam e promovem música de conjunto e projetos interdisciplinares que visam à condução para um bom aproveitamento, respondendo às expectativas da comunidade escolar. A utilização da avaliação rege-se como instrumento pedagógico e critério de especificação para os estudantes conduzirem o próprio reconhecimento em direção à excelência (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, pp. 32-37).

O nível de excelência apresentado pela Academia de Música de Castelo de Paiva, para além do referido até então, comprova-se pelos seus 499 alunos (323 de Castelo de Paiva; 72 de Cinfães; 76 do Marco de Canaveses; 18 de Penafiel; 3 de Arouca; 7 de outros concelhos) que abarcam todos os níveis de ensino, destacando-se que 54 destes alunos são estudantes do ensino secundário (referente ao ano de 2021), um dado muito gratificante para a Instituição, dado as baixas percentagens de alunos que prosseguem a tal grau de ensino musical a nível nacional. Esta instituição regozija-se também, pelos vinte e cinco por cento da sua comunidade docente (10 professores) terem realizado os seus estudos básicos e secundários da música nesta instituição, o que se insere, mais uma vez, na titulação do seu próprio projeto educativo (Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora, 2021, pp. 20-21).

4. O ENSINO DAS CIÊNCIAS MUSICAIS NA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA

Através da análise da história e projeto educativo da Academia de Música de Castelo de Paiva, depreende-se que a formação nesta instituição se vinca pelos seus resultados na prática instrumental, o que subtrai, mais uma vez, a pouca importância oferecida às disciplinas das Ciências Musicais. Isto fica evidente na organização curricular no campo do ensino secundário, onde as disciplinas de Análise e Técnicas de Composição, História da Cultura das Artes e Acompanhamento e Improvisação (não se entende esta última inclusão) são denominadas como *disciplinas teóricas*, totalmente separadas de um campo, para eles muito distante, da denominada *Formação Musical* (AMCP, 2021).

Se a própria divisão entre diferentes disciplinas relativas às Ciências Musicais revela já um cariz de subjugação às restantes disciplinas ministradas nesta instituição, como se justifica uma disciplina teórico-prática como *Acompanhamento e Improvisação* fora do âmbito da *formação musical* ou do ramo instrumental? Ou como se justifica a introdução da mesma disciplina num lote das *disciplinas teóricas*?

A formação e prática ao instrumento são o foco desta instituição de ensino, conferindo uma proposta de organização curricular que aponta nesse sentido, com uma divisão de departamentos que, por exemplo, não coloca a Formação Musical no leque de disciplinas teóricas.

5. CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS EM OBSERVAÇÃO DE ESTÁGIO

A presente secção tem como propósito caracterizar as turmas compreendidas no presente estágio curricular, adotando critérios como o número de alunos que frequentam as disciplinas, categorizando-os segundo o género, e os regimes de ensino, supletivo ou articulado. Ainda, e por força da ligação às bandas filarmónicas patentes no concelho de Castelo de Paiva, assinalou-se o número de alunos que as integram.

Esta foi a base de análise de todas as turmas, tendo-se especial atenção à turma de formação musical do ensino básico, caracterizada pela junção de dois níveis diferentes de ensino, 2º e 3º graus, tendo o seu grafismo essa representação explícita.

Assim, organiza-se a seguinte exposição segundo uma identificação das turmas em análise, com o local (escola e sala de aula), horário e dia da semana, e turma correspondentes, seguida dos gráficos de análise e uma nota de observações aos mesmos.

5.1 ENSINO BÁSICO DE MÚSICA

Pelo carácter único da observação neste estágio, o ensino básico é aqui representado segundos os níveis de segundo e terceiro ciclos, 6º ano/2º grau e 7º ano/3º grau, respetivamente.

5.1.1. Turma dos 6 e 7º anos/2º e 3º graus de Formação Musical

ESCOLA	Academia de Música de Castelo de Paiva
SALA	Sala 2

HORÁRIO	10.30h às 12.00h e 12.05h às 12.50h (sábado)
DISCIPLINA	Formação Musical – 6 e 7º anos/2º e 3º graus

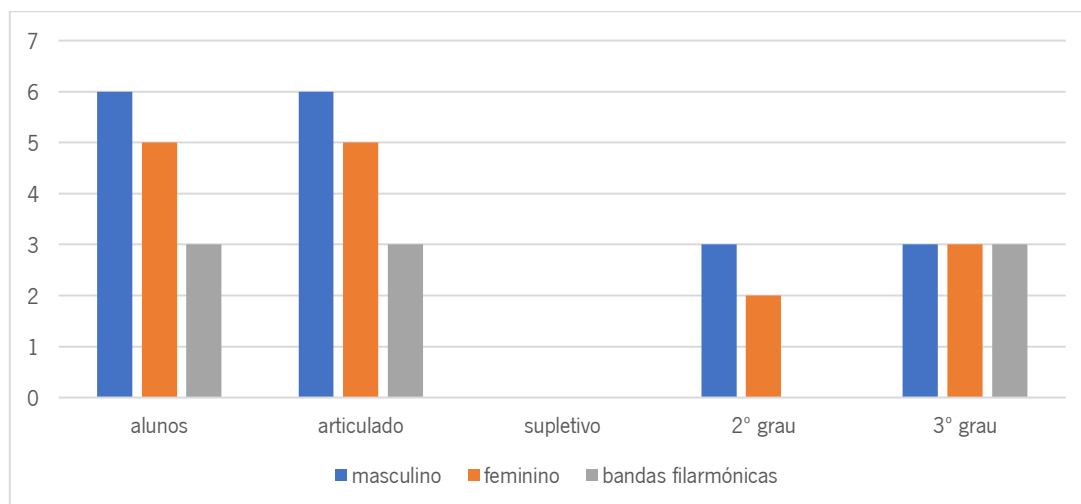


Gráfico 1 - Caracterização da turma de Formação Musical (2º e 3º graus/6º e 7º anos)

Como se verifica, esta turma de formação musical é composta por alunos do 2º e 3º graus, sendo resultado dos diferentes agrupamentos em que estes alunos estudam. Assim, foi aberta esta turma com um misto de estudantes (2º e 3º graus) cujos horários eram incompatíveis a outra organização. Estes estudantes estão inscritos no regime articulado. Dos 11 alunos, 3 são já integrantes em bandas filarmónicas, sendo que alguns alunos estão agora a preparar-se para também fazerem parte de uma banda filarmónica, à exceção dos instrumentistas de cordas e canto. Dos 3 músicos de bandas filarmónicas, nenhum é aluno do 2º grau, o que nos pode fazer crer na boa preparação que um músico deve ter para integrar uma banda filarmónica.

5.2 ENSINO SECUNDÁRIO DE MÚSICA

Neste estágio, o ensino secundário de música resume-se à disciplina de História da Cultura e das Artes.

5.2.1. Turma do 10º ano/6º grau de História da Cultura e das Artes

ESCOLA	Academia de Música de Castelo de Paiva
---------------	--

SALA	Sala 9
HORÁRIO	18.30h às 19.15h (sexta-feira)
DISCIPLINA	História da Cultura e das artes – 10º ano/6º grau

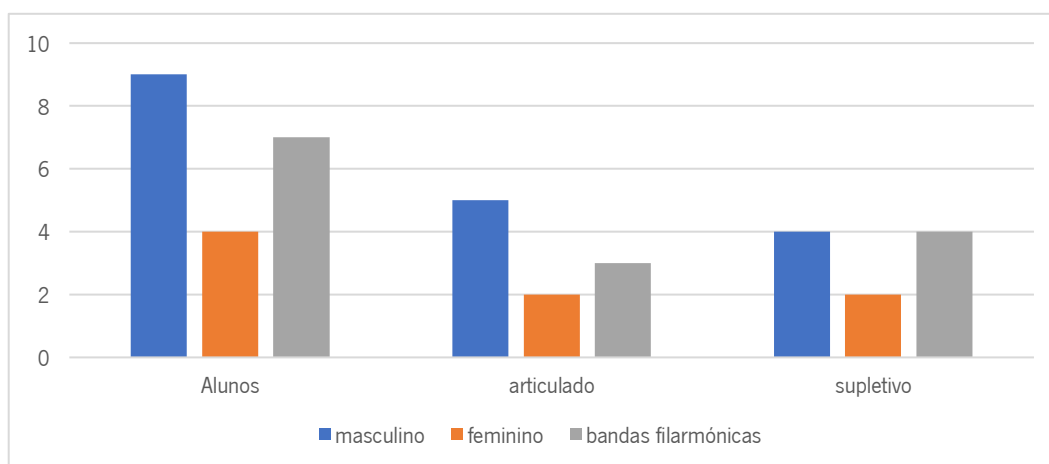


Gráfico 2 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (6º grau/10º ano)

Dos 13 alunos inscritos na disciplina, 7 (54%) integram uma banda filarmônica. Dos 7 alunos que tocam numa banda filarmônica, quatro são estudantes em regime supletivo, o que nos revela serem estas instituições um forte alicerce à contínua formação de músicos nesta academia de música. Dos alunos em regime articulado, cujo número é equilibrado aos alunos em regime supletivo, apenas 3 (43%) integram uma banda filarmônica. Este facto explica-se pela formação instrumental de cada estudante, sendo os restantes estudantes de instrumentos de cordas ou canto.

5.2.2. Turma do 11º ano/7º grau de História da Cultura e das Artes

ESCOLA	Academia de Música de Castelo de Paiva
SALA	Sala 9
HORÁRIO	16.55h às 18.25h (sexta-feira); 9.30h às 10.15h (sábado)
DISCIPLINA	História da Cultura e das artes – 11º ano/7º grau

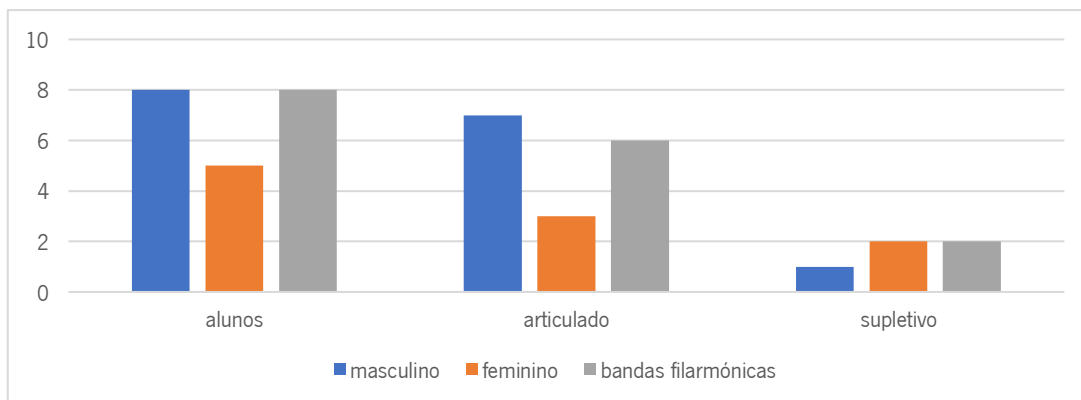


Gráfico 3 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano)

Ao contrário da turma de 10º ano/6º grau, esta turma apresenta uma larga diferença entre o número de alunos do regime articulado (10 alunos) e do regime supletivo (3 alunos). Mas, assinala-se mais uma vez o considerável número (8 alunos) de estudantes que integram uma banda filarmónica. Dos alunos em regime supletivo, apenas 1 aluno não integra uma banda filarmónica. O dado que mais se prende neste gráfico é o número de estudantes inscritos em regime articulado (10 alunos) dos 13 alunos inscritos no ensino secundário da música, ou seja, 77% dos alunos desta turma aspirante a uma formação musical ao nível superior.

5.2.3. Turma A do 12º ano/8º grau de História da Cultura e das Artes

ESCOLA	Academia de Música de Castelo de Paiva
SALA	Sala 9
HORÁRIO	14.20h às 15.05 e 15.10h às 16.30h (sexta-feira)
DISCIPLINA	História da Cultura e das artes – 12º ano A/8º grau

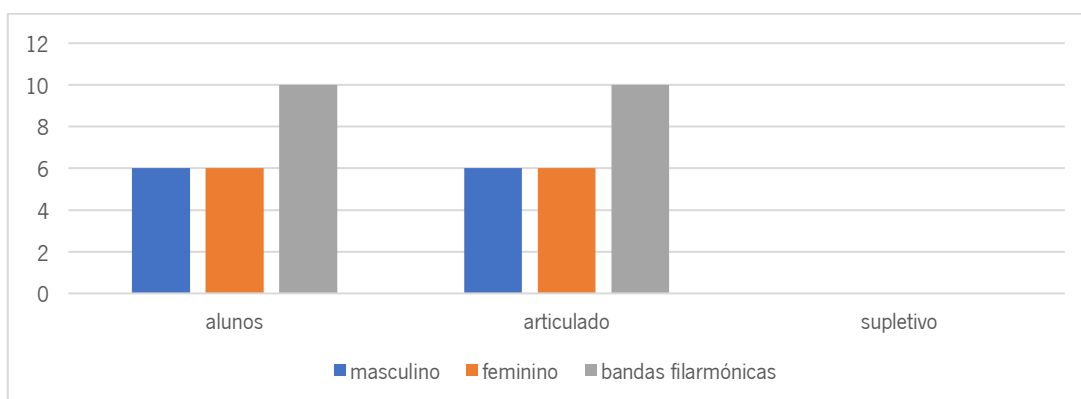


Gráfico 4 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (8º grau/12º ano - Turma A)

A turma do 12º ano A/8º grau foi formada apenas por estudantes inscritos em regime articulado. Dos 12 estudantes inscritos, dez alunos integram uma banda filarmónica, o que revela, mais uma vez, a forte ligação filarmónica em terras paivenses e outras limítrofes.

5.2.4. Turma B do 12º ano/8º grau de História da Cultura e das Artes

ESCOLA	Academia de Música de Castelo de Paiva
SALA	Sala 9
HORÁRIO	19.15h às 20.00h (sexta-feira); 12.50h às 13.35h (sábado)
DISCIPLINA	História da Cultura e das artes – 12º ano B/8º grau

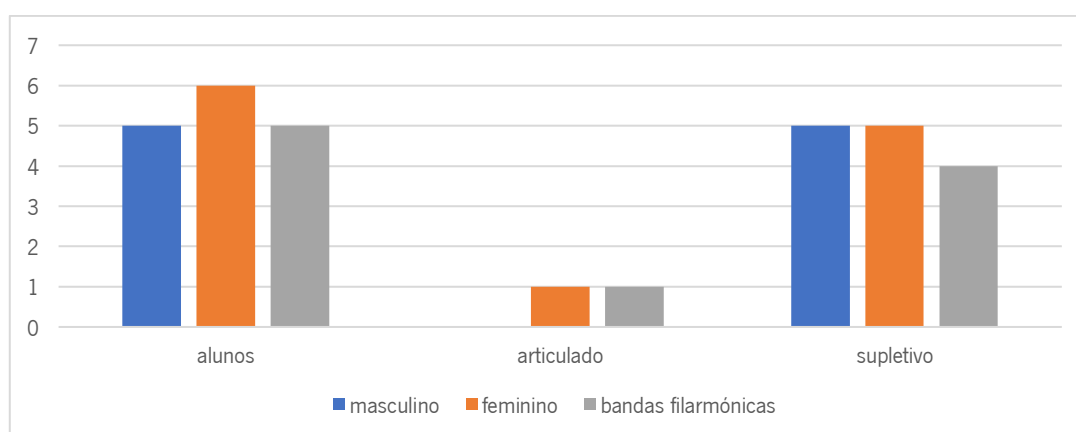


Gráfico 5 - Caracterização da turma de História da Cultura e das Artes (8º grau/12º ano - Turma B)

A turma de 12º ano B/8º grau, é composta por alunos inscritos em regime supletivo, maioritariamente. A presença do estudante que aqui se encontra em regime articulado prende-se pelas dificuldades de horário entre a Academia de Música de Castelo de Paiva e a turma em que este se encontra no Agrupamento de Escolas. Dos 11 alunos inscritos nesta turma, 5 são músicos em bandas filarmónicas, o que nos revela mais uma vez a forte cultura musical que as bandas filarmónicas oferecem. Dos 10 alunos em regime supletivo, 4 (40%) pertencem a uma banda filarmónica, parecendo esse ser um fator forte à continuidade formativa musical.

PARTE C - INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

1. O CONTEXTO E AS MOTIVAÇÕES

O presente relatório rege-se segundo uma metodologia de investigação-ação, onde a procura de soluções a problemas especificamente vivenciados e observados são o foco à investigação e reflexão dos mesmos. Entende-se para este trabalho que “A Investigação-acção pode ser descrita como uma família de metodologias de investigação que incluem acção (ou mudança) ...” (Coutinho et. al., 2009, p. 359). Assim, as visitas de estudo, que se apresentam como uma metodologia não ou pouco abordada ao nível do ensino das Ciências Musicais, funcionam como uma “investigação (ou compreensão) (...) que alterna entre acção e reflexão crítica” (Coutinho, et. al, 2009, p. 360), relativamente aos registos correspondentes às reflexões das aulas de observação e intervenção inseridas no estágio curricular do presente relatório (Coutinho, et. al, 2009, pp. 355-376).

Deste modo, e face à subalternidade em que as disciplinas teóricas são acometidas para com as de variante instrumental, a motivação para o estudo parte de uma resposta para valorizar o papel das disciplinas teóricas no ensino da música. Assim, a elaboração de visitas de estudo, reais ou virtuais, apresentam-se como uma metodologia cujas ferramentas associadas ajudam os estudantes a aprender, compreender e vivenciar os conteúdos em pormenor. Ainda, a maior motivação aqui inerente, é o foco no contexto português através da visita de estudo (real ou virtual) aos espaços patrimoniais relacionados com períodos históricos, géneros musicais e figuras centrais do estudo da História da Música em Portugal.

Neste seguimento, a visita de estudo, real ou virtual, com foco neste tema, pretende um contacto dos estudantes com o património musical português, promovendo a uma interdisciplinaridade entre história, geografia e música.

2. A VISITA DE ESTUDO COMO METODOLOGIA NO ENSINO DAS CIÊNCIAS MÚSICAIS: O CASO DA HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL

Se esta temática histórica é bem patente, ou deveria ser, na disciplina de História da Cultura e das artes, o mesmo não se verifica ao nível da disciplina de Formação Musical. É certo que o programa desta última não tem por funções curriculares um tratamento histórico da música, mas o mesmo não

significa que uma base explicativa e elucidativa da mesma não possa ser abordada. Mas estes são outros assuntos que aqui não serão explorados, pretendendo-se a aplicação de uma metodologia, a visita de estudo, real ou virtual, com ferramentas que possam conciliar os aspetos lúdicos à boa prática de ensino musical, aos conteúdos inseridos nos seus meios e contextos. Já na disciplina de História da Cultura e das Artes, e embora o tópico “Em Portugal” (Ministério da Educação, 2004, pp. 36-37) seja aplicado no programa ministerial da disciplina, tanto a generalidade do mesmo, como a dificuldade de inserção no curto espaço de tempo à docência de uma disciplina que necessita do seu tempo de audição e escuta musical, cria dificuldades na abordagem da sua temática.

É assim que a visita de estudo, real ou virtual, se apresenta como metodologia pedagógica no campo das Ciências Musicais, podendo contribuir para a compreensão e aquisição dos conteúdos pelos alunos. A este fator esbate-se o realçar à valorização do património musical (Zão, 2018), territorial e arquitetónico de Portugal.

Logo, pretende-se com esta metodologia responder às seguintes questões:

- Quais as vantagens da visita de estudo, real ou virtual, como ferramenta pedagógica para a consolidação dos conhecimentos no ensino das Ciências Musicais?
- De que forma os espaços geográficos e contextos sociais podem suscitar uma maior predisposição ao entendimento da História da Música?
- Como se elabora uma visita de estudo, e qual o impacto para a motivação e potencialização da didática das Ciências Musicais?
- De que forma é que a visita de estudo, real ou virtual, responde à motivação nas disciplinas das Ciências Musicais no ensino artístico especializado da música?
- De que maneira a visita de estudo, real ou virtual, responde à dificuldade na introdução da História da Música em Portugal na pedagogia musical no ensino artístico especializado da música?
- De que forma a visita de estudo, com recurso a materiais didáticos, pode potencializar nos estudantes de música um olhar positivo para as Ciências Musicais?
- É proveitoso recorrer ao património português para aplicação no ensino das Ciências Musicais em Portugal?
- De que maneira a visita de estudo, real ou virtual, deve ser auxiliada pelas fontes primárias e por materiais didáticos correspondentes?

3. O QUE AVALIAR NA INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA: INSTRUMENTOS DE RECOLHA DE DADOS

A avaliação da implementação desta metodologia parte de notas do estagiário relativamente à observação comportamental dos alunos, da correção das fichas de trabalho realizadas pelos alunos durante a visita de estudo, e à análise das “Grelhas de Avaliação da Visita de Estudo Virtual” (anexo 4) entregues aos estudantes no final da visita. Relativamente às notas do estagiário, as mesmas são objeto de uma intervenção informal com captação de reações dos estudantes ao trabalho realizado. Já as correções das fichas de trabalho têm um carácter de supervisão em turma (sociabilidade) e de ativação mental aos conteúdos. A análise das “Grelhas de Avaliação da Visita de Estudo Virtual” são a componente que de facto resultam na avaliação formal por parte dos estudantes à metodologia em prática, neste caso uma visita de estudo virtual à “História da Música em Portugal no século XVIII: A Italianização Musical”.

4. OBSERVAÇÕES EM SALA DE AULA

Neste estágio curricular, com uma natureza metodológica enquadrada na Investigação-Ação, a observação em sala de aula é um campo de visão e estudo cuja relevância se lhe está inteiramente vincada. Deste modo, fazem parte deste estudo todas as ocorrências em sala de aula compreendidas desde outubro 2021 até junho de 2022.

Seguindo as recomendações do docente da disciplina “Estágio Profissional – Observação e desenho do projeto” relativa ao primeiro semestre do segundo ano de mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho do presente ano letivo (2021/2022), foram selecionadas para as turmas em evidência deste relatório, as grelhas de “Observação de Comportamentos” de Ryans e de “Categorias de Análise de Interações” de Ned Flanders (1977), ambas apresentadas, e obrigatórias à sua aplicação, pelo docente.

Para a turma de 11º ano, 7º grau, da disciplina de História da Cultura e das Artes, foi selecionada a grelha de “Observação de Comportamentos” de Ryans porque a mesma fornece dados relativos às atitudes dos alunos e professor no decorrer da aula, o que pode ser benéfico à comparação com os dados recolhidos nas aulas de intervenção, nomeadamente com o uso da Visita de Estudo enquanto metodologia pedagógica.

Já para a turma de 6º e 7º anos, 2º e 3º graus de ensino, respetivamente, optou-se pelo uso da grelha “Categorias de Análise de Interações” de Ned Flanders que, por se tratar de uma aula com

estudantes mais jovens, é de real interesse para perceber, através da análise dos gráficos, o modo como as interações entre os agentes da sala de aula pode resolver problemas ao nível dos comportamentos e conhecimentos. A relação entre professor e alunos que nesta grelha se aplica, pode fornecer uma perceção mais detalhada da abertura, ou não, que deve ser dada aos alunos dentro da sala de aula.

De forma a detalhar e compreender melhor os dados obtidos em cada aula, foi acrescentado às grelhas de “Observação de Comportamentos” de Ryans e de “Categorias de Análise de Interações” de Ned Flanders, os tópicos “Recursos/Materiais e Registo de Atividades” e “Observações e Registo de Atividades”, respetivamente. Para elucidar sobre o presente estudo, apresentam-se abaixo as referidas grelhas:

4.1 TURMA DE FORMAÇÃO MUSICAL DO ENSINO BÁSICO (6º E 7º ANOS/2º E 3º GRAUS)

Professor	Ricardo Sousa		
Data	20/11/2021	Hora	10.30h - 12.00h 12.05h – 12.50h
Ano/Turma	6/7ºanos - 2º/3º graus	Sala	2
Duração	135 minutos	Lição	Aula assistida 5

CATEGORIAS DE ANÁLISE DE INTERAÇÕES DE NED FLANDERS

(FIAC – FLANDERS INTERACTION ANALYSIS CATEGORIES)

FALAS DO PROFESSOR		CATEGORIA	ATIVIDADE	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
INFLUÊNCIA INDIRETA	RESPOSTA	1.	Aceita Sentimentos	10
		2.	Elogia ou Incentiva	25
		3.	Aceita ou usa ideias dos alunos	7
		4.	Faz perguntas	12
INFLUÊNCIA DIRETA	INICIAÇÃO	5.	Palestras	7
		6.	Dá Instruções	8
		7.	Critica ou Justifica Autoridade	3
FALAS DO ALUNO	RESPOSTA	8.	Falas de Resposta	5
	INICIAÇÃO	9.	Falas de Iniciação	10

SILÊNCIO		10.	Silêncio ou Confusão	1
OBSERVAÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> • A aula iniciou-se à hora certa, tendo o professor anunciado quais os assuntos a tratar na aula. Esgotados os primeiros 5 minutos, foram entregues os testes de avaliação escrita; • Os alunos, sendo de idades muito jovens, apresentam uma maior inquietação às ordens e exercícios pedidos. Contudo, os estudantes respeitam as ordens do professor, mas revelando, por vezes, sinais de inquietação como o mudar de posições na cadeira ou o olhar para lado. Há um aluno, que apresentando facilidades a todos os níveis de conteúdos, apresenta distrações recorrentes por se sentir ansioso, talvez, pela facilidade dos exercícios para o seu nível académico aparente; • Como forma de valorizar um aluno, por este ter solicitado a oportunidade de executar o exercício pondo o dedo no ar, o professor concedeu ao pedido do aluno, tendo incidido no facto de lhe ter sido concedida essa oportunidade; • No decorrer dos solfejos, em turma, com a figura em aprendizagem (Colcheia com ponto; semicolcheia; colcheia – compasso composto), os alunos que apresentam maior segurança na execução são excluídos como forma de elogio por parte do professor; • Em todo o processo de ensino, sendo uma constante desde a minha primeira aula assistida, o professor estabelece metas de estudo em aula com uma fórmula bipartida nos dois níveis de ensino, percorrendo os níveis de aceitação criterial de cada estudante; • Um dado a registar, e de valorizar, foi a mudança para uma sala de maiores dimensões, exclusivamente neste dia, o que revelou um melhor comportamento por parte dos alunos com menores inquietações, o que, provavelmente, se percebe pelas melhores condições de trabalho para os estudantes (em vez de cadeiras individuais com mesa suspensória, têm nesta sala uma mesa isolada da cadeira). Desta forma, as habituais quedas de lápis e borrachas não ocorreram; 			

	<ul style="list-style-type: none"> • Todo o processo de ensino que envolveu esta aula, centrou-se na preparação para o teste oral da próxima semana, havendo a subdivisão em processos dos alunos dos diferentes graus de ensino.
<p>REGISTO DE ATIVIDADES</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Leituras rítmicas em compasso simples: <ul style="list-style-type: none"> ○ Primeiro, sempre, uma explicação teórica recorrente sobre as figuras; ○ Segundo, leitura em turma exemplificativa sobre as figuras rítmicas em estudo (apenas semínimas, depois só colcheias etc.). (página de leituras em divisão binária): <ul style="list-style-type: none"> ▪ A leitura sempre acompanhada com marcação de compasso; ○ O professor divide a turma por graus, uns estudam, os outros fazem exercícios com o professor; ○ Após alguns minutos de estudo, os alunos fazem os exercícios individualmente; ○ Exemplificação por partes: <ul style="list-style-type: none"> ▪ O professor desenha no quadro um conjunto de figuras rítmicas e depois marca com a marcação o ritmo escrito, e depois acrescenta a pulsação recorrendo ao pé. Os alunos vão executando ao mesmo tempo em todas as partes. • Leituras rítmicas e solfejo alternados nos mesmo exercícios (com ritmos estudados anteriormente) – compasso simples; • Figura nova (página 12): <ul style="list-style-type: none"> ○ Compasso composto: Colcheia com ponto; semicolcheia; colcheia; ○ Para explicar, marca à colcheia, e via por partes, ou seja, primeiro explica as três colcheias marcando a subdivisão da semínima com ponto e depois é que marca a figura; ○ Podemos recorrer aos dedos da nossa mão e mostrar a pulsão da subdivisão e utilizamos a voz para fazer o ritmo – é dada uma percepção visual e auditiva do exercício;

	<ul style="list-style-type: none"> ○ A turma realiza os exercícios em turma, e depois desta maior segurança, alguns alunos são solicitados para realizarem o exercício individualmente. ● Solfejo em diferentes claves, alternadamente (claves de fá e sol); ● Entoações com Acompanhamento ao piano: <ul style="list-style-type: none"> ○ Clave de Dó ao piano, harmonizando, enquanto os alunos cantam a escala em conjunto com o professor: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Os alunos entoam exercícios específicos elaborados pelo professor, presente na página 44 da sebenta elaborada pelo mesmo; ○ O mesmo tipo de exercício foi executado na relativa menor da Escala; ○ O arpejo.
--	---

Tabela 1 - Exemplo de "Observações em Sala de Aula" da Turma de Formação Musical (2º e 3º graus/6º e 7º anos)

4.2 TURMA HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES DO ENSINO SECUNDÁRIO (11º ANO/7º GRAU)

Professora	Joana Brandão		
Data	12/11/2021	Hora	16.55h – 18.25h
Ano/Turma	11º ano	Sala	9
Duração	90 minutos	Lição	Aula assistida 4

Grelha de Observação de Comportamentos de Ryans									
Comportamentos do Aluno									
1	Apático	1	2	3	4	5	6	7	Vivo
2	Obstrucionista	1	2	3	4	5	6	7	Responsável
3	Incerto	1	2	3	4	5	6	7	Autoconfiante
4	Dependente	1	2	3	4	5	6	7	Empreendedor
Comportamentos do Professor (a)									
5	Parcial	1	2	3	4	5	6	7	Justo

6	Autocrático	1	2	3	4	5	6	7	Democrático
7	Distante	1	2	3	4	5	6	7	Disponível
8	Estreito	1	2	3	4	5	6	7	Compreensivo
9	Duro	1	2	3	4	5	6	7	Amável
10	Sem Rigor, Triste	1	2	3	4	5	6	7	Sabe Estimular
11	Estereotipado	1	2	3	4	5	6	7	Original
12	Apático	1	2	3	4	5	6	7	Vivo
13	Apagado	1	2	3	4	5	6	7	Insinuante
14	Evita as Dificuldades	1	2	3	4	5	6	7	Responsável
15	Excêntrico	1	2	3	4	5	6	7	Sério
16	Excitável	1	2	3	4	5	6	7	Assente
17	Incerto	1	2	3	4	5	6	7	Confiante
18	Desorganizado	1	2	3	4	5	6	7	Metódico
19	Inflexível	1	2	3	4	5	6	7	Sabe Adaptar-se
20	Pessimista	1	2	3	4	5	6	7	Otimista
21	Imaturo	1	2	3	4	5	6	7	Maduro
22	Estreito de Espírito	1	2	3	4	5	6	7	Largo de Espírito
Reportório: não se aplica									

Tabela 2 - Exemplo de "Observações em Sala de Aula" de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano)

Recursos/Materiais: Computador; projetor e tela branca; excertos musicais; colunas.

Registo de Atividades: A aula de hoje começou com maior sobressalto, tendo os alunos entrado na sala logo após a execução de um teste de formação musical. Os seus níveis de excitação e desatenção são notórios, com conversas paralelas acerca do teste. Deste modo, percebendo alguma preocupação e tristeza dos alunos, a professora optou por iniciar a aula com excertos musicais, em que as características percecionadas serão sempre debatidas em turma, formulando um conhecimento em conjunto/grupo. Esta parte da aula levou a críticas construtivas entre os estudantes, havendo perspectivas de atenção à audição diferentes, que num todo, se complementavam. Esta parte da aula teve a duração de 40 minutos.

Após o primeiro momento da aula, iniciou-se o tratamento da oratória como género musical influente no período Barroco. Deste modo, a professora explicou quais as características fulcrais deste género musical, explicitando a função de cada órgão dentro desta génese. Particularizou, claro, o papel

do narrador e a intenção religiosa da oratória assim como a sua não encenação, distinguindo-se por isso de um género musical muito semelhante, a ópera. Neste momento, esperando-se alguma intervenção por parte dos alunos, pelo facto desta proximidade entre géneros, o mesmo não aconteceu, o que revelou um pouco de desinteresse destes pela matéria. Após o esclarecimento dos conteúdos, os alunos tiveram a oportunidade de apontar alguns conceitos nos seus cadernos diários.

5. PROPOSTAS DE PLANEAMENTO E IMPLEMENTAÇÃO DE VISITAS DE ESTUDO

Na ideia de implementação de uma visita de estudo em cada ano do ensino secundário da música, ou seja, do 10º ao 12º anos, tomou-se de partida os conteúdos programáticos da disciplina de História da Cultura e das Artes, tendo em conta a generalidade com que os mesmos são expostos no Programa da disciplina homologado pelo Ministério da Educação no 14 de setembro de 2004, e passo a citar “Trovadorismo [e] Em Portugal” (Ministério da Educação, 2004, pp. 35-37) (Anexo 1).

Assim, para tratamento ao nível do 10º ano de escolaridade, optou-se pelas Tradições Galaico-Portuguesas, e a música durante o Estado Novo para tratamento ao nível do 12º ano. Relativamente ao 11º ano de escolaridade, sendo o ano referente ao plano de intervenção na disciplina de História da Cultura e das Artes, optou-se pela História da Música em Portugal no séc. XVIII. Para a turma de formação musical do ensino básico, o mesmo modelo foi usado para aplicação com as devidas mudanças de conteúdos próprios como se apresentará mais abaixo aquando do seu detalhe do plano de aula.

5.1. A VISITA DE ESTUDO VIRTUAL ÀS TRADIÇÕES GALAICO-PORTUGUESAS

Por se tratar de um tema cujos espaços de ação são muito distanciados, tem-se por evidente uma impossibilidade de implementação de uma visita de estudo real, ou então essa seria ineficaz a todas as componentes inerentes. Deste modo, projeta-se neste tema uma visita de estudo virtual, com recurso ao trajeto cronológico da arte trovadoresca europeia como introdução à tradição galaico-portuguesa. Partindo dos objetivos acerca da visita de estudo, segue-se o planeamento da mesma e a implementação no contexto de sala de aula.

Inicia-se com a formação do novo género poético-musical da época, a canção trovadoresca. Explicando a sua génese do sul ao norte de França, será imediatamente tratada a rápida expansão do género por toda a Europa, introduzindo as definições e caracterizações dos termos associados a esta arte como o **trovar**, **trovador**, **troubaritz**, **Langued’oc**, **Langued’oil** e **jograis** (Grout e Palisca, 1997, pp.

83-91). Depois, de forma sucinta, os territórios em estudo relativos à tradição galaico-portuguesa, ou seja, os **Reinos de Leão, Portugal, Castela, e Galiza** ao longo dos séculos XII, XII e inícios de XIV (Oliveira, 2007, pp. 17- 37). Após a explicação do espaço em estudo, é importante enunciar os principais géneros galaico-portugueses, ou seja, as **Cantigas de Amigo, Cantigas de Amor, Cantigas de Escárnio e Maldizer** (Ferreira, Júdice e Lopes, 2011) e as **Cantigas de Santa Maria** (Alex Silva, 2014, pp. 113-126; Ferreira, 2007a, 2018). De seguida, os mesmos são demonstrados através dos cancioneiros ou pergaminhos em que estas se encontram como nos **Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Cancioneiro da Vaticana, Pergaminho de Vindel, Pergaminho de Sharrer** (Ferreira et al., 2011) e os dois **Cancioneiros do El Escorial**, o de **Madrid**, e o **Florentino** (Alex Silva, 2014, p. 124; Araújo, Ferreira, Gaunt, e Lima, 2017).

Atenta-se que, cada manuscrito terá de estar bem representado, graficamente, com os locais onde foram, em princípio, compilados ou encontrados, e onde se encontram atualmente, sendo esta cronologia mapeada. Contudo, atribuindo-se relevância no domínio de cada género, só depois dessa assimilação é que se parte para o estudo explicativo das nossas fontes, ou seja, a apresentação dos manuscritos com discriminação das canções e autores associados a cada manuscrito. Para esta apresentação, aconselha-se o uso do **website “Cantigas Medievais Galego-Portuguesas”** (Ferreira et al., 2011), cujo projeto sediado no Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, que foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia entre os anos de 2007 e 2010, nos facultam de forma digital os respetivos manuscritos organizados. Com a não apresentação das Cantigas de Santa Maria no referido website, aconselha-se o estudo de base em maior enfoque nos artigos “A notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática” (Araújo et., al, 2017), “Alfonso X, compositor” (Ferreira, 2007a) e “Apontamentos sobre as Cantigas de Santa Maria de D.Afonso X” (Alex Silva, 2014, pp. 113-125).

Para a realização desta visita de estudo virtual será entregue aos alunos um Dossier-Guia. Nesta ferramenta, os alunos terão que fazer corresponder os géneros trovadorescos com as suas definições, certas caracterizações muito detalhadas de alguns manuscritos, autores associados a certos géneros ou manuscritos, e até associações entre espaços e géneros. A este modelo de atividade da visita de estudo, citando, uma vez mais, Manuela Monteiro, esta chama de “Visita de descoberta” onde “os alunos têm um papel activo: orientados por um guião, por fichas com informação...” (Monteiro, 1995, p. 192). Torna-se claro que audições musicais e apresentação dos poemas relativos devem ser uma constante nesta viagem do tempo virtual, um campo de ligações frenéticas em que o ativar dos alunos é sempre de

interrogações positivas. No final do percurso temporal/virtual, será entregue aos alunos as grelhas de avaliação.

5.2. A VISITA DE ESTUDO, REAL OU VIRTUAL, À HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL DO SÉCULO XVIII

Nesta visita de estudo, real ou virtual, pretende-se retratar todo o panorama social, organizacional e musical da cidade de Lisboa governada pelos Rei D. João V, D. José I e D. Maria I. Pelo cariz tão extenso e possibilitado por este tema, delimita-se esta visita de estudo desde a chegada de D. João V ao poder do Reino de Portugal e Algarves (1707) até à construção do Real Theatro de São Carlos (1793).

Após o delineamento dos objetivos fulcrais em estudo, neste caso a perceção sobre a tardia introdução musical barroca em Portugal, parte-se para a planificação da visita de estudo, desta vez segundo o “tipo de visita guiada, ou dirigida” (Monteiro, 1995, p. 192). Para uma boa implementação, tem-se o cuidado de fazer uma breve introdução sobre a sociedade portuguesa e a vida musical dominante desde o domínio filipino, em 1580, até à chegada ao poder de D. João V, em 1707 (Brito e Cymbron, 1992, pp. 83-98). Para local apropriado a esta breve explanação dos factos, entende-se a presença no Museu Nacional dos Coches para fazer florir e introduzir a temática da descoberta do ouro do Brasil, a biografia de D. João V, e a razão do investimento deste na música sacra e contratação de músicos italianos. Nesta fase, os alunos deverão estar perante os coches, luxuosamente decorados a ouro bem trabalhado, que foram usados pela embaixada de D. Rodrigo de Meneses, Marquês de Fontes, em 1716, aquando da chegada a Roma perante o Papa Clemente XI (Castro e Nery, 1991). Neste primeiro local espera-se ouvir uma obra para cravo de Domenico Scarlatti (1685-1757) para fazer anúncio da contratação deste músico pela coroa portuguesa, solicitando de seguida a audição de uma sonata de Carlos Seixas (1704-1742), músico português contemporâneo de Scarlatti. É também relevante introduzir já o Seminário da Patriarcal, intimamente ligado à Capela Real para um bom ensino de músicos capacitados às necessidades práticas da música sacra ao dispor do Rei, sendo os melhores alunos enviados para estudar em Roma como bolseiros da Coroa (Castro e Nery, 1991, pp. 76-109). É depois desta explicação e enunciação dos principais bolseiros portugueses e músicos italianos a trabalhar em Portugal, que se insere a importação do género musical cultivado em Itália desde o início do séc. XVII, mas que chega a Portugal mais de cem anos depois, a ópera.

Neste momento, a segunda parte da visita, prepara-se a saída do Museu dos Coches e visita à atual Praça do Comércio para enunciação de locais atuais como *Hard Rock Café Lisboa*, e da rua *Travessa Conde Soure 22*, os locais aproximados dos dois primeiros teatros públicos em Portugal, ou

seja, o Teatro Rua dos Condes e o Teatro do Bairro Alto, respetivamente. Aqui deve haver um cuidado e apresentação muito detalhada de todos os assuntos confluídos a cada Teatro, ou seja, com explicação de conceitos e nomes como *o Judeu*, os *bonifrates*, as *paquetas*, e a posição da esposa de D. João V, **Maria Ana da Áustria** com as representações teatrais no **palácio real**. Note-se que dos edifícios enunciados, apenas o último (Palácio Real “Paço da Ribeira”) é condizente ao local, sendo os outros dois (os dois teatros públicos) locais aproximados localizados mais a norte da baixa de Lisboa, que por razões logísticas, como o horário, não serão visitados fisicamente (Brito, 1989, pp. 77-155). Nesta fase da visita, será enunciado com demonstração de fotografias do Paço da Ribeira, o luxoso Palácio Real destruído pelo terramoto de 1755, juntamente com a Ópera do Tejo, um teatro operático mandado construir pelo Rei D. José I (1714-1777), sucessor de D. João V, pouco tempo antes desta catástrofe natural.

A última fase da visita, já após a explicação da reconstrução arquitetónica pelo Marquês de Pombal visivelmente perceptível pela rua Augusta, compreenderá a entrada no Teatro Nacional de São Carlos, o edifício de eleição para a audição operática em Portugal. Deste modo conseguimos aceder a uma história musical que marcou um século, por muitos chamado como o século italianizante, musicalmente e até arquitetonicamente (Branco, 2005, pp. 194-257).

Assim, pretende-se, com esta visita de estudo guiada e de descoberta, reconstruir um espaço de um século, sensivelmente, onde se objetiva clarificar a importância de D. João V, embora inconsciente, para a introdução da ópera italiana em Portugal. Justifica-se também, já explicado acima, a entrega de um guião do percurso aos alunos, assim como uma ficha de trabalho associada à exposição dirigida pelo docente. Não descurando possíveis constrangimentos à implementação real desta visita de estudo, a elaboração da mesma será apoiada de processos adaptáveis à execução virtual.

5.3. A VISITA DE ESTUDO REAL OU VIRTUAL À MÚSICA EM PORTUGAL DURANTE O ESTADO NOVO

Verificando-se, de forma um tanto informal, nas escassas visitas de estudo no âmbito do ensino da música, um foco muito centrado na organização de expedições a concertos, garante-se nesta terceira visita de estudo, relativa ao projeto, uma formatação transversal à teoria e à assistência de um concerto ou ensaio musical, neste caso, do *Coro Lopes-Graça da Academia de Amadores de Música* ou a um concerto na Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa). Tratando-se de uma temática que desperta curiosidade por parte das gerações jovens, entende-se a procura espacial e temporal da música em Portugal durante o período do Estado Novo (1933-1974) como um assunto de proximidade aos jovens

estudantes de música. Assim, tendo como objetivos claros já enunciados, planifica-se um estudo detalhado e representativo das principais figuras da música em Portugal durante este período.

No plano da implementação da visita, perspetiva-se em primeiro lugar a presença no Conservatório Nacional de Lisboa para introdução à figura de Luís de Freitas Branco (1890-1955) e seus contemporâneos, Ivo Cruz (1890-1955) e Ruy Coelho (1889-1986). Nesta primeira parte, pretende-se esclarecer a posição dos dois primeiros relativamente à estética musical, e até enquadramento político, com referências claras aos movimentos *Integralismo Lusitano* e *Renascimento Musical* (Ferreira, 2007b, pp. 28-29). Pretende-se ainda aludir ao facto de Luís de Freitas Branco se tornar professor de composição no referido Conservatório de Música e o introdutor da classe de Ciências Musicais, com divisão em Acústica, História da Música e Estética Musical, que o próprio lecionou, assim como introduzir a figura de Ivo Cruz, nomeado diretor da mesma instituição, ressaltando-se a estética musical por estes defendida e divulgada, portanto, com ligações próximas a um neoclassicismo europeu, mas fora da linha satírica que se marcava no centro da Europa (Ferreira, 2007b, pp. 25, 52). A esta arte *nacionalista subjetiva*, contrabalança-se um *nacionalismo objetivo* de base folclórica defendida por Ruy Coelho, embora com menor repercussão que os dois outros compositores (Ferreira, 2007b, pp. 25-52). Ao mesmo tempo, e na linha da pedagogia de Luís de Freitas Branco, enaltece-se o seu trabalho na formação de jovens compositores como Armando José Fernandes (1906-1983), Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994), tendo os dois primeiros compositores escrito obras para propaganda do Estado Novo, patrocinados pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), mais tarde chamado de Secretariado Nacional de Informação (SNI), dirigido por António Ferro, braço direito de António de Oliveira Salazar (Arruda, 2016, pp. 32-74). Em 1942, com Pedro do Prado, António Ferro, enquanto presidente da Emissora Nacional de Radiodifusão, criou no seio da rádio estatal o Gabinete de Estudo Musicais destinado a encomendar e divulgar obras aos compositores ativos na década de 40 e 50 (Castro e Nery, 1991, pp. 165-176). É deste forma que se encontra uma estética musical em Portugal de um marcado “nacionalismo folclorizante, na sua faceta modernista...” que para o Estado Novo permitia “...face ao nacionalismo neoclássico, uma fácil leitura ideológica” (Ferreira, 2007b, p. 38), ou seja, o uso e apropriação de temas folclóricos simbolizava, cada vez mais, uma arte iluminada de um sentimento de unidade da Nação (Moreira, 2012).

Para segundo local a presenciar nesta visita de estudo escolhe-se a Academia de Amadores de Música para introdução da arte do terceiro aluno de Luís de Freitas Branco aqui enunciado, Fernando Lopes-Graça. Neste momento, justifica-se este assunto pela posição vincada do compositor face ao

regime político vigente na sua época, como iniciador de um movimento que mais tarde se caracterizará como música de intervenção, crítica à política ditatorial em Portugal. Para isto, e em forma de agitação, Lopes-Graça “encontrou no coro misto a forma de criar um emblema alternativo que pudesse ser assumido pelos setores críticos do regime em contextos mais diversificados e informais” (Ferreira, 2007b, p. 41). A presença na Academia de Amadores de Música justifica-se pela integração deste coro na mesma instituição desde o ano de 1950, coro esse que atualmente se denomina de *Coro Lopes Graça da Academia de Amadores de Música* (Academia de Amadores de Música, Grupos Residentes). Neste momento, pretende-se também presenciar um ensaio ou concerto deste mesmo grupo coral, com análise e comentário à obra musical que estes apresentarão. Nesta fase, será de clara evidência uma introdução às canções de intervenção protagonizadas por José Afonso (1929-1987) e José Mário Branco (1942-2019), que nos seus períodos de atividade durante o Estado Novo, se mostraram críticos diretos à política vigente em Portugal. O último local planificado será a Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, uma instituição que desde finais da década de 1950 se formatou como suporte à divulgação e apresentação da vanguarda musical europeia e portuguesa como Jorge Peixinho (1940-1995), Constança Capdeville (1937-1992) e Joly Braga Santos (1924-1988), o que justifica a queda de uma estética musical em Portugal vigente nos anos anteriores, o nacionalismo folclorizante, face à introdução das experimentações exploradas pela vanguarda musical, como o Indeterminismo, o Serialismo e o Serialismo Integral (Ferreira, 2007b, p. 44).

Como forma de visita de estudo guiada, os alunos têm a oportunidade de entender uma simbiose musical em Portugal entre as instituições de ensino e as práticas musicais em Portugal, muitas vezes tão divergentes às filosofias de ensino. Pretende-se mostrar e vivenciar que na época, não muito longínqua temporalmente, o regime político vigente marcou, por influência direta, o nacionalismo folclorizante e as canções de intervenção, e indireta, a demora na introdução de uma vanguarda musical como o Serialismo. Sendo assim, este um período musical muito concreto na história da música em Portugal, devendo ser aplicado após um domínio relevante dos termos a si associados, como Indeterminismo, Neoclassicismo e Serialismo.

6. PLANOS DE AULA

6.1. HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES – “VISITA DE ESTUDO À HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉC. XVIII: A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL”

Turma de 11º ano/7º grau

Academia de Música de Castelo de Paiva

4 de março de 2022

PLANO DE AULA - VISITA DE ESTUDO À HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉC. XVIII: A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL

<u>INSTITUIÇÃO</u> Academia de Música de Castelo de Paiva	<u>CURSO</u> Ensino Artístico Especializado de Música: Secundário	<u>DISCIPLINA E TURMA</u> História da Cultura e das Artes 2 11º Ano	<u>DATA</u> 4 de março de 2022
<u>PROFESSOR</u> Fábio Rafael Vieira Baptista	<u>DURAÇÃO DA AULA</u> Das 16.55h às 18.25h	<u>LOCAL</u> Sala 9	

RECURSOS NECESSÁRIOS

Computador; Projetor; Tela Branca; Ligação Wi-Fi; Colunas; Dossier-Guia com o mapa elucidativo à visita; Grelha de avaliação da visita;

SUMÁRIO

A DINÂMICA DA VISITA DE ESTUDO VIRTUAL PARA UMA ABORRDAGEM ILUSTRATIVA À HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL DESDE O REINADO DE D. JOÃO V À CONSTRUÇÃO DO REAL THEATRO DE SÃO CARLOS.

OBJETIVOS E COMPETÊNCIAS

- ❖ Conhecer o panorama cultural e musical do século XVIII em Portugal;
- ❖ Perceber a importância dos Coches enviados por D. João V ao Papa Clemente XI numa afirmação de poder pela Coroa Portuguesa e na própria italianização musical portuguesa;
- ❖ Interagir com locais que outrora foram importantes no desenvolvimento cultural em Portugal;
- ❖ Perceber toda a máquina orgânica que se viveu no seio musical do século XVIII, percorrendo os locais emblemáticos que naquele tempo foram os mais importantes no seio musical popular, perspetivando-se um entendimento da razão pela qual se associa Portugal a um Barroco tardio em relação ao resto da Europa;
- ❖ Compreender o efeito dos músicos italianos em Portugal para a afirmação do género operático;
- ❖ Dominar os diferentes investimentos musicais nos reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I.

CONTEÚDOS

- ❖ A italianização da música em Portugal no reinado de D. João V (1707-1750);
- ❖ O investimento na música operática no reinado de D. José I (1750-1777);
- ❖ O caminho da ópera em Portugal desde o reinado de D. Maria I até à construção do Real Theatro de São Carlos (1793).

METODOLOGIA

VISITA DE ESTUDO VIRTUAL (EXPOSIÇÃO, ESTUDO DIRIGIDO E APLICAÇÃO DE EXERCÍCIOS)

- ❖ (5 minutos) Introdução à aula com o anúncio dos objetivos e planeamento da aula à turma e entrega dos Dossier-Guias:
 - ✓ Audição de um excerto musical análogo ao tema...
- ❖ (70 minutos) Primeira parte da aula
 - ✓ 1º local da visita:
 - Recurso ao site 3D do Museu Nacional dos Coches para introdução ao processo da italianização da música em Portugal durante o reinado de D. João V, onde serão demonstrados os coches associados à Embaixada do Marquês de Fontes em 1716;
 - Alunos respondem à pequena ficha de trabalho impressa no Dossier-Guia.
 - ✓ 2º local da visita:
 - Recurso ao Site “Google Earth” para uma localização expositiva na Praça do Comércio para introdução às apresentações operáticas na corte real e nos teatros públicos com anúncio claro dos locais geográficos associados que se encontram no Dossier-Guia;
 - Alunos respondem à pequena ficha de trabalho impressa no Dossier-Guia.
 - ✓ 3º local da visita:
 - Recurso ao Site “Google Earth” para localização expositiva no largo de São Carlos em modo de introdução ao caminho da ópera desde o terramoto de 1 de novembro de 1755 até à construção do próprio Teatro de São Carlos;
 - Alunos respondem à pequena ficha de trabalho impressa no Dossier-Guia.
- ❖ (15 minutos) Segunda parte da aula:
 - ✓ Entrega e preenchimento da grelha de avaliação à visita de estudo virtual realizada.

BIBLIOGRAFIA

Brito, M. C. (1986). A ópera em Portugal antes da fundação do S. Carlos. *São Carlos Revista*, 26-30.

- Brito, M. C. (1989). *Estudo de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
- Castro, P. F., & Nery, R. V. (1991). *História da Música: Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- D'Alvarenga, J. P. (1998). Domenico Scarlatti, 1719-1729: o período português. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 95-132.
- Fernandes, C. (2013). *Boa voz de tiple, ciencia de música e prendas de acompanhamento. O real seminário da patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Fernandes, C. (2017). Música, cerimonial e representação política: Sant'Antonio dei portoghesi no contexto das igrejas nacionais em roma durante a época barroca (1683-1728). Em T. Cascudo, & M. P. Ferreira, *Música e história: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito* (pp. 155-173). Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.
- Fernandes, C., & Morrier, D. (2006). *Crónicas musicais de uma europa barroca*. Belém: Público.
- História de uma "real barraca". (2006). *Público*.
- Silva, A. D. (2018). *A basílica patriarcal de D. João V (1716-1755)*. Lisboa: Universidade Nova De Lisboa.

Tabela 3 - Plano de aula de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo

A Visita de Estudo à História da Música em Portugal no Séc. XVIII: A Italianização Musical
(Objetivos; Planeamento; Implementação; Avaliação)

OBJETIVOS

- Tal como consta nos objetivos da Tabela 3.

PLANEAMENTO

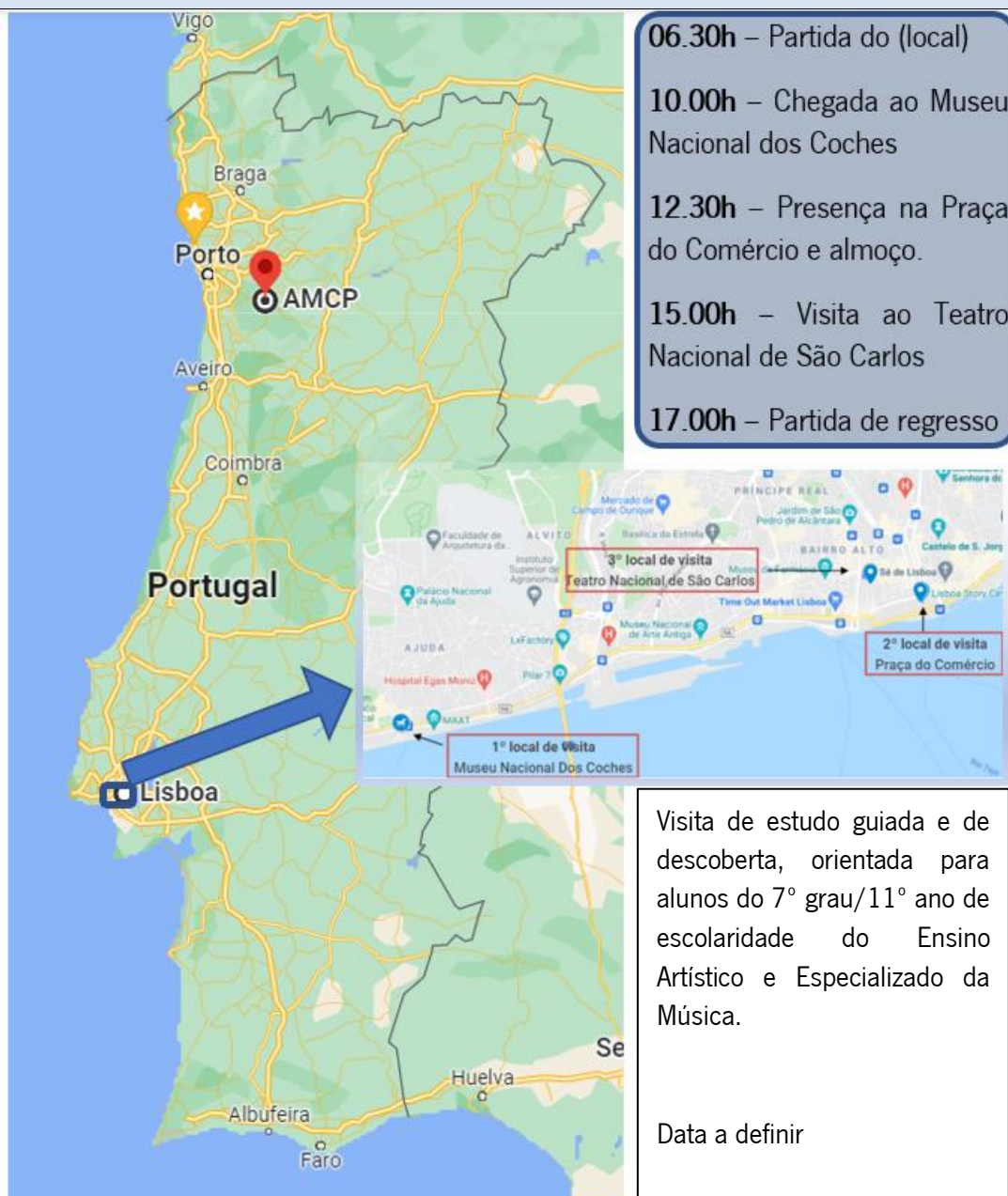


Figura 1 - História da Cultura e das Artes: Figura do mapa da visita de estudo, com horários e descrição dos locais a visitar

Nota: Neste caso específico, o local e horários planeados são especificamente controlados pelos organizadores da visita de estudo, sendo este um possível horário a ser definido no âmbito de uma visita de estudo real protagonizada pelo estabelecimento de ensino deste estágio: Academia de Música de Castelo de Paiva.

IMPLEMENTAÇÃO

1º local da visita
Museu Nacional dos Coches



Figura 2 - Fachada do Museu Nacional do Coches

Visita de Estudo Real: Os alunos devem dirigir-se ao Coches bem decorados, e deve ser-lhes entregue o Dossier-Guia (Anexo 3).



Figura 3 - "Carro triunfal. Fazia parte do conjunto de cinco coches temáticos e dez de acompanhamento que integraram o cortejo da Embaixada ao Papa Clemente XI, enviada a Roma pelo rei D. João V em 1716" (Museu nacional dos Coches, Coche do Embaixador).

Visita de Estudo Virtual: Recurso ao website 3D do Museu Nacional dos Coches para introdução ao processo da italianização da música em Portugal durante o reinado de D. João V, onde serão demonstrados os coches associados à Embaixada do Marquês de Fontes em 1716; Entrega do Dossier-Guia (Anexo 3).

Website:

- Museu Nacional dos Coches: <http://museudoscoches.gov.pt/pt/tour-virtual-3d-mncoches-4d-virtual-lab/>

Contexto Histórico da Atividade

Do domínio filipino à Coroação de D. João V

- Com a morte, ou desaparecimento, do jovem Rei português D. Sebastião (1554-1578) na Batalha de Alcácer-Quibir (1578), iniciou-se uma crise de sucessão na coroa portuguesa, resultando na nomeação de Filipe II de Espanha (1580-1598), dando início à Dinastia Filipina (1580-1640);
- Este processo, juntamente com a os efeitos cumulativos da Contrarreforma na Península Ibérica, isolaram uma sociedade portuguesa até então vigorosa artisticamente;

- Se em Itália dava-se início aos novos géneros musicais concertísticos e ao novo género reinante em toda a Europa, a ópera, em Portugal deu-se seguimento ao contraponto renascentista;
- Com a subida ao poder de D. João V, alimentado economicamente pelas primeiras remessas de ouro do Brasil, Portugal vê-se num panorama cada vez mais próximo de uma Europa rejuvenescida.

O investimento de D. João V na música Sacra

- Com D. João V no poder, e todo um apoio nobre e burguês que o rodeava, a arquitetura política francesa, nomeadamente a de Luís XIV, servia como modelo de imposição deste Rei no seu território;
- A força adquirida pela Igreja durante a Dinastia Filipina era um entrave à autonomia absoluta pretendida pelo Rei. Deste modo, D. João V investiu na sua própria Capela Real, interligando interesses próprios e da Religião;
- 1716 – Elevação da Capela Real a Sé Patriarcal. A respeito da elevação da Capela Real à dignidade de Sé Patriarcal, D. João V fez-lhe acompanhar de melhoramentos artísticos, ora pela associação de uma escola de ensino musical, criada ainda no ano de 1713, e denominada mais tarde, após a transladação para o Convento de São Francisco, de Seminário da Patriarcal, ora pela contratação dos mais respeitados músicos italianos da Capela Papal.
- 1716 - A influência da embaixada de D. Rodrigo Meneses, Marquês de Fontes;
- Contratação de Domenico Scarlatti, um dos mais célebres compositores da Capela Giulia. filho pródigo de Alessandro Scarlatti tinha também como funções Reais o ensino de cravo aos Infantes portugueses, destacando-se a infanta D. Maria Bárbara de Bragança, com quem parte para Espanha depois do matrimónio desta com o futuro Ferdinando VI de Espanha, (príncipe das Astúrias) a 11 de janeiro de 1728;
- Scarlatti teve também como organista de Capela o conimbrigense Carlos Seixas, um dos primeiros cultores da Sonata Bipartida e um músico que por muitos tempos viveu, para a musicologia, na sombra de Scarlatti;
- O Seminário da Patriarcal forneceu à Coroa uma capacidade de dinamização e desenvolvimento musicais que outrora não se viviam em terras portuguesas. Tendo investido também na contratação de músicos/professores como Giovanni Giorgi e na importação de tratados italianos para esta nova escola, teve igualmente enorme relevo a oferta de bolsas de

estudo aos melhores alunos deste Seminário, enviados para Roma com o intuito de apreenderem a mais íntima relação cultural, artística e técnica como o *stile concertato* religioso da tradição musical da Capela Pontifícia. Contudo, e pelo que se comprova com várias obras musicais destes bolseiros, como Francisco António de Almeida e António Teixeira, no regresso a Portugal fazem crer que a tradição operática lhes foi especialmente próxima.

2º local da visita

Praça do Comércio

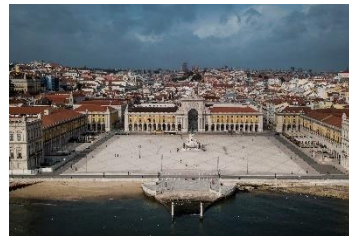


Figura 4 - Vista do Tejo para a Praça do Comércio

Visita de Estudo Real: Os alunos devem dirigir-se ao centro da Praça do Comércio anúncio claro dos locais geográficos associados que se encontram no Dossier-Guia.

Visita de Estudo Virtual: Recurso ao Site “Google Earth” para uma localização expositiva na Praça do Comércio para introdução às apresentações operáticas da corte real e dos teatros públicos “Teatro da Rua dos Condes” e “Teatro do Bairro Alto” com direção aos locais geográficos que outrora pertenceram aos mesmos.

Websites

- Teatros Reais provisórios e fixo (Ópera do Tejo):
<https://earth.google.com/web/@38.70765146,-9.13695317,1.11237705a,342.69091197d,35y,-19.97899938h,59.99641708t,0.00000085r>
- Teatro da Rua dos Condes:
https://earth.google.com/web/search/HARD+ROCK+CAFE+LISBOA/@38.7166715,-9.14176,28.12252588a,802.64797828d,35y,0h,45t,0r/data=Cn8aVRJPCiQweGQxOTMzODExMGIONWY1MToweGY5NmE4YmNiNGY2OWUxMmQZ1TxH5LtbQ0AhDcNHxJRlIsAqFUHB_UkQgUk9DSyBDQUZFIEExJU0JPQRgCIAEiJgokCQJ_CdROWONAIEYCbdkReWkNAGfVoM1AoRCLAIWaanNEFSiLAKAI
- Teatro do Bairro Alto:
<https://earth.google.com/web/search/travessa+conde+de+soure,+22/@38.7151393,->

[9.1468044,85.02096603a,802.66683747d,35y,0h,45t,0r/data=CoUBGlsSVQokMHhkMTkzMzdmNzYxNjA3YmY6MHgyZDNmOWIwMjBIZTk0NjA2GcvKQK-JWONAIvRQflpSyLAKht0cmF2ZXNzYSBjb25kZSBkZSBzb3VyZSwgMjIyYiABliYKJAKT5nz12VxDQBF55qkuMvtDQBmSdCaZjOUiwCF5yf9rq04iwCgC](https://www.google.com/maps/@38.71468044,85.02096603a,802.66683747d,35y,0h,45t,0r/data=CoUBGlsSVQokMHhkMTkzMzdmNzYxNjA3YmY6MHgyZDNmOWIwMjBIZTk0NjA2GcvKQK-JWONAIvRQflpSyLAKht0cmF2ZXNzYSBjb25kZSBkZSBzb3VyZSwgMjIyYiABliYKJAKT5nz12VxDQBF55qkuMvtDQBmSdCaZjOUiwCF5yf9rq04iwCgC)

Os primeiros Teatros Públicos em Portugal para Apresentação de Ópera

- **Teatro da Rua dos Condes**



Figura 5 - Hard Rock Café Lisboa (local do antigo *Teatro da Rua dos Condes*)

Alessandro Paghetti, violinista da Charamela Real, criou uma companhia (inícios da década de 30) de músicos para apresentação de óperas sérias italianas numa esfera privada, apresentando-se pela primeira ao público no ano de 1735 no local onde hoje se situa o Teatro da Trindade, sensivelmente. Com o sucesso de tais apresentações, a *Accademia alla Piazza della Trinità*, onde as filhas de

Paghetti eram as atrações principais (as Paquetas), passa a apresentar-se na Rua dos Condes em 1738, ficando conhecido como Teatro da Rua dos Condes, onde se situa atualmente o Hard Rock Café Lisboa.

- **Teatro do Bairro Alto**



Figura 6 - Edifício na Travessa Conde de Soure, 22. Local possível do antigo *Teatro do Bairro Alto*

A par do Teatro da Rua dos Condes, surgiu também numa sala do Conde de Soure a prática de apresentação de óperas em português, com a particularidade de as personagens serem representadas por marionetas ou bonifrates, e a técnica composicional alternar partes faladas/declamadas e cantadas, à semelhança do

Singspiel e *Opéra-Comique*. Neste teatro pautou-se à ligeireza linguística e satírica dos textos elaborados por António José da Silva, o Judeu, poeta severamente punido pela Inquisição face à sua crítica objetiva e subjetiva para com a justiça e desigualdades sociais. Aos textos do judeu agrega-se a composição musical de António Teixeira (excetuando a primeira ópera), um músico bolseiro regressado a Portugal.

A Ópera nos teatros reais provisórios e na Casa da Ópera Real

- **A Ópera na corte de D. João V**

Maria Ana de Áustria, esposa de D. João V impõe na sua corte a prática de execução de serenatas e óperas. Todas estas apresentações tinham lugar em palcos provisórios montados em frente ao Paço da Ribeira. Mas, se a Rainha estava habituada e fora educada num âmbito musical onde a ópera seria o género musical em voga, o mesmo não se verificava nas atitudes e vontades do Rei, mais focado na própria construção do Palácio de Mafra e na monumentalidade musical religiosa. Contudo, o patrocínio operático da Rainha, onde obras como “La pazienza di Socrate” (1733), “La finta pazza” (1735) e “La Spinalba (1739) do bolseiro Francisco António de Almeida se fizeram ouvir, não mais se apresentaram por proibição do Rei a 1742 após ser acometido de uma hemiplegia e transtorno psicológico.

- **A Ópera na corte de D. José I até à reestruturação lisboeta**



Figura 7 - Reconstrução da “Ópera do Tejo” inserida no projeto *City and Spectacle*

O descontentamento de D. José I e sua esposa, Mariana Vitória de Espanha, fizeram-se notar tanto pelas cartas da época, como pelas primeiras ações culturais impostas no Reino, como a contratação dos músicos napolitanos em voga, nomeadamente na área da ópera, como é exemplo o compositor David Pérez e tantos outros artificios musicais e cenográficos oriundos da península itálica. Como ponto mais alto do investimento operático desta corte, conta-se a contratação do arquiteto Giovanni Carlo Sicini Bibiena, encarregue da construção da casa de ópera Real, a Ópera do Tejo, em 31 de março de 1755. Contudo, no dia 1 de novembro do mesmo ano, por sequência de um terramoto seguido de um maremoto, este mesmo edifício adjunto ao Paço da Ribeira foi destruído. Na reconstrução da baixa lisboeta, orquestrada pelo Marquês de Pombal, a Ópera do Tejo não resistiu às tentações mercantilistas pensadas para aquela zona de Lisboa.

3º local da visita

Teatro Nacional de São Carlos



Figura 8 - Fachada do atual Teatro Nacional de São Carlos

Visita de Estudo Real: Os alunos devem seguir caminho pela Rua Augusta, subindo aos Armazéns do



Figura 9 - Interior do Teatro Nacional de São Carlos (vista do palco)

Chiado, e na chega ao Teatro Nacional do São Carlos deve ser exposta toda uma reconstrução musical operática desde o Terramoto de um de novembro de 1755 até à construção do Teatro Nacional do São Carlos, havendo de seguida uma visita guiada preparada pelo guia do próprio Teatro.

Visita de Estudo Virtual: Recurso ao Site “Google Earth” para uma localização expositiva do percurso a percorrer para chegar até ao Teatro Nacional do São Carlos.

Website

- Teatro Nacional do São Carlos:

<https://earth.google.com/web/search/teatro+nacional+do+sao+carlos/@38.70965431,-9.14178853,55.48182426a,786.19399759d,35y,169.34272535h,59.99987117t,0r/data=CocBGIOsvwokMHhkMTkzNDdlYmUyNDAxZjk6MHhkNmE2N2Q5NzNiMDAzYWQwGZSNvc3RWkNAIYrkK4GUSCLAKh10ZWF0cm8gbmFjaW9uYWwgZG8gc2FvIGNhcmxvcxgCIAEiJgokCdACdaNjdkRAEf4B201fdURAGZme3rLjmiDAIVZwpFJzoiDA>

O recomeço operático nas cortes de D. José I e D. Maria I depois do Terramoto de 1755

- Após o terramoto de 1755, a corte passou a viver no Palácio da Ajuda, construído em madeira por ordem de D. José I após a destruição do Paço da Ribeira, ficando designado a partir de então como a Real Barraca;
- Só em 1763, 8 anos depois do terramoto, é que as récitas operáticas se fizeram ouvir uma vez mais no âmbito da corte Real, tendo três locais principais; o teatro de madeira junto ao Palácio da Ajuda, e os dois teatros montados provisoriamente nos Palácios de Salvaterra e Queluz, no Carnaval e no Verão, respetivamente. Mesmo assim, vinham de Itália tanto os músicos como as partituras, adereços e velas para iluminação;
- Nesta fase, e até à morte de D. José I, foram executadas 64 óperas, sendo que desde 1769, o compositor italiano Niccolò Jommelli, é contratado e visto como o compositor favorito da corte. Nesse contrato constavam as obrigações de enviar para a corte portuguesa uma ópera bufa, uma ópera séria e muitas outras obras de carácter sacro durante o ano;

- Se na corte de D. José I a ópera era o género musical em voga, durante o reinado de D. Maria I o mesmo não aconteceu por ordem, principalmente, do equilíbrio económico da época. Assim, em vez de óperas, seriam as serenatas a reinar a cultura musical com apresentações nos salões dos Palácios Reais. Em comparação com a última fase operática do reinado de D. José I, durante o reinado de D. Maria I, apenas 28 óperas foram executadas;
- Durante a récita da ópera “Riccardo Cor di Leone” de Gréty, no Carnaval de 1792, a Rainha sofreu um dos mais violentos ataques de loucura, levando à suspensão da prática operática da corte, sendo essa vaga ocupada em 1793 pelo Real Theatro de São Carlos, cuja inauguração foi dirigida pelo músico português António Leal Moreira.

Os Teatros públicos depois do Terramoto e a construção do Real Theatro de São Carlos.

- Os Teatro do Bairro Alto e Teatro da Rua dos Condes abrem portas em inícios da década de 1760, tendo nas suas formações artísticas o recurso a figuras femininas (atrizes), o que se contrapunha ao puritanismo que se mantinha nos teatros da corte;
- É assim que se explica o sucesso de atrizes como Luisa Todi e Anna Zamperini que iniciam carreira artística musical;
- Na falta de rentabilização económica destes Teatros, foi criada em 1771 a *Sociedade para a Subsistência dos Theatros Publicos*, presidida pelo Conde de Oeiras e formada por comerciantes da alta Lisboa. Um dos planos operados por esta Sociedade foi a reserva do Teatro do Bairro Alto para a apresentação de óperas em língua portuguesa, e o Teatro da Rua dos Condes para apresentação de óperas italianas, o que confluía neste último uma presença de um tipo de sociedade peralta. Após o término desta sociedade por motivos orçamentais, maioritariamente, dá-se um hiato de cerca de 15 anos até à próxima execução pública de óperas em Lisboa;
- Só em 1790, no Teatro da Rua dos Condes, é que foram retomadas as apresentações operáticas públicas em Lisboa, sob a tutela do compositor e maestro português António Leal Moreira;
- Em 1793 é inaugurado o Real Theatro de São Carlos, cuja obra fomentada por Pina Manique, partiu de o desejo de Lisboa deter um Teatro digno de apresentações operáticas e também como fórmula de receitas para a Casa Pia. Aliado a Pina Manique, havia um grupo de lisboetas da alta sociedade financeira, especialmente, Joaquim Pedro Quintela que cedeu o terreno para tal construção;

- Na inauguração deste Teatro, foi apresentada sob a direção de António Leal Moreira a ópera “La *Ballerina Amante* de Domenico Cimarosa.

AVALIAÇÃO

Entrega da “Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual” presente no Anexo 4

Tabela 4 - Objetivos, Planeamento e Implementação do plano de aula de História da Cultura e das Artes (7º grau/11º ano): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo

6.2. FORMAÇÃO MUSICAL – “VISITA DE ESTUDO À HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉC.

XVIII: A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL”

Turma de 6º e 7º anos/2º e 3º graus

Academia de Música de Castelo de Paiva

30 de abril de 2022

Formação Musical – PLANO DE AULA: VISITA DE ESTUDO À HISTÓRIA DA MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII: A ITALIANIZAÇÃO MUSICAL

IDENTIFICAÇÃO DA TURMA

Escola: Academia de Música de Castelo de Paiva
Local da aula: Sala 2
Professor: Fábio Baptista
Curso: Ensino Artístico e Especializado da Música

Disciplina: Formação Musical
Turma: 2º e 3º graus
Aulas nº: 4, 5 e 6 **Duração:** 135 minutos
Data: 30 de abril

RECURSOS MATERIAIS

Recursos de aprendizagem	Computador; colunas; excertos musicais; lápis e borracha; Dossier-Guia e fichas de trabalho.
---------------------------------	--

DESENVOLVIMENTO DA AULA

CONTEÚDOS MUSICAIS

Compositores (Carlos Seixas e David Perez)
 Escala/tonalidade Lá Maior e Ré Maior
 Pulsação (noção de pulsação)
 Figuras de divisão binária caracteristicamente associadas em fórmula à música do período barroco;
 Notação musical (claves de sol e fá) – solfejo alternado entre diferentes claves;
 Géneros musicais e sua caracterização: O concerto e a ópera (em geral)

OBJETIVOS

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Saber identificar e localizar as sonoridades musicais à época musical; - Desenvolver a capacidade de memorização; - Desenvolver a capacidade de divisão e subdivisão do tempo; - Capacitar os alunos à associação musical para com a cultura e sociedades.
------------------	---

Estratégias e Atividades a desenvolver	Atividade – I <i>Apresentação do trabalho da aula – 5 min.</i>
	<p>Um primeiro contacto à música de intervenção para referência ao dia 25 de abril de 1974 – “Inquietação” de José Mário Branco.</p> <p>Apresentação aos alunos do trabalho a realizar durante a aula e entrega do Dossier-Guia.</p>
	Atividade – II <i>1ª parte da visita de estudo – 15 min.</i>
	<p>Contextualização histórico-musical sob o reinado de D. João V e apresentação do excerto musical selecionado: “Concerto para Cravo em Lá Maior” de Carlos Seixas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>A introdução da ópera em Portugal;</u> • <u>A contratação de músicos italianos;</u> • <u>Os músicos portugueses bolseiros;</u>
Atividade – III <i>prática musical e teoria – 35 min.</i>	
<p>Anúncio da atividade a realizar com materiais elaborados a partir do excerto musical selecionado:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Perceber a instrumentação (orquestra e cravo solo); • Explicar as bases da mecânica do Cravo; • Perceber as irregularidades da pulsação; • Entrega da ficha de trabalho anexa ao Dossier-Guia (anexo 5): <ul style="list-style-type: none"> ○ Seleção de diferentes vozes para elaboração de exercícios de solfejo com alternância de claves; ○ Seleção de duas vozes do concerto para uma divisão da turma em dois grupos. ○ Seleção de acordes para procura pelo único acorde menor selecionado. 	
Atividade – IV <i>2º e 3ª partes da visita de estudo – 15 min.</i>	
<p>Contextualização histórico-musical sob os reinados de D. José I e D. Maria I, e apresentação do excerto musical selecionado: “Non v’ è piu barbaro” (Não há mais bárbaro) da ópera <i>Demetrio</i> de David Perez</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Os primeiros teatros públicos;</u> 	

- A doença de D. João V;
- A “Ópera do Tejo”;
- O Terramoto de 1755;
- A Construção do Teatro Nacional do São Carlos

Atividade – V *prática musical e teoria – 40 min.*

Anúncio da atividade a realizar com materiais elaborados a partir do excerto musical selecionado:

- Exercícios de preparação rítmica com uso das figuras iguais à melodia da ária selecionada. Estes exercícios devem ser semelhantes em forma de variação;
- Direcionar os alunos para o exercício correto a elaborar após algumas audições do excerto, ou seja, deve haver uma parte de memorização rítmica e só depois é que devem escrever o ritmo com as notas dadas;
- Pela natureza do excerto musical, que se apresenta num andamento rápido, o professor deve, mais tarde, tocar a melodia ao piano de forma mais pausada e evidente.

Atividade – VI *Entrega e resposta ao inquérito – 25 min.*

Ler a grelha de avaliação da visita de estudo para ajudar os alunos a perceber ao que estão a responder.

Excertos Musicais

CONCERTO
in A Dur.

Carlos SEIXAS
(1794-1792)

Figura 10 - Excerto do início do "Concerto para Cravo em Lá Maior" de Carlos Seixas



Figura 11 – Excerto inicial da ária “Non v’è piu barbaro” (Não há mais bárbaro) da ópera *Demetrio* de David Perez

Tabela 5 - Plano de aula de Formação Musical (2º e 3º graus/6º e 7º anos): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo

A Visita de Estudo à História da Música em Portugal no Séc. XVIII: A Italianização Musical
(Objetivos; Planeamento; Implementação; Avaliação)

OBJETIVOS

- Tal como consta nos objetivos da Tabela 5.

PLANEAMENTO

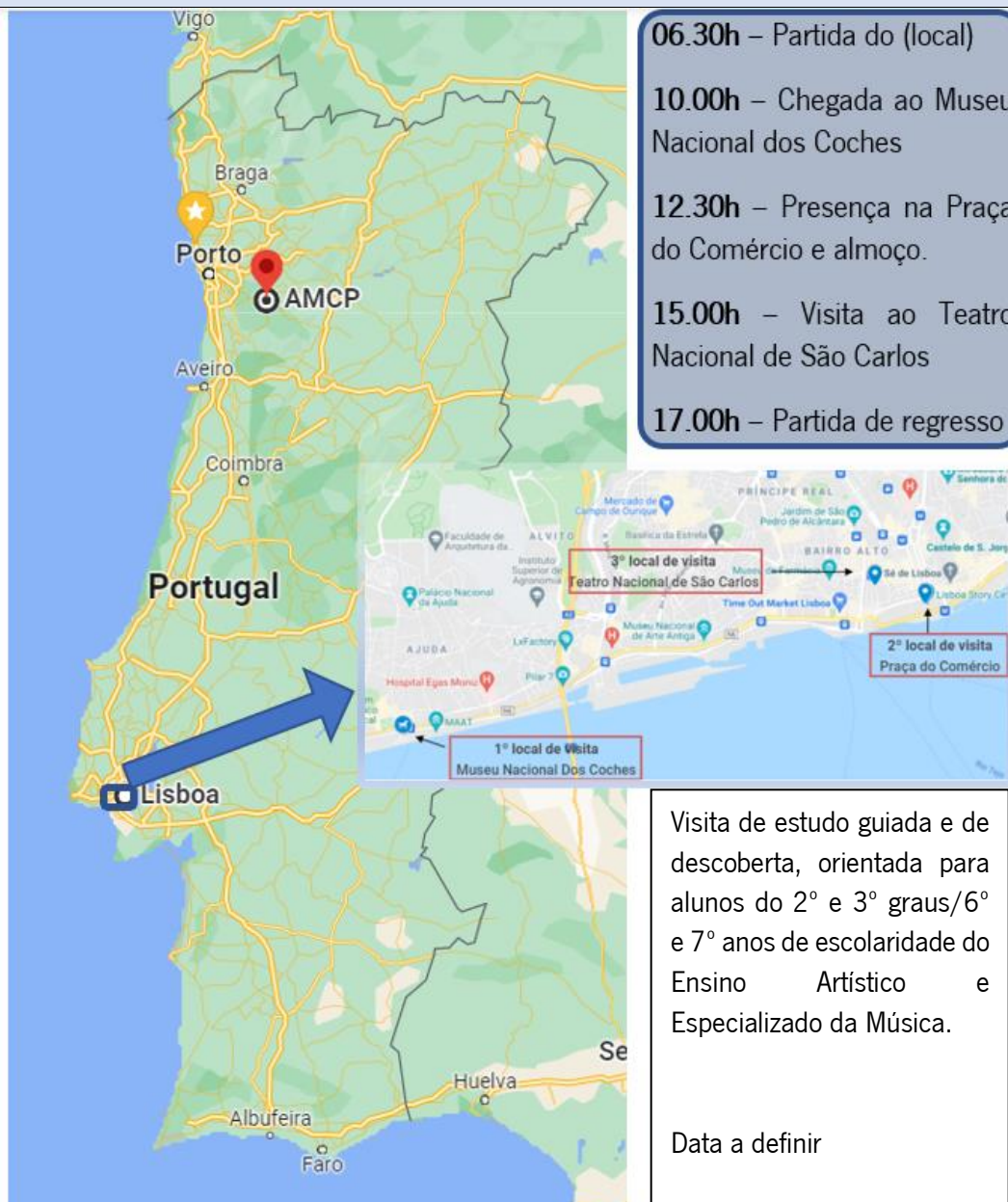


Figura 12 – Formação Musical: Figura do mapa da visita de estudo, com horários e descrição dos locais a visitar

Nota: Neste caso específico, o local e horários planeados são especificamente controlados pelos organizadores da visita de estudo, sendo este um possível horário a ser definido no âmbito de uma visita de estudo real protagonizada pelo estabelecimento de ensino deste estágio: a Academia de Música de Castelo de Paiva.

IMPLEMENTAÇÃO

Pelo facto desta visita de estudo se revestir de igual forma à visita de estudo na disciplina de História da Cultura e das Artes, apresenta-se nesta implementação apenas os contextos práticos que a ela são direccionados. Pela natureza da disciplina, todo o contexto histórico deve ser aqui apresentado de forma mais ligeira e menos densa, sem recurso a pormenores condensados à teoria histórica.

Assim, devem ser aplicados os seguintes contextos práticos no final da primeira parte da visita e da terceira parte da visita, respetivamente.

Entrega do Dossier-Guia (Anexo 3).

Contexto prático nº 1:

Audição de um excerto do “Concerto para Cravo em Lá maior” de Carlos Seixas onde os alunos terão que perceber e escutar as seguintes informações:

Excerto: <https://www.youtube.com/watch?v=wX9vGuKGU-g>

- Perceber a instrumentação (cravo e orquestra);
- O professor explica as bases mecânicas do Cravo;
- O professor deve alertar para as irregularidades de pulsação do excerto, aludindo os alunos a esses momentos;
- Entrega da ficha de trabalho para realização dos dois primeiros exercícios (anexo 5):
 - Solfejo com alternância de claves em Duo (divisão da turma em dois grupos segundo a sinalização do exercício);
 - Resolução de acordes maiores e menores para encontro do único acorde menor do exercício.

Contexto prático nº 2:

Audição de um excerto da ária “Non V’ é piu barbaro” (Não há mais bárbaro) de David Perez onde os alunos terão de realizar os seguintes passos:

Excerto: <https://www.youtube.com/watch?v=UILLj4pxNCo>

- Ainda antes da audição, o professor deve realizar exercícios básicos de preparação rítmica segundo as figuras em estudo no excerto;
- Colocar o excerto musical algumas vezes, e direccionar os alunos à memorização rítmica do mesmo, e só depois é que os estudantes podem realizar o terceiro exercício da ficha de trabalho, um ditado rítmico com notas dadas (voz da ária) (anexo 5);

- Pela dificuldade que pode estar associada, o professor deve preparar-se à execução ao piano da referida ária, de forma a ajudar os alunos que apresentem mais dificuldade;
- Após todo este exercício, os alunos devem concluir a ficha de trabalho com a realização de uma parte teórica, onde terão de escrever a escala maior e relativas menores (harmónica e melódica) do excerto do “Concerto para Cravo em Lá maior” de Carlos Seixas) (anexo 5).

AVALIAÇÃO

Entrega da “Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual” presente no Anexo 4

Tabela 6 - Objetivos, Planeamento e Implementação do plano de aula de Formação Musical (7º grau/11º ano): Aula de Intervenção pedagógica com aplicação da metodologia em estudo

7. ANÁLISE DA AVALIAÇÃO DA VISITA DE ESTUDO

Das turmas abrangidas por esta análise, constata-se que dos 13 alunos inscritos no 11º ano, 7º grau, na disciplina História da Cultura e das Artes (gráfico 3) apenas 1 não respondeu por motivos de falta de assiduidade, sendo que dos 11 alunos inscritos na disciplina de Formação Musical (2º e 3º graus) (gráfico 1) todos participaram.

Para refletir acerca da análise, entendeu-se por necessário uma organização bipartida às duas disciplinas, havendo em crónica final uma análise global dos efeitos desta metodologia nas Ciências Musicais. Esta prática divisória inicial deve-se por duas razões concretas, nomeadamente, a génese curricular tão diferenciada das duas disciplinas, e a diferença de idades e maturidade no contexto discente. Ainda, e pela natureza das categorias desta grelha, tem-se por organização uma análise discriminada das mesmas.

Assim, e para responder aos objetivos levantados na introdução, foi entregue no final das visitas de estudo virtuais, realizadas no âmbito deste relatório, uma “Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual” que se encontra no Anexo 4. A referida grelha apresenta quatro categorias primordiais, sendo a primeira a comunicação do professor e alunos, a segunda o conhecimento transmitido e adquirido, a terceira o raciocínio, e a quarta a afetividade e motivação da visita. Cada categoria é avaliada pela soma dos indicadores associados cujas cotações vão desde 1 até 4 pontos, sendo 1 a avaliação negativa, e 4 a avaliação mais positiva, tendo-se um total máximo de categorias avaliadas em 44 pontos possíveis. A elaboração desta grelha, teve por base dois pontos elencados por Reis (2009), que auxiliam na avaliação de diferentes dimensões da visita de estudo, nomeadamente a “Avaliação de uma História Ilustrada [e] Avaliação da Apresentação à turma” (pp. 4-6).

7.1 ANÁLISE EM HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES

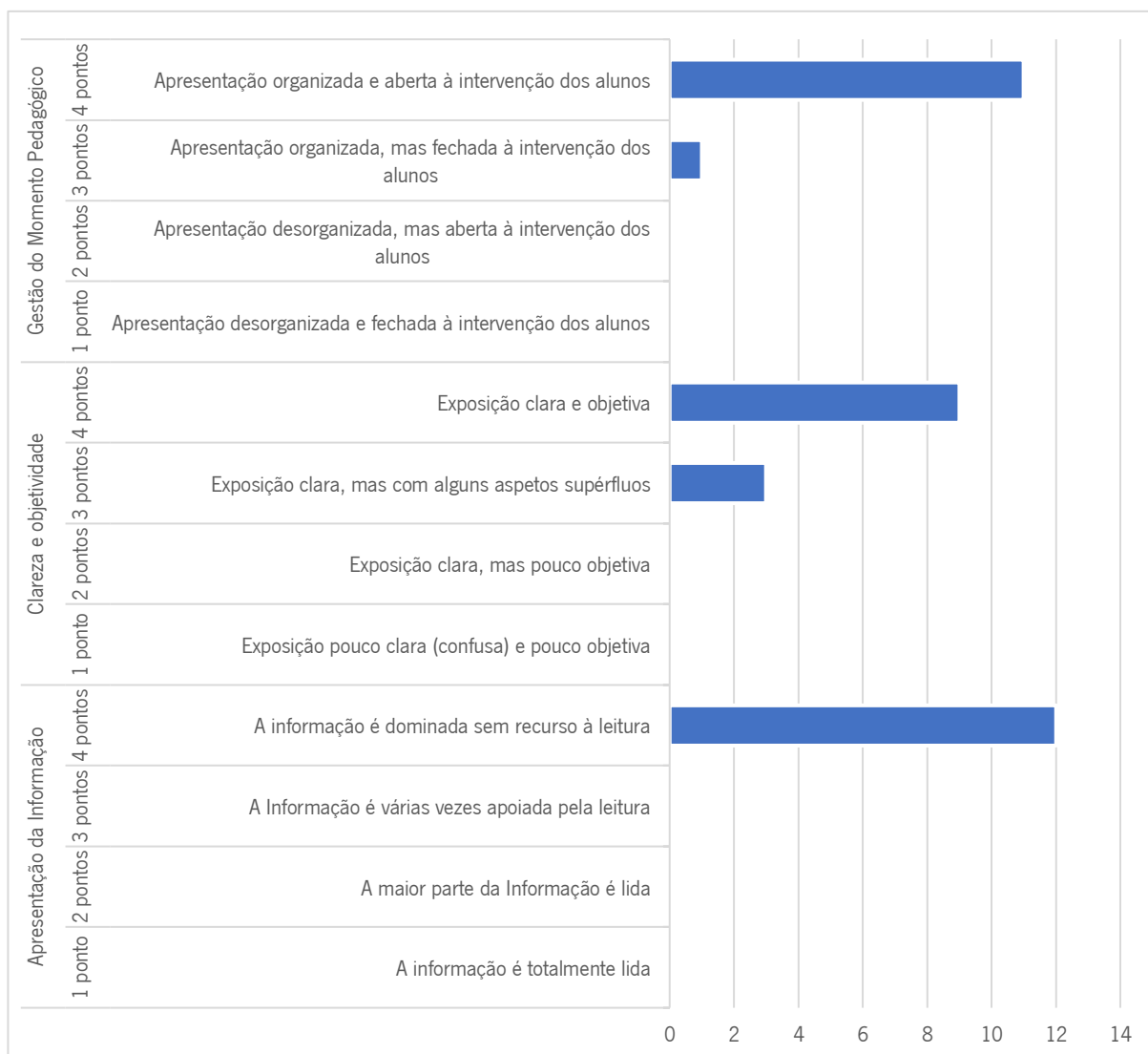


Gráfico 6 – História da Cultura e das Artes: 1ª categoria - Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

No que diz respeito à categoria “Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos”, dos 12 alunos presentes apenas 1 aluno avaliou com 3 pontos no indicador “Gestão do momento pedagógico”, sendo que no indicador “Clareza e Objetividade” 3 alunos colocaram também 3 pontos. Nestes dois indicadores, todas as outras avaliações apresentam-se com 4 pontos. Já no indicador “Apresentação da informação, todos os alunos avaliaram o mesmo com 4 pontos. Assim, pode-se concluir pela análise dos resultados que o professor dominava a informação exposta sem recurso à

leitura, expunha os conteúdos de forma clara e objetiva, e com a sua apresentação organizada conseguia ter tempo para intervenções dos alunos.

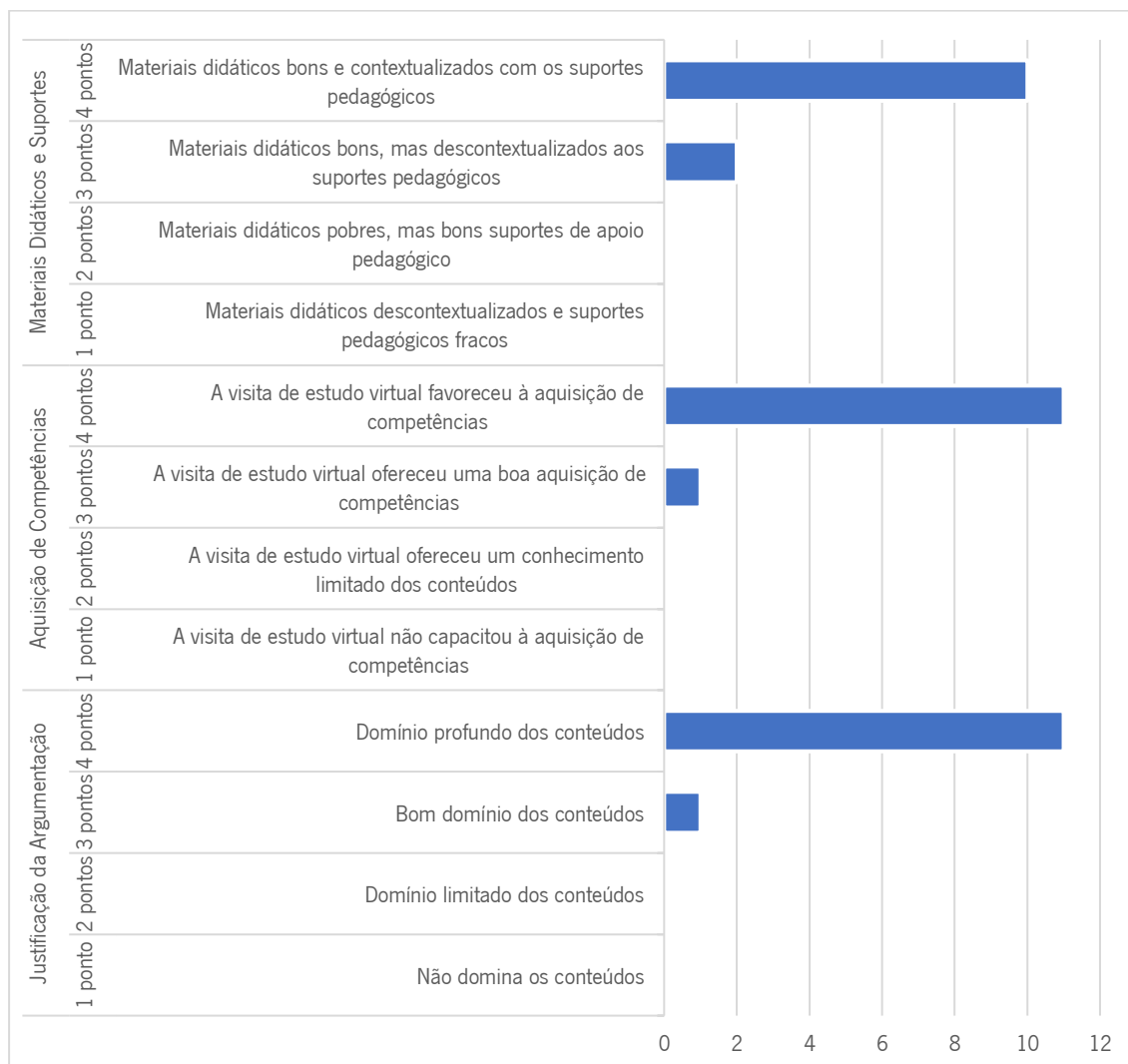


Gráfico 7 – História da Cultura e das Artes: 2ª categoria - Avaliação ao nível do conhecimento transmitido e adquirido da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

Com a categoria “Avaliação ao nível do conhecimento transmitido e adquirido”, apenas 1 aluno avaliou com 3 pontos os indicadores “Aquisição de competências” e “Justificação da Argumentação”, tendo 2 alunos avaliado igualmente com 3 pontos o indicador “Materiais Didáticos e Suportes”. Todas as restantes avaliações cingiram-se a 4 pontos. Assim, segundo estes dados, os alunos defendem que a visita de estudo virtual favoreceu a aquisição de competências e um domínio profundo dos conteúdos, tendo sido apoiada por suportes e materiais didáticos contextualizados.

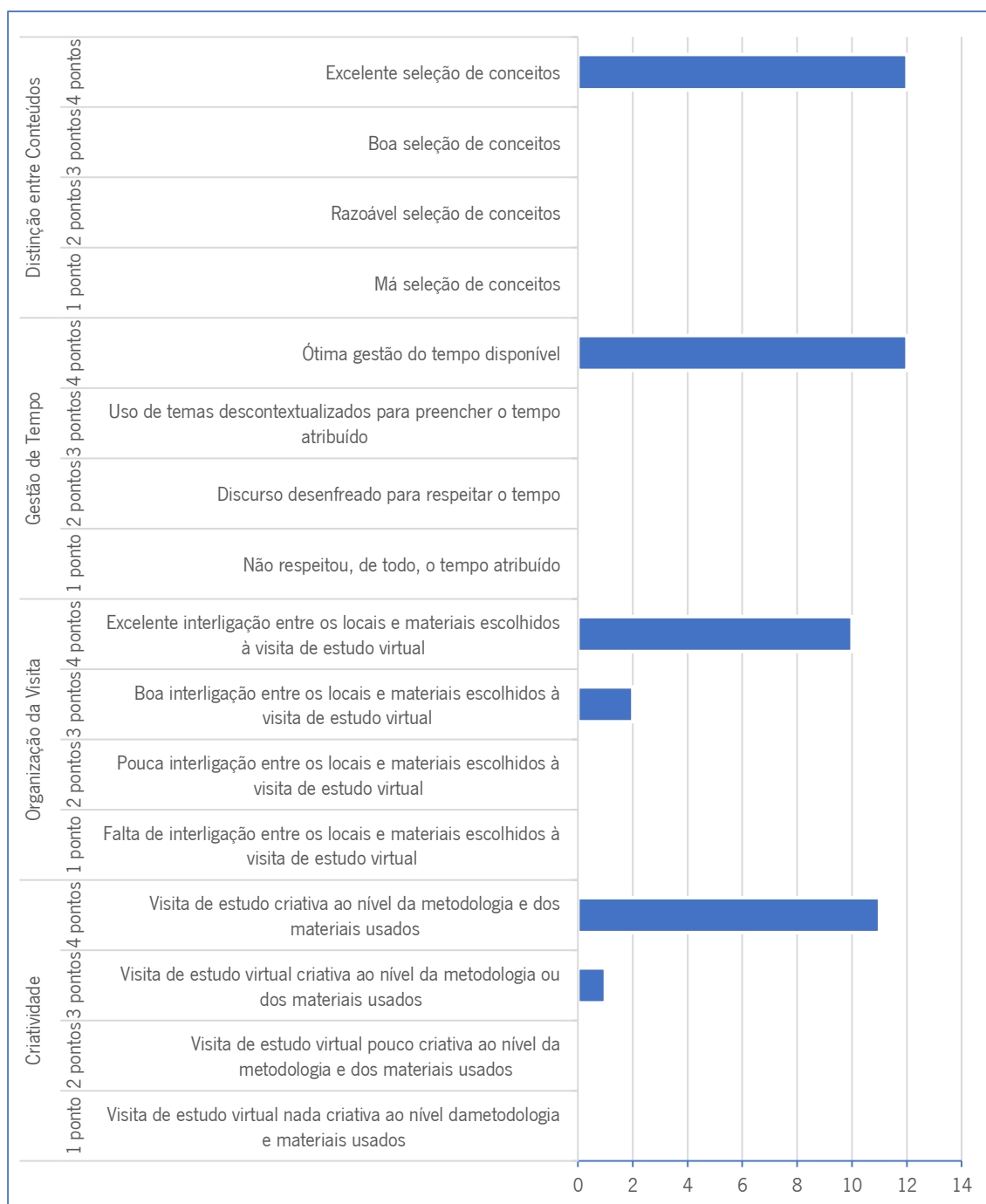


Gráfico 8 - História da Cultura e das Artes: 3ª categoria – Avaliação ao nível do raciocínio da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

A 3ª categoria da referida grelha, composta por 4 categorias, apresenta avaliações muito positivas, com uma maioria acentuada para a avaliação de 4 pontos. Assim, apenas os indicadores “Criatividade” e “Organização da Visita” foram avaliados com 3 pontos por 1 e 2 alunos, respetivamente, sendo que nos indicadores “Gestão de Tempo” e “Distinção entre conteúdos” todos avaliaram com 4

pontos. Deste modo, os alunos dizem-nos que a metodologia praticada, os locais escolhidos, os materiais e suportes utilizados, os conceitos e a gestão de tempo foram muito positivos e esclarecedores para um bom raciocínio.

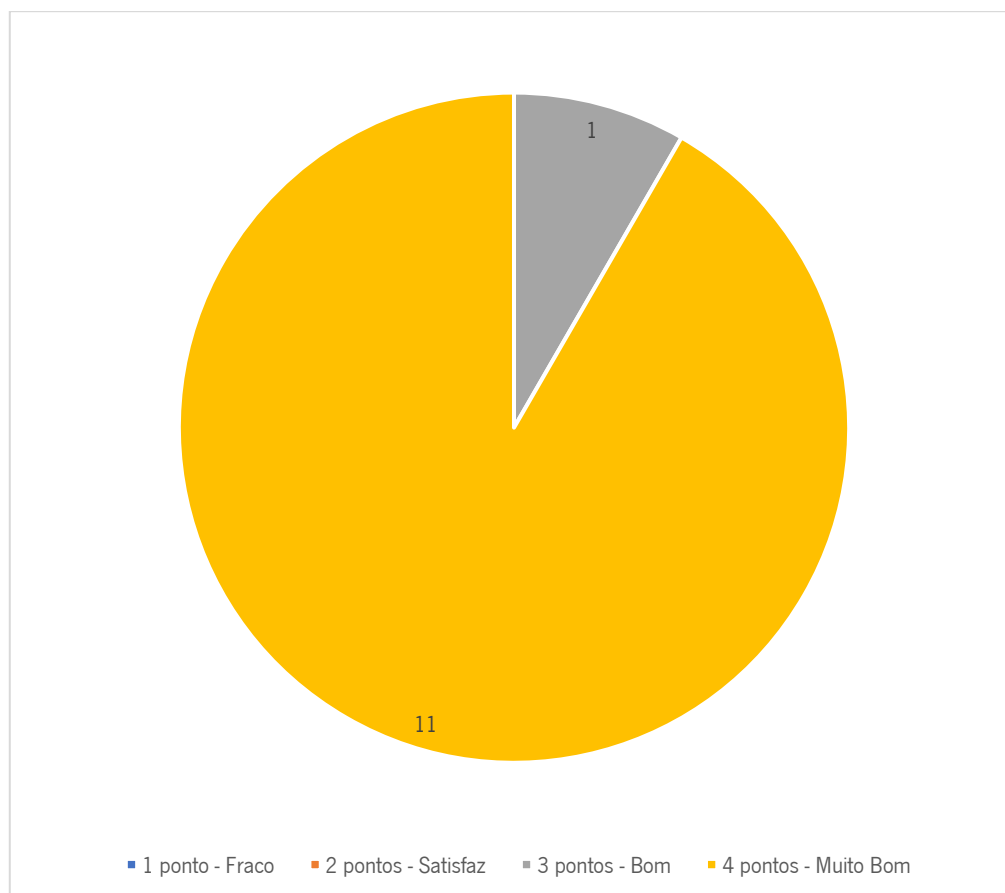


Gráfico 9 - História da Cultura e das Artes: 4ª categoria - Avaliação ao nível da afetividade e motivação da visita da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

Relativamente à categoria "Avaliação ao nível da afetividade e motivação da visita, 11 alunos atribuíram uma avaliação de 4 pontos, e apenas 1 aluno avaliou com 3 pontos. Logo, e apesar de haver uma avaliação com 3 pontos, a mesma apresenta-se na qualidade de "Bom", percebendo-se assim que, no cômputo geral, a Visita de Estudo Virtual à História da Música em Portugal no séc. XVIII, contribuiu tanto para a afetividade entre os agentes (professor e alunos) como para a motivação dos estudantes.

7.2 ANÁLISE EM FORMAÇÃO MUSICAL

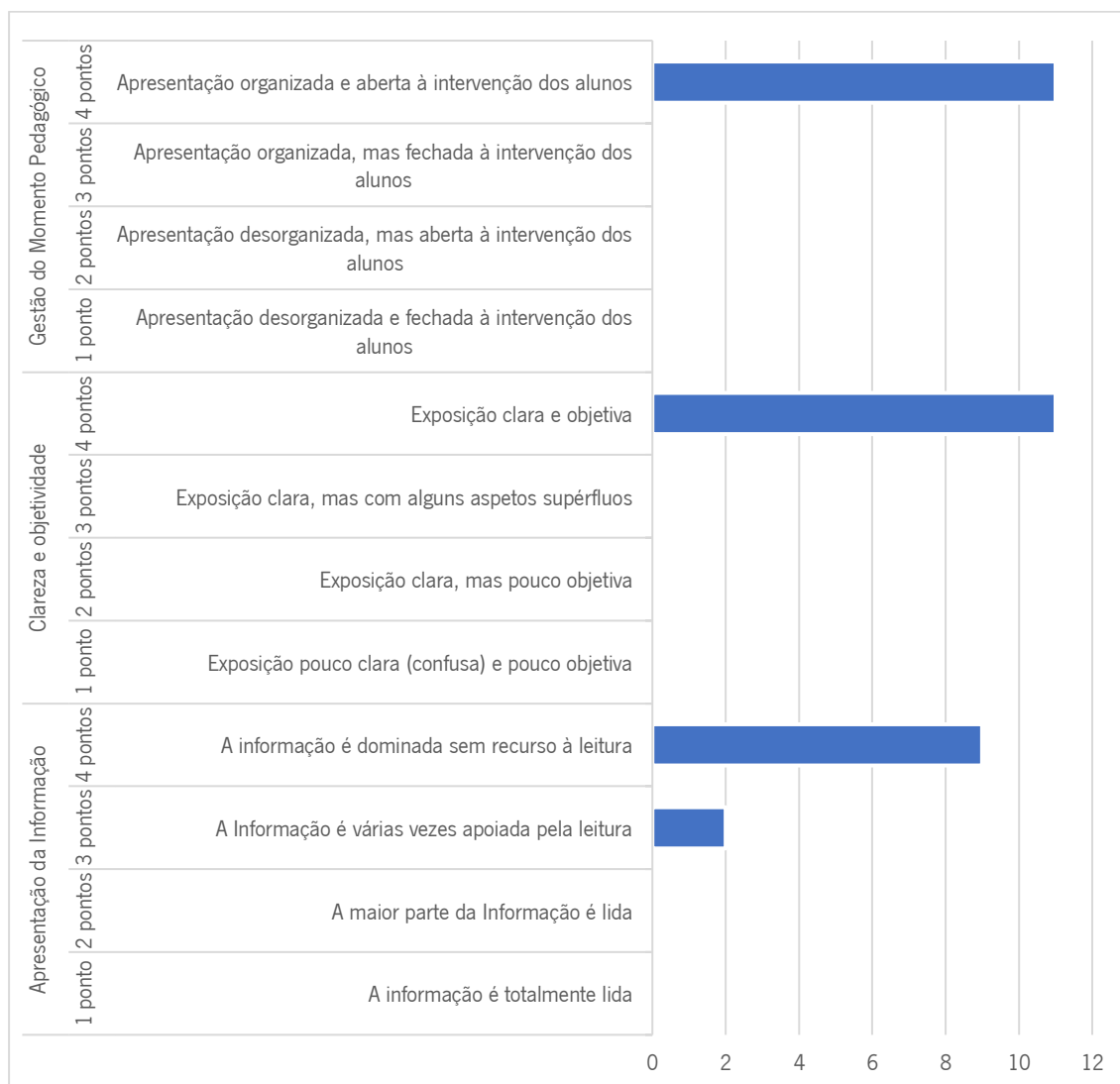


Gráfico 10 - Formação Musical: 1ª categoria - Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

Como se verifica, dos 3 indicadores referentes à categoria “Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos”, apenas 2 alunos avaliaram o indicador “Apresentação da informação” com 3 pontos, tendo todos os outros avaliados com 4 pontos. Já nos indicadores restantes, todos os alunos avaliaram com 4 pontos, concluindo-se que a comunicação foi clara, aberta à crítica e dúvidas dos estudantes e organizada. Relativamente às 2 avaliações de 3 pontos, talvez o facto da necessidade de tocar ao piano os conteúdos abordados, que necessitam uma leitura musical imediata, aqui se reflita como “A informação é várias vezes apoiada pela leitura”.

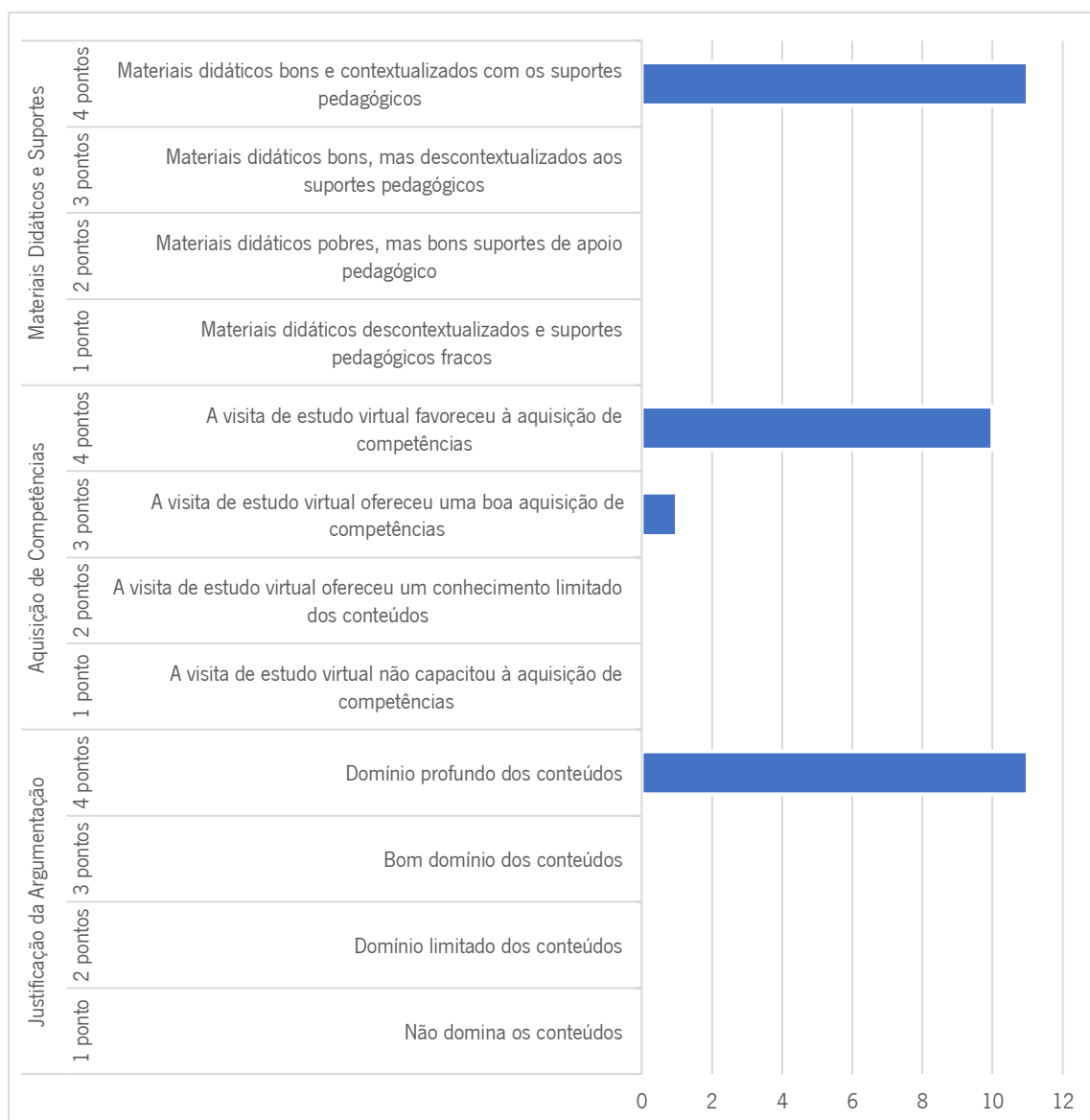


Gráfico 11 - Formação Musical: 2ª categoria - Avaliação ao nível do conhecimento transmitido e adquirido da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

À semelhança da categoria anterior, à exceção de 1 aluno que na categoria "Aquisição de competências" avaliou a mesma com 3 pontos, todas as outras avaliações pautaram-se pelos 4 pontos. Portanto, tanto os materiais e suportes, como os conteúdos e a metodologia, favoreceram a excelente transmissão a aquisição de conhecimento.

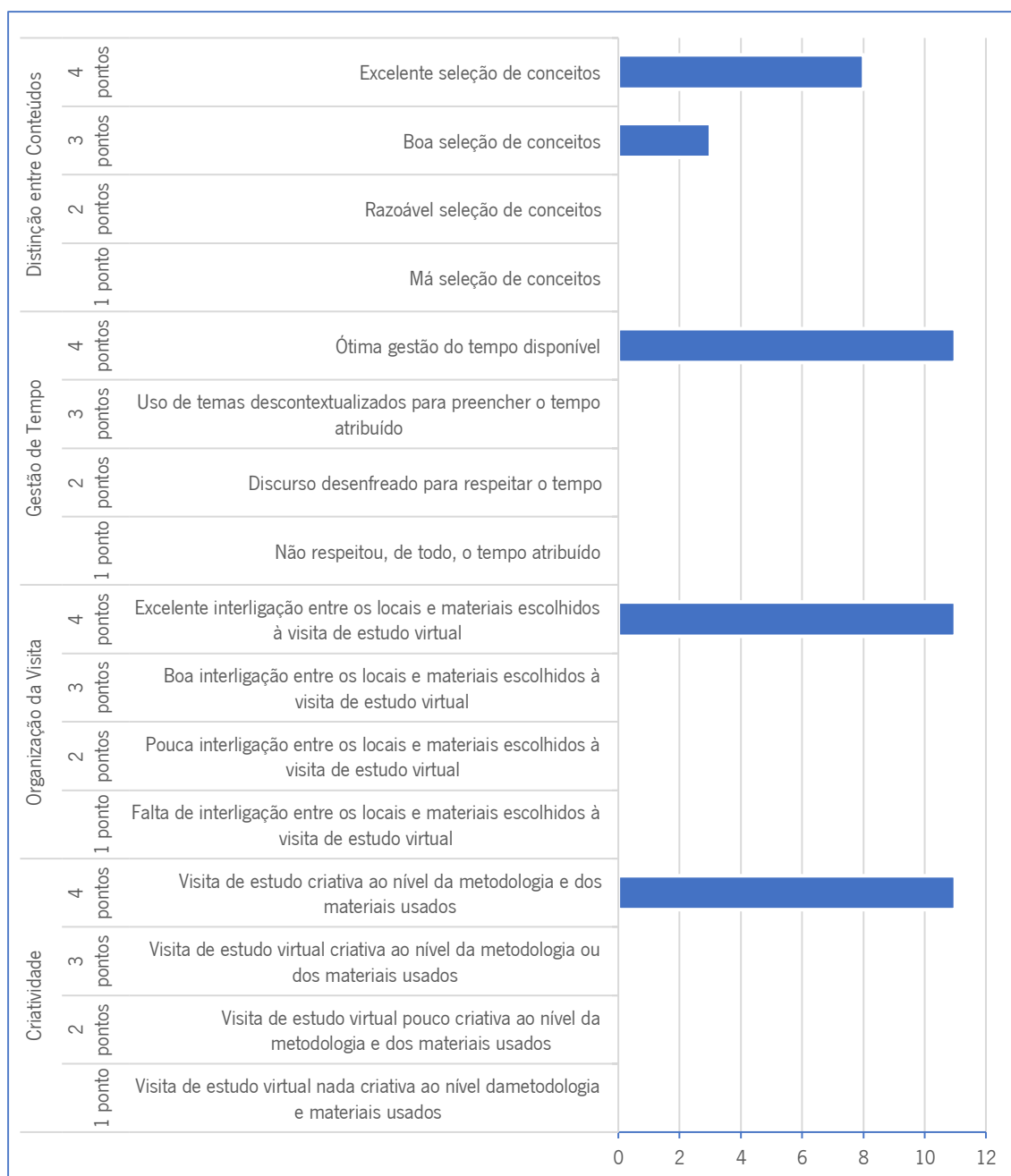


Gráfico 12 - Formação Musical: 3ª categoria – Avaliação ao nível do raciocínio da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"

A categoria “Avaliação ao nível do raciocínio” teve uma avaliação semelhante, tendo 3 alunos avaliados com 3 pontos o indicador “Distinção entre conteúdos” e 8 alunos avaliados com 4 pontos. Os restantes indicadores aferem-nos, na sua totalidade, que a visita de estudo foi criativa e organizada.

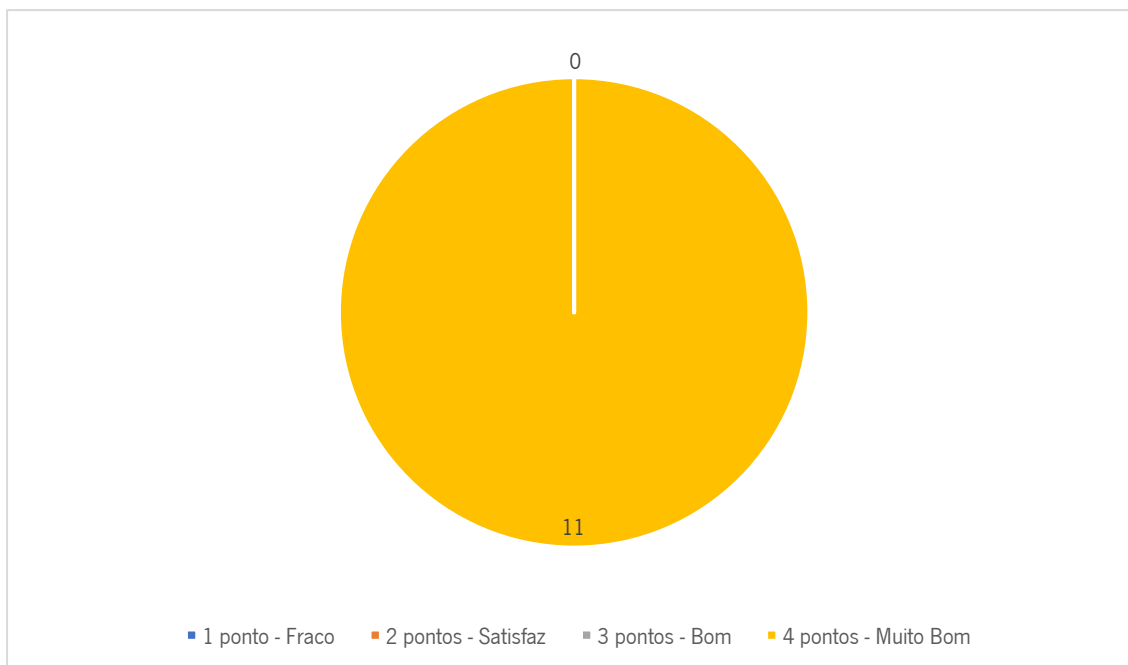


Gráfico 13 - Formação Musical: 4ª categoria - *Avaliação ao nível da afetividade e motivação da visita da "Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual"*

Para comprovativo dos dados das 3 primeiras categorias, apresentam-nos os alunos com nível máximo ao nível de afetividade e motivação da metodologia aqui aplicada.

7.3 REGISTO FINAL

Os gráficos detalhados por categorias e grupos de recrutamento em estudo, M28 (Formação Musical) e M30 (História da Música/História da Cultura e das Artes), permitem-nos perceber que esta metodologia, em prática, é aplicável às disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes, desde que enquadradas nos seus programas curriculares.

Como se verifica, em ambas as disciplinas nenhum indicador se pautou abaixo dos 3 pontos, tendo apresentado maioritariamente avaliações de 4 pontos. Como consta do gráfico abaixo, das 253 avaliações, 235 correspondem a 4 pontos, ou seja, 92,89%, sendo que apenas 18, ou seja, 7,11%, se quantificam por 3 pontos.

Deste modo, tanto a análise detalhada aos gráficos acima por categorias e grupos de recrutamento em estudo, M28 (Formação Musical) e M30 (História da Música/História da Cultura e das Artes), como o gráfico abaixo (gráfico 14), permitem-nos perceber que esta metodologia em prática é

aplicável aos conteúdos das disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes, desde que enquadradas nos seus programas curriculares.

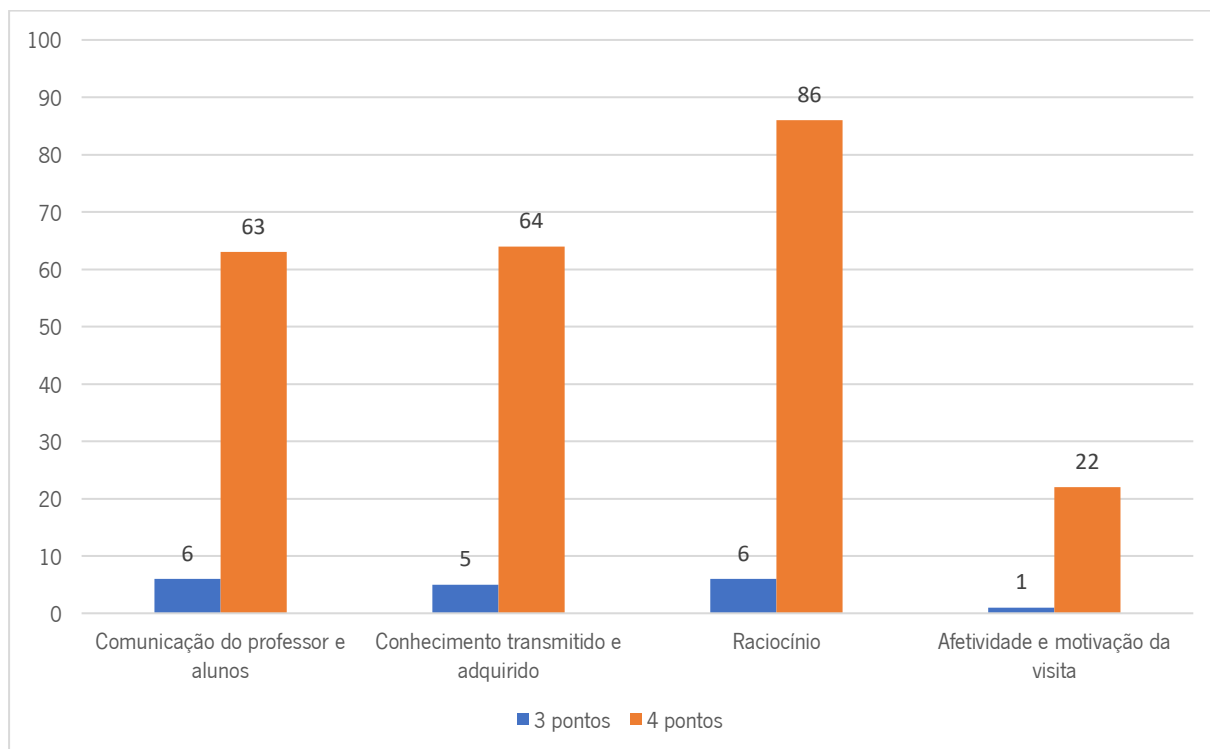


Gráfico 14 - Totalidade da avaliação dos alunos em cada categoria da "Grelha de Avaliação da visita de estudo virtual"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há dois fatores principais que neste projeto se procurou estudar, aplicar e refletir: a aplicação da metodologia da visita de estudo ao nível das Ciências Musicais aqui em prática, e a dificuldade da introdução da temática da História da Música em Portugal nas disciplinas teóricas.

Foi devido a esta última lacuna que surgiu a visita de estudo como metodologia que possibilita introduzir a temática ao nível das Ciências Musicais, como também de munir esta área do ensino com materiais aplicáveis às disciplinas de modo tanto a valorizá-la, como também de motivar os alunos na sua frequência.

Como reforço aos conteúdos programáticos, e segundo os conhecimentos obtidos na unidade curricular de Avaliação e Conceção de Materiais Didáticos do 2º ano do Curso de Mestrado em que este relatório se cinge, foram elaboradas ferramentas de apoio às implementações da metodologia, nomeadamente o Dossier-Guia que tais visitas de estudo se fazem acompanhar.

Relativamente à reflexão do processo de estágio, parte-se agora do particular para o geral, iniciando-se com as reflexões sobre cada instrumento de recolha de dados.

Na observação informal do comportamento dos alunos antes, durante e após a intervenção pedagógica, reconhece-se a consciência destes acerca da importância do momento pedagógico. Os comentários recebidos foram positivos e revelavam interesse para com os conteúdos, ajustando interrogações cumulativas aos momentos, o que revela interesse, motivação e conhecimento adquirido.

No que diz respeito às fichas de trabalho associadas aos Dossier-Guias, a interajuda dos estudantes e o acompanhamento teórico exposto ajustaram a dificuldade dos exercícios à sua boa resolução. É de salientar, com este instrumento de recolha de dados, a potencialização da comunicação entre todos os agentes envolvidos (professor-alunos; alunos-alunos), concluindo-se um positivo reforço das interações interpessoais. Deste modo, podemos também referir que estas mesmas conclusões respondem a determinados objetivos de investigação e intervenção, pois tais atitudes comportamentais dos alunos e ferramentas usadas ajudaram a perceber que a visita de estudo desenvolveu um espírito reflexivo e crítico, contribuiu para a assimilação dos conteúdos e, conseqüentemente, para uma predisposição e atitude ativa em sala de aula que motivou os alunos na frequência destas aulas.

O último instrumento de recolha de dados, a “Grelha de Avaliação da Visita de Estudo Virtual”, pretendeu dar voz aos alunos acerca da orgânica da Intervenção Pedagógica. No momento de responder à grelha de avaliação, foi pedido que procedessem de forma mais sincera possível, sendo as respostas de carácter anónimo. Neste sentido, a referida grelha de avaliação foi elaborada segundo 4 categorias cuja aplicação respondesse aos objetivos de intervenção e investigação elencados na introdução deste trabalho.

Assim, relativamente às categorias “Avaliação ao nível da comunicação do professor e alunos” e “Avaliação ao nível do conhecimento transmitido e adquirido”, verifica-se que o professor dominava os conteúdos, expondo os mesmos de forma objetiva, clara e organizada, tendo contribuído para a boa comunicação entre todos os agentes da sala de aula. Também, segundo estes, os materiais didáticos contextualizados dos suportes pedagógicos, refletem-se no favorecimento da aquisição de competências através desta metodologia. Deste modo, reconhece-se que esta metodologia potenciou os alunos de um conhecimento capaz de ser desenvolvido através da atitude crítica e reflexiva dos mesmos (Reis, 2009; Monteiro, 1995), agregando vários fatores preponderantes ao saber musical, como o reconhecer, compreender, dominar e refletir; confirmou, de forma positiva, a visita de estudo como metodologia no exercício pedagógico das Ciências Musicais com aplicação de materiais didáticos, promovendo ao desenvolvimento de competências interdisciplinares.

Também, de forma positiva se revestiu a “avaliação ao nível do raciocínio”, tendo os alunos expresso a excelente seleção dos conteúdos e interligação entre locais e materiais associados à visita de estudo. Estes aspetos, aliados à avaliação máxima da visita de estudo enquanto metodologia criativa, assim como dos seus materiais associados, confirma esta prática como positiva e relevante para a introdução da temática da História da Música em Portugal no ensino das Ciências Musicais, potencializando os saberes teóricos e práticos, estes últimos no âmbito, maioritariamente, da Formação Musical.

A última categoria da referida grelha de avaliação, “Avaliação ao nível da afetividade e motivação da visita”, à exceção de um aluno que a avaliou com a qualidade de “Bom”, foi de uma clara evidência qualitativa de “Muito Bom”, corroborando as positivas avaliações em todos os indicadores transatos.

Apesar da História da Música em Portugal ser uma temática cuja génese pouco se aplica no âmbito da disciplina de Formação Musical, fica aqui ilustrado que o saber contextual, social e cultural enquanto notas introdutórias e explicativas dos processos práticos em estudo, valoriza o saber musical dos estudantes. Dos 135 minutos de aula lecionados na intervenção pedagógica na disciplina de

Formação Musical, apenas 30 se remeteram à componente histórica, realizando-se mesmo assim, um total de 9 exercícios práticos, desde formação auditiva, de leitura e teórica. Em aspeto fulcral, todos os exercícios estavam contextualizados no âmbito da visita de estudo, interligados entre si. Por exemplo, numa das componentes teóricas, a formação das escalas maiores e relativas menores, as mesmas partiam da armação de clave das obras musicais selecionadas da visita de estudo, e não isoladas como um mero exercício. Deste modo, os alunos tanto respondiam ao exercício, como sabiam e compreendiam o processo pedagógico.

No âmbito da disciplina de História da Cultura e das Artes, o espaço oferecido à temática aqui em estudo remete-se à exposição global de “Em Portugal” (Ministério da Educação, 2004, pp. 36-37) (Anexo 1), constatando-se a inexistência de bibliografia referente ao tema. Também, e não alongando esta generalização, assinala-se a inexistência desta temática ao nível do programa da disciplina da Academia de Música de Castelo de Paiva (Anexo 2). A exclusão, pode ser eventualmente justificada tanto pela falta de especificidade no programa homologado pelo Ministério da Educação, como pela inexistência de recursos capazes de introduzirem os vastos conteúdos associados na reduzida atribuição de tempo à docência da disciplina.

Neste sentido, é necessário encontrar novos caminhos para combater as deficiências tanto dos programas curriculares oficiais homologados pelo Ministério da Educação, como os próprios programas oficiais no âmbito das Escolas de Ensino da Música.

As aplicações de visitas de estudo às restantes turmas, de anos de escolaridade diferentes em observação neste Estágio Profissional, não foram possíveis à implementação por vários motivos, o que impossibilitou uma análise mais rica e alargada deste estudo. A não implementação ao nível da turma de 10º ano/6º grau justifica-se pelo reduzido horário de estágio da mesma (1 bloco de 45 minutos), e a organização cronológica e os conteúdos temáticos relativos às turmas de 12º ano/8º grau apenas poderiam ser aplicados nos momentos finais do ano letivo, o que tornaria a análise e reflexões muito precipitadas por questões logísticas à entrega deste relatório. Ainda, podem ser apontadas outras limitações que se evidenciaram na intervenção, como a impossibilidade da realização de uma visita de estudo real, e a inconstante ligação à internet que, na passagem de locais a explorar, por vezes, não se realizava de forma fluida.

Contudo, seria importante explorar a dimensão da elaboração de ferramentas didáticas adaptáveis à aplicação em diversos tipos de metodologias. A criação de guiões, tal como o da metodologia

aqui expressa, pode facilitar a organização pedagógica do docente, na introdução da temática em estudo, assim como estimular os próprios estudantes.

Como se verifica, este modelo metodológico e suas ferramentas didáticas tanto valorizam as Ciências Musicais como transmitem uma consistente e adaptável introdução da História da Música em Portugal nos seus programas, comprovando-se assim como modelo à sua exequibilidade.

REFERÊNCIAS

- A cultura da catedral: Módulo 4. (2018). Em M. C. Cambotas, F. Meireles, & A. L. Pinto, *História da Cultura e das Artes* (pp. 123-133). Porto: Porto Editora.
- Almeida, A. (1998). *Visitas de estudo: Conceções e eficácia na aprendizagem*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Araújo, R., Ferreira, M. P., Gaunt, A., & Lima, M. (2017). *A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática*. Obtido de CESEM - Centro de Estudo de Sociologia e Estética Musical: <https://cesem.fcsh.unl.pt/publicacoes/edicoes-e-co-edicoes-cesem/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>
- Arruda, L. J. (2016). *Canto de Intervenção em Portugal: "O povo é quem mais ordena"* (Tese de Doutoramento, Universidade Presbiteriana Mackenzie). Encontrado em <https://vdocuments.mx/canto-de-intervenfo-em-portugal-tede-jones-arrudapdf-morena-menina-dos.html?page=1>
- Bessa, F., Coutinho, C., Dias, A., Ferreira, M., Sousa, A., & Vieira, S. (2009). Investigação-Acção: Metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista de Psicologia, Educação e Cultura*, 355-380.
- Bochmann, C. (2010). Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (p. 417). Lisboa: Temas e Debates.
- Branco, J. d. (2005). *História da música portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- Brilha, J., Dias, G., & Pereira, R. (2000). Percursos virtuais no parque nacional da Peneda-Gerês - Um contributo para o ensino das ciências da terra. *I Seminário sobre Utilização das Tecnologias da Informação e da Comunicação em Geologia* (pp. 43-50). Monte da Caparica: Universidade do Minho.
- Brito, M. C. (1986). A ópera em Portugal antes da fundação do S. Carlos. *São Carlos Revista*, 26-30.
- Brito, M. C. (1989). *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.

- Carneiro, H., & Vieira, M. H. (2017). A disciplina de Formação Musical no ensino especializado da música em Portugal: Contributos para a caracterização da sua identidade. *Revista de Estudos e Investigación en Psicología y Educación*, 145-150.
- Carvalho, C. (2012). *Visitas de estudo virtuais: Contributos para uma outra aprendizagem da História na era da sociedade da informação* (Dissertação de mestrado, Universidade do Porto). Encontrado em <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/66396?locale=pt>
- Castro, P. F., & Nery, R. V. (1991). *História da música: Sínteses da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Chagas, E., Reis, E., & Xavier, A. (2017). Cultura e educação na Idade Média: Aspectos histórico-filosófico-teológicos. *Revista Dialectus*, 310-326.
- Cruz, C. (2020). *A Importância das visitas de estudo no ensino da História* (Relatório de estágio, Universidade de Coimbra).
- D'Alvarenga, J. P. (1998). Domenico Scarlatti, 1719-1729: O período português. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7(8), 95-132. Encontrado em <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/159/161>
- Decreto 18881, de 25 de setembro. (25 de setembro de 1930). *Diário do Governo n.º 223/1930, Série I de 1930-09-25*. Portugal. Encontrado em <https://files.dre.pt/1s/1930/09/22300/19651972.pdf>
- Decreto 5546, 9 de Maio. (9 de maio de 1919). *Diário do Governo n.º 97/1919, Série I de 1919-05-09*. Portugal. Encontrado em <https://files.dre.pt/1s/1919/05/09700/07860793.pdf>
- Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de julho. (1 de julho de 1983). *Diário da República n.º 149/1983, Série I de 1983-07-01, páginas 2387-2395*. Portugal. Encontrado em <https://files.dre.pt/1s/1983/07/14900/23872395.pdf>
- Despacho n.º 6147/2019, de 4 de julho. (4 de julho de 2019). *Diário da República n.º 126/2019, Série II de 2019-07-04, páginas 18990 - 18992*. Portugal.
- Despacho n.º 6147/2019, de 4 de julho. (4 de julho de 2019). *Diário da República n.º 126/2019, Série II de 2019-07-04, páginas 18990 - 18992*. Portugal. Encontrado em <https://www.dge.mec.pt/noticias/perfil-dos-alunos-saida-da-escolaridade-obrigatoria>

Despacho nº 6478/2017, de 26 de julho. (26 de julho de 2017). *Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória*. Portugal. Encontrado em <https://www.dge.mec.pt/noticias/perfil-dos-alunos-saida-da-escolaridade-obrigatoria>

Disciplinas Teóricas. (s.d.). Obtido de Academia de Música de Castelo de Paiva: <https://www.amcpaiva.com/disciplinas-teoricas/>

Fernandes, C. (2013). *Boa voz de tiple, ciencia de música e prendas de acompanhamento. O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

Fernandes, C. (2017). Música, cerimonial e representação política: Sant' Antonio dei portoghesi no contexto das igrejas nacionais em roma durante a época barroca (1683-1728). Em T. Cascudo, & M. P. Ferreira, *Música e história: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito* (pp. 155-173). Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical.

Fernandes, C., & Morrier, D. (2006). *Crónicas musicais de uma europa barroca*. Belém: Público.

Ferreira, M. P. (2007a). Alfonso X, compositor. *V Semana de Estudios Alfonsíes* (pp. 117-137). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

Ferreira, M. P. (2007b). *Dez compositores portugueses: Percursos da escrita musical no século XX*. Lisboa: Dom Quixote.

Ferreira, M. P. (2018). Martin Codax: A história que a música conta. *Revista Medievalista*, 2-35.

Ferreira, M. P., Júdice, N., & Lopes, G. V. (2011). *Projeto Littera*. Obtido de Cantigas Medievais Galego-Portuguesas: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1997). *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Grupos Residentes: Coro Lopes-Graça. (s.d.). Obtido de Academia de Amadores de Música: <https://www.amadoresdemusica.org.pt/grupos-residentes/coro-lopes-graca/>

História de uma "Real Barraca". (2006). *Público*. Encontrado em <https://www.publico.pt/2006/05/14/jornal/historia-de-uma-real-barraca-78735>

Incorporation, G. (11 de junho de 2011). Obtido de Google Earth: <https://www.google.com/intl/pt-PT/earth/>

- Lab, 4. V. (s.d.). *Tour virtual 3D*. Obtido de Museu Nacional dos Coches: <https://mpembed.com/show/?m=crADZwGeEXF&mpu=908>
- Lessa, E. (1998). *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de ensino e prática musical* (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). *Encontrado em* <https://run.unl.pt/handle/10362/98255>
- Lima, A. M. (2019). *Do castelo da Ilha à Ilha do Castelo*. Castelo de Paiva: Câmara Municipal de Castelo de Paiva.
- Martins, J. (22 de novembro de 1999). *Autorização Definitiva e Homologação*. Obtido em 10 de novembro de 2021, de Academia de Música de Castelo de Paiva: <https://www.amcpaiva.com/autorizacao-definitiva-homologacao/>
- Melo, F. (2010). Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo (ESMAE). Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (p. 417). Lisboa: Temas e Debates.
- Monteiro, M. (1995). Intercâmbios e visitas de estudo. Em A. D. Carvalho, *Novas Metodologias em Educação* (pp. 188-196). Porto: Porto Editora.
- Moreira, P. F. (2012). *"Cantando Espalharei por Toda Parte": Programação, produção musical e o "aportuguesamento" da "música ligeira" na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Moura, J., & Ribeiro, A. P. (2022). O lugar da composição musical no ensino artístico e especializado da música em Portugal. *Research, Society and Development*, 1-10. DOI: <http://dx.doi.org/10.33448/rsd-v11i2.25531>
- Noronha, R. V. (2014). A documentação histórica conservada pela câmara municipal de Castelo de Paiva (1582-1910). *Atas do IX Encontro Nacional de Estudantes de História* (pp. 233-249). Porto: Universidade do Porto.
- Oliveira, A. R. (2007). Do reino da Galiza ao reino de Portugal (1065-1143). Em F. d. Letras, *Revista de História das Ideias* (pp. 17-37). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Peinado, M. (outubro de 2012). Imagens da Educação. *O Ensino do Trivium e do Quadrivium, a linguagem e a história na proposta de educação agostiniana*, pp. 1-10. doi: 10.4025/imagenseduc.v2i1.15808

- Pinto, T. (2015). *A visita de estudo virtual como estratégia pedagógica: Uma experiência no 1º ciclo do ensino básico* (Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico do Porto). Encontrado em <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/7918>
- Portaria 294/84, de 17 de maio. (17 de maio de 1984). *Diário da República n.º 114/1984, Série I de 1984-05-17*. Portugal. Encontrado em <https://dre.tretas.org/dre/51139/portaria-294-84-de-17-de-maio>
- Portaria 370/98, de 29 de junho. (29 de junho de 1998). *Diário da República n.º 147/1998, Série I-B de 1998-06-29*. Portugal. Encontrado em <https://files.dre.pt/1s/1998/06/147b00/29202922.pdf>
- Portaria n.º 243-B/2012, de 13 de agosto. (13 de agosto de 2012). *Diário da República n.º 156/2012, 1º Suplemento, Série I de 2012-08-13, páginas 19 - 39*. Portugal. Encontrado em <https://files.dre.pt/1s/2012/08/15601/0001900039.pdf>
- Projeto Educativo 2020/2025: Um projeto para dentro e para fora*. (9 de março de 2021). Obtido em outubro de 2021, de Academia de Música de Castelo de Paiva: https://drive.google.com/file/d/1IBCnHHqrwIOmQG94QTzeDE354lqef_Ko/view
- Raggi, G. (2018). Transformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d'Asburgo e l'introduzione dell'opera italiana in Portogallo. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5(1), 17-38. Encontrado em <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/339/572>
- Regulamento Interno: Escola de Música do Conservatório Nacional*. (8 de junho de 2016). Obtido de Conservatório Nacional de Lisboa: <http://www.emcn.edu.pt/wp-content/uploads/2019/04/reg.pdf>
- Reis, C. (2010). *Visitas de estudo virtuais: Como actividades de enriquecimento curricular em Ciências Naturais (7º ano)* (Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro). Encontrado em <https://ria.ua.pt/handle/10773/1430>
- Reis, P. (28 de dezembro de 2009). Propostas para planeamento, exploração e avaliação de visitas a museus e centros de ciência. *Kit Pedagógico*, pp. 1-8.
- Ribeiro, A. P., & Vieira, M. H. (2010). O ensino da música em regime articulado: Projecto de investigação-acção no Conservatório do Vale do Sousa. *XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*, (pp. 1424-1434). Goiânia.

- Rosa, J. C. (2010). Escola de Música do Conservatório Nacional. Em S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (pp. 415-417). Lisboa: Temas e Debates.
- Sequeira, L. M. (12 de setembro de 2009). *Nova revisão do projecto «City and Spectacle»*. Obtido de City and Spectacle: <https://operadotejo.org/2009/09/12/nova-revisao-do-projecto-city-and-spectacle/>
- Silva, A. D. (2018). *A Basílica Patriarcal de D. João V (1716-1755)* (Dissertação de mestrado, Universidade Nova De Lisboa). Encontrado em <https://run.unl.pt/handle/10362/70202>
- Silva, A. R. (2014). *Apontamentos sobre as Cantigas de Santa Maria de D. Afonso X*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista. Encontrado em <https://doi.org/10.11606/issn.1982-7547.hd.2016.113337>
- Silva, L. (2020). *A importância da visita de estudo no ensino e aprendizagem de História: Um exemplo prático* (Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa). Encontrado em <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/47074>
- Zabala, A. (1998). *A prática educativa: Como ensinar*. Porto Alegre: Artmed.
- Zão, J. (2018). *A aula como viagem: O património local no ensino das Ciências Musicais* (Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho). Encontrado em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/58334>

ANEXOS

ANEXO 1 - PROGRAMA DE HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES (HOMOLOGADO NO DIA 14 DE SETEMBRO DE 2004): ENSINO ARTÍSTICO E ESPECIALIZADO DA MÚSICA

História da Cultura e das Artes				
Componente de Formação Científica dos Cursos do Ensino Artístico Especializado de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro				
Anos de Escolaridade	Tronco Comum e Área da Música	Número de tempos lectivos de 90m		
		Parciais	Sub-totais	
10º ano	Módulo inicial	4	4	
	Módulo 1 - A Cultura da Ágora Tronco Comum A origem divina da música A interligação das artes A racionalização da música Instrumentos musicais	4 3	 7	
	Módulo 2 - A Cultura do Senado Tronco Comum Música ritual e militar Música como entretenimento público e privado A teoria musical e a sua transmissão Instrumentos musicais	4 2	 6	
	Módulo 3 - A Cultura do Mosteiro Tronco Comum Canto Gregoriano Tropos e Sequências Drama litúrgico Polifonia medieval: do <i>Organum</i> paralelo ao Discante melismático	4 5	 9	
	Módulo 4 - A Cultura da Catedral Tronco Comum Trovadorismo Polifonia medieval: de <i>Notre-Dame de Paris</i> à polifonia profana <i>Ars Nova</i> e <i>Ars Subtilior</i> Instrumentos musicais	4 6	 10	
	Módulo 5 - A Cultura do Palácio Tronco Comum Período internacional da renascença Música vocal profana no século XVI Música vocal religiosa no século XVI Autonomização da música instrumental	4 7	 11	
	Avaliação de carácter sumativo	6	6	
	Actividades fora da sala de aula	3	3	
	TOTAL			56

11º ano	Motivação e recapitulação	2	2
	Módulo 6 - A Cultura do Palco Tronco Comum Ópera, Oratória e Cantata Música instrumental A codificação da linguagem tonal Instrumentos musicais Em Portugal	4 17	 21
	Módulo 7 - A Cultura do Salão Tronco Comum A popularização da música O Pré-Classicismo: Estilo Galante e Estilo Expressivo A Forma Sonata Música Instrumental Ópera Música Religiosa Em Portugal	5 19	 24
	Avaliação de carácter sumativo	6	6
	Actividades fora da sala de aula	3	3
	TOTAL		56

12º ano	Motivação e recapitulação	2	2
	Módulo 8 - A Cultura da Gare Tronco Comum <i>O Lied</i> Música para Piano Música Orquestral Ópera e Drama Musical O final de século: Pós-Romantismo, Nacionalismo, Escolas francesas Em Portugal	5 11	 16
	Módulo 9 - A Cultura do Cinema Tronco Comum Modernismo pré Iª Guerra Mundial: A. A revolução atonal da 2ª Escola de Viena B. As respostas à crise tonal de Stravinsky e de Bartok C. Os futuristas italianos Período Entre-Guerras: A. Neoclassicismo e nova objectividade B. A 2ª Escola de Viena e o dodecafonismo C. Edgar Varése Pós 2ª Guerra Mundial (<i>Avant-Garde</i> nos anos 50): A. Serialismo integral B. Música aleatória C. Música electrónica D. Inovações de notação E. O compositor numa torre de marfim? Em Portugal	5 11	 16
	Módulo 10 - A Cultura do Espaço Virtual Tronco Comum Pós-serialismo: A. Música de texturas B. Novas técnicas instrumentais e vocais C. Citação do passado e abertura a outras culturas D. Novas formas de Teatro Musical E. Minimalismo F. Neo-Romantismo e <i>Avant-Garde</i> Em Portugal	5 8	 13
	Avaliação de carácter sumativo	6	6
	Actividades fora da sala de aula	3	3
	TOTAL		56

ANEXO 2 - PROGRAMA DE HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES DA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA

10º ano – A Cultura da Ágora	
Conteúdos gerais	Grécia Antiga: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura e Mosaico) - Música
Conteúdos Específicos	- Conceito de Arte, civilização e cultura; - Processo de criação e comunicação da obra de arte; - TEMPO E ESPAÇO: O Homem da democracia ateniense; - LOCAL: A ágora - Mitologia; - A organização do pensamento; - BIOGRAFIA: Péricles - ACONTECIMENTO: A Batalha de Salamina; - CASOS PRÁTICOS: 1 – O Pártenon; 2 – O Templo de Atena Niké; - Instrumentos musicais gregos - A música na vida dos gregos - Sistema musical grego - <i>Epitáfio</i> de Seikilos
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
10º ano – A Cultura do Senado	
Conteúdos gerais	Roma Antiga: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura e Mosaico) - Música
Conteúdos Específicos	- TEMPO E ESPAÇO: A lei e a ordem do Império - LOCAL: O Senado – os senadores e o <i>cursus honorum</i> - A língua latina; - O ócio – os tempos do lúdico - BIOGRAFIA: O romano Otávio - ACONTECIMENTO: Nero e o incêndio de Roma - O papel dos romanos na Teoria Musical grega - A expansão das famílias de instrumentos - <i>Hecyra 861</i> : Terencio
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo;

	Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
10º ano – A Cultura do Mosteiro	
Conteúdos gerais	Idade Média: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura, Mosaico e Iluminura) - Música
Conteúdos Específicos	- TEMPO E ESPAÇO: Os espaços do Cristianismos - LOCAL: O mosteiro: a autossuficiência monástica - Os guardiães do saber - O poder da escrita - BIOGRAFIA: O cristão São Bernardo - ACONTECIMENTO: A coroação de Carlos Magno - CASOS PRÁTICOS: 1 – O canto gregoriano; - Canto gregoriano - Compositores - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
10º ano – A Cultura da Catedral	
Conteúdos gerais	Idade Média: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura e Vitral) - Música
Conteúdos Específicos	- TEMPO E ESPAÇO: As cidades e Deus - LOCAL: A catedral: a representação do divino no espaço - A cidade: espaço, população, subsistência - A cultura cortesã. As artes cortesãs - BIOGRAFIA: O letrado Dante Alighieri - ACONTECIMENTO: A Peste Negra (1348) - Trovadores e Troveiros - <i>Cantigas de Santa Maria</i> : organologia e notação musical - Polifonia: <i>Organum primitivo</i> - <i>Ars antiqua</i> - <i>Ars nova</i> - Instrumentos musicais - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.

Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
10º ano – A Cultura do Palácio	
Conteúdos gerais	Renascimento e Maneirismo: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura e Pintura) - Música
Conteúdos Específicos	- EMPO E ESPAÇO: Homens novos, espaços novos, uma memória clássica - LOCAL: O palácio – habitação das elites - O Humanismo e a Imprensa. Os humanistas - Reformas e espiritualidade - BIOGRAFIA: O Lourenço de Médicis - ACONTECIMENTO: o <i>De Revolutionibus orbium coelestium</i> de Nicolau Copérnico - Imprensa, Tratados e notação musical - Escolas e Núcleos musicais - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
11º ano – A Cultura do Palco	
Conteúdos gerais	Barroco: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura e Pintura) - Música
Conteúdos Específicos	- TEMPO E ESPAÇO: Muitos palcos, um espetáculo - LOCAL: Os palcos – a corte, a igreja, a academia - Mística e cerimonial religioso - A revolução científica - BIOGRAFIA: Luís XIV, o Rei-Sol - ACONTECIMENTO: O Tratado de Utrecht (1713) - CASOS PRÁTICOS: 1 - La Cérémonie Turque. Le Bourgeois Gentilhomme de Molière e de Lully; 2 –O Real Edifício de Mafra - Géneros e formas musicais - Ópera - Organologia - A orquestra barroca - Compositores - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.

Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
11º ano – A Cultura do Salão	
Conteúdos gerais	Rococó e Neoclassicismo: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura e Azulejo) - Música
Conteúdos Específicos	- TEMPO E ESPAÇO: Das “revoluções” à Revolução - LOCAL: O salão e o papel dinamizador da mulherculta - As luzes: ruturas culturais e científicas - Da festa galante à festa cívica - BIOGRAFIA: o filósofo Jean-Jacques Rousseau - ACONTECIMENTO: A Declaração Universal dos Direitos do Homem e do cidadão - CASOS PRÁTICOS: 1 - Le Nozze di Figaro – Finale, de Mozart; 2 – O urbanismo da Baixa Pombalina - Estruturas formais - As óperas de Mozart - Formas musicais - A orquestra clássica - Compositores - 1ª Escola de Viena - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
12º ano – A Cultura da Gare	
Conteúdos gerais	Romantismo, Impressionismo e Arte Nova: - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura e azulejo) - Música
Conteúdos Específicos	- TEMPO E ESPAÇO: Da Batalha de Waterloo à Exposição dos Fauves - LOCAL: A gare, espaço de confluências e de divulgação - O indivíduo e a Natureza - Nações e utopias - BIOGRAFIA: O engenheiro Gustave Eiffel - ACONTECIMENTO: a I Exposição Universal - O Romantismo: o passado enquanto refúgio - A arte romântica: o triunfo da emoção - CASOS PRÁTICOS: 1 – O Palácio da Pena; - Linguagem musical - Formas e géneros musicais - Óperas de Wagner - Orquestra romântica

	<ul style="list-style-type: none"> - Compositores - Viragem do século - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
12º ano – A Cultura do Cinema	
Conteúdos gerais	As Grandes Guerras, Cinema e Abstração: <ul style="list-style-type: none"> - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura, Pintura, azulejo e cinema) - Música
Conteúdos Específicos	<ul style="list-style-type: none"> - TEMPO E ESPAÇO: Da Exposição dos Fauves à viragem dos anos 1960 - LOCAL: o cinema – triunfo do sonho e do mito - O homem psicanalisado - Ruturas: autoritarismos e nacionalismos: As Grandes Guerras - BIOGRAFIA: Charlot de Charles Chaplin - ACONTECIMENTO: Alexander Fleming e a descoberta da Penicilina - CASOS PRÁTICOS: 1 – Guernica de Pablo Picasso - Conceitos musicais - 2ª Escola de Viena - Neoclassicismo - Música ligeira: Jazz - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores
12º ano – A Cultura do Espaço Virtual	
Conteúdos gerais	Vanguardas: <ul style="list-style-type: none"> - Contexto/Cultura (Arquitetura, Escultura e Pintura) - Música
Conteúdos Específicos	<ul style="list-style-type: none"> - TEMPO E ESPAÇO: O fenómeno da globalização - LOCAL: A internet - O corpo e as novas linguagens - O consumo - BIOGRAFIA: Autobiografia - ACONTECIMENTO: A chegada do Homem à lua - Música posterior a 1950: dodecafonismo, música concreta,

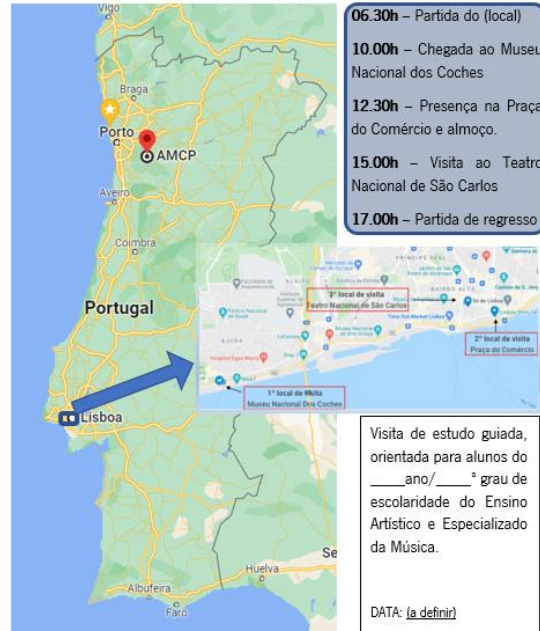
	aleatória, serial, eletrônica - Teatro musical - Excertos musicais de referência
Metodologias de Ensino-Aprendizagem	Exposição; Instrução Direta; Ensino de Conceitos
Instrumentos de Avaliação	Trabalhos de grupo; Fichas de Avaliação; Testes/Provas; Participação oral/Apresentação de trabalhos; Debates; Audições; Visita de estudo; Trabalhos de pesquisa.
Recursos	Colunas; PC; Quadro; Marcadores

ANEXO 3 - DOSSIER-GUIA

Capa (lado direito) e Contracapa (lado esquerdo)



VISITA DE ESTUDO GUIADA E DESCOBERTA DE HCA/FM A MÚSICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII: A MÚSICA ITALIANIZANTE



06.30h – Partida do (local)
10.00h – Chegada ao Museu Nacional dos Coches
12.30h – Presença na Praça do Comércio e almoço.
15.00h – Visita ao Teatro Nacional de São Carlos
17.00h – Partida de regresso

Visita de estudo guiada, orientada para alunos do ____ano/ ____º grau de escolaridade do Ensino Artístico e Especializado da Música.

DATA: (a definir)

Páginas 1 e 4 - Imprimir nas costas da Capa e Contracapa

1ª - MUSEU NACIONAL DOS COCHES

DO DOMÍNIO FILIPINO À COROAÇÃO DE D. JOÃO V

- (1578) - Morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir;
- (1580-?) - Domínio filipino; Restauração da Independência;
- Primeira remessa de ouro do Brasil;
- (1707) - D. João V sobe ao poder;



REINADO DE D. JOÃO V (1707-1750)

- Casado com D. Maria Ana da Áustria;
- Absolutismo de Luís XIV como modelo;
- Luta política à submissão do poder eclesiástico;
- Embaixada de D. Rodrigo de Meneses, Marquês de Fontes;
- Duas formas de elevação musical sacra: Contratação de músicos italianos e estrutura pedagógica portuguesa (Seminário da Patriarcal);
- Domenico Scarlatti – compositor italiano contratado;
- Estudantes, do Seminário da Patriarcal, bolseiros em Roma;
- Carlos Seixas – compositor português contemporâneo a Scarlatti;
- A ópera era patrocinada na corte pela Rainha D. Maria Ana da Áustria;

Ficha de Trabalho nº 1

1. Domínio Filipino de 1580 até _____. **2.** Primeira importação de ouro do Brasil foi no ano de _____. **3.** D. João V queria impor em Portugal um poder _____. **4.** D. João V investiu na música sacra ou profana? _____. **5.** Como se apresentou a embaixada do Marquês de Fontes em Roma? _____. **6.** Músico contratado por D. João V para Compositor régio? _____. **7.** Como se chama a instituição de ensino associada à Capela Real? _____. **8.** Enumere dois alunos do Seminário da Patriarcal que foram bolseiros em Roma. _____. **9.** _____ foi organista da Capela Real. **10.** _____ partiu para Espanha com D. Maria Bárbara de Bragança.

Pág. 1

A ÓPERA NOS TEATROS DA CORTE APÓS O TERRAMOTO EM LISBOA DE 1755

- As representações operáticas da corte são retomadas em 1763 até 1792:
 - Teatro da Ajuda – Teatro de madeira no Palácio construído na Ajuda, em Madeira, onde a família real se recolheu após a reestruturação pombalina (destruído em finais do século XIX);
 - Teatro de Queluz – Teatro provisório montado durante o Verão (destruído em 1784);
 - Teatro de Salvaterra – Teatro provisório durante o Carnaval (vendido e posteriormente destruído em finais do século XIX);
 - Em 1769, um compositor italiano, é contratado para enviar uma ópera (?) e uma ópera (?) a cada ano.
- Durante o Reinado de D. José I:
 - De 1763 até 1777 – 64 representações operáticas.
- Durante o Reinado de D. Maria I:
 - De 1777 até 1792 – 28 representações operáticas;
 - 1792 – Data da última ópera levada a cena no âmbito da corte.

Ficha de Trabalho nº 3

1. Após o 1 de novembro de 1755, a atividade operática na corte é retomada em _____. **2.** Para as representações, vinham de Itália os _____, _____ etc. **3.** _____ foi contratado para enviar uma _____ e _____ ópera _____ todos os anos para Portugal. **4.** Mais ou menos ao mesmo tempo, iniciam-se os espetáculos operáticos e teatrais nos teatros públicos, quais? _____. **5.** Em 1771, foi criada a _____ sob o patrocínio do Conde de Oeiras. **6.** Uma das atrizes, depois cantora, mas célebre destes teatros patrocinados foi _____. **7.** Após o hiato de 15 anos, sensivelmente, retomam-se as execuções de óperas italianas no _____ (1790). **8.** Em 1792 deu-se o último espetáculo operático na corte por um ato de _____ da _____. **9.** O Teatro de São Carlos foi inaugurado a _____. **10.** Os últimos teatros reais foram destruídos ao longo do séc. _____.

Pág. 4

2ª - PRAÇA DO COMÉRCIO

PRIMEIROS TEATROS PÚBLICOS EM PORTUGAL PARA APRESENTAÇÃO DE ÓPERA.

- Teatro da Rua dos Condes:
 - o 1731 – Apresentações operáticas no seio privado aristocrático;
 - o 1733 – Alessandro Paghetti, e a companhia de músicos italianos;
 - o 1735 – “Academia da Trindade”, atual Teatro da Trindade;
 - o 1738 – Substituição da “Academia da Trindade” pelo “Teatro da Rua dos Condes”;
 - o Ópera Séria italiana.
- Teatro do Bairro Alto:
 - o 1733 – Sala pertencente ao conde de Soure;
 - o Espetáculos de marionetas, bonifrates;
 - o Textos declamados e cantados em português;
 - o “o judeu”;
 - o Óperas musicadas por António Teixeira (bolseiro).



A ÓPERA NA CORTE DE D. JOÃO V

- Palcos/teatros improvisados no Paço da Ribeira;
- Seis óperas, três das quais com música de Francisco António de Almeida;
- A construção do Palácio de Mafra e a ópera da Rainha;

A ÓPERA NA CORTE DE D. JOSÉ I ATÉ À REESTRUTURAÇÃO LISBOETA

- 1750 – Retorno à apresentação de óperas e David Perez;
- 1755 – A “Ópera do Tejo”;
- 1755 – O terramoto de 1 de novembro;
- Reestruturação da Baixa de Lisboa pelo Marquês de Pombal.



Pág. 2

Ficha de Trabalho nº 2

1. Quem cultivou as atividades operáticas na corte de D. João V? _____ 2. Como se chama o primeiro Teatro público, em Portugal, em que atuavam as paquetas? _____ tendo sido substituído pelo Teatro _____ 3. No Teatro do Bairro Alto eram apresentados espetáculos de _____, cujos libretos eram de autoria de António José da Silva, conhecido como “_____”. 4. D. João V estava mais preocupado com as obras do _____ que com as _____ na sua corte. 5. Em 1742, todos os tipos de espetáculos teatrais foram proibidos porque _____ 6. Após a morte de D. João V, sucede-lhe o filho _____ 7. Como se chama o Palácio Real? _____ 8. Junto ao _____ foi construído _____ 9. Que acontecimento ditou fim trágico da recentemente construída Casa de Ópera? _____ 10. _____ delineou a reestruturação da Baixa de Lisboa.

3ª - TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

OS TEATROS PÚBLICOS APÓS O TERRAMOTO DE 1 DE NOVEMBRO DE 1755

- Os teatros públicos são retomados com a reconstrução dos Teatro da Rua dos Condes e o Teatro do Bairro alto em inícios da década de 1760. Mediante o sucesso que se evidenciava, em finais da mesma década eram levantadas algumas regras, dentro das quais a possibilidade de personagens femininas serem protagonizadas não por castrados, mas por mulheres;
- Com o entusiasmo social e operático, é criada em 1771 a “Sociedade para a subsistência dos Theatros Publicos” sob a alçada do Conde de Oeiras, filho do Marquês de Pombal;
- Grandes cantoras de ópera, e uma perdição para os homens;
- Após o término desta sociedade, em 1775, dá-se um hiato de 15 anos na apresentação de ópera ao público;
- 1790, retoma-se a apresentação de ópera no Teatro da Rua dos Condes;
- Inauguração do Real Theatro de São Carlos.



Pág. 3


ANEXO 4 - GRELHA DE AVALIAÇÃO DA VISITA DE ESTUDO VIRTUAL

GRELHA DE AVALIAÇÃO DA VISITA DE ESTUDO VIRTUAL					
1. AVALIAÇÃO AO NÍVEL DA COMUNICAÇÃO DO PROFESSOR E ALUNOS					
	1	2	3	4	Pontos
Apresentação da Informação	A informação é totalmente lida	A maior parte da informação é lida	A informação é várias vezes apoiada pela leitura	A informação é dominada sem recurso à leitura	
Clareza e Objetividade	Exposição pouco clara (confusa) e pouco objetiva	Exposição clara, mas pouco objetiva	Exposição clara, mas com alguns aspetos supérfluos	Exposição clara e objetiva	
Gestão do Momento Pedagógico	Apresentação desorganizada e fechada à intervenção dos alunos	Apresentação desorganizada, mas aberta à intervenção dos alunos	Apresentação organizada, mas fechada à intervenção dos alunos	Apresentação organizada e aberta à intervenção dos alunos	
2. AVALIAÇÃO AO NÍVEL DO CONHECIMENTO TRANSMITIDO E ADQUIRIDO					
	1	2	3	4	Pontos
Justificação da Argumentação	Não domina os conteúdos	Domínio limitado dos conteúdos	Bom domínio dos conteúdos	Domínio profundo dos conteúdos	
Aquisição de competências	A visita de estudo virtual não capacitou à aquisição de competências	A visita de estudo virtual ofereceu um conhecimento limitado dos conteúdos	A visita de estudo virtual ofereceu uma boa aquisição de competências	A visita de estudo virtual favoreceu à aquisição de competências	
Materiais Didáticos e suportes	Materiais didáticos descontextualizados e suportes pedagógicos fracos	Materiais didáticos pobres, mas bons suportes de apoio pedagógico	Materiais didáticos bons, mas descontextualizados aos suportes pedagógicos	Materiais didáticos bons e contextualizados com os suportes pedagógicos	
3. AVALIAÇÃO AO NÍVEL DO RACIOCÍNIO					
	1	2	3	4	Pontos
Criatividade	Visita de estudo virtual nada criativa, ao nível	Visita de estudo virtual	Visita de estudo virtual criativa ao nível da	Visita de estudo criativa ao nível da metodologia e	

	da metodologia e materiais usados	pouco criativa ao nível da metodologia e dos materiais usados	metodologia ou dos materiais usados	dos materiais usados	
Organização da Visita	Falta de interligação entre os locais e materiais escolhidos à visita de estudo virtual	Pouca interligação entre os locais e materiais escolhidos à visita de estudo virtual	Boa interligação entre os locais e materiais escolhidos à visita de estudo virtual	Excelente interligação entre os locais e materiais escolhidos à visita de estudo virtual	
Gestão de Tempo	Não respeitou, de todo, o tempo atribuído	Discurso desenfreado para respeitar o tempo	Uso de temas descontextualizados para preencher o tempo atribuído	Ótima gestão do tempo disponível	
Distinção entre conteúdos	Má seleção de conceitos	Razoável seleção de conceitos	Boa seleção de conceitos	Excelente seleção de conceitos	
4. AVALIAÇÃO AO NÍVEL DA AFETIVIDADE E MOTIVAÇÃO DA VISITA					
	1	2	3	4	Pontos
Avaliação Qualitativa	Fraco	Satisfaz	Bom	Muito Bom	
PONTUAÇÃO TOTAL: ____/44					

4. Escreve as escalas maiores e relativas menores do excerto do primeiro exercício

____ MAIOR



____ menor harmónica (sobe meio tom ao ____º grau da escala)



____ menor melódica (sobe meio tom aos ____º e ____ graus na forma ascendente, e desce meio tom aos ____º e ____º graus na forma descendente)



ANEXO 6 – AUTORIZAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO DA ACADEMIA DE MÚSICA DE CASTELO DE PAIVA



ACADEMIA DE MÚSICA DE
CASTELO DE PAIVA



REPÚBLICA
PORTUGUESA
EDUCAÇÃO

INSTRUMENTOS DE GESTÃO PÚBLICA
DGeste DSRN
Direção de Serviços da Região Norte

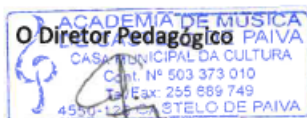
Declaração

Autorização de Identificação da Academia de Música de Castelo de Paiva

Agostinho Jesus Vieira, Diretor Pedagógico da Academia de Música de Castelo de Paiva, declara que autoriza o estagiário **Fábio Rafael Vieira Baptista**, filho de Paulo Manuel Nunes Baptista e de Cristina Maria Cardoso Vieira, a utilizar a identificação da Academia de Música de Castelo de Paiva, para efeitos de estágio profissional, relativo ao mestrado em ensino da música na Universidade do Minho.

Por ser verdade e me ter sido pedido, passo a devida declaração que assino e autentico com o carimbo em uso nesta Academia.

Castelo de Paiva, 02 de julho de 2022



(Agostinho Vieira, Prof.)