



**CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA**

**MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA**

**ESPECIALIDADE EM CANTO**

**Francisco Manuel Faria Reis**

**ELEMENTOS DA EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE NO ENSINO DA  
MÚSICA EM ALUNOS DE CANTO**

**junho de 2020**



**CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA**

**MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA**

**ESPECIALIDADE EM CANTO**

**Francisco Manuel Faria Reis**

**ELEMENTOS DA EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE NO ENSINO DA  
MÚSICA EM ALUNOS DE CANTO**

Relatório de Estágio de Prática Pedagógica Supervisionada  
apresentado para obtenção do Grau de Mestre em  
Ensino de Música, com a especialidade em Canto

Trabalho realizado sob a orientação científica do

**Professor Doutor António Salgado**

**junho de 2020**



**CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA**

**MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA  
ESPECIALIDADE EM CANTO**

**Francisco Manuel Faria Reis**

**ELEMENTOS DA EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE NO ENSINO DA  
MÚSICA EM ALUNOS DE CANTO**

**DOCENTES:**

**Orientador Científico: Professor Doutor António Salgado**

**Orientador Pedagógico Cooperante: Professora Elsa Teixeira**



## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha esposa e aos meus filhos, pelo incansável apoio dado desde o início desta caminhada.

*A música é o vínculo que une a vida do espírito à vida dos sentidos.*

*A melodia é a vida sensível da poesia.*

Ludwig van Beethoven



## AGRADECIMENTOS

- À minha família e amigos por todo o apoio dado, o qual me permitiu a realização deste trabalho de aprendizagem, consolidando conhecimentos e experiências.
- Ao Professor Doutor António Salgado e à Professora Especialista Fernanda Correia, por todo o apoio, partilha de conhecimento, conselhos e orientações dadas durante a realização deste trabalho.
- À Professora Elsa Teixeira por todo o apoio dado nas aulas, profissionalismo, disponibilidade e amizade.
- A todos os alunos que fizeram parte deste PROGRAMA, pela sua participação ativa e empenho.
- Aos órgãos de gestão do Conservatório Superior de Música de Gaia, pela oportunidade de estagiar na instituição.
- A todos os professores do Curso de Mestrado, do Conservatório Superior de Música de Gaia, por terem contribuído para o meu crescimento profissional e pessoal.
- A todo o pessoal não docente do Conservatório Superior de Música de Gaia, pela simpatia e colaboração ao longo deste trabalho.
- A todas as pessoas que direta, ou indiretamente, participaram neste trabalho.

A todos dirijo o meu mais sincero agradecimento.



## RESUMO

O presente Relatório é parte integrante do Estágio de Prática Pedagógica Supervisionada, realizado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música - Especialização em Canto - ministrado no Conservatório Superior de Música de Gaia, no ano letivo de 2019/2020.

Este documento integra um descritivo dessa intervenção pedagógica, estando nele contido, a fundamentação teórica do projeto de investigação que lhe esteve na base, a explicitação do quadro metodológico orientador da prática pedagógica e um descritivo dessa intervenção.

O racional que presidiu ao trabalho de estágio teve como tema central a identificação e aplicação de conceitos e exercícios retirados do sistema de François Delsarte através do controlo do movimento corporal. Teve como ponto de apoio, exercícios propostos por este autor, a prática metódica do movimento e expressão corporal dos alunos ao serviço da execução musical, sua lógica estrutural e expressiva e aliança psicofísica.

Assim, na referida intervenção, usou-se uma gestualidade inspirada no sistema de François Delsarte, observando-se como esta pode influenciar a expressividade do som nos alunos de Canto, num contexto da realização de alguns exercícios propostos por Delsarte, através da exploração das afinidades entre estes exercícios, os elementos da expressão musical e corporal.

Identificados e analisados os resultados, concluímos, ainda que provisoriamente, que a nossa proposta didática teve efeitos positivos no desempenho e compreensão da música como linguagem expressiva, a nível individual por parte dos alunos integrantes da Classe de Canto do estágio supervisionado.

A realização do Estágio e a redação do relatório seguiu ainda as orientações metodológicas preconizadas por Legendre (2005) no seu modelo de Relação Pedagógica (RP) e a estratégia formativa orientou-se pelo conceito Investigação-ação. Ambos os quadros referenciais são explicitados mais à frente.

### **PALAVRAS-CHAVE**

**DELSARTE – DELSARTISMO - CANTO - GESTUALIDADE – MOVIMENTO -  
EMISSÃO VOCAL**



## **ABSTRACT**

This Report is part of the Supervised Teaching Practice performed within the Master Degree in Music Teaching, specialization in SINGING, of the Conservatório Superior de Música de Gaia, during the school year 2019/2020.

This document includes a description of the pedagogical intervention and contains a theoretical foundation of the research project base, the explanation of the methodological frame used to guide the pedagogical practice, and a descriptive of the mentioned intervention.

The rationale behind the teaching practice was the identification and application of concepts and exercises taken from François Delsarte's system by controlling body movement. Supporting that practice were the exercises proposed by the author, the methodical practice of movement and body expression of the students serving the musical performance, its structural and expressive logic and their psycho-physical alliance.

In the above mentioned intervention, a gestuality inspired by Delsarte's system was used, observing how it can influence the expressiveness of sound in the singing classes, in the context of performing some exercises proposed by Delsarte's through the exploration of affinities between these exercises and the elements of musical and body expression.

Based on the results is possible to conclude, albeit temporarily, that the didactic proposal had positive effects on the solid understanding of music as an expressive language, at the individual level by the students in the Singing Class of the supervised internship, during which the methodologic rules proposed by Legendre in his Pedagogic Relationship Model and the formative strategy included in the Research Action concepts were followed. Both referential frames will be explained later.

### **KEY WORDS**

**DELSARTE – DELSARTISM-SINGING- GESTUALITY – MOVEMENT– VOCAL  
EMISSION**



## ÍNDICE GERAL

DEDICATÓRIA .....	IV
AGRADECIMENTOS .....	V
RESUMO .....	VI
ABSTRACT .....	VII
ÍNDICE GERAL .....	VIII
ÍNDICE DE QUADROS .....	X
ÍNDICE DE FIGURAS .....	XI
ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS .....	XII
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
1. APRESENTAÇÃO .....	2
1.1 <i>Objetivos gerais do PROGRAMA DE INTERVENÇÃO</i> .....	3
1.2 <i>Objetivos específicos do PROGRAMA DE INTERVENÇÃO</i> .....	3
1.3 <i>Delimitação do Estudo</i> .....	4
1.4 <i>Objeto de Investigação e pertinência do estudo</i> .....	4
1.5 <i>Questão central da pesquisa</i> .....	4
1.6 <i>Hipóteses de investigação</i> .....	5
1.7 <i>Definição de termos</i> .....	5
1.8 <i>Articulação do trabalho</i> .....	6
<b>PARTE I - PROJETO DE INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>7</b>
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....	8
1.1 <i>Introdução</i> .....	8
1.2 <i>Conteúdo Funcional do Professor de Classe de Canto</i> .....	11
1.3 <i>François Delsarte</i> .....	12
2. FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA .....	26
2.1 <i>Investigação-ação</i> .....	26
2.2 <i>Modelo de análise da Relação Pedagógica (RP)</i> .....	27
2.3 <i>O modelo de Relação Pedagógica (RP) – Definição e descrição</i> .....	28
2.4 <i>Relações biunívocas do Modelo de Relação Pedagógica (RP)</i> .....	28
2.5 <i>Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao Estudo Empírico</i> .....	29
2.6 <i>Relações biunívocas na Relação Pedagógica (RP)</i> .....	30
2.7 <i>Instrumentos de recolha de dados</i> .....	31



<b>PARTE II - DESCRIÇÃO DO ESTÁGIO .....</b>	<b>32</b>
1. INTRODUÇÃO .....	33
2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO .....	35
2.1 <i>História da Instituição</i> .....	35
.....	35
2.2 <i>Caraterização da Instituição</i> .....	36
3. COMPONENTES DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO .....	37
3.1 <i>Competências e Temática do Estágio Supervisionado</i> .....	37
3.2 <i>Planificação das Sessões</i> .....	38
3.3 <i>Implementação da metodologia de Delsarte nas Sessões</i> .....	40
<b>PARTE III - ANÁLISE DE DADOS E CONCLUSÕES .....</b>	<b>57</b>
1. RECOLHA, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS .....	58
2. CONCLUSÕES .....	62
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>63</b>
<b>FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS.....</b>	<b>66</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>68</b>
ANEXO I - PARTITURAS .....	69
ANEXO II - AUTORIZAÇÕES DE GRAVAÇÕES AUDIOVISUAIS .....	97



## ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1- QUADRO RESUMO DA ARTICULAÇÃO DO TRABALHO REALIZADO .....	6
QUADRO 2 - DO SOM AO SENTIDO (SWANWICK, 2003) .....	10
QUADRO 3 – OS SUJEITOS (S) –INFORMAÇÃO SOBRE OS ALUNOS DO ESTÁGIO .....	29
QUADRO 4 – SÍNTESE DA PLANIFICAÇÃO DAS SESSÕES .....	38



## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 – A LEI DA TRINDADE .....	17
FIGURA 2 – REGIÕES CORPORAIS DO CONCEITO DELSARTEANO .....	18
FIGURA 3 – MOVIMENTO DA CABEÇA.....	22
FIGURA 4 - PERFIS .....	22
FIGURA 5 – EXPRESSÕES DA BOCA.....	23
FIGURA 6 - BRAÇOS .....	24
FIGURA 7 - MÃOS.....	24
FIGURA 8 - MODELO DE RELAÇÃO PEDAGÓGICA (RP) – FONTE: LEGENDRE (2005) .....	27



## ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 - CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE GAIA.....	35
FOTOGRAFIA 2 – ALUNA JOANA GOMES.....	40
FOTOGRAFIA 3 – ALUNO PEDRO NÉVOA .....	45
FOTOGRAFIA 4 – ALUNO FRANCISCO TAVARES .....	50



## **INTRODUÇÃO**

---



## 1. APRESENTAÇÃO

Sabe-se que o movimento como essencialidade do ser humano é a mais antiga forma de expressão humana. Mesmo antes de falar, já o homem se expressava através de movimentos.

Assim, no domínio das artes, música e dança, é altamente interessante observar como o corpo do intérprete se expressa, percebendo-se assim se há ou não intimidade com a obra, isto é, quanto mais estudo e ligação o intérprete tiver com a obra, mais a sua expressão acontecerá de forma natural e autêntica.

A própria tentativa de conectar as palavras *corpo* e *voz* denota a dificuldade de se abordar essa questão. No século atual, é evidente o esforço de se evitar a separação entre corpo e voz, assim como entre corpo e mente.

O desconhecimento de uma prática vocal conectada à corporal e direcionada para a atuação é comum entre os alunos que entram para o curso de Canto.

Partindo dessa premissa, a análise do sistema filosófico de François Delsarte sobre a expressividade gestual, é apresentada neste trabalho através de alguns pressupostos expressivos, pedagógicos e elementos constituintes da sua teoria.

O sistema geral de análise da expressividade humana desenvolvida por François Delsarte subdivide-se sobre três pilares artísticos importantes que se complementam entre si: o canto, a expressão e a pantomina, permitindo assim uma análise da expressividade do gesto e em princípios para um treinamento, que consiste na aplicação das leis do movimento na performance dos artistas. A voz cantada, a voz que exprime o pensamento e a gestualidade eram os seus objetos de estudo.

Essencial no ensino da música é saber usar a gestualidade de maneira adequada à expressão musical que se pretende suscitar. Por isso, o movimento constitui um elemento fundamental em pedagogia da música sendo indispensável em contexto da classe de Canto.



## 1.1 Objetivos gerais do PROGRAMA DE INTERVENÇÃO

- Modelar um PROGRAMA curricular de Classe de Canto, com base na afinidade gesto/música para promover a qualidade expressiva da emissão vocal;
- Corporizar a execução musical na base dos princípios de F. Delsarte;
- Proporcionar aos alunos vivências estéticas durante o ato de musicalização através de uma prática musical fundada no binómio Gesto/Som;

## 1.2 Objetivos específicos do PROGRAMA DE INTERVENÇÃO

- Promover através da implementação de um PROGRAMA de INTERVENÇÃO específico, a execução de obras musicais, aliando a gestualidade e expressão corporal;
- Aplicar nos alunos da Classe de Canto, um conjunto de procedimentos segundo a teoria de Delsarte, com vista a uma melhor produção sonora no repertório a executar.
- Estimular a dimensão auditiva, visual e motora do aluno de maneira a favorecer a emissão vocal através da gestualidade nas obras a executar.

Destacar ao longo do estudo as propostas de treinamento de Delsarte:

- A voz cantada
- O pensamento
- A gestualidade

Com o PROGRAMA DE INTERVENÇÃO explanado mais à frente pretendemos criar estratégias didático-pedagógicas potenciadoras do aumento da eficácia do processo formativo, do envolvimento afetivo dos alunos em sala de aula, e do incremento da qualidade do som produzido na *performance* destes.



### **1.3 Delimitação do Estudo**

A implementação do Estudo foi feita durante as aulas de classe de Canto do Ensino Articulado da Fundação Conservatório de Música de Gaia no ano letivo de 2019/2020, e procurou identificar os efeitos da gestualidade nas dimensões enunciadas atrás.

O Relatório procura dar conta do percurso formativo em questão, que aparece expresso no descritivo e respetiva reflexão na Parte II do trabalho.

### **1.4 Objeto de Investigação e pertinência do estudo**

Antes de tudo há que sublinhar que a técnica vocal lecionada no ensino básico vocacional de música é uma realidade complexa e peculiar quanto a sua dimensão, às características dos alunos quanto à sua motivação, aos seus gostos e suas capacidades de aprendizagem. Este universo contém fatores com acentuado potencial negativo nos processos ensino aprendizagem, desde logo no funcionamento e rendimento do trabalho em sede desta unidade curricular. Efetivamente, encontramos na classe de Canto alunos com motivações muito diferenciadas, com dificuldades de aprendizagem diferentes em relação aos parâmetros musicais (ritmo, afinação, leitura, expressão, etc.).

Pretendeu-se com este estudo experimentar o efeito da utilização da metodologia de Delsarte para efeitos estratégicos de superação deste problema, daí a questão central da pesquisa seja:

### **1.5 Questão central da pesquisa**

- **Será que o envolvimento da gestualidade na execução musical e a exploração das afinidades entre som e gesto poderão produzir efeitos na melhoria da emissão vocal dos alunos?**

De acordo com esta problemática, e no contexto dos trabalhos que desenvolvemos no Ensino de Música durante de atividade, temos constatado que nem sempre os alunos atingem todos os objetivos propostos para o plano de aula assim



como na emissão vocal (*performance*), daí a necessidade sentida de se encontrarem formas de resolver estas questões.

Dado considerarmos que as Escolas de Música, mais concretamente, os Conservatórios de Música, por serem os lugares privilegiados de ensino especializado da música, são locais para fomentar as melhores práticas de Ensino de Música.

Desta forma, entendemos como útil desenvolver estratégias que ajudem a melhorar estas questões e a potenciar o processo educativo neste âmbito.

## 1.6 Hipóteses de investigação

Para conseguirmos responder à **questão central desta pesquisa**, formulada e apresentada anteriormente, entendemos que as **questões de investigação** que se seguem ajudar-nos-ão a uma melhor compreensão e consciencialização desta problemática:

- Será que a aplicação da Metodologia de F. Delsarte pode influenciar a compreensão estética das obras incluídas no programa da disciplina de Classe de Canto?
- Será que a inclusão no PROGRAMA de Classe de Canto, da gestualidade usada na performance, pode contribuir para aperfeiçoar a eficácia técnica e a emissão vocal?

## 1.7 Definição de termos

### CLASSE DE CANTO

Disciplinas de técnica vocal e repertório que integram o plano curricular do Ensino Vocacional da Música.

### GESTUALIDADE

Conjunto de gestos que se constituem como formas simbólicas livres com o propósito de transmitir conteúdos expressivos relativos a sentimentos, afetos e experiências emocionais.

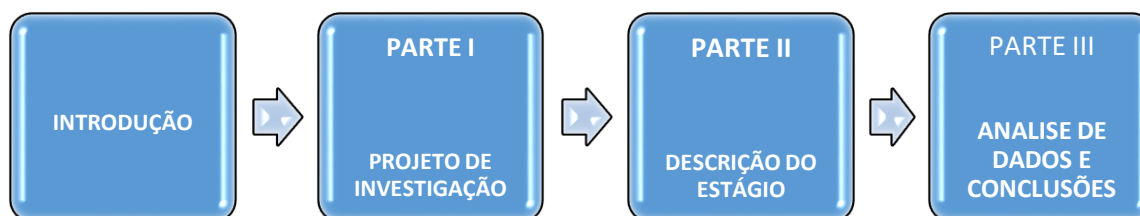


## 1.8 Articulação do trabalho

A apresentação do tema e a fundamentação teórica da investigação serão enunciados na Parte I.

Por sua vez, na Parte II ocupar-nos-emos da descrição do Estágio Profissional Supervisionado e na Parte III será objetivada a análise de dados e interpretação dos resultados.

O Relatório encerra com as considerações finais e anexos.



QUADRO 1- QUADRO RESUMO DA ARTICULAÇÃO DO TRABALHO REALIZADO



## **PARTE I - PROJETO DE INVESTIGAÇÃO**

---



## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 1.1 Introdução

A Classe de Canto, segundo opinião generalizada, representa um espaço importante no desenho curricular do ensino vocacional da música. Significa um momento privilegiado de transmissão de saberes, competências e valores.

Na dinâmica ensino - aprendizagem que a propósito se efetiva na sala de aula, para além daquelas categorias, emerge uma outra do domínio da psicopedagogia caracterizada como movimentação que representa o fator dominante relativamente ao êxito da ação de ensino como processo de transformação das consciências. Trata-se da motivação dos alunos.

Nesse sentido, cabe ao professor encontrar estratégias de trabalho, atitudinais, de escolha de conteúdos programáticos, que tenham efeito na motivação individual e coletiva dos alunos presentes em sala de aula.

O professor deve possuir um claro entendimento do seu papel e do conteúdo da sua ação.

*[...] O papel de um professor é variado, complexo, mas motivador. Pretende-se que um professor seja inovador, dinâmico, comunicativo, crítico e “eficaz.” Ele deve ensinar, mas também educar, transmitir conhecimentos, mas também incutir métodos, instrumentos de trabalho e alguns valores fundamentais nos alunos, como, por exemplo, a compreensão e o respeito pelo outro, a ajuda ou a responsabilidade. E ainda desenvolver o espírito crítico, a reflexão, mas também a criatividade e a curiosidade em termos de aprendizagem. Entende-se que o professor proporcione um ensino motivador, que permita a construção da aprendizagem dos alunos e que transforme o saber em saber fazer [...] No entanto, o papel do professor como meio estimulador e integrador, não será, todavia, fácil. Aliado à motivação que este deve transparecer para os seus alunos, está o conseguir cativar e chamar toda uma comunidade, tantas vezes distante. É também relevante que o professor tenha nas suas mãos ferramentas que o auxiliem nesta atividade e que na sua formação inicial por certo não estiveram presentes (citado por Gomes de Sousa, 2011, p. 10).*



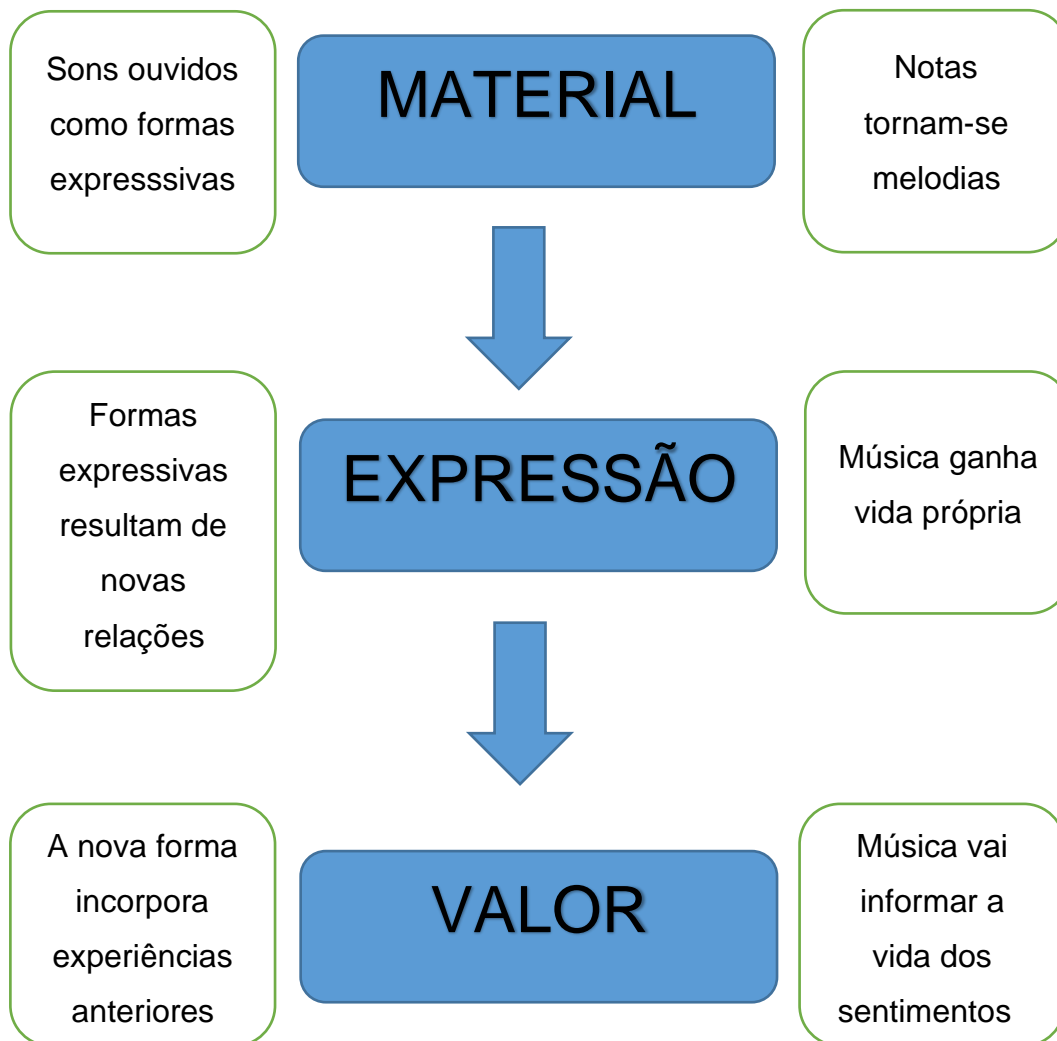
A música na sua forma simbólica representa um discurso imbuído de qualidades estéticas para promover sensações e sentimentos a quem a experimenta. Em relação à música, pode-se utilizar o termo metáfora para exprimir as características do processo que é dinâmico e que está subjacente a todas as formas de perceção artística.

Reduzir o fenómeno a sua dimensão física, ainda que através de leituras rigorosas dos códigos contidos na partitura, seria secundarizar o conjunto de dimensões que lhe são próprias ao nível estético, histórico, psicológico, comunicacional entre outros. Por isso propõe-se uma abordagem do fenómeno musical, englobante das suas múltiplas implicações, que podem concorrer para uma concessão de música de cunho expressivo.

*A música sem qualidade estética é como fogo sem calor*  
(Keith Swanwick)

Partindo desta reflexão, e no seguimento da conceção de K. Swanwick, o processo metafórico em música acontece em 3 níveis cumulativos:

- Notas são ouvidas como melodias. Escutar sons como música exige que desistamos de prestar atenção aos sons isoladamente.
- Melodias são escutadas juntas gerando novas relações de maneira que a música parece ter ganho vida própria.
- A música exprime a vida dos sentimentos e a forma ganha valor estético



QUADRO 2 - DO SOM AO SENTIDO (SWANWICK, 2003)

Escutar sons como melodias deve constituir uma das tarefas primordiais da aula de música no sentido de os sons se tornarem forma expressiva, veiculando qualidades perceptivas que alguns autores denominam de experiência estética, ou “acontecimento memorável”:

*Quando os três níveis metafóricos estão entrosados, a música parece tornar-se profundamente inter-relacionada com a vida do sentimento (Swanwick, 2003, p.34).*



## 1.2 Conteúdo Funcional do Professor de Classe de Canto

A Classe de Canto deve ser vista como parte do currículo escolar em que os alunos devem ser formados como músicos conscientes.

O professor de Classe de Canto deve, por isso e sobretudo, trabalhar para que os alunos compreendam e vivenciem a música como objeto de estudo. Em conformidade, o professor tem como função ensinar aos alunos aspetos sobre as obras a executar, tais como, obra e vida do compositor, contexto social e histórico no qual a obra foi criada e, além destes elementos heurísticos, ter a preocupação de ensinar a executar corretamente as obras nos seus aspetos técnicos e expressivos, afinação, articulação, equilíbrio entre as vozes, dinâmicas, entre outros fatores afins.

Na transmissão destes valores e conceitos compete ao docente consciencializar os alunos para que estes aprendam não só a cantar tecnicamente bem mas também que eles compreendam a música que interpretam em função do contexto histórico do compositor e da obra, com noção da forma, do estilo, da época, ou seja, ensinar e ajudar os alunos sobre a maneira de interpretar a obra de um determinado período.

Para que todo este processo se realize, o professor de Classe de Canto deve sempre planificar e preparar as aulas da forma adequada, para assim, usar de forma equilibrada o tempo da sua aula, de modo que o estudo e a compreensão da (s) obra (s) se possam realizar.

Neste âmbito o professor de Classe de Canto tem um papel preponderante na educação e transmissão de conceitos e de valores aos alunos, já que a própria escola vê o professor de Classe de Canto não só como um professor de Canto, mas sim como um pedagogo.

### 1.2.1 A alma através da Gestualidade

Como já foi referido atrás, sabe-se que o movimento é a mais antiga forma de expressão humana. Mesmo antes de falar, já o homem se expressava através de movimentos resultantes de processos interiores.

*“Deixe a sua atitude, gesto e face pronunciarem o que você irá sentir”.*

François Delsarte



Apesar de estar associado à dança e ao teatro, Delsarte foi o primeiro investigador a pensar no movimento e nas suas características intrínsecas, o que o levou a incrementar na sua pedagogia o controlo do movimento corporal.

### **1.3 François Delsarte**

François Delsarte (1811-1871) foi um cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima, que se tornou investigador da expressividade vocal e gestual humana. Divulgou o seu sistema teórico e as suas aplicações práticas na sociedade intelectual e artística parisiense durante as primeiras décadas da segunda metade dos anos de 1800.

Artista com ambições científicas, Delsarte viveu durante o século XIX e foi um homem religioso que considerou o corpo humano como um objeto de estudo da estética, investigando-o de modo metuculoso. Para ele, o homem era o instrumento de Deus, e também, a sua obra-prima.

A sua teoria baseia-se na expressão corporal humana, porém, não pode ser considerada uma ciência, pois reside no fato de ser uma mistura de metodologias científicas e dogmas religiosos e místicos.

Nasceu no dia 11 de novembro de 1811, num vilarejo francês chamado Solesmes. O seu pai era um físico e inventor de renome (DELAUMOSNE, 1893, p. 17). Após ter ficado órfão, um padre, chamado Bambini, acolheu-o, e reconhecendo o seu talento para o canto e para o teatro, inscreveu-o como bolsista no conservatório de Paris (SHAWN, 1963, p. 15).

Delsarte concluiu os seus estudos e iniciou uma carreira promissora. Aos 22 anos de idade casou-se com Rosina Andrien, uma jovem pianista filha de um cantor de ópera, homem por quem Delsarte desenvolveu uma forte estima.

A carreira de Delsarte como cantor foi prematuramente interrompida por um problema de saúde vocal (SHAWN, 1963, p. 15). Porém, após o enfraquecimento da sua voz, Delsarte conseguiu manter o trabalho no meio teatral e passou a interessar-se pela relação que ocorre em cena entre a voz, o gesto e a emoção.

Nessa busca foi motivado pela insatisfação que sentia em relação ao tipo de formação artística que tinha recebido no conservatório, a qual se baseava na transmissão de estilos pessoais contraditórios.



A partir desse momento, a missão da sua vida tornou-se na tarefa de desvendar as grandes leis da expressividade dos corpos e os princípios gerais da expressão na arte, a fim de combater a tal tendência idiossincrática no ensino artístico, visando oferecer às futuras gerações um conhecimento que as salvasse da infelicidade causada por um aprendizagem errônea, tal como aconteceu com ele (SHAWN, 1963, p. 15).

Empenhou-se durante décadas a estudar com afinco o comportamento gestual e vocal dos indivíduos, e os gestos dos personagens de quadros e esculturas clássicas, relacionando as suas análises com estruturas conceituais do pensamento filosófico católico e místico. Devido às suas investigações, tornou-se num teórico autodidata do gesto e da voz, passando a oferecer cursos de expressividade gestual e vocal aplicados à estética das linguagens artísticas do canto, do drama, da música, da pintura, da escultura e também da oratória.

Com o seu sistema fundamentado, trabalhou muitos anos como professor, dando aulas a alunos de diversas nacionalidades. Durante a Guerra Franco-Prussiana, quando Paris foi tomada pelo exército alemão, a sua vida profissional foi de novo abruptamente interrompida, tendo sido exilado em Solesmes, juntamente com a sua família. Devido a esta realidade, parte dos seus últimos meses de vida foram vividos numa situação financeira muito difícil, desenvolvendo por esse motivo, um forte sentimento de injustiça e infelicidade.

Segundo Shawn, o momento mais ativo da carreira de Delsarte deu-se entre 1839 e 1859. A partir do ano de 1860, Delsarte parece ter entrado num período de saúde debilitada, tendo passado os seus últimos anos de vida afastado da vida pública e da sua atividade profissional (SHAWN, 1963, p. 17).

No dia 20 de julho do ano de 1871, Delsarte faleceu em Paris. Com o passar dos anos, algumas das suas ideias começaram a ser questionadas no meio teatral, e algumas de elas deixadas de lado, mas, a sua contribuição na área da investigação que se ocupa da expressividade corporal foi inquestionável, por fomentar novas experiências e novas estéticas.



### 1.3.1 DELSARTISMO: O Homem e a Arte

*“Arte é sentimento que passa pelo pensamento e se fixa em  
uma forma”*

**François Delsarte**

A relação que Delsarte concebe entre arte e ciência, é um ponto importante de se compreender e por ter introduzido no âmago da sua teoria essa relação entre arte e ciência, por ter percorrido um método científico durante a sua elaboração, Delsarte acreditava que a estética aplicada era uma verdadeira ciência. Uma ciência que tinha como objeto de estudo a expressividade do gesto, da voz e da palavra e que tinha como função o desvendar da lógica divina regente da expressão no homem, para que o homem pudesse expressar as suas emoções em cena, da maneira mais verdadeira possível.

Em relação ao gesto, um dos fenómenos expressivos sobre o qual a sua teoria se aplica, Delsarte afirma que *“o gesto é mais forte que o discurso (...) O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo”*.

Complementando as palavras de Delsarte com o seu próprio raciocínio: o gesto antecede a palavra porque antes de se dizer qualquer coisa, percebemos, sentimos ou pensamos em algo, e a emoção, sentimento ou pensamento causado por alguma expressão do mundo exterior ou por alguma imagem mental, afeta instantaneamente o gesto, pois atingem diretamente a linguagem corporal. Esse afetar é, para Delsarte, o gesto primordial - o gesto interior. Logo, o gesto que se vê não é o mais alto agente constitutivo do homem, mas sim, aquele que o causa e que o direciona: o gesto interior.

#### 1.3.2- A Estética Aplicada- sistema de Delsarte

O sistema de Delsarte, chamado *Estética Aplicada*, era um sistema que englobava a análise expressiva da voz, da palavra e do gesto, e foi fruto de longos anos de estudos e experimentos.

A primeira etapa da investigação de Delsarte em relação à expressividade corporal do homem foi baseada em observações do comportamento gestual do



ser humano, tanto na vida real, quanto nas representações humanas feitas em esculturas, pinturas e desenhos. As suas observações feitas nos ambientes sociais levaram em conta diversas faixas etárias e classes sociais.

As bases teóricas do sistema de Delsarte são fortemente estruturadas em conceitos religiosos, dos quais o principal é a trindade católica, Pai, Filho e Espírito Santo.

Como para Delsarte a arte é a mensagem divina, o artista pode ser considerado uma espécie de elo criativo entre o divino e o humano.

O pensamento católico e místico fundamentou a sua *Lei da Trindade*. A Semiótica, que pode ser definida como a ciência geral do signo, foi a base sobre a qual Delsarte elaborou a *Lei da Correspondência*, onde relacionou forma e significado de um modo místico, na dualidade matéria e divindade. Da Estática e da Dinâmica, ambas disciplinas da Física Mecânica, Delsarte utilizou princípios e leis para formular as suas *Nove Leis do Movimento*. A Lei da Trindade e a Lei da Correspondência são as principais leis de Delsarte. Elas operam simultaneamente o tempo todo. A seguir, passo a expor as principais Leis da Estética Aplicada do Sistema de Delsarte.

#### A. A Lei da Correspondência

*“Movimento cria emoção”*

Delsarte apud Shawn, 1963, p.57

Do ponto de vista semântico, determina uma relação entre gesto e expressão. Ela refere-se tanto ao gesto quanto à voz e tem como ponto de partida a ideia de que todo gesto, ou voz, nasce de uma emoção, pensamento ou sentimento. Da mesma maneira que isso ocorre, o gesto verdadeiro e a produção do som, irão gerar emoção, sentimento ou pensamento.

Delsarte acreditava que a correspondência entre gesto e sentimento era exata, sendo que, cada movimento, de cada parte do corpo, possuía um significado específico universal.

- Gesto e respiração



Uma das relações entre ação e sensação, interior e exterior, é a existente entre a expressão corporal e a respiração. A respiração, enquanto fator básico do metabolismo do organismo humano, reflete o equilíbrio homeostático do corpo e, por consequência, os seus estados nervosos, desde os mais instintivos, até os mais emocionais. A comunicação, a reflexão e o rendimento físico são afetados por uma respiração anormal, da mesma maneira que afetam a respiração que se encontra normalizada. Delsarte esteve atento ao papel da respiração no gesto e na expressão, de modo que, explorações respiratórias faziam parte de seu treino em pantomima.

A respiração contida também foi considerada expressivamente importante por Delsarte, e isso, por indicar suspense ou auge de uma emoção. O auge de uma emoção poderia ser reportado para a cena pelo auge de uma gestualidade acompanhada pela respiração contida. A inspiração e o relaxamento de uma tensão corporal podem indicar o início de uma nova ideia, emoção ou uma progressão de uma mesma ideia ou emoção.

## B. A Lei da Trindade

*“O homem, objeto da arte, espelha Deus em sua constituição e ação.”*

François Delsarte

Cada um dos três elementos que constituem o ser humano manifesta-se por meio de um aparato físico: para a vida, tem-se a voz; para o espírito, a palavra; e para a alma, o gesto.

Por meio dos três aparatos orgânicos, o homem possui três linguagens para expressar essa natureza tripla: a vida, por meio da voz expressa-se pela linguagem verbal espontânea; o espírito, por meio da palavra expressa-se pela linguagem verbal organizada; a alma, por meio do gesto expressa-se pela linguagem corporal. Em Delsarte, a alma é o elemento que representa de modo puro a natureza divina, e que se expressa por sentimentos e emoções, via gesto. Assim, em Delsarte, o gesto é o agente da alma.



O movimento, seja ele executado por qualquer tipo de corpo, tem uma natureza expressiva tripla, o que significa que o corpo se move expansivamente em direção ao seu redor; introspectivamente, recolhendo-se em direção ao seu centro e naturalmente, mantendo um equilíbrio entre expansão e recolhimento.

Delsarte fundamentou-se na Física para criar essa trindade, e usou termos dessa ciência: “excêntrico”, concêntrico e “normal”. O movimento, no homem, é sinónimo de gesto, e a trindade, excêntrico-normal-concêntrico, é a matriz expressiva do gestual humano. Cada um dos componentes dessa trindade equivale à natureza gestual de cada um dos componentes da trindade vida-alma- espírito, que constitui o homem.

A tríade excêntrico-normal-concêntrico, manifesta-se no gestual de todas as maneiras: em movimentos de pequenas partes do corpo, em movimentos de grandes partes do corpo e no movimento do corpo como um todo. Para Delsarte, o critério da tripla constituição atuante na Lei da Trindade encontra-se em tudo o que existe no mundo, e cada linguagem artística tem a sua trindade fundamental - na música, ritmo-harmonia-melodia; na dança, relaxamento-coordenação-precisão. A trindade da qualidade divina é: poder-amor-sabedoria e o Homem deve sempre procurar esses componentes nas suas ações, pensamentos e sentimentos.

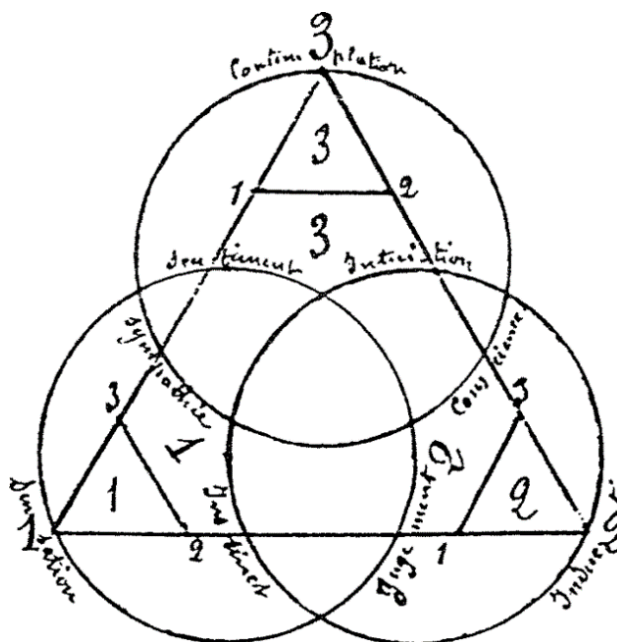


FIGURA 1 – A LEI DA TRINDADE



A Lei da Trindade, quando aplicada à estrutura física do corpo humano, determina que essas zonas sejam três e que cada uma delas possa se subdividir consecutivamente. A Lei da Trindade também confere significados básicos para cada zona e cada subdivisão destas.

Na primeira divisão, o tronco está inteiro e numa única zona, a espiritual, e os membros estão numa única zona, a vital. Na segunda divisão, o tronco aparece em duas zonas: a sua parte superior na zona emocional, junto com os membros superiores e a sua parte inferior na zona vital, junto aos membros inferiores.

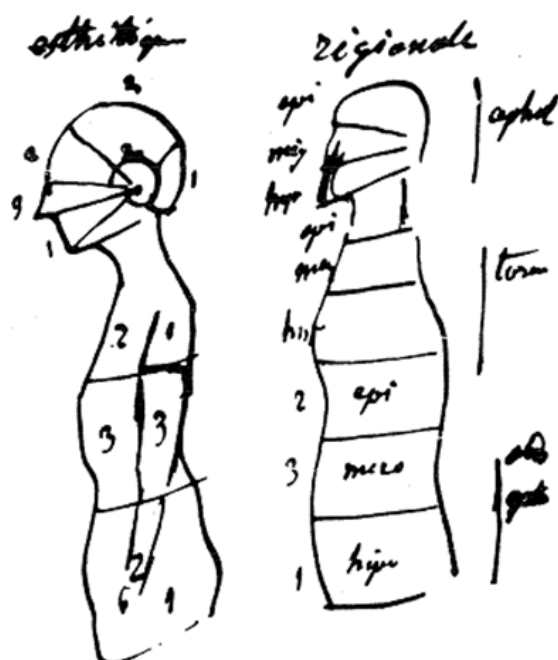


FIGURA 2 – REGIÕES CORPORAIS DO CONCEITO DELSARTEANO

As zonas do corpo estão intimamente relacionadas com um conceito delsaritano de *domínio do espaço*. Esse conceito refere-se a uma relação entre parte passiva e parte ativa no movimento do corpo. As partes passivas são as que funcionam como ponto de partida ou de chegada de gestos dos braços e mãos. No que diz respeito à parte ativa, ela comunicará tal qual a expressão a depender de qual seja a parte do corpo com a qual se relaciona (SHAWN, 1963, p.32).



Em relação à parte passiva, seja ela macro ou micro, possuirá diferentes significados se for ponto de partida do gesto, ou de chegada. Para Delsarte, as posturas e os movimentos do corpo expressam a vida interior do indivíduo. As suas emoções, sensações, reflexões e resoluções, transparecem no seu comportamento, nas suas atitudes e nas suas inflexões.

Os comportamentos dão-se no âmbito do gesto constitucional, e são produtos das sensações ininterruptas causadas por estímulos externos e internos, e percebidas ou não pela consciência. Sendo assim, os comportamentos são as próprias maneiras de ser de cada indivíduo.

As atitudes dão-se no âmbito do gesto habitual. Comportam significados específicos relacionados à dimensão espiritual do ser humano, a qual, vale a pena lembrar, na teoria delarteana equivale à esfera mental ou intelectual. São movimentos pensados ou planeados.

As inflexões relacionam-se com o gesto passional ou efémero. São os movimentos impulsivos, impensados e relacionam-se com as atitudes e com os comportamentos.

O acento é o elemento que dá ritmo e vida à pantomima. Ele trabalha a ênfase gestual que corresponde ao dinamismo das relações constantemente estabelecidas entre sensação, percepção, pensamento, sentimento, ação e interrupção. “O acento é a modulação da alma” (DELSARTE, 1894, p. 194).

É importante lembrar que Delsarte também refletiu sobre a aplicação das leis da expressividade na música e a sua noção de ritmo corporal relaciona-se com a sua noção de ritmo musical e sonoro. Para Delsarte, entre os elementos que constituem a música, o ritmo é vital, e é a própria forma do movimento. A melodia é mental e a harmonia é o elemento moral-emocional (SHAWN, 1963, p. 55). Logo, no gesto, o acento, que é o principal elemento do ritmo, traz vitalidade, cor e dinâmica.

Perante isto, e relembando o foco deste Relatório de Estágio, passo a descrever, o ponto fulcral do sistema de ensino de Delsarte: a gestualidade e expressão. Esta forma de expressão encontra-se, segundo Delsarte, dividida em três zonas do corpo:

1. A zona moral

O tronco é considerado a fonte de expressividade potente, pois é o elo de ligação



entre o alcance e a intenção. Esta divisão abrange a zona do pescoço (autorrespeito), o peito (afetos) e abdómen (paixões). Quando utilizadas como domínio do espaço, essas zonas do tronco dão diferentes significados aos movimentos das mãos.

As atitudes do tronco podem ser de dois tipos: condicionais e relativas. As condicionais são aquelas que correspondem à plasticidade expressiva do próprio tronco: expansão, contração e relaxamento. Elas podem ocorrer em diferentes amplitudes. A expansão expressa diferentes graus de excitação, veemência e força de vontade. A contração está relacionada com a timidez, esforço, dor, ou convulsão da vontade. O relaxamento exprime entrega, indolência.

As atitudes relativas são as referentes às possibilidades dinâmicas do tronco em interação com algum objeto (pessoa, coisa) ou imagem mental. Existem três formas de atitudes relativas: posições, atitudes e inflexões. Os comportamentos referem-se às maneiras como o tronco se comportará no espaço em relação ao objeto. As atitudes são movimentos que colocam o corpo em relação com o objeto.

## 2. A zona vital

Representada pelos membros do corpo humano, dá forma ao poder da ação, apesar de os braços e pernas desempenharem funções diferentes.

As pernas, por carregarem o nosso peso e por mantermos o contato com a terra, espelham o nosso temperamento, estado de espírito e sentimento.

Os braços, por se relacionarem com o mundo através do toque, têm um papel importante e poderoso em termos expressivos. As inflexões são variadas, devido à amplitude da gama de movimentos que o homem pode fazer com o braço: abrir, fechar, levantar, abaixar, mover em diagonal, em espiral, encolher, expandir. Essas ações básicas misturam-se, fundem-se e ocorrem em diferentes direções: atrás do corpo, na frente, ao lado, cruzando o corpo. A complexidade dessas ações é o que possibilita que os significados sejam muitos. A movimentação dos braços era estudada com as mãos em situação de relaxamento e isso, para que o foco da análise expressiva caísse sobre as possibilidades de posicionamentos e deslocamentos espaciais do braço em si. A mão é considerada uma parte especialmente expressiva.



### 3. A zona mental

Enaltece a razão e a memória e divide-se da seguinte forma: vital (bucal-occipital), intelectual (frontal-temporal) e anímica (geral-parietal).

A zona moral (anímica, emocional) da cabeça é a que abarca o nariz e as bochechas. A expressão dessa zona dá-se muito como consequência da expressão das zonas mental e vital. A única parte que se pode exprimir sozinha é a narina. A zona vital compreende a boca, formada pelo lábio superior e inferior, e o maxilar. O lábio superior é o termómetro da vontade, o inferior, da sensibilidade e sensibilidade e o maxilar, da energia vital. O maxilar tem três correspondentes semânticos básicos: ligeiramente abaixado significa suspensão da energia; totalmente abaixado e para trás, paralisia da energia; trazido para o alto e para frente, exaltação da energia.

Após a descrição feita anteriormente acerca da metodologia de Delsarte, passo a contextualizar a mesma nos parâmetros de movimento, gestualidade e expressão corporal utilizados e desenvolvidos nas aulas de Canto. Tendo em conta a divisão triádica já referida, há que realçar que o sistema, sendo aplicado às partes do corpo humano, organiza as atitudes corporais e cria uma panóplia de expressividade gestual.

É importante ressaltar que para Delsarte, os significados básicos ou puros, são na realidade um elemento didático, pois as partes e zonas do corpo atuam sempre em conjunto, em combinações que geram significados complexos.

Além disso, as posições espaciais e movimentações também incidem no significado corporal.

De seguida, passo a expor quais as partes do corpo e movimentos trabalhados em contexto de aula.



FIGURA 3 – MOVIMENTO DA CABEÇA

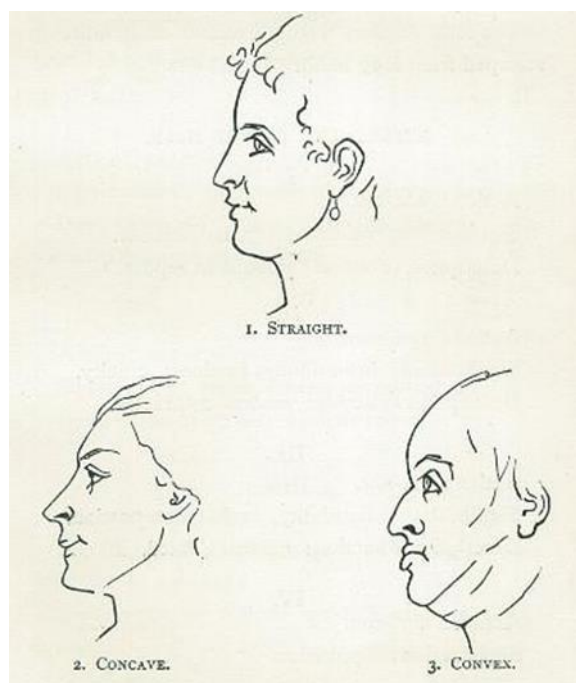


FIGURA 4 - PERFIS



Os exercícios de movimento de cabeça e de perfil, que poderão ver mais à frente, são inseridos dos exercícios de relaxamento e correção de postura, para não haver uma contração a nível muscular, permitindo também uma exploração de expressão facial mais automática.

O trabalho destes movimentos corresponde à *Lei da Força* que defende que uma consciência firme assume atitudes fracas e subtis; e uma consciência fraca assume atitudes fortes e exacerbadas. Isto é, no contexto do Canto, trata-se do pensamento numa imagem abstrata e no consciencializar na pressão diafragmática, assim como no espaço interior necessário para a colocação da voz (elevação do palato, sorriso interior, etc.).

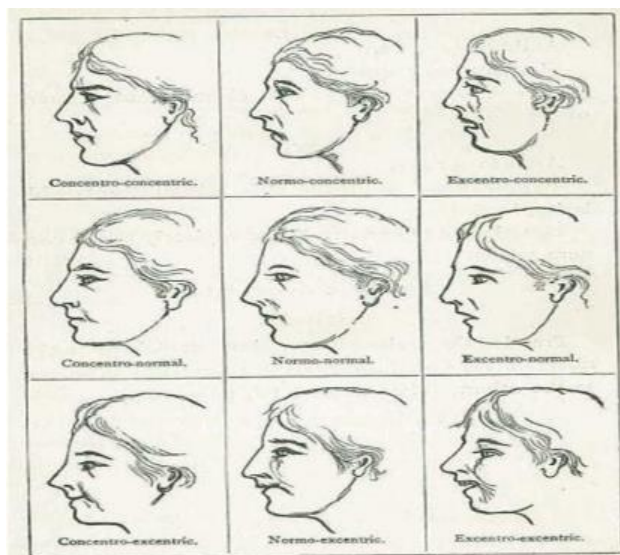


FIGURA 5 – EXPRESSÕES DA BOCA

Também interligado à lei anterior, temos a correção do movimento/posição da boca. Nas aulas de Canto, trabalhamos a consistência na realização das vogais, isto é, todas as vogais têm de caber na mesma forma, a posição dos lábios tem de se encontrar na vertical, os dentes não podem estar cerrados, etc.

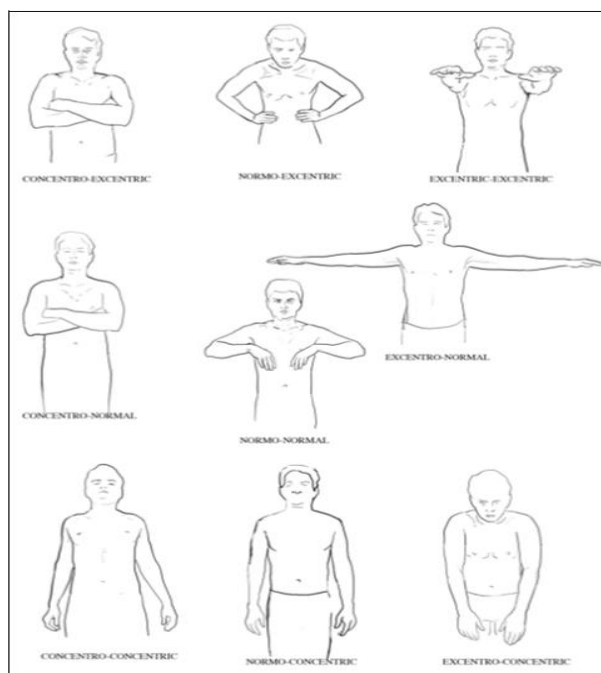


FIGURA 6 - BRAÇOS

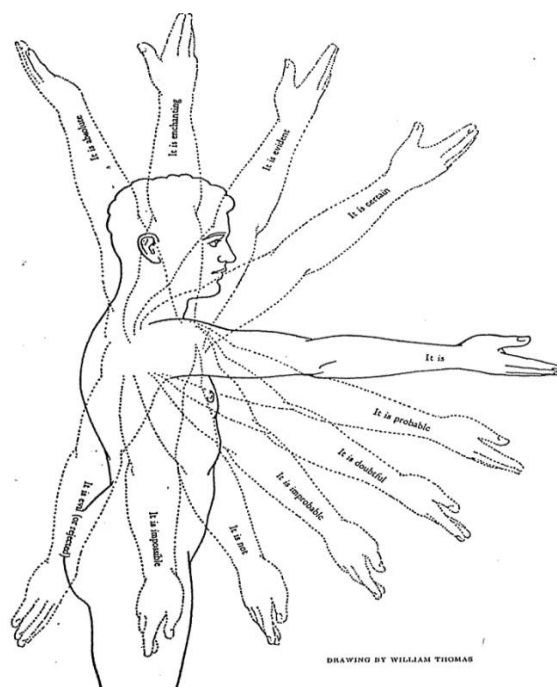


FIGURA 7 - MÃOS



Correspondente à Lei da Altura, os braços e mãos, podemos ver que quanto mais alto é o gesto mais positiva é a sequência. Relacionando com o Canto, os gestos através dos membros superiores do nosso corpo, dá-nos a imagem de que podemos elevar o som ou até mesmo projetá-lo o mais longe possível, assim como ter a consciência da projeção da voz.

A *Lei do Movimento* postula que a excitação ou paixão tendem a expandir os gestos, o pensamento e a reflexão tendem a contraí-los e o amor ou a afeição tendem à produção de um gesto moderado. Esta lei segue a mesma lógica que a Lei da Força, pois enquanto esta se refere ao impacto da emoção na energia e no peso, a *Lei do Movimento* refere-se a este impacto na plasticidade do movimento. As partes do corpo, como braços, tronco e pernas encolhem-se e expandem-se como consequência da emoção.

Assim, ao trabalhar a postura das pernas estamos a trabalhar o equilíbrio não só do corpo como da voz, o apoio diafragmático, mas também a expressão do caminhar e a envolvimento com o espaço que nos rodeia. Mais à frente, é possível verificar de que modo estas leis do sistema de Delsarte foram aplicadas às aulas de Canto.



## 2. FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

### 2.1 Investigação-ação

A nossa intervenção regeu-se pelo conceito Investigação-ação por nos parecer a mais adequada para articular a prática pedagógica com o Projeto de Investigação idealizado.

Através deste conceito operacional procurou-se desenvolver o conhecimento e a compreensão da realidade do aluno no contexto da sala de aula como base para encontrar as soluções para a resolução de problemas surgidos em algum momento dessa mesma prática.

É nossa convicção de que este conceito de investigação ação aplicado no campo educativo de forma sistemática pode potenciar a dinâmica ensino-aprendizagem, o conhecimento e a práxis educativa no plano da interação professor-aluno, no respetivo processo de transformação do aluno e ainda como auxiliar de diagnóstico em cada momento da dinâmica formativa.

Na nossa opinião, o Estágio Supervisionado ganhou eficácia com a adoção da metodologia Investigação-ação, na linha do que afirma Coutinho:

*Porque, mais uma vez, verificamos que sempre que numa investigação em educação se coloca a possibilidade, ou mesmo necessidade, de proceder a mudanças, de alterar um determinado status quo, em suma, de intervir na reconstrução de uma realidade, a Investigação-ação regressa de imediato à ribalta para se afirmar como a metodologia mais apta a favorecer as mudanças nos profissionais e/ou nas instituições educativas que pretendem acompanhar os sinais dos tempos, o que só é possível quando toda uma comunidade educativa se implica num mesmo dinamismo de ação e de intervenção (Coutinho, 2009, p. 357).*

Assumindo este método, o professor pode desenvolver um papel importante para uma boa aprendizagem dos alunos, no sentido em que ele, através do método, ganha privilégios únicos na capacidade de planificar, agir, analisar e avaliar as ações recorrentes do ato educativo, podendo assim refletir sobre as suas ações e fazer das



suas práticas e estratégias verdadeiros berços de teorias de ação (Schön, 1983, cit. Coutinho, 2009).

A intervenção foi inspirada por essa metodologia no sentido de tornar o trabalho na Classe de Canto mais motivante e proveitoso, técnica e artisticamente, para os alunos.

## 2.2 Modelo de análise da Relação Pedagógica (RP)

A redação deste Relatório de Estágio seguiu na sua elaboração as coordenadas do modelo da Relação Pedagógica (RP) criado por Legendre (2005). Este autor estabelece, nesta ferramenta, um quadro de pressupostos para o estudo do trabalho em campo pedagógico onde todos os elementos do processo estão relacionados com a aquisição de conhecimento, desenvolvimento do pensamento, compreensão e resolução de problemas, envolvimento do meio, entre outros.

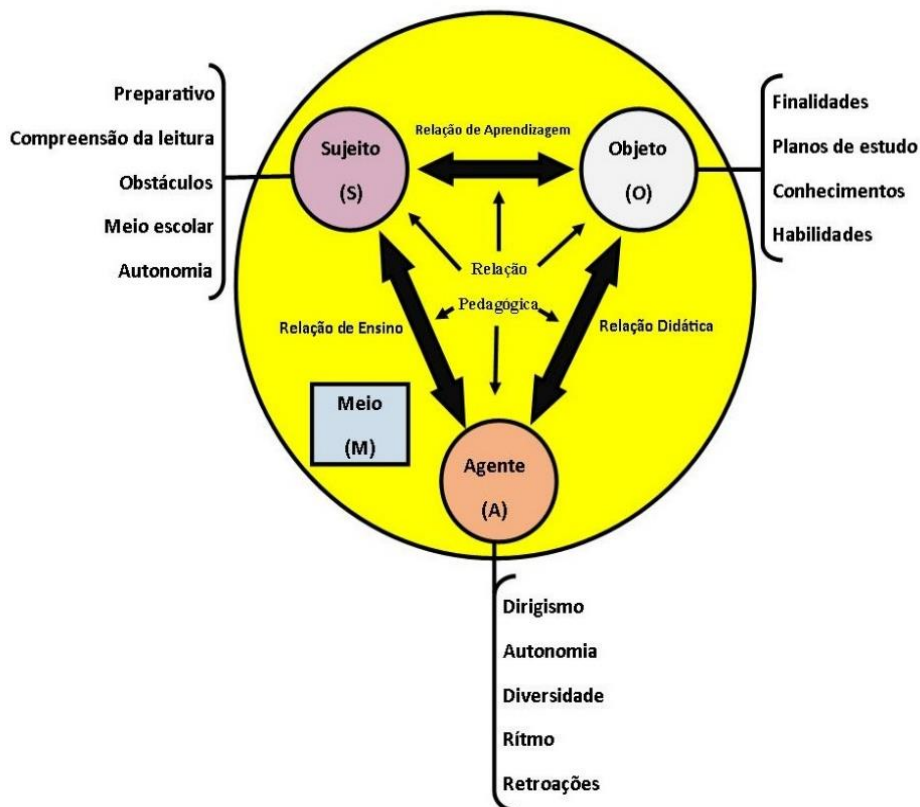


FIGURA 8 - MODELO DE RELAÇÃO PEDAGÓGICA (RP) – FONTE: LEGENDRE (2005)



O modelo preconizado por Legendre enuncia as variáveis que o compõem e que se aplicam na Relação Pedagógica e Didática inerente ao Estágio Pedagógico em referência.

Ao apresentarmos o modelo preconizado por Legendre (2005), vamos enunciar as variáveis que o compõem.

### 2.3 O modelo de Relação Pedagógica (RP) – Definição e descrição

- O **Meio (M)** – consiste no local ou locais onde se desenvolver toda a ação educativa em transformação.
- O **Sujeito (S)** – consiste no conjunto de estudantes ou de pessoas a quem se destina relação pedagógica.
- O **Objeto (O)** de estudo – diz respeito ao trabalho a desenvolver, isto é, ao PROGRAMA DE INTERVENÇÃO e às ações que se desejem implementar e desenvolver.
- O (s) **Agente (A)** (s) – torna visível todos os intervenientes que dirigem e colaboram na ação educativa (Legendre, 2005).

Deste modelo pode formular-se uma expressão matemática que reflete a interdependência destas variáveis na aprendizagem e que descreve o modelo das relações pedagógicas:

$$App = f (S, O, M, A)$$

### 2.4 Relações biunívocas do Modelo de Relação Pedagógica (RP)

As relações biunívocas afloradas neste modelo têm a função de estabelecer relações de ensino e de aprendizagem, as quais se traduzem da seguinte forma:



- **Relação Didática (RD)**, resulta da interação entre os Agentes (A) e o PROGRAMA DE INTERVENÇÃO através do Objeto (O).
- **Relação de Ensino (RE)**, resulta da interação do Agentes (A) relativamente aos trabalhos desenvolvidos com o Sujeito (S).
- **Relação de Aprendizagem (RA)** resulta da relação que se estabelece entre o Sujeito (S) e Objeto (O), realizado através das estratégias utilizadas (Legendre, 2005).

## 2.5 Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao Estudo Empírico

### O Meio (M)

O **Meio (M)** para a realização deste trabalho insere-se no Conservatório Superior de Música de Gaia, no contexto do Mestrado em Ensino de Música, especialidade em Canto, ministrado no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG) e que será descrito na Parte II.

As sessões foram presenciais, com os alunos envolvidos neste PROGRAMA DE INTERVENÇÃO.

### O (s) Sujeito(s) (S)

**Os Sujeitos (S)**, Os visados nesta investigação foram três alunos da classe de Canto do Ensino Básico, atribuídos no âmbito do Estágio Supervisionado.

Nome	Idade	Habilitações Académicas	Tempo de formação em Canto
Joana	14 anos	9º ano	5º Grau
Pedro	11 anos	6º ano	2º Grau
Francisco	16 anos	11º ano	7º Grau

QUADRO 3 – OS SUJEITOS (S) – INFORMAÇÃO SOBRE OS ALUNOS DO ESTÁGIO



## **O Objeto (O)**

**O Objeto de estudo (O)** é o PROGRAMA DE INTERVENÇÃO composto pelo estudo e aplicação do Método de Delsarte, trabalhada durante várias sessões consecutivas, como já se disse com o objetivo de investigar se esta prática usando a Gestualidade, produzia alguns efeitos ao nível da produção sonora na Classe de Canto.

## **O (s) Agente (A)**

**Os Agentes** foram: o Mestrando, a Professora Cooperante, Elsa Teixeira, docente de Classe de Canto do Conservatório Superior de Música de Gaia e o Orientador Científico, Professor Doutor António Salgado.

## **2.6 Relações biunívocas na Relação Pedagógica (RP)**

As relações biunívocas no desenvolvimento deste PROGRAMA DE INTERVENÇÃO estabeleceram-se da seguinte forma:

- **Relação Didática (RD)**, resultou da interação entre os professores (A) e o PROGRAMA DE INTERVENÇÃO através do movimento corporal (O). Esta relação passou pela pesquisa e seleção de material musical e didático adequado para promover o movimento e a expressão corporal dos alunos.
- **Relação de Ensino (RE)**, resultou da interação dos professores (A) nos trabalhos desenvolvidos com os alunos (S). Esta relação passou pela procura por parte dos Professores de diferentes estratégias de sensibilização e de motivação dos alunos para a temática em estudo.
  - **Relação de Aprendizagem (RA)** resultou da relação que se estabeleceu entre os alunos (S) e o movimento corporal (O) realizado através das estratégias utilizadas. Esta relação centrou-se na apreensão, consciencialização da Gestualidade por parte dos alunos nas peças trabalhadas.



## 2.7 Instrumentos de recolha de dados

Os procedimentos de observação e os métodos de registo podem variar, em função das questões a que se deseja responder. A informação obtida pode ser melhor quando se utilizam instrumentos especificamente construídos para o efeito. No nosso caso utilizamos fundamentalmente os registos a seguir descritos:

- Inquéritos por questionário;
- Diários do professor;
- Grelha de avaliação para planificação e análise das sessões;
- Gráficos e tabelas;
- Fotografias;
- Vídeos.

Depois de expormos a apresentação dos processos metodológicos e científicos que orientaram a realização deste Relatório de Estágio, passamos à apresentação do **PROGRAMA DE INTERVENÇÃO**.



## **PARTE II - DESCRIÇÃO DO ESTÁGIO**

---



## 1. INTRODUÇÃO

Seguindo os princípios teóricos da Investigação-ação, procuramos durante o PROGRAMA DE INTERVENÇÃO criar estratégias através do estudo e realização de Repertório Musical, articulado com a gestualidade corporal e a utilização de exercícios corporais, de modo a que possíveis dificuldades fossem superadas por parte dos alunos. Com a utilização harmoniosa destas duas dimensões procuramos incentivar a motivação e adesão aos exercícios.

Foi ministrado um PROGRAMA que constou do aprofundamento da temática, *ELEMENTOS DA EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE NO ENSINO DA MÚSICA EM ALUNOS DE CANTO*, constituindo-se, portanto, este tema como o foco central do Estágio Supervisionado.

As aulas de Classe de Canto abrangidas por este PROGRAMA DE INTERVENÇÃO começaram em setembro de 2019 e terminaram em junho de 2020. Os alunos de Canto tiveram uma aula semanal com a duração de quarenta e cinco minutos cada. Estas aulas funcionavam às segundas-feiras, das 14h45 às 17h00.

As obras que os alunos trabalharam foram selecionadas pela Professora Cooperante e seguindo o grau académico de cada um. Também foram escolhidas tendo em conta a pedagogia a desenvolver neste PROGRAMA DE INTERVENÇÃO.

A escolha destas três peças musicais para realizar a Intervenção (ver Anexo I) teve em vista, não só o valor intrínseco das mesmas (a sua beleza musical, a sua energia contagiante e a sua dificuldade melódica e rítmica), mas também com questões relevantes de técnica vocal e de adequação ao vocabulário de expressão corporal de Delsarte.

Os alunos apresentaram diferentes ritmos de aprendizagem aquando da aplicação do PROGRAMA DE INTERVENÇÃO pelo que houve necessidade de, por vezes, adequar o conteúdo da aula de forma a dar resposta às necessidades de cada aluno, de acordo com o modelo de Investigação-ação adotado. As aulas obedeceram a uma planificação que se apresentará mais à frente. A apresentação deste PROGRAMA seguiu os parâmetros da aplicação do modelo de RP já apresentado aos contextos deste trabalho empírico.



Paralelamente ao PROGRAMA DE INTERVENÇÃO descrito, o estágio foi composto como se tem afirmado, por aulas assistidas na Fundação Conservatório Regional de Gaia, em turmas de Classe de Canto.

Tornou-se de grande interesse, pois permitiu o aprofundamento de conhecimentos em relação a outro Repertório e a outras fontes sonoras.

Durante o PROGRAMA foram realizados exercícios de relaxamento, respiração diafragmática e exercícios vocais na primeira parte da aula, durante os quais se trabalharam aspetos como os exercícios de exploração de Movimentos e Expressão Corporal ligados aos elementos gestuais de Delsarte. Estes exercícios tiveram como objetivos dar a conhecer e exercitar estes fatores de movimento, permitindo uma maior disponibilidade e aprendizagem dos alunos e uma boa postura corporal, em ordem a que a aula fosse realizada com sucesso e adesão por parte dos discentes.

As aulas obedeceram a uma planificação detalhada que se apresentará mais à frente. A apresentação deste PROGRAMA segue os parâmetros da aplicação do modelo de RP já apresentado aos contextos deste trabalho empírico.



## 2. CONTEXTUALIZAÇÃO DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO

O Ensino Artístico Especializado na área da Música em Portugal é ministrado por estabelecimentos de ensino público, privados ou cooperativo e profissional.

Este Relatório de Estágio enquadra-se na atividade realizada no âmbito do Projeto de Estágio Supervisionado do Curso de Mestrado em Ensino de Música, com especialidade em Canto, realizado na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia.

### 2.1 História da Instituição

O Conservatório Regional de Gaia iniciou a sua atividade, autorizada pela Direção Geral do Ensino Particular e Cooperativo, a 14 de outubro de 1985. A criação desta Fundação teve como intenção ressuscitar as estruturas do ensino artístico até então escassas no Município de Gaia. Tal criação, auxiliada pela Câmara, motivou o empenho da sociedade na vida cultural, tornando-se, assim, fulcral a formação técnico-artística dos seus alunos promovendo igualmente o desenvolvimento da atividade cultural e artística através do ensino da música e outras artes e da realização direta ou indireta de manifestações culturais e artísticas. Atualmente, a Fundação Conservatório Regional de Gaia situa-se na Rua António Ferreira Gomes, em Vila Nova de Gaia e tem á disposição da sociedade cursos Livres, cursos Regulares e cursos de Estudos Adicionais.



FOTOGRAFIA 1 - CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE GAIA.



## 2.2 Caracterização da Instituição

É uma instituição de grande prestígio com um plano de atividades anual recheado de atividades culturais, com um papel importante no contexto artístico regional e nacional. É uma escola privada Ensino Artístico Especializado da Música formando com todos os outros conservatórios (públicos e privados) e escolas artísticas públicas um sector específico do sistema educativo em Portugal.

Graças a este enquadramento, o ambiente do Conservatório de Música torna-se propício ao bom desempenho dos alunos com uma comunicação direta e próxima entre todos os intervenientes neste processo, sejam alunos, famílias, pessoal docente e não docente, escolas regulares, direções de escolas ou entidades parceiras. Sentimos uma escola Inter-geracional.

A Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia direciona a sua ação educativa na perspetiva de uma formação vocacional e geral dos seus alunos com a marca da excelência, procura motivar os seus alunos e criar-lhes desafios constantes que os ajudem a superar as suas dificuldades e que os apaixonem mostrando-lhes toda a beleza e mais-valias que o estudo da música lhes pode trazer.

Tem um corpo docente altamente especializado e competente que permite assegurar com sucesso o cumprimento da missão a que se propõe assim como a garantia de continuidade formativa aos seus alunos em diversos planos. A direção procura constantemente aprofundar as competências pessoais e profissionais do seu corpo docente de forma a poder otimizar a gestão de todos os recursos humanos existentes.



Fotografia. 2 – Conservatório de Música de Gaia.



### 3. COMPONENTES DO ESTÁGIO SUPERVISIONADO

O Estágio Supervisionado foi realizado, de acordo com as normas e regulamentos previstos para este Mestrado que englobam duas dimensões: **aulas assistidas e aulas lecionadas**.

#### 3.1 Competências e Temática do Estágio Supervisionado

O Estágio Supervisionado, subordinado ao tema *Elementos da Expressão Corporal de Delsarte no Ensino da Música em alunos de Canto*, foi realizado na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia, durante o ano letivo 2019/2020 e teve início no dia 14 de outubro de 2019, consistindo em três sessões semanais de quarenta e cinco minutos na unidade curricular de Classe de Canto.

Foram usadas as seguintes técnicas:

- Observação e registo do desenvolvimento dos alunos nas aulas, no que diz respeito à sua expressão corporal e desempenho vocal através da utilização dos instrumentos de pesquisa já referidos anteriormente;
- Avaliações periódicas
- Aula assistida pela Professora Especialista

Durante os 6 meses de intervenção ao Estágio Supervisionado foram implementadas, aos Sujeitos (S), as seguintes competências:

- Aumentar a autoconfiança;
- Melhorar a expressão corporal e expressividade musical;
- Criar e improvisar sentimentos e gestos;
- Coordenar o movimento corporal com a emissão vocal;
- Criar uma performance natural e espontânea



Para a elaboração deste Estágio Supervisionado foram introduzidos alguns exercícios integrantes nos elementos de movimento e gestualidade da metodologia de Delsarte consoante aquilo que a peça trabalhada sugeria.

No quadro abaixo, apresento uma síntese das aulas relativas à investigação implementada.

#### PLANIFICAÇÃO DAS SESSÕES

MÊS	DIA	TOTAL DE AULAS
OUTUBRO	7 14 21 28	12
NOVEMBRO	4 11 18 25	12
DEZEMBRO	2 9	6
JANEIRO	6 13 20 27	12
FEVEREIRO	3 10 17	9
MARÇO	2 9	6
MAIO (online)	18 25	2
JUNHO (online)	01 08 12	3

QUADRO 4 – SÍNTESE DA PLANIFICAÇÃO DAS SESSÕES

### 3.2 Planificação das Sessões

Na primeira aula realizada com os alunos de Canto, foram mutuamente apresentados pelo professor cooperante, os alunos que integravam a Classe e o professor estagiário, mestrando e autor do presente relatório.

A esta apresentação seguiu-se a descrição verbal do programa de intervenção a realizar, com particular ênfase na sensibilização dos alunos para a aquisição de competências de execução musical em Canto, relacionadas com a expressão corporal na perspetiva da metodologia de Delsarte, suscitando a motivação intrínseca dos alunos com base no potencial da sua evolução artística.



Cada sessão teve a duração de 45 minutos, sendo a metodologia do trabalho teórico-prático semelhante em todas as sessões e usada em todas elas. Embora as planificações seguissem de uma forma geral a metodologia de ensino da professora Cooperante, tive oportunidade, ao longo do ano letivo, de ir acrescentando e implementando a metodologia escolhida para este Programa de Intervenção.

Apesar de todos os exercícios de relaxamento e de respiração terem sido iguais para os três alunos, os exercícios de aquecimento vocal e de expressão corporal de Delsarte, em algumas sessões foram distintos, tendo em conta a dificuldade de cada Sujeito (S).

A primeira parte da aula consistia sempre nos seguintes exercícios:

- Rodar os ombros
- Rotação da cabeça para aquecimento e relaxamento da zona do pescoço
- Elevação dos ombros até às orelhas
- Elevação dos braços (alternadamente), o mais alto possível, como se estivesse a alcançar algo
- Fletir os joelhos, deixando os braços relaxados e abaná-los, para a frente e para trás, como se de um boneco articulado se tratasse
- Imaginar que via um elevador a subir e a descer, sendo que ao iniciar, a cabeça estaria numa posição intermédia e ao “ver o elevador a subir” os músculos do queixo e pescoço alongavam o mais possível e ao “ver o elevador a descer”, o mesmo aconteceria com os músculos da nuca
- Relaxar os músculos faciais, fazendo exercícios para relaxar a língua e o queixo
- Correção de postura

Exercícios de respiração com o intuito de incutir a noção de uma boa respiração. Uma respiração completa, bem apoiada e bem sustentada, para que desta forma lhes permita ter um maior controlo da mesma e assim possam obter uma melhor qualidade sonora na sua emissão vocal e que esta se reflita nas obras a executar. Estes exercícios consistem em:

- Exercícios de respiração Diafragmática
- Sustentar o apoio diafragmático, expirando com “Z” ou “CH”



- Emitir sons curtos e longos com “S” e “Ts”

A nível de exercícios vocais, numa forma geral, foram trabalhados os seguintes:

- Vibração labial com três notas (ex: dó-ré-mi-ré-dó)
- Zumbido, com boca fechada ou aberta, para trabalhar o espaço interior e levantamento do palato
- Para trabalhar o ataque nas notas agudas de forma leve, imaginar que estavam a pisar nuvens e cantar com i-e-a-o-u
- Ao trabalhar uma frase melódica, para alcançar uma nota aguda, prepará-la de forma a alcançá-la em pontas dos pés

Em seguida, passo a descrever as sessões mais significativas de cada Sujeito.

### **3.3 Implementação da metodologia de Delsarte nas Sessões**

#### 3.3.1 Sujeito(S) A: Joana



FOTOGRAFIA 2 – ALUNA JOANA GOMES



SESSÃO Nº4 - 11/11/2019

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Preparação das peças para a Prova Trimestral</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consciencializar a aluna para a colocação da voz na máscara</li><li>• Perceção do espaço interior para o alcance das notas agudas</li><li>• Saber utilizar o apoio diafragmático</li><li>• Trabalhar a expressividade</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 3 notas (ex:dó-ré-mi-ré-dó) em “zz”</li><li>• Vocalizos cromáticos ascendentes e descendentes</li><li>• Vocalizos em oitava arpejado (ex: dó-mi-sol-dó) com “zi-i-ó”</li></ul>
<b>Metodologia</b>	<p>Após todos os exercícios descritos, trabalhei com a aluna as peças a apresentar na prova trimestral “Chi vuol la zingarella” e “Um ai, meu amor”.</p> <p>Sendo a primeira uma ária antiga e em língua italiana, foi trabalhado o texto e a sua interpretação. Como a melodia varia entre o registo agudo e grave, utilizou-se a <i>Lei do Movimento</i> de Delsarte, em que o movimento escolhido consistia no equilíbrio dos membros inferiores e quando a aluna cantava a frase melódica</p>



	<p>mais aguda (cc.18-19; 22-23; 42-43;46-47) foi-lhe pedido para a fazer em pontas dos pés. Isto serviu para que aluna tivesse a perceção de que teria de pensar na nota mais aguda do que realmente esta era, para também poder criar o espaço interior necessário (levantamento do palato).</p> <p>O mesmo movimento de pernas foi utilizado para a peça portuguesa, em que foi pedido à aluna que pensasse em atacar o início da frase (“Um ai, meu amor”) como se estivesse a caminhar sobre nuvens, para que esse mesmo ataque fosse leve e dúctil.</p>
--	--

SESSÃO Nº7- 02/12/2019

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Prova Trimestral</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Implementar nas peças a apresentar os elementos adquiridos durante as aulas</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 3 notas (ex:dó-ré-mi-ré-dó) em “zz”</li><li>• Vocalizos de 5 notas (ex:dó-ré-mi-fá-sol) em “zi”</li><li>• Vocalizos de 5 notas arpejado descendente (ex:dó-sol-mi-dó) com “zi-a-ai”</li></ul>



	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos em oitava arpejado (ex: dó-mi-sol-dó) com “zi-i-ó”</li><li>• Vocalizos cromáticos ascendentes até “mi” ou “sol” e descendentes até “lá”</li></ul>
<b>Metodologia</b>	A prova da Joana de uma forma geral correu bem, mas com alguma insegurança tendo um aproveitamento positivo, com a nota final de nível 3.

SESSÃO Nº14 - 27/01/2020

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 1.ª Aula assistida pelo Orientador Científico.</li><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Peça alemã</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Trabalhar o apoio diafragmático</li><li>• Perceção do conceito de espaço interior</li><li>• Motivar à autoconfiança da aluna</li><li>• Criar e improvisar gestos e movimentos</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 3 notas (ex:dó-ré-mi-ré-dó) em “zz”</li><li>• Vocalizos de 5 notas (ex:dó-ré-mi-fá-sol) em “zi”</li></ul>



	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 5 notas arpejado descendente (ex:dó-sol-mi-dó) com “zi-a-ai”</li><li>• Vocalizos em oitava arpejado (ex: dó-mi-sol-dó) com “zi-i-ó”</li><li>• Vocalizos cromáticos ascendentes até “mi” ou “sol” e descendentes até “lá”</li></ul>
<p><b>Metodologia</b></p>	<p>Apos os habituais exercícios de relaxamento corporal e de aquecimento vocal, a peça a trabalhar nesta aula, assistida pelo Orinetador Científico, foi o lied “Lachen und Weinen”.</p> <p>Numa primeira fase, a aluna executou a melodia com a vogal “o” e para ter perceção do fraseado melódico foi-lhe pedido que imaginasse ter um elástico na mão e conforme o desenho melódico progredisse para uma região aguda, fletisse os joelhos. O elástico fazia assim o movimento equivalente ao apoio diafragmático ao mesmo tempo que estava a aplicar a <i>Lei do Movimento</i> e das pernas fundamentada por Delsarte.</p> <p>Depois de ter trabalhado a letra do texto e sua tradução com a aluna, pedi-lhe que experimentasse transmitir a distinção entre a palavra “Lachen” e a palavra “Weinen”. Uma vez, analisando que através da emissão vocal seria um pouco difícil para a aluna a execução proposta, implementei a ideia base de Delsarte em que trabalha a zona moral juntamente com a <i>Lei da Força</i>. Isto é, ao trabalhar as</p>



atitudes e inflexões incumbidas pela zona moral, tratamos de desenvolver o pensamento numa imagem abstrata defendido pela *Lei da Força*.

Assim, a aluna criava uma imagem abstrata através do texto da peça e teria a atitude e a intenção de a gestualizar através da expressão facial (riso e choro).

### 3.3.2 Sujeito(S) B: Pedro



FOTOGRAFIA 3 – ALUNO PEDRO NÉVOA



SESSÃO Nº4 - 11/11/2019

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Preparação das peças para a Prova Trimestral</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consciencializar o aluno para a colocação da voz na máscara</li><li>• Perceção do espaço interior para o alcance das notas agudas</li><li>• Saber utilizar o apoio diafragmático</li><li>• Trabalhar a expressividade</li><li>• Compreender o significado de “projeção vocal”</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos cromáticos até “mi” ou “sol” e descendentes até “lá”</li><li>• Vocalizos em arpejo (ex: dó-mi-sol-mi-dó) com a frase “tenho fome”</li><li>• Vocalizos em arpejo ascendente seguido de graus conjuntos descendentes (ex:dó-mi-sol-sol-fá-mi-ré-dó) com “pó-pó-pó-ti-ró-ri-ló-ló”, ou com o nome das notas</li></ul>
<b>Metodologia</b>	Após o trabalho de relaxamento corporal, e atendendo à idade do aluno, trabalhamos mais intensamente nesta sessão o apoio diafragmático. Isto porque, sendo o aluno mais novo, precisava de tomar consciência do



### Metodologia

movimento que o diafragma tem de fazer perante ao ato de Cantar, até para poder compreender também como é apoiado e sustentado o ar que faz com que a emissão vocal tenha mais projeção.

Seguiu-se o aquecimento vocal e a preparação das peças para a Prova Trimestral.

Iniciámos com o Vaccaj “Semplicetta Tortorella”, com a qual foi pedido ao aluno para ter atenção ao legato entre os saltos de 3ª que a música nos remete. Assim, trabalhei com o aluno a zona vital, segundo Delsarte, que consistia em relacionar os braços ao toque. Ou seja, o aluno, de forma leve e subtil, cruzava os braços à sua frente em movimentos de vai e vem para que entendesse que as notas, apesar de ser em terceiras, tinham o mesmo carater e por isso mesmo tinha de se criar o legato entre elas.

Com a peça Portuguesa “Se o gato soubesse”, apliquei a *Lei da Altura* de Delsarte. Esta lei ao ser relacionada às mãos, transmitia a ideia de elevar o som, propagando-o até mais longe, fazendo assim com que o aluno refletisse sobre o apoio diafragmático e projeção vocal (a partir do cc.17)



SESSÃO Nº7 - 02/12/2019

Sumário	<ul style="list-style-type: none"><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Prova Trimestral</li></ul>
Objetivos da Sessão	<ul style="list-style-type: none"><li>• Implementar nas peças a apresentar os elementos adquiridos durante as aulas</li></ul>
Atividades	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos cromáticos até “mi” ou “sol” e descendentes até “lá”</li><li>• Vocalizos em arpejo (ex: dó-mi-sol-mi-dó) com a frase “tenho fome”</li><li>• Vocalizos em arpejo ascendente seguido de graus conjuntos descendentes (ex:dó-mi-sol-sol-fá-mi-ré-dó) com “pó-pó-pó-ti-ró-ri-ló-ló”, e com “ lá-lá-lá-xi-ri-bi-tá-tá” ou com o nome das notas</li></ul>
Metodologia	A prova do Pedro correu bem, tendo um aproveitamento positivo, com a nota final de nível 4.



Sessão nº14 - 27/01/2020

<p><b>Sumário</b></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 1.<sup>a</sup> Aula assistida pelo Orientador Científico.</li><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Novo Vaccaj</li></ul>
<p><b>Objetivos da Sessão</b></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Trabalhar o apoio diafragmático</li><li>• Perceção do conceito de espaço interior</li><li>• Consciencializar para a emissão da projeção vocal</li><li>• Motivar à autoconfiança do aluno</li><li>• Criar e improvisar gestos e movimentos</li></ul>
<p><b>Atividades</b></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos cromáticos até “mi” ou “sol” e descendentes até “lá”</li><li>• Vocalizos em arpejo (ex: dó-mi-sol-mi-dó) com a frase “tenho fome”</li><li>• Vocaizos em arpejo ascendente seguido de graus conjuntos descendentes (ex:dó-mi-sol-sol-fá-mi-ré-dó) com “pó-pó-pó-ti-ró-ri-ló-ló”, e com “ lá-lá-lá-xi-ri-bi-tá-tá” ou com o nome das notas</li></ul>



### Metodologia

Após os exercícios já descritos, passamos a trabalhar o texto a nível da pronúncia. De seguida, e continuando o processo de apoio sustentado e projeção vocal, pedi ao aluno que conforme cantasse as frases melódicas, elevasse a mão, correspondendo a nota mais aguda ao limite da elevação (*Lei da Altura de Delsarte*) como se entregasse o som à última fila de um auditório. Isto porque, queria que o aluno se consciencializasse de que tinha de se fazer ouvir no fundo da sala.

### 3.3.3 Sujeito(S) C: Francisco



FOTOGRAFIA 4 – ALUNO FRANCISCO TAVARES



Sessão nº4 - 11/11/2019

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Preparação das peças para a Prova Trimestral</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consciencializar o aluno para o espaço interior/levantamento do palato</li><li>• Correção da postura</li><li>• Trabalhar a expressividade</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos em arpejo para a extensão da voz ascendente (ex:dó-mi-sol-dó-mi-sol) e descendente (ex:fá-ré-si-sol-fá-ré-dó)</li></ul>
<b>Metodologia</b>	<p>Após todos os exercícios de relaxamento e aquecimento vocal preparamos as peças a serem executadas na prova Trimestral.</p> <p>Iniciámos com a ária antiga “Intorno all’idol mio”, com qual trabalhei com o aluno a preparação do ataque às notas agudas e sobretudo a postura da boca e queixo (ex: cc.5-10; cc.15-19)</p> <p>Seguindo os elementos da expressão corporal de Delsarte, percebe-se que</p>



	<p>no caso deste aluno foi-lhe proposta a <i>Lei da Força</i>, que consiste em enfatizar a imagem do espaço interior e da abertura vertical da boca permitindo assim ao aluno colocar uma postura correta na face, queixo e pescoço, formando uma boa emissão vocal no alcance às notas agudas.</p> <p>Com a peça alemã “Frühlingsglaube”, seguiu-se o mesmo processo, adicionando também a ideia base da zona mental segundo Delsarte da dualidade de consciência firme/consciência fraca. Ou seja, nas palavras desta peça como “Enden”, “sei nicht bang” e “alles wenden”, o aluno teria que alcançar um registo agudo de forma assertiva (firme) mas também leve e doce (ductil) para que surgisse um som bonito e sem tensões no queixo.</p>
--	---

Sessão nº7 - 02/12/2019

<p><b>Sumário</b></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Prova Trimestral</li></ul>
-----------------------	--



<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Implementar nas peças a apresentar os elementos adquiridos durante as aulas</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 5 notas em graus conjunto em “i”, “io”, “o” e “a”</li><li>• Vocalizos em arpejo em “io”, “ia”, “u”</li><li>• Vocalizo em arpejo para extensão da voz ascendente e descendente</li></ul>
<b>Metodologia</b>	A prova do Francisco correu bem, tendo um aproveitamento positivo, com a nota final de 18.

Sessão nº14 - 27/01/2020

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 1.<sup>a</sup> Aula assistida pelo Orientador Científico.</li><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de correção de postura</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Peça Francesa</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consciencializar para uma boa postura</li><li>• Consciencializar para o espaço interior/palato</li><li>• Criar expressão corporal</li><li>• Saber interpretar o texto</li></ul>



<p><b>Atividades</b></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 5 notas em graus conjunto em “l”, “io”, “o” e “a”</li><li>• Vocalizos em arpejo em “io”, “ia”, “u”</li><li>• Vocalizo em arpejo para extensão da voz ascendente e descendente</li></ul>
<p><b>Metodologias</b></p>	<p>Após os exercícios e vocalizos, trabalhamos a peça francesa “Ici bas”. Como já tinha trabalhado com o aluno o texto, dicção, tradução e melodia, esta aula serviu para dar importância à expressividade questões de técnica vocal.</p> <p>Logo no início com a frase “ici bas”, para além do aluno precisar dum bom apoio diafragmático, teria de aliar um espaço interior. Para isso, pedi ao aluno que para além de tecnicamente pensar no levantamento do palato, pensasse também em trabalhar a expressão facial, principalmente, abrir o olhar, levantar sobancelhas e relaxar o queixo, aplicando novamente a <i>Lei da Força</i> de Delsarte.</p> <p>À medida que a melodia e o texto vão ficando mais intensos, para o aluno conseguir alcançar o agudo na frase “Je rêve aux couples qui demeurent”, sugerida pelo compositor na primeira vez em <i>forte</i>, sugeri que juntamente com o apoio, exagerasse na abertura vertical da boca e fletisse as pernas na nota fá. Assim, para além de estar a implicar a expressão facial necessária, utilizava</p>



	também a <i>Lei do Movimento</i> conseguindo assim um equilíbrio na emissão vocal.
--	--

Sessão nº 62 - 12/06/2020

<b>Sumário</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• 2ª Aula assistida pelo Orientador Científica</li><li>• Exercícios de Relaxamento Corporal</li><li>• Exercícios de respiração</li><li>• Aquecimento Vocal</li><li>• Peça Oratório "Thy rebuke" e ária de Ópera "Meiner liebsten..." Bastien</li></ul>
<b>Objetivos da Sessão</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Consciencializar para uma boa postura</li><li>• Consciencializar para o espaço interior/palato</li><li>• Criar expressão corporal</li><li>• Saber interpretar o texto</li></ul>
<b>Atividades</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Vocalizos de 5 notas em graus conjunto em "l", "io", "o" e "a"</li><li>• Vocalizos em arpejo em "io", "ia", "u"</li><li>• Vocalizo em arpejo para extensão da voz ascendente e descendente</li></ul>
<b>Metodologias</b>	Após os exercícios e vocalizos, trabalhamos as peças acima referidas. Como já tinha trabalhado com o aluno o texto, dicção, tradução e melodia, esta aula serviu para dar importância à



	<p>expressividade e questões de técnica vocal.</p> <p>Para isso, pedi ao aluno que para além de tecnicamente pensar no levantamento do palato, teria de pensar em trabalhar a expressão facial, principalmente, abrir o olhar, levantar sobrancelhas e relaxar o queixo, aplicando novamente a <i>Lei da Força</i> de Delsarte.</p> <p>Assim, para além de estar a implicar a expressão facial necessária, utilizaria também a <i>Lei do Movimento</i>, conseguindo assim um equilíbrio na emissão vocal.</p>
--	---



## **PARTE III - ANÁLISE DE DADOS E CONCLUSÕES**

---



## 1. RECOLHA, ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO DE DADOS

Ao longo das Sessões de aprendizagem realizadas com os Sujeitos (S), da avaliação do primeiro período e através dos exercícios implementados nas aulas pelo Mestrando deste Programa, e apesar do contexto em que esta análise foi realizada (O aparecimento do vírus Covid19), foi-nos permitido chegar a alguns resultados interessantes e à elaboração de uma conclusão final que permite reconhecer positivamente e satisfatoriamente a pesquisa levada a cabo para esta Investigação.

Assim, é possível constatar que o universo dos alunos considera importante a existência de um conjunto de elementos que lhes permita criar, improvisar, gestualizar e expressar o conteúdo que está para além do abstrato da técnica vocal.

Então, a análise do Programa será baseada nos resultados registados e obtidos nas sessões e nas avaliações dos Sujeitos (S), categorizando os elementos que mais foram trabalhados.

Dos instrumentos de registo e recolha de informação já anteriormente explicitados, apresenta-se, de seguida, uma análise sistematizada dos resultados obtidos.

TEMA: *ELEMENTOS DA EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE NO ENSINO DA MÚSICA EM ALUNOS DE CANTO*

CATEGORIA	INDICADORES DOS SUJEITOS
<b>TENSÕES MUSCULARES</b>	PROVAVELMENTE O PRINCIPAL OBSTÁCULO NO DESENVOLVIMENTO DO PROGRAMA. VERIFICAMOS QUE OS ALUNOS ERAM PORTADORES DE VÁRIAS TENSÕES MUSCULARES, PRINCIPALMENTE AO NÍVEL DO QUEIXO E DO PESCOÇO.



	<p>COMO EXEMPLO, DURANTE O ESTUDO DA PEÇA "ICI BAS", E PARA AJUDAR O SUJEITO C A RESOLVER ESSAS TENSÕES, FOI APLICADA A LEI DA FORÇA DE DELSARTE USANDO O EXERCÍCIO DE ABRIR A BOCA NA VERTICAL, DE FORMA A RELAXAR O QUEIXO.</p>
<b>RESPIRAÇÃO</b>	<p>NESTA CATEGORIA, EMBORA EM ALGUNS CASOS NEM SEMPRE FOSSE CONSCIENTE, OS ALUNOS TINHAM UMA BOA PERCEÇÃO DO CONCEITO "RESPIRAÇÃO DE CANTOR" E APOIO DIAFRAGMÁTICO.</p> <p>FOI UMA CATEGORIA COM UM PAPEL FULCRAL NAS PRIMEIRAS SESSÕES PARA QUE APÓS ESTAR MINIMAMENTE AUTOMATIZADO FOSSE MAIS FÁCIL A EXECUÇÃO DAS PEÇAS.</p> <p>EXEMPLO DISSO, É O SUJEITO A, EM QUE TRABALHOU A <i>LEI DO MOVIMENTO</i> DE DELSARTE, ATRAVÉS DO DESENHO DO ELÁSTICO PARA O APOIO DIAGRAMÁTICO NA PEÇA "LACHEN UND WEINEN"</p>
<b>EMISSÃO VOCAL</b>	<p>APESAR DE JÁ TEREM ABORDADOS A NOÇÃO DE "EMISSÃO VOCAL", NEM TODOS ENTENDIAM QUE PARA ESSE FATO ACONTECER, TERIA DE SER CRIADO UM ESPAÇO INTERIOR NECESSÁRIO (LEVANTAMENTO DO PALATO), ALIADO AO APOIO, PARA MELHORAR A EMISSÃO DO SOM.</p> <p>ISSO ACONTECIA COM O SUJEITO B, QUE EXPLOROU A <i>LEI DA ALTURA</i> DE DELSARTE, QUANDO LHE FOI PEDIDO LEVAR O SOM ATRAVÉS DO MOVIMENTO DA MÃO, O MAIS LONGE POSSÍVEL.</p>
	<p>SOBRE ESTA CATEGORIA, FOI TRABALHADA E EXPLORADA A</p>



<p><b>EXPRESSÃO CORPORAL</b></p>	<p>EXPRESSIVIDADE E GESTUALIDADE NAS PEÇAS REFERIDAS ANTERIORMENTE. O INTUITO ERA FAZER COM QUE OS SUJEITOS SE LIBERTASSEM E, APÓS A INCLUSÃO DOS ELEMENTOS DE EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE, INTERPRETAREM A EXPRESSÃO PEDIDA DE FORMA MAIS NATURAL, PARA QUE EQUIVALENTEMENTE, AJUDASSE NA PROJECCÃO VOCAL DOS ALUNOS.</p>
----------------------------------	---

## INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

Nesta fase do trabalho, avalio todos os parâmetros que o constituem, analisando os resultados obtidos.

### Questão central:

- Será que o envolvimento da gestualidade na execução musical e a exploração das afinidades entre som e gesto poderão produzir efeitos na melhoria da emissão vocal dos alunos?

Por todo o trabalho que foi realizado, desde a implementação de um Programa denominado de *ELEMENTOS DA EXPRESSÃO CORPORAL DE DELSARTE NO ENSINO DA MÚSICA EM ALUNOS DE CANTO*, até aos momentos de avaliação, pode-se dizer que o envolvimento da gestualidade na execução musical e a exploração das afinidades entre som e gesto poderão produzir efeitos na melhoria da emissão vocal dos alunos.



Claro que essa melhoria irá crescer e evoluir conforme a faixa etária de cada aluno e principalmente através do empenho que cada um aplicar. Cabe ao professor ser um elemento de motivação e persuasão, e sobretudo de exemplo e paciência, para que os alunos assimilem o que lhes é pedido.

### **Questões de Investigação:**

- Será que a aplicação da Metodologia de F. Delsarte pode influenciar a compreensão estética das obras incluídas no programa da disciplina de Classe de Canto?

Verificamos que antes da aplicação do programa, os 3 alunos já associavam a gestualidade à compreensão estética, mas mesmo assim, esta variável melhorou depois da aplicação do programa de intervenção.

- Será que a inclusão no PROGRAMA de Classe de Canto, da gestualidade usada na performance, pode contribuir para aperfeiçoar a eficácia técnica e a emissão vocal?

Acredito que, depois de assimilados e consciencializados todos os processos que intervêm na técnica vocal, o aluno ao estimular e explorar os seus sentimentos e expressões, está tão focado em passar uma mensagem ao público, que todas as fragilidades a nível de emissão vocal desaparecem naturalmente.

Isto porque, sendo o Canto, ou o ato de cantar, algo abstrato, faz com que o aluno se foque em algo mais físico, como o movimento, o gesto e a criação do mesmo, e assim acabe por ultrapassar barreiras ou desmotivações que possam surgir, tornando desta forma, o ato de cantar um processo mais prazeroso.



## 2. CONCLUSÕES

Com este Relatório de Estágio, apresentado e estruturado segundo critérios de uma investigação científica, descreveu-se a utilização do **PROGRAMA DE INTERVENÇÃO**, que teve como tema central a aplicação de conceitos e exercícios retirados da obra de François Delsarte, com os quais procuramos percorrer caminhos que pudessem influenciar a expressividade do som na Classe de canto.

Criámos um contexto em que colocamos em prática na sala de aula alguns exercícios de expressão corporal, propostos por Delsarte, explorando as possíveis afinidades entre estes e os elementos da expressão musical.

O **PROGRAMA** foi realizado com três alunos da classe de canto, com níveis de aprendizagem diferenciados. Foram respeitados os conteúdos programáticos da disciplina, curricularmente desenhados e articulados com os objetivos do **PROGRAMA DE INTERVENÇÃO** que nos propusemos levar a cabo já explicitados no âmbito desta investigação. Cumpriram-se com êxito o plano de trabalho do **PROGRAMA** nas aulas.

Identificados e analisados, observando criticamente o nosso trabalho, cremos poder concluir que a nossa proposta didática teve efeitos positivos no desempenho dos alunos e compreensão da música como linguagem expressiva.

Neste sentido, foi muito gratificante, pôr em prática os conhecimentos aprendidos com os meus Professores e Orientadores. Tudo o que foi explicitado excedeu as minhas expectativas quanto à adesão e a aproveitamento dos alunos que participaram no **PROGRAMA DE INTERVENÇÃO** por nós desenhado e efetivado. Este assunto pode ter a maior relevância em contexto escolar e sentimos que ele esteve longe de ser esgotado no arco temporal do nosso Estágio Supervisionado.

Por isso recomendamos a replicação do projeto noutras classes de canto, para que se possa avaliar, de forma ainda mais eloquente, como a gestualidade de François Delsarte, pode influenciar, técnica e artisticamente, o trabalho nas classes de canto do ensino vocacional da música.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUD, Angélique. The Delsarte System. In *Delsarte System of Oratory*. Nova Iorque: Edgar, S. Werner, 1893.

BARDIN, Lawrence. (1977). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70.

BARRA, Donald (1983) *The Dynamic Performance – A Performancer's Guide to Musical Expression and Interpretation*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.

BARTENIEFF, Irmgard; Lewis, D.(1980). *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach.

BERRY, Wallace T. (1987) *Structural Functions in Music*. Dover Publications Inc., New York.

BLUESTINE, Eric. (2000). *The Ways Children Learn Music*. Chicago: G.I.A. Publications, Inc.

BOWEN e HOBSON (1987) – *Theories of Education: Studies of Significant Innovation in Western Educational Thought*. Brisbane: John Wiley & Sons

CAMPBELL, Patricia S. e Scott-Kassner C. (1995), *Music in Childhood: From Preschool through the Elementary Grades*. New York, Schirmer Books.

CASSIRER, Ernst (2005). *Ensaio sobre o homem*. Martins Fontes (Tradução de Tomás Rosa Bueno) São Paulo.

CHOSKSY, Lois; Robert A. e Avon G. (1985). *Teaching Music In The Twentieth Century*. New Jersey: Prentice-Hall.

COLWELL, Richard e Webster, P. (2011). *MENC Handbook of research on music learning*. Volume 2: Applications: Oxford University Press, pp. 92-120.



COUTINHO, Clara Pereira. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais Humanas – Teoria e Prática*. Coimbra: Edições Almedina

DELAUMOSNE. In *Delsarte System of Oratory*. Nova Iorque: Edgar, S. Werner, 1893.

DELSARTE, François. Address of François Delsarte before the Philotechnic Society of Paris. In: *Delsarte System of Expression*. STEBBINS, Genevieve. Nova Iorque: Edgar S. Werner, 1894.

FREIXO, Manuel João Vaz. (2012). *Metodologia Científica – Fundamentos, Métodos e Técnicas*. Lisboa: Instituto Piaget.

FUBINI, Enrico. (1999). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.

GAINZA, Violeta H. (1982). *Orientaciones Actuales de la Pedagogía Musical – Educacion Musical Hoy*. Barcelona: Paidós, p. 97-107.

GAINZA, Violeta H. (1988). *Estudos de Psicopedagogia Musical*. 3. ed. São Paulo: Summus

GORDON, Edwin E. (2000). *Teoria da Aprendizagem Musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LEGENDRE, Renald. (2005). *Dictionnaire actuel de l'éducation*. 3ième édition. Montreal: Guérin.

MADUREIRA, José Rafael. (2002) François Delsarte: personagem de uma dança (re)descoberta. Dissertação - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2002.

MALETIC, Vera. (1987). *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Approaches to Semiotics 75. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.



METEIRO, T. & ILARI, B. (2012). *Pedagogias em Educação Musical*. Editora Intersaberes

PARNCUTT, R. and McPherson, G. (2002). *The Science and Psychology of Music Performance. Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, p. 237-250.

SHAWN, Ted. (1963). *Every little movement: a book about Delsarte*. Nova Iorque: Dance Horizons.

SOUSA, Maria do Rosário. (1999). *Metodologias do Ensino da Música para Crianças*. 1ª Edição. Canelas Vila Nova de Gaia: Edições Gailivro, Lda.

SOUSA, Maria do Rosário. (2010). *Música, Educação Artística e Interculturalidade. A Alma da Arte na Descoberta do Outro*. 1ª Edição. Rio Tinto: Lugar da Palavra.

SOUSA, Maria do Rosário. (2012). *Pedagogia e Didáticas da Música Intercultural – Programas Artísticos e Musicas Interculturais*. 1ª Edição. Rio Tinto: Lugar da Palavra, Unip. Lda.

SOUSA, Maria do Rosário. (2015). *Metodologias do Ensino da Música para Crianças. Pedagogos, Teorias, Modelos e Experiências. Investigação Científica aplicada à Didática da Música*. 2ª Edição. Rio Tinto: Lugar da Palavra Editora.

STEBBINS, Genevieve. (1894). *Delsarte system of expression*. Nova Iorque: Edgar S. Werner.

SWANWICK, K. (2003). *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Editora Moderna

WILLEMS, Edgar. (1966). *Educación Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana



## FONTES ELETRÓNICAS CONSULTADAS

ALBINO, César & LIMA, Sónia Regina Albano. (2009). A aplicabilidade da pesquisa-ação na educação musical. *Revista UFG*, 9 (2), pp. 91-104.

Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/11251/7395>

Acedido em: 2020-02-11

*Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]*. Porto: Porto Editora, 2003-2020.

Disponível em:

<https://www.infopedia.pt/>

Acedido em 17/02/2019

*Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]*, 2008-2020

Disponível em:

<https://dicionario.priberam.org/>

Acedido em 17/02/2019

Fundação Conservatório Regional de Gaia

Disponível em:

<http://www.conservatoriodegaia.org/fundacao/>

Acedido em: 09/04/2019

GOES, Amanda. (2015). Corpo percussivo e som em movimento: a prática da música corporal. *Opus*, 12(1), pp. 89-100.

Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/54/255>

Acedido em: 2019-12-29



GOMES, Cristiana Maria Flora. (2014). *Prática de ensino supervisionada em ensino de educação musical no ensino básico* (Relatório e Mestrado, IPB).

Disponível em:

[https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/9907/1/Cristiana\\_Maria\\_FloraGomes.pdf](https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/9907/1/Cristiana_Maria_FloraGomes.pdf)

Acedido em: 18/01/2019

GREBLER, M. A. S. (2012). A influência do pensamento de François Delsarte sobre a modernidade da dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(2), pp.413–427

Disponível em:

<http://www.redalyc.org/pdf/4635/463545868007.pdf>

Acedido em: 2020-01-118

MARCHI, Ana Carolina Buzato. (2017). *Expressividade Musical no Canto* (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual e Campinas).

Disponível em:

[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/326703/1/Marchi\\_AnaCarolinaBuzato\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/326703/1/Marchi_AnaCarolinaBuzato_M.pdf)

Acedido em: 2020-01-15

PEDERIVA, Patrícia. (2004). *A aprendizagem da performance musical e o corpo*.

Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/19780/11428>

Acedido em: 2019-12-29

REVEILLEAU, Roberto Aina. (s.d.). *Técnica Alexander*.

Disponível em:

<http://tecnicadealexander.com/tecnica.php>

Acedido em: 2020-02-15

SOUSA, Gonçalo Jorge Gomes. (2011). *A Música como factor de integração* (Relatório de Mestrado, ESEC).

Disponível em:

[https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/10676/1/GONCALO\\_SOUSA.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/10676/1/GONCALO_SOUSA.pdf)

Acedido em: 09/04/2019



## **ANEXOS**

---



## ANEXO I - PARTITURAS

114

GIOVANNI PAISIELLO (1741-1816)

### CHI VUOL LA ZINGARELLA

**C**hi vuol la zingarella  
graziosa, accorta e bella?  
Signori, eccola qua.

Le donne sul balcone  
so bene indovinar  
I giovani al cantone .  
so meglio stuzzicar .

A vecchi innamorati  
scaldar fo le cervella:  
chi vuol la zingarella?  
Signori, eccola qua

*João*

(dall'opera "Gli Zingari in fiera,, - 1789)

♩ = 76  
MODERATO

The piano introduction is in 2/4 time, marked Moderato. It begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

CANTO

The vocal line starts with a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Chi vuol la zin-ga-rel-la gra-zio-sa accorta e". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

The vocal line continues with the lyrics: "bel-la? Si-gno-ri, ec-co-la qua, si-gno-ri, ec-co-la qua." The piano accompaniment remains consistent with the previous sections.

50250-51



Ledonne sul bal - co - ne so beneindovi - nar.



I gio - vani al can - to - ne so megliostuzzi - car. A



vecchi inna - mo - ra - ti scal - dar fo le cer - vel - la, scal - dar fo.... le cer -



- vel - la a vecchi inna - mo - ra - ti. Chi vuol la zinga - rella, chi vuol la zin - ga -



- rel - la? Si - gnori, ec - co - la qua, si - gno - ri, ec - co - la qua.





116

*p* Le don-ne sul bal-co - ne *pp* so bene in-do-vi - nar.

I gio-vani al can-to - ne so meglio stuzzi - car. A

vecchi in-na - mo - ra - ti, a vecchi in-na - mo - ra - ti scal -

*f p f p f p*

*rit:..... a tempo*  
- dar fo le cer - vel - la. Chi vuol la zin - ga - rel - la gra - ziosa accorta e

*col canto p a tempo*

bel - la? Si - gno-ri, ec - co - la qua; si - gno-ri, ec - co - la -

50250-51



117

*cres.* *f* *p*  
qua, gra\_zi-o-sa accorta e bel-la, grazi\_o-sa accorta e bel - la. Si\_gnori, ec\_co\_la

*cres.* *f* *p*  
qua, gra\_zi-o-sa accorta e bel-la, grazi\_o-sa accorta e bel - la. Si\_gnori, ec\_co\_la

*animando sempre e cres:.....*  
qua, si\_gnori, si\_gnori, si\_gnori, ec\_co\_la qua, si\_gnori, si -

*animando sempre e cres:.....*  
- gnori, si\_gnori, ec.co\_la qua.

*rit:.....* *f*  
*rit:.....*

50250-51



# Um ai, meu amor... *Joana*

ARTUR SANTOS

**CANTO** Moderado *poco rit. mf*

**PIANO** *mf pp poco rit.*

*a tempo*

ai, meu a - mor, um ai... Um ai tam - bem a - li - vi - - a Um  
não des-seu ai mor - ri - - a O meu pei - to re - - ben - ta - - vu Se

ai, meu a - mor, um ai... Um ai tam - bem a - li - vi - - a Em  
não desseu ai mor - ri - - a O meu pei - to re - - ben - ta - - vu Nem

Beira Baixa



*poco rit.* *a tempo*

cer - tas o - ca - - si - ões - - Se não des-se um ai, mor - ri - - a Em  
a ter - ra me co - mi - - a Seo meu a - mor cá fi - ca - - va Nem

*marc.* *poco rit.* *a tempo*

1º

cer - tas o - ca - - si - ões - - Se não des-se um ai mor - ri - - a  
a ter - ra me co - mi - - a Seo

*mf* *p* *cresc.*

*rit.* 2º *poco rit.*

Se meu a - mor cá fi - ca - - va.

*marc.* *dim.* *rit.* *poco rit.* *mf* *a tempo*

*m. e.* *m. e.*

*pp*



238

24.

## Lachen und Weinen

) Scena

(Orig. As-dur)

Rückert

Op. 59 Nº 4

82. *pp* *Etwas geschwind*

La - chen und Wei - nen zu jeg - li - cher Stun - de ruht bei der Lieb auf so

man - cher - lei Grun - de. Mor - gens lacht'ich vor Lust, —

und wa - rum ich nun wei - - ne bei des A - bendes Schei - ne,

*decresc.* *dimin.*

*a tempo*  
ist mir selb' nicht be - wußt, ist mir selb' nicht be - wußt.

*a tempo* *mf*

Edition Peters

8846



239

*pp*

Weinen und Lachen zu jeglicher Stunde ruht bei der Lieb auf so mancherlei

Grund. Abends weint' ich vor Schmerz; — und wa-

rum du erwachen kannst am Morgen mit Lachen, muß ich dich fragen, o

*cresc.*

Herz, muß ich dich fragen, o Herz.

*fall*

*voll*

*pp*



84

*Allegretto*

### Il sera banni

Chanson à boire

(1615)



Allegretto (♩=108)

PIANO

*p*

Il se-ra ban-ni de notre é - cot,

Qui ne ti - re ti-re ti-re ti - re, Il se-ra ban-ni de

*cresc.* **FIN**

notre é cot, Qui ne ti - re tire en la-ri - got.

*cresc.* **FIN**



*p*

1<sup>re</sup> Str. Pour pas - ser mé - lan - co - li - e, Et vi - vre l'en - pri - con -  
2<sup>e</sup> Str. Sans pen - ser au roi de Per - se, Ni à l'em - pire al - le -  
3<sup>e</sup> Str. Sui - vons le bruit des bou - teil - les, Le cli - que - tis des con -

*f*

- tent, Il faut fai - re chère li - e, Et boi - re tou - jours d'au -  
- mand, Puis - que ce vin est en per - ce, Bu - vons - le gai - lar - de -  
- teaux, Et nous mon - trons à mer - veil - les Vail - lants en - tre deux tré -

*p*

- tant; Il faut fai - re chère li - e, Et boi - re tou - jours...  
- ment; Puis - que ce vin est en per - ce, Bu - vons - le, bu - vons...  
- teaux, Et nous mon - trons à mer - veil - les, En - tre deux tré - teaux...



### Se o gato soubesse

Margarida Fonseca Santos  
arr. Francisco Cardoso

(♩ = ca. 69) 1.ª vez Canto falado

Se o ga - to sou - bes - se Da - que - le fan - tas - ma Te -

5 AbMaj7 Eb/G Fm7 Fm7/Ab Bb7 Eb Bb7

- ri - a fu - gi - do Que nem u - ma se - ta. Se o ga - to pu - des - se Mor -

11 Bb7/D Eb Eb/G AbMaj7 Eb/G Fm7 Bb7 Eb

- di - a o fan - tas - ma Que se a - pro - xi - mou Nu - ma es - qui - na da ca - sa. O

*Destacar  
legato  
com o  
braço*



+ Lento

17

Ab/C Eb/Bb ✓ Ab/C Eb/Bb , Ab/C Eb/Bb ✓

ga - to não sou - be Que o di - to fan - tas - ma Não qu'ri - a as - sus - tar Só que -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 17 through 22. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb and Eb). The tempo marking '+ Lento' is written above the first measure. Chord symbols are placed above the vocal line: Ab/C, Eb/Bb (with a checkmark), Ab/C, Eb/Bb (with a comma), Ab/C, and Eb/Bb (with a checkmark). The lyrics are: 'ga - to não sou - be Que o di - to fan - tas - ma Não qu'ri - a as - sus - tar Só que -'.

23

F7/C Bb7/D *Tempo* Eb Bb7 Bb7/D Eb Eb/G

-ri - a brin - car. Se o ga - to sou - bes - se Da - que - le fan - tas - ma Te -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 23 through 28. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. A handwritten tempo marking 'Tempo' is written above the vocal line. Chord symbols are placed above the vocal line: F7/C, Bb7/D (with a slur over it), Eb, Bb7, Bb7/D, Eb, and Eb/G. The lyrics are: '-ri - a brin - car. Se o ga - to sou - bes - se Da - que - le fan - tas - ma Te -'.

29

AbMaj7 Eb/G Fm7 Bb7 Eb 1. Fm7 Bb7 Eb 2.

-ri - a fu - gi - do Que nem u - ma se - ta, Te - nem u - ma se - ta.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 29 through 34. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. Chord symbols are placed above the vocal line: AbMaj7, Eb/G, Fm7, Bb7, Eb, and a first ending (1.) with Fm7, Bb7, Eb, followed by a second ending (2.) with Fm7, Bb7, Eb. The lyrics are: '-ri - a fu - gi - do Que nem u - ma se - ta, Te - nem u - ma se - ta.'



Vaccai — Practical Method — for Soprano, Tenor

### Intervals of the Third

*Andantino*

Ah! for those who feel no pit - y, When the sim - ple dove, so  
Sem - pli - cet - ta tor - to - rel - la, che non ve - dejl suo pe -  
*Andantino*  
pret - ty, 'Mid the ar - rows, shel - ter su - ing, Here and there, and sore dis -  
ri - glio, per fug - gir dal cru - doar - ti - glio vo - lajn gremboal cac - cia -  
tress'd, Wound - ed falls with gen - tle coo - ing, Wound - ed falls, with gen - tle  
tor, per fug - gir dal cru - doar - ti - glio, per fug - gir dal cru - doar -  
cooing, On the fowl - er's faith - less breast, On the fowl - er's faith - less breast.  
ti - glio vo - lajn gremboal cac - cia - tor, vo - lajn gremboal cac - cia - tor.



Vaccai – Practical Method – for Soprano, Tenor

## Lesson II

### Intervals of the Fourth

Pol...

*Adagio*

Ah! 'tis sad-ness, Not mere mad-ness, Not mere  
La-sciaj! li-do, e il ma-rejn - fi - do a sol -  
want that oft-times ur - ges, Thro' those dreadful deafning surg-es, Far, so  
car tor-naj! noc - chie - ro, e pur sa che men-zo - gne-ro al - tre  
far and forth to sea, One who knows what storms can be! One who  
vol - te lín - gan - nò, al - tre vol - te lín - gan - nò, al - tre  
knows what storms can be, All too well what storms can be!  
vol - te lín - gan - nò, al - tre vol - te lín - gan - nò.



Vaccai – Practical Method – for Soprano, Tenor

Intervals of the Fifth

Paolo

Andante

Then do not mock at me, Call me no cra - ven,  
Av - vez-zoã vi - ve-re sen - za con - for - to

Andante

Toss'd in mid - ha - ven, And fur'd all my sail.  
in mez-zoal por - to pa - ven - to il mar.

Where winds most fa - vor me, Most Im de - spair - ing -  
Av - vez-zoã vi - ve-re sen - za con - for - to

Ah! sad sea - far - ing, If no fear pre - vail.  
in mez-zoal por - to pa - ven - to il mar.



MARCO ANTONIO CESTI (1618-1669)

# INTORNO ALL'IDOL MIO

**I**ntorno all'idol mio  
 spirate pur, spirate  
 aure soavi e grate;  
 e nelle guance elette  
 baciato per me - cortesi aurette.  
 Al mio ben, che riposa  
 su l'ali della quiete,  
 grati sogni assistete  
 e il mio racchiuso ardore  
 svelategli per me - farve d'amore.

(dall'opera "Oronhea", -1649)

**CANTO**

*LARGO AMOROSO* ♩=84 *ben portando la voce e molto espress.*

*p* In - - tor - no al - l'i - dol

*LARGO AMOROSO* ♩=84  
*p con delicatezza e legato*

*mf* mi - o spi - ra - - te pur,..... *cres.* spi - ra - te, au - re,

*mf tr* au - re so - a - vi e gra - - - te;..... *mf* e nelle guan - cie e.

*mf*

50248-51



- let - te ba - cia - te.lo per me, cor - te - si, cor - te - si au -  
- ret - - - te..... e nel le guan - cie e let - te ba - cia - te.lo per  
me, ba - cia - te.lo per me, cor - te - si, cor - te - si au -  
- ret - - - tel Al mio ben, che ri -  
- po - sa su l'a - - li del - la qui - e - te, gra - ti,

*cres.* *rfz* *più cres.* *rfz*  
*poco rit.* *a tempo* *p* *smorz.*  
*smorz.* *cres.* *rit.* *tr* *mf* *p*  
*col canto pp* *cres.* *dim.* *cres.*

50248-51



The image shows a musical score for voice and piano. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of six systems of music. The first system has a vocal line starting with 'gra - ti..... so - gni as - si - - ste - - - te..... E il' and a piano accompaniment. The second system continues with 'mio racchiu - so ar.do - re sve - la - tegli per me,.... o lar - ve, o'. The third system has 'lar - ve d'a - mo - - re,.... mf e il mio racchiu - so ar.do - re sve -'. The fourth system has '- la - tegli per me, sve - la - tegli per me, o lar - ve, o'. The fifth system has 'lar - ve d'a - mo - - rel.....'. The sixth system concludes with 'col canto' and 'dim.' markings. The score includes various dynamics such as *rfz*, *p*, *mf*, *pp*, *cres.*, *decres.*, and *rit.*. There are also performance instructions like 'portando' and 'poco rit.'. The piano part features several chords marked with 'Ra' and an asterisk. The number '50248-51' is printed at the bottom of the score.



194

# 7. Frühlingsglaube.

Uhland.

Op. 20. N.º 2.

*Ziemlich langsam.*

65.

Die lin - den Lüf - te sind er - wacht, sie  
säu - sein und we - hen Tag und Nacht, sie schaf - fen an al - len  
En - den, an al - len En - den. O fri - scher Duft, o  
neu - er Klang, o neu - er Klang! Nun, ar - mes Her - ze,

Edition Peters

9023



195

sei nicht bang! nun muß sich al - les, al - les wen - den,

nun muß sich al - les, al - les wen - den.

*cresc.* *ppp*

Die Welt wird schö-ner mit

je - dem Tag, man weiß - nicht, was noch wer - den mag, das

Blü - hen will nicht en - den, es will nicht en - den, es

Edition Peters 9023



196

blüht das fern - ste, tief - ste Tal, es blüht das

tief - ste Tal: Nun, ar - mes Herz, vor - gib der Qual!

nun muß sich al - les, al - les wen - den, nun muß sich al - les,

*cresc.*

al - les wen - den.

*fp pp*

Édition Peters

9023



Ici-bas!  
Op. 8, No. 3  
(Original key)

*Francisco  
Lopes*

**CHANT.** *Adagio.* *dolce.*  
I - ci-bas

**PIANO.** *Adagio.* *p*  
Ped. \*

tous les li-las meu-rent, Tous les chants des oiseaux sont courts,

*p*  
Je rê - ve aux é - tés qui demeu-rent tou - jours!

Ped



First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a fermata and then has the lyrics "I - ci-bas les li - vres effleu - rent". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mp* is present. A star symbol is located below the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "rien lais - ser de leur ve - lours,". The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure. A dynamic marking of *mp* is present. A star symbol is located below the piano part.

Third system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "Je rê - ve aux bai - sers qui demeu - rent tou - jours." The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *mp* is present. A "Ped." marking is located below the piano part.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with the lyrics "I - ci-bas, tous les hommes pleu - rent". The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *mf* is present. "Ped." markings are located below the piano part. Star symbols are located below the piano part.



The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The first system includes the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The second system covers the next two lines of lyrics. The third system covers the next two lines. The fourth system covers the final line of lyrics. The piano part features various dynamics such as *cresc.*, *dim.*, *p*, and *pp*, and includes pedal markings like "Ped." and "Ped." with an asterisk. The lyrics are: "Leurs a\_mitiés ou leurs a\_mours, Je rêve aux couples qui de\_ - men - rent, aux couples qui de - meu - rent, qui de - men - rent tou - jours!"



00031486

10

### VII.

*Nicht zu schnell.*  
*mf*  
Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.  
*mf*

E - wig verlor' - nes Lieb, e - wig verlor' - nes Lieb, - ich grol - le  
nicht, ich grol - le nicht. Wie du auch strahlst in Di - a - man - ten - pracht, es fällt kein  
*ritard.*  
Strahl in dei - nes Herzens Nacht, das weiss ich längst.  
*ritard.*

R. S. 181.



02033400

11

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich sah dich ja im

First system of the musical score, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ich sah dich ja im".

Trau-me, und sah die Nacht in deines Her-zens Rau-me, und sah die Schlang, die dir am Her-zen

Second system of the musical score. The lyrics are: "Trau-me, und sah die Nacht in deines Her-zens Rau-me, und sah die Schlang, die dir am Her-zen". The piano part includes a *cresc.* marking.

frisst, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e-lend bist. Ich grolle nicht, ich grolle

Third system of the musical score. The lyrics are: "frisst, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e-lend bist. Ich grolle nicht, ich grolle". The piano part includes a *ritard.* marking.

nicht.

Fourth system of the musical score, concluding the phrase with the word "nicht.". The piano part includes a *ritard.* marking.

H. S. 181.



27 **Accompagnato** 103  
Largo Tenor 1)

T. Thy re - buke hath bro-ken His heart; He is full of heav-i-ness, He is  
c de -  
m

5 full of heav-i-ness; Thy re - buke hath bro-ken His heart. He look - ed for  
de -

9 some to have pi - ty on Him, but there was no man, nei-ther found He  
de -

12 a - ny to com-fort Him; He look - ed for some to have pi - ty on Him,

16 but there was no man, nei-ther found He a - ny to com-fort Him.

CS Digitalizada com CamScanner

1) In performances of versions 1742-1750 (1), Nos. 27 and 28 are to be sung by a soprano. See Preface



104 **28** Aria

Largo e piano

Tenor 1)

T. Be - hold and see, be - hold and see if there be a - ny sor-row

Fg. Vl. Vla.  
Cont. Comb. *p*

**4**

T. like un - to His sor-row, be - hold and see if

*mf* *p*

**8**

T. there be a - ny sor-row like un-to His sor-row, be - hold and see if there

**11**

T. be a-ny sor-row like un-to His sor-row.

*mf* *p*

**29** Accompagnato

Recitativo

Soprano 2)


S. He was cut off out of the land of the living; for the transgres-sion of Thy people was He stricken.

Vl. Vla.  
Cont. Comb.

1) This movement is to be sung by the soprano.



## ANEXO II - AUTORIZAÇÕES DE GRAVAÇÕES AUDIOVISUAIS

  
CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA  
Mestrado em Ensino de Música

Famo(a) Senhor(a)  
Encarregado (a) de Educação  
Do (a) aluno (a) \_\_\_\_\_

Na sequência de um trabalho de investigação científica que visa a realização do Relatório Final de Estágio no âmbito do *Mestrado em Ensino de Música*, que me encontro a frequentar no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), sou pela presente a solicitar a autorização necessária para que seja possível efetuar registos audiovisuais para recolha de dados junto dos alunos envolvidos neste projeto.

Informa-se que a recolha, o tratamento e utilização destes dados se limita exclusivamente ao âmbito académico de elaboração do projeto de estágio e respetiva apresentação final.

Nesta conformidade, solicita-se o preenchimento da autorização infra e posterior entrega à docente responsável do projeto.

Agradecendo desde já a sua colaboração e cuidado, despeço-me atentamente.

Vila Nova de Gaia, \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

A(O) Encarregado(a)  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

---

**AUTORIZAÇÃO DO ENCARREGADO DE EDUCAÇÃO**

Eu, João de Deus - G. M. T. Reis, Encarregado(a) de Educação do(a) Aluno (a) Francisco Manuel Faria Reis, declaro que autorizo o(a) meu/minha educando(a) a participar nas sessões destinadas ao trabalho de investigação científica para o *Mestrado em Ensino de Música*, da(o) Mestranda(o) \_\_\_\_\_ a desenvolver-se no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), autorizando, também, a recolha de registos *fotográficos e filmicos* no âmbito do mesmo.

J. N. Gonçalves, 5/12/2015

O(A) Responsável  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA  
Mestrado em Ensino de Música

Exmo(a). Senhor(a)  
Encarregado (a) de Educação

Do (a) aluno (a) Joana Gomes

Na sequência de um trabalho de investigação científica que visa a realização do Relatório Final de Estágio no âmbito do *Mestrado em Ensino de Música*, que me encontro a frequentar no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), sou pela presente a solicitar a autorização necessária para que seja possível efetuar *registos audiovisuais* para recolha de dados junto dos alunos envolvidos neste projeto.

Informa-se que a recolha, o tratamento e utilização destes dados se limita exclusivamente ao âmbito académico de elaboração do projeto de estágio e respetiva apresentação final.

Nesta conformidade, solicita-se o preenchimento da autorização infra e posterior entrega à docente responsável do projeto.

Agradecendo desde já a sua colaboração e cuidado, despeço-me atentamente.

Vila Nova de Gaia 1/1

A(O) Mestranda(o)

**AUTORIZAÇÃO DO ENCARREGADO DE EDUCAÇÃO**

Eu Teresa Alexandra Melo Rodrigues, Encarregado(a) de Educação do(a) Aluno (a) Joana Gomes, declaro que autorizo o(a) meu/minha educando(a) a participar nas sessões destinadas ao trabalho de investigação científica para o *Mestrado em Ensino de Música*, da(o) Mestranda(o) \_\_\_\_\_ a desenvolver-se no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), autorizando, também, a recolha de registos *fotográficos e filmicos* no âmbito do mesmo.

Avinhas, 03/12/2019

O(A) Responsável



CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA  
Mestrado em Ensino de Música

Exmo(a). Senhor(a)  
Encarregado (a) de Educação  
Do (a) aluno (a) \_\_\_\_\_

Na sequência de um trabalho de investigação científica que visa a realização do Relatório Final de Estágio no âmbito do *Mestrado em Ensino de Música*, que me encontro a frequentar no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), sou pela presente a solicitar a autorização necessária para que seja possível efetuar *registos audiovisuais* para recolha de dados junto dos alunos envolvidos neste projeto.

Informa-se que a recolha, o tratamento e utilização destes dados se limita exclusivamente ao âmbito académico de elaboração do projeto de estágio e respetiva apresentação final.

Nesta conformidade, solicita-se o preenchimento da autorização infra e posterior entrega à docente responsável do projeto.

Agradecendo desde já a sua colaboração e cuidado, despeço-me atentamente.

Vila Nova de Gaia,    /    /   

A(O) Mestranda(o)

**AUTORIZAÇÃO DO ENCARREGADO DE EDUCAÇÃO**

Eu PEDRO MANUEL COSTINHA NÉJOA, Encarregado(a) de Educação do(a) Aluno (a) PEDRO MANUEL FERREIRA NÉJOA, declaro que autorizo o(a) meu/minha educando(a) a participar nas sessões destinadas ao trabalho de investigação científica para o *Mestrado em Ensino de Música*, da(o) Mestranda(o) Francisco Manuel Faria Reis a desenvolver-se no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG), autorizando, também, a recolha de registos *fotográficos* e *filmicos* no âmbito do mesmo.

VILA NOVA DE GAIA, 25 / 11 / 2019

O(A) Responsável