



A TECHNICAL PROMISE
Canto e práticas vocais aplicadas a crianças na
Fundação Conservatório Regional de Gaia

Irma Amado

CSMG | 2014

Mestrado em Ensino da Música - especialidade em Canto

A TECHNICAL PROMISE

Canto e práticas vocais aplicadas a crianças na
Fundação Conservatório Regional de Gaia

por

Irma Lizi Castro Correia Amado

novembro 2014

Mestrado em Ensino da Música - especialidade em Canto

A TECHNICAL PROMISE

*Canto e práticas vocais aplicadas a crianças na
Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia*

por

Irma Lizi Castro Correia Amado

novembro 2014

O Projeto Educativo é submetido em conformidade com as exigências necessárias para a obtenção do grau de **Mestre em Ensino da Música - Canto**

Trabalho realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa

o júri

Prof. Doutor Mário Mateus

presidente da Fundação Conservatório Regional de Gaia (presidente)

Prof.^a Doutora Maria do Rosário Morais Pinto da Mota Ribeiro de Sousa

professora do Conservatório Superior de Música de Gaia (orientadora)

Prof.^a Doutora Ana Sofia Almeida de Sá Serra Dawa

professora auxiliar convidada da Escola das Artes da Universidade Católica (arguente)



CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA

PROJETO EDUCATIVO

A TECHNICOLOR PROMISE:

**CANTO E PRÁTICAS VOCAIS APLICADAS A CRIANÇAS,
NA FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO REGIONAL DE MÚSICA DE GAIA**

MESTRANDO: Irma Lizi Castro Correia Amado

Novembro de 2014



CONSERVATÓRIO SUPERIOR DE MÚSICA DE GAIA

MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA

ESPECIALIADADE EM CANTO

PROJETO EDUCATIVO

A TECHNICOLOR PROMISE:

**CANTO E PRÁTICAS VOCAIS APLICADAS A CRIANÇAS, NA
FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO REGIONAL DE MÚSICA DE GAIA**

MESTRANDO: Irma Lizi Castro Correia Amado

ORIENTADORA: Prof^ª. Doutora Maria do Rosário de Sousa

**PROJETO EDUCATIVO APRESENTADO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE
MESTRE:** Ensino da Música – Especialidade em Canto

ÍNDICE

LISTA DE QUADROS

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE FOTOGRAFIAS

LISTA DE PARTITURAS

LISTA DE GRÁFICOS

RESUMO

SUMMARY

AGRADECIMENTOS

PRÓLOGO

Origem da Investigação

INTRODUÇÃO GERAL

Problemática da Investigação

Questão Central da Pesquisa

Hipótese de Investigação

Objetivos da Investigação

Objetivos Gerais

Objetivos Específicos

Plano geral de Investigação

I PARTE – QUADRO TEÓRICO CONCEPTUAL

CAPÍTULO I : A FORMAÇÃO VOCAL EM CRIANÇAS – UMA NECESSIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

Introdução

1.1 Definição de Conceitos

1.1.1 Conceito de Educação Artística

1.1.2 Conceito de Canto

1.1.3 Conceito de Ensino de Canto

1.2 Principais orientadores do Canto para Crianças

1.2.1 Desenvolvimento Educacional das crianças através do Canto

1.2.2 Visões de Pedagogos sobre o valor didático e pedagógico do Canto para crianças

Resumo do Capítulo

CAPÍTULO II – O APARELHO FONADOR EM CRIANÇAS COM NÍVEIS ETÁRIOS ENTRE OS 9 E OS 11 ANOS

Introdução

2.1 Conceito de Aparelho Fonador

2.2 Morfologia e Fisiologia do Aparelho Fonador

2.2.1 O órgão emissor

2.2.2 Os órgãos ressonadores

2.2.3 Os pulmões

2.3 Desenvolvimento do Aparelho Fonador

2.3.1 As crianças dos 7 aos 12 anos

2.4 Limitações Vocais do Aparelho Fonador

Resumo do Capítulo

CAPÍTULO III – TEORIA MIOELÁSTICA E PSICOLOGIA DA MÚSICA APLICADA AO CANTO INFANTIL

Introdução

3.1 Definição de Conceitos

3.1.1 Conceito de Teoria Mioelástica

3.1.2 Conceito de Psicologia da Música

3.2 Respiração

3.3 Postura

3.4 Relaxamento

3.5 Energia e Vitalidade na Audição

3.6 A Vitalidade da Voz e do Canto

3.7 Fatores que influenciam a aprendizagem do Canto

3.8 O Canto, a criança e o jovem

Resumo do Capítulo

II PARTE – METODOLOGIA EMPÍRICA

CAPÍTULO IV : OPÇÕES METODOLÓGICAS

Introdução

4.1 Conceito de Investigação-Ação

4.2 Passos da Investigação Ação

4.3 O Modelo de Relação Pedagógica (RP)

4.3.1 Polos do Modelo de Relação Pedagógica (RP)

4.3.2 Relações biunívocas do Modelo de Relação Pedagógica

4.4 Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao Estudo Empírico

4.4.1 O Meio (M)

4.4.2 O(s) Sujeito(s) (S)

4.4.3 Os Agentes (A)

4.4.4 O Objeto (O) de estudo

4.5 Instrumentos de recolha de dados

Resumo do Capítulo

CAPÍTULO V : CANTO E PRÁTICAS VOCAIS APLICADAS A CRIANÇAS NA FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO REGIONAL DE MÚSICA DE GAIA

Cronograma do Programa

Introdução

5.1 Razões justificativas do Programa

5.2 Objetivos gerais

5.3 Recolha de informação e períodos de implementação

5.4 Competências gerais do Programa

5.5 Síntese de algumas sessões

5.5.1 Planificação das sessões – 1ª Sessão

5.5.2 Planificação das sessões – 2ª Sessão

5.5.3 Planificação das sessões – 3ª Sessão

5.5.4 Planificação das sessões – 5ª Sessão

5.5.5 Planificação das sessões – 8ª Sessão

Planificação das sessões – 10ª Sessão

5.6 Planificação das Sessões – 11ª Sessão

5.6.1. Planificação das sessões – 12ª Sessão

5.7 Síntese da Planificação Global das Sessões do Programa

Resumo do Capítulo

CAPÍTULO VI : ANÁLISE DOS DADOS

Introdução

6.1 Análise do Programa Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia

6.2 Tema 1: Teorias Mioelástica e Psicológica

6.3 Tema 2: Programa de Intervenção: Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia

6.4 Concerto Final

Resumo do Capítulo

CAPÍTULO VII : INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

7.1 Interpretação dos resultados

Resumo do Capítulo

CONCLUSÕES GERAIS

Recomendações futuras

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

Anexo I – Morfologia e Fisiologia do aparelho fonador

Anexo II – Postura, Relaxamento e Respiração

Anexo III – Questionário aos Encarregados de Educação

Anexo IV – Imagens fílmicas e vídeos etnográficos

LISTA DE QUADROS

Quadro I: Posicionamento da Laringe relativamente às vértebras cervicais

Quadro II: Comprimento das Cordas Vocais

Quadro III: Instrumentos de Recolha de Dados

Quadro IV: Cronograma do Programa

Quadro V: Estrutura do Aparelho Fonador

Quadro VI: Postura, Relaxamento e Respiração

Quadro VII: A obra *Technicolor Promise*

Quadro VIII: As músicas *Ha,ha,ha* e *The Storm*

Quadro IX: A obra completa – *Technicolor Promise*

Quadro X: Ensaio Geral

Quadro XI: Concerto Final

Quadro XII: Avaliação do Concerto e Programa Musical

Quadro XIII: Síntese das sessões do Programa Musical

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Os três elementos da fonação

Figura 2: Movimento das cartilagens na abertura e fecho das cordas vocais

Figura 3: Ação dos músculos cricotiroides, alongando as cordas vocais

Figura 4: Vibração das cordas vocais

Figura 5: Localização dos órgãos fonadores durante a fala e o Canto

Figura 6: Ressonadores humanos

Figura 7: Teoria Mioelástica

Figura 8: Movimento do diafragma durante a inspiração e expiração

Figura 9: Ação das costelas e diafragma durante a respiração

Figura 10: Os músculos flexor e extensor

Figura 11: Relação do Aparelho Fonador com os outros Sistemas

Figura 12: Fatores que influenciam a Prática e Ensino da Música

Figura 13: Espiral de Ciclos de Investigação-Ação

Figura 14: Modelo Simbólico Formal ou Matemático

Figura 15: Capa da obra *Technicolor Promise*

Figura 16: Programa do Concerto Final

Figura 17: Modelo Simbólico Formal ou Matemático

Figura 18: Cartaz do Concerto Final

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia

Fotografia 2: Turma do 1º grau – 5ºano de escolaridade – 1ºB/C

Fotografia 3: Turma do 1º grau – 5ºano de escolaridade – 1ºD/E

Fotografia 4: Dia do Concerto Final

Fotografia 5: A professora a explicar a execução do exercício de ressonâncias

Fotografia 6: Os alunos a realizarem um dos exercícios de ressonadores

Fotografia 7: Exercícios de relaxamento da cabeça

Fotografia 8: Exercícios de relaxamento do pescoço

Fotografia 9: Exercícios de relaxamento do pescoço

Fotografia 10: Exercícios de respiração diafragmática

Fotografia 11: A professora a explicar os exercícios de respiração

Fotografia 12: *Technicolor Promise* – início do estudo da música

Fotografia 13: *Ha,ha,ha* e *The Storm* – estudo da partitura

Fotografia 14: Início da dramatização

Fotografia 15: *A man named Noah* – dramatização

Fotografia 16: Ensaio Geral – *Technicolor Promise*

Fotografia 17: Ensaio Geral – *The Storm*

Fotografia 18: Ensaio Geral – *Forty Days*

Fotografia 19: *Technicolor Promise* no dia do Concerto

Fotografia 20: *Forty Days* no dia do Concerto

Fotografia 21: Solistas da obra *Technicolor Promise*

Fotografia 22: Professora Irma a dirigir o Concerto

Fotografia 23: O *Auditório Fernanda Correia* no dia do Concerto

Fotografia 24: Exercícios de postura e relaxamento

Fotografia 25: Exercícios de respiração

Fotografia 26: Alegria e Expressividade demonstrada pelos Sujeitos (S)

Fotografia 27: Colorido da obra *Technicolor Promise*

Fotografia 28: Dramatização e Movimento

Fotografia 29: Dramatização e Movimento

Fotografia 30: Narrador e a Palavra

Fotografia 31: Solistas em *Technicolor Promise*

LISTA DE PARTITURAS

Partitura 1: Partitura da Música “*Promessa Colorida*”

Partitura 2: Partitura da Música “*Um homem chamado Noé*”

Partitura 3: Partitura da Música “*Ah, ah, ah*”

Partitura 4: Partitura da Música “*Tempestade*”

Partitura 5: Partitura da Música “*Dança par a par*”

Partitura 6: Partitura da Música “*Voa, voa pequena Pomba*”

Partitura 7: Partitura da Música “*O grande dia*”

Partitura 8: Partitura da Música “*Final*”

Partitura 9: Extrato da partitura da Música *Technicolor Promise* – compassos finais

Partitura 10: Música *The Storm* – algumas dificuldades sentidas pelos alunos

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Motivação e interesse demonstrado pelos Sujeitos (S) no Programa Musical

Gráfico 2: Apatia e Gosto pelos Sujeitos (S) no Programa Musical

Gráfico 3: Opinião dos Sujeitos (S) acerca do Programa Musical

Gráfico 4: Apreciação final do Programa Musical pelos Sujeitos (S)

Gráfico 5: Motivação e interesse demonstrado pelos Sujeitos (S) no Programa Musical – opinião dos Encarregados de Educação

Gráfico 6: Apatia e Gosto demonstrado pelos Sujeitos (S) no Programa Musical – opinião dos Encarregados de Educação

Gráfico 7: Opinião dos Encarregados de Educação acerca do Programa Musical

Gráfico 8: Apreciação Final dos Encarregados de Educação acerca do Programa Musica

RESUMO

A Investigação científica que se apresenta, insere-se no âmbito de um Projeto Educativo, integrado no *Mestrado em Ensino da Música*, com a *especialidade em Canto*, realizado no Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG).

Dada a importância de que se reveste o Canto na formação artística das crianças, este Projeto Educativo teve como foco central a prática vocal, e o estudo da operacionalização da síntese da teoria *mioelástica e psicologia da música*, em crianças com idades compreendidas entre os 9 e os 11 anos.

Assente, no paradigma de Investigação-ação, de análise qualitativa, implementou-se um Programa denominado *Canto e Práticas Vocais aplicadas a Crianças, na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia*.

Sustentado por um Quadro Teórico-Conceptual, e por uma Metodologia Empírica, baseados cientificamente no modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald Legendre (2005), este Programa revestiu-se de grande significado para os Sujeitos (S) de aprendizagem, conforme a *análise de dados* efectuada. As imagens *filmicas e fotográficas* conduziram-nos a resultados que nos permitem constatar a eficácia deste Programa.

À luz dos conceitos da *teoria mioelástica e psicologia da música* podemos verificar que a aprendizagem da obra *Technicolor Promise*, do compositor Allen Potte, conduziu todas as crianças a progressos vocais de significativa importância.

PALAVRAS- CHAVE

EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – CANTO – ENSINO DO CANTO – APARELHO FONADOR – TEORIA MIOELÁSTICA – PSICOLOGIA DA MÚSICA

ABSTRACT

The scientific investigation presented here is inserted in a Educational Project integrated in the *Mestrado em Ensino da Música*, with a *especialidade em Canto*, ministered in the *Conservatório Superior de Música de Gaia (CSMG)*.

Given the importance invested in the singing portion of the artistic education of the children, this Educational Project had a central focus on vocal practice, combining the study and application of the Mioelastic theory and of Music Psychology in children of ages 9 to 11.

A program denominated *Canto e Práticas Vocais aplicadas a Crianças, na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia*, based on the principles of Research-Action and qualitative analysis was implemented.

Supported by a theoretical and conceptual framework, and by Empirical Methodology based on the Pedagogic Relation (RP) de Renald Legendre (2005), this *Program* had great significance for the subjects (S) of this learning process as indicated by the *data analysis*. The collected media (photographs and video) helps to further confirm the effectiveness of this *Program*.

Using the concepts in the Mioelastic Theory and Musical Psychology applied to the learning of the piece *Technicolor Promise*, by Allen Potte, by children, these developed significantly their vocal skills.

KEYWORDS

**ARTISTIC EDUCATION – SINGING – TEACHING TO SING – VOCAL
TRACT – MIOELASTIC THEORY – MUSIC PSYCHOLOGY**

AGRADECIMENTOS

Apresento aqui os meus mais sinceros agradecimentos a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste Programa Musical e que, de uma forma visível se corporizou na elaboração deste Projeto Educativo.

À **Professora Doutora Maria do Rosário Sousa**, minha professora e orientadora, por todos os conselhos que me transmitiu, pelo contínuo apoio e orientação na sistematização deste Projeto Educativo.

À **Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia**, pela disponibilidade em me ter proporcionado os meios necessários para a realização deste Programa.

À **Professora Fernanda Correia**, por todo o conhecimento de Canto que me transmitiu ao longo de todos estes anos, não só na forma de Cantar mas também como lecionar os diferentes tipos de vozes que nos vão aparecendo ao longo da nossa carreira.

À minha amiga e acompanhadora **Susana Cerqueira**, pelo apoio na realização e implementação deste Programa.

Ao meu melhor amigo, **André Almeida**, por todo o apoio e ajuda na realização deste Projeto Educativo, essencialmente na recta final do mesmo.

Aos meus **Pais**, por todo o apoio e paciência que tiveram desde sempre, o maior agradecimento do mundo.

PRÓLOGO

Origem da Investigação

Nasci nos contornos de uma família com marcas ancestrais musicais no seu ADN, pois os meus avós paternos e maternos dedilhavam notas sobre o violino! De igual modo, o meu pai também se aventurou a estudar violino enquanto a minha mãe optou pelo estudo do Canto.

A família mais chegada de meu avô materno assumiu a profissionalização da música, em particular na vertente Canto.

Desde tenra idade que em mim despertou o gosto pela arte musical, em particular o Canto. Apontamentos, ainda que verdes, aconteceram na pré-primária, e durante esta fase sempre me consideraram muito musical e cantora.

Aos nove anos de idade, iniciei, então, oficialmente, os meus estudos musicais na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia. Nesta mesma instituição, concluí em 2003, o Curso Geral de Canto.

A minha candidatura ao Curso Superior de Canto não teve sequência imediata, decorrente da incompatibilidade de frequentar dois cursos superiores em simultâneo, pois nessa altura tinha iniciado o Curso de Engenharia Agronómica, nunca pondo de lado o estudo do Canto. Concluído o Curso, pude então candidatar-me ao que tanto queria seguir, o Curso Superior de Canto Teatral que finalizei em 2011, pois nunca deixei de ter “o bichinho” da música dentro de mim.

Desde então, foquei-me no Canto, em particular, o *Canto Lírico*.

Para além de lecionar Piano Infantil, Classe de Conjunto de Coro e Formação Musical Infantil, na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia nunca deixei de realizar concertos como solista e como coralista nesta mesma instituição, mostrando, realmente, que o Canto e o Ensino do Canto são duas áreas que me fascinam.

O meu “focus” mais recente tem-se centrado, essencialmente, em atividades com crianças no universo de idades entre os 3 e os 11 anos, sempre numa ótica de formação metodológica, de aprendizagem/ação com recurso ao que de mais atual existe no universo musical para este público-alvo.

É neste contexto que surge a forte motivação de realizar um Mestrado em Ensino da Música com a especialidade em Canto, como um sonho de poder aprender mais, de poder ensinar e colocar em prática com crianças os processos e métodos de formação musical, de técnica vocal, integrando também a componente cénica como demonstração de um processo de aprendizagem.

O tema escolhido, teve como preocupação fundamental a de integrar a surpresa cénica, o carácter inovador das músicas e do compositor, a possibilidade de ter “sketches” cénicos que pudessem mostrar as técnicas aprendidas e, obviamente, que as mesmas fossem um elemento fortemente motivador para a participação das crianças.

Depois de ter apresentado as origens desta pesquisa e as razões que motivaram, passarei de seguida a apresentar o Projeto Educativo que desenvolvi, o qual que se interliga no contexto dos percursos apresentados.

INTRODUÇÃO GERAL

A voz é o espelho onde se revela a nossa capacidade de captar as energias que são sopro de vida (Laurent, 2001, p.45).

A voz expressa os sentimentos de quem a utiliza, o espírito do emissor, a personalidade de quem a emite e os bloqueios corporais (Laurent, 2001).

Para dar expressão aos verdadeiros sentimentos é necessário adoptar técnicas vocais que os não distorçam. Do mesmo modo, para evitar bloqueios corporais, é necessário adoptar uma postura corporal correcta (Laurent, 2001).

É inegável o valor do ensino e da aprendizagem do Canto em crianças, ao longo da História!

A Técnica Vocal dedicada às crianças até aos 11 anos de idade, deve levar-se à prática tendo em conta as particularidades deste nível etário, tais como, o desenvolvimento do aparelho fonador, a sensibilidade auditiva, a inteligência emocional/cognitiva, o carácter psicológico, a postura e relaxamento corporal, a respiração, a expressão não verbal, entre outros fatores.

É nossa intenção aprofundar, através da reflexão e da prática estas particularidades, agregando-as à volta do estudo da Técnica Vocal, no sentido do desenvolvimento harmonioso das suas capacidades performativas ao nível do Canto.

Através deste trabalho de investigação científica, tendo como base o desenvolvimento de aspetos didáticos e pedagógicos, queremos promover uma maior motivação para o estudo deste instrumento musical, de capital importância no ser humano, que todos os seres humanos da Terra possuem. Através dele todos poderão expressar sentimentos e emoções expressando vivências e formas antropológicas do conhecimento.

Problemática da Investigação

Segundo, Fernandez (2011), o estudo dos processos do desenvolvimento do Canto em crianças até aos 11 anos sustenta-se em estudos relativamente recentes identificados, por um lado, pelas particularidades anatómicas, cognitivas e reativas das crianças na sua dimensão psico-motora e, por outro lado, pela dimensão da propensão natural da criança

para a expressão artística, aproveitando essas potencialidades como ponto de partida da criança com recurso a metodologias aplicadas ao Canto, e o Ensino do Canto.

Desta forma, é nosso propósito fazer uma síntese das duas formas musicais, mioelástica e psicológica, dada a importância de que se revestem no desenvolvimento vocal dos nossos alunos.

No sentido do aprofundamento desta problemática, passamos a apresentar a **Questão Central** da Pesquisa.

Questão Central da Pesquisa

- **De que forma a síntese das duas formas musicais, mioelástica e psicológica, pode ser operacionalizada no campo da prática ao nível dos alunos dos cursos básicos de um Conservatório de Música tendo em conta as especificidades inerentes à implementação desta síntese?**

Para conseguirmos delimitar o nosso estudo, por forma a centralizarmos melhor a pesquisa que temos em estudo, escolhemos algumas Hipóteses de Investigação formulamos da seguinte forma:

Hipóteses de Investigação

- **De que forma será possível ensinar e desenvolver a aprendizagem de Canto em crianças com idades até aos 11 anos de idade?**
- **Como será possível extrair das vozes destas crianças todas as suas potencialidade artísticas que retratem a obra em estudo?**

Objetivos da Investigação

No desenvolvimento deste Programa decidimos dividir os objetivos em: objetivos gerais e objetivos específicos.

Objetivos gerais

Tendo em conta a maior especificidade deste Programa, entendemos que se devem desenvolver estratégias dentro da comunidade escolar, cujos objetivos gerais passamos a enunciar :

- contribuir para o desenvolvimento de práticas vocais saudáveis em crianças nesta faixa etária;
- estimular para a correta utilização da voz, não só quando estão a cantar;
- criar contextos para uma maior formação em Técnica Vocal Infantil dos professores que lecionam a estas faixas etárias;
- estimular o Canto Infantil e as Práticas Vocais associadas a este, para que a divulgação das atividades artísticas sejam mais amplas por todo o país.

Objetivos específicos

- conhecer o nosso aparelho fonador;
- saber qual a postura a ter para cantar;
- realizar os exercícios de relaxamento corporal necessários para cantar;
- realizar a respiração diafragmática;
- saber realizar a técnica vocal necessária à interpretação das músicas;
- melhorar a auto-estima dos alunos;
- permitir aos alunos conhecerem-se a si próprios;

- obter um bom relacionamento interpessoal com os colegas e professores;
- preparar os alunos para enfrentar o público.

Plano Geral da Investigação

Para atingir os propósitos definidos para o projeto educativo em estudo, o plano geral de investigação constou dos seguintes dois elementos:

- Um quadro teórico-conceitual
- Uma metodologia empírica

Do quadro teórico-conceitual fazem parte os seguintes capítulos:

- **Capítulo 1: A Formação Vocal em Crianças – uma necessidade no contexto da educação artística**
Neste capítulo definimos os conceitos relativos à Educação Artística, ao Canto e ao Ensino do Canto no contexto de Formação Educacional da Música.

Falamos sobre os princípios orientadores específicos do Canto para crianças, com enfoque nas competências psico-motoras e dos tipos de inteligência na perspetiva educacional de aprendizagem.

Fundamentamos o valor pedagógico do Canto para crianças com a visão de pedagogos que mais se destacaram no âmbito da Psicologia e Pedagogia da Música.
- **Capítulo 2: O Aparelho Fonador em Crianças com níveis etários entre os 9 e os 11 anos de idade**
Este capítulo centrou-se na descrição da morfologia e fisiologia do aparelho fonador e das suas funcionalidades e características específicas, com referência particular às crianças dos 7 aos 11 anos de idade.

Por último, faz-se referência ao acompanhamento que o professor de canto deve dar às crianças para ajudar ao seu desenvolvimento vocal saudável.

- **Capítulo 3: Teoria Mioelástica e Psicologia da Música aplicada ao Canto Infantil**
Este capítulo centrou-se na descrição dos fenómenos da fonação, dos conceitos a si associados e das técnicas preconizadas para a correta colocação da voz, sendo dada a devida ênfase à respiração, postura e relaxamento.

Abordou-se, também, a problemática da acuidade auditiva, da vitalidade da voz e do canto, e da gestão da energia vocal, bem como dos sistemas do organismo humano que influenciam a aprendizagem do canto, enquadrando-os com as características psico-motoras das crianças.

Da metodologia empírica fazem parte os seguintes capítulos:

- **Capítulo 4: Opções metodológicas**
Este capítulo centrou-se na escolha da metodologia para sustentar a investigação do projeto de investigação-ação – o modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald Legendre (2005). Decorrente desta metodologia e seus procedimentos percebemos o caminho ao longo do programa.
- **Capítulo 5: Programa de Investigação-Ação**
Neste capítulo sintetiza-se o trabalho realizado nalgumas sessões e a metodologia utilizada. Previamente abordamos as razões justificativa do programa e as competências que o mesmo deverá desenvolver nas crianças.
- **Capítulo 6: Análise de dados**
Este capítulo centrou-se na análise qualitativa dos dados com o objetivo de se perceber a correlação entre os mesmos. Para tal, utilizamos os registos dos alunos e do professor. Igualmente recorreremos às imagens fotográficas, fílmicas e sonoras que permitiram evidenciar os diversos momentos da implementação do programa.

- Capítulo 7: Interpretação dos resultados

Neste capítulo procuramos avaliar a convergência de leitura interpretativa dos dados da análise, sua valorização e validade.

Conclusões gerais

Neste ponto abordamos as questões relacionadas com o decorrer do programa e sugestões para futuros projetos deste género.

I PARTE

QUADRO TEÓRICO – CONCEPTUAL

CAPÍTULO I

A FORMAÇÃO VOCAL EM CRIANÇAS – UMA NECESSIDADE NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

Introdução

Para o bom desempenho vocal das crianças é imprescindível cimentar os pilares da educação artística e, em particular, na ótica do Canto.

O Canto é a atitude mais importante na Educação Musical. Por meio do Canto assentamos os alicerces da musicalidade, que é a audição interior.

Através do Canto procuramos desenvolver e privilegiar competências auditivas, de leitura, de memória e de improviso, de conhecimento da estrutura da música e seu estilo.

O ensino e prática do Canto para as crianças deve privilegiar as suas competências psico-motoras – desejo de aprender, preparação para a aprendizagem, iniciação e aquisição, elaboração, codificação da memória, expressividade e flexibilidade, interpretação individual, e fazer apelo ao papel diferenciador que os vários tipos de inteligência – musical, linguístico, lógico-matemático, espacial, corporal/cinestético, interpessoal, intrapesoal, espiritual/existencial, jogam no contexto da aprendizagem (Williams, 2013).

A abordagem sobre o valor didático e pedagógico do canto para crianças está consubstanciada nos diversos métodos/teorias/contributos que nos foram propostos por diversos pedagogos e que são referenciados neste capítulo.

1.1. Definição de Conceitos

1.1.1. Conceitos de Educação Artística

Segundo Sousa, Educação Artística:

...trata-se pois de uma educação que proporciona uma equilibrada cultura geral, com vivências culturais no domínio das letras, das ciências e das artes, que levará a um melhor desenvolvimento da pessoa, no seu todo (2010, p.31).

Nesta perspectiva, podemos completar esta definição como sendo:

Uma educação global e globalizante, isto é, uma educação que possua uma grande ligação interdisciplinar entre todas as áreas de aprendizagem e não apenas as artísticas, numa convergência de atuações e de propósitos claramente voltada para a verdadeira essência da arte e da educação (Sousa, 2010, p. 31).

1.1.2. Conceito de Canto

Podemos definir Canto como *a expressão da voz humana através da qual o cantor emociona e transmite a mensagem efetiva do compositor (Rolland, 1965, p.76).*

Para Rolland (1965), No canto, a voz humana pode receber a contribuição de múltiplas subcargas afetivas e psíquicas, e que se sobrepõe à mensagem puramente linguística da linguagem oral (p.78).

1.1.3. Conceito de Ensino do Canto

De acordo com Jannibelli (1971) podemos defini-lo como a aplicação duma Técnica Vocal através da qual o aparelho fonador funcione adequadamente.

O ensino de Canto só será realizado com rendimento quando forem encontradas as posições e técnicas corretas. Ao ensinar Canto, os alunos atingem muitos objetivos não só na aquisição de meios de bem expressar-se pela dicção e afinação para firmar as suas personalidades, como desenvolvendo qualidades vocacionais específicas (Jannibelli, 1971).

1. 2. Princípios orientadores do Canto para Crianças

1.2.1. Desenvolvimento Educacional das crianças através do Canto

A Educação é um processo que se refere à aquisição de conhecimentos, sejam gerais, científicos ou artísticos, com o objetivo de desenvolver, no indivíduo, as suas capacidades, dotando-o de instrumentos capazes de

impulsionar as transformações materiais e espirituais exigidas pela dinâmica da sociedade (Jannibelli, 1971, p. 21).

Se analisarmos a música no contexto do período histórico da nossa civilização, e parafraseando Jannibelli (1971), a música é percebida como sendo um veículo de educação que consegue alcançar os objetivos visados pela nossa maneira de entender a sociedade e a correspondente educação.

- Relações e inflecções de notas individuais com a frase
- Contornos musicais no seu todo
- Relações hierárquicas da frase com o seu todo
- Nível contextual
- Relacionamento da canção com a história e a cultura

Como refere Jannibelli,

Nas crianças a capacidade de imitação é tão forte que o mau exemplo é perigoso. Rapidamente é seguido. A voz infantil precisa de ser defendida do perigo de todos aqueles que, ou não cantam ou o fazem desafinadamente e com canções impróprias na tessitura e na letra. Ouvindo-se coisas boas e bem feitas, forma-se o ouvido controlador dos sons cantados. A canção, então, flui sem esforço e com naturalidade. A voz é emitida pela criança de maneira livre e espontânea mas, como todo e qualquer comportamento humano, é aprendida por imitação e estimulada pela orientação hábil dos pais e professores (2013, p.61).

Podemos perguntar, então, porque é que as crianças necessitam de aprender Técnica Vocal.

Como descreve Jannibelli (1971, p.61), *no início, a criança não pensa na voz que possui e no como deve agir. A sua atenção está voltada para a situação expressa pela canção que se manifesta na melodia e no que o texto contém como acontecimento.*

A dramatização e a mímica que a letra e o ritmo provocam são outros tantos recursos de que se lança mão para que o Canto seja feito com espontaneidade, sem esforço e inconscientemente.

Mas o ato de cantar é educativo, porque desperta na criança o que nela há como património hereditário. O senso do ritmo, de tonalidade e outras qualidades musicais

são estimuladas nesse ato que deixa de ser simplesmente imitativo, para ser expressivo. Cantar é, em última análise, emitir com a voz *sons musicais* e as canções facilitam a realização desse ato. Como em sua feitura as canções estão bem caracterizadas pela melodia, ritmo e texto, estes serão os atrativos mais destacados que o aluno encontra no cantar.

Se é certo, como refere Williams (2013), que cantar é uma atividade natural, e se é verdade que qualquer pessoa poderá falar e cantar, exatamente como qualquer pessoa poderá andar e dançar, etc. não é menos verdade que qualquer pessoa poderá aprender a cantar melhor. Ninguém poderá ser um grande cantor sem educação específica, experiência e prática.

Estes aspetos são particularmente importantes para as crianças, se atendermos a algumas particularidades que se podem manifestar com repercussões negativas na eficiência vocal:

- Voz cansada
- Voz perdida
- Aquisição de maus hábitos
- Desenvolvimento salutar da voz

Por outro lado, o desenvolvimento educacional sublinha a importância da atividade musical desde os primeiros anos de vida das crianças.

Canções que integram movimento terão um impacto bem maior nas crianças, e são de mais fácil memorização. Igualmente canções com um propósito bem determinado são muito importantes para o desenvolvimento educacional (Williams, 1971, p. 24).

O ensino do canto para crianças privilegia primeiramente as competências psicomotoras. Esta teoria, Designada Teoria Educacional das Competências Psicomotoras, fundamenta o processo de aprendizagem nas seguintes sete etapas (Williams, 2013):

- *Primeira etapa: desejo de aprender*

Esta etapa privilegia a pré-exposição à comunidade como forma de ultrapassar as resistências e falta de motivação iniciais.

- *Segunda etapa: preparação para a aprendizagem*

Esta etapa representa para o Cantor o início da aprendizagem.

Uma pré-disposição mental, física e emocional, bem como uma postura corporal correta e a mente focada, são os estados primordiais.

- *Terceira etapa: iniciação e aquisição*

É a etapa da imersão na atividade, o que, normalmente, gera alguma curiosidade no estudante. Exercícios vocais ou compreensão da frase com a canção são atividades aqui desenvolvidas.

- *Quarta etapa: elaboração*

É a etapa onde se trabalha a repetição de pequenos elementos, tais como exercícios ou frases. É o elemento crucial para o exercitar da memória-motora. A transmissão das razões para estas repetições são elemento chave de aceitação por parte das crianças.

- *Quinta etapa: codificação da memória*

É a etapa do referencial aos pequenos hábitos e aos automatismos. Controlo da respiração, postura e dimensão gestual são aspetos técnicos que se desenvolvem facilmente e rapidamente em modo automático.

- *Sexta etapa: expressividade e flexibilidade*

É a etapa da exploração emocional das peças de Canto, da verdadeira compreensão do texto e da descoberta da razão emocional para cada gesto musical.

- *Sétima etapa: interpretação individual*

É a etapa que privilegia a liberdade e a flexibilidade no contexto da interpretação e desempenho individual.

É de referir, igualmente, o papel diferenciador que a inteligência joga no contexto educacional de aprendizagem.

Segundo Howard Gardner (1999), podemos identificar **nove tipos de inteligência**, sendo que qualquer um deles é aplicável ao estudo da música. Cada um destes tipos de

inteligência apresenta um balanço entre “ability” e “aptitude” (citado por Williams, pp. 40-41):

- *Primeiro tipo: música*

Este primeiro tipo de inteligência é de evidência própria, pois mesmo que a criança tenha uma voz bonita ou forte, tal poderá não ser musicalmente inteligente. Capacidade de compreender o som, captar a sua expressão e transmitir sentimento através dele, são atributos desta inteligência.

- *Segundo tipo: linguístico*

São elementos deste segundo tipo de inteligência, a aprendizagem e a compreensão do texto da canção, a análise crítica da música, conhecimento e compreensão do contexto histórico.

- *Terceiro tipo: lógico-matemático*

O terceiro tipo de inteligência direciona a focagem para a leitura rítmica e para a análise estrutural da música.

- *Quarto tipo: espacial*

Os elementos diferenciadores deste tipo de inteligência centram-se na análise e composição estrutural da música, e leitura da notação na partitura.

- *Quinto tipo: corporal/cinestético*

Este quinto tipo de inteligência faz apelo à aprendizagem e aptidão das qualificações técnicas e coreográficas.

- *Sexto tipo: interpessoal*

Comunicação com uma audiência, trabalho com outros músicos, ensino da música, são elementos que caracterizam o sexto tipo de inteligência.

- *Sétimo tipo: intrapessoal*

Este sétimo tipo de inteligência mede a compreensão das emoções, a própria percepção das fortalezas e fraquezas, e ansiedades.

- *Oitavo tipo: Espiritual/Existencial*

Este tipo de inteligência relaciona-se com os aspetos emocionais e anestéticos da música.

- *Nono tipo: naturalista*

Compreensão dos materiais dos instrumentos musicais, como estes funcionam e interatuam, como interagem os instrumentos musicais uns com os outros e com famílias de instrumentos, a compreensão do corpo e como este produz sons, são elementos marcantes deste nono tipo de inteligência.

Estes nove tipos de inteligência não existem isoladamente, mas apresentam-se interligados entre si. O sucesso de um indivíduo, de uma criança, é tanto maior, quanto mais elos de interligação tiver (Williams, p.40-41).

1.2.2. Visões de pedagogos sobre o valor didático e pedagógico do canto para crianças

O estudo da didática e pedagogia do Canto para as crianças é uma matéria que tem vindo a ser estudada ao longo dos anos por diversos pedagogos.

Segundo Violeta Hemsy de Gainza, o século XX é marcante na Educação Musical pelos contributos que foram aportados pela psicologia, pela ciência, pela tecnologia e pela informática. Segundo esta autora, esta época poderá ser classificado em seis períodos:

- Primeiro período: é o período dos percursos. Surge como resposta à necessidade de introduzir mudanças substantivas na educação musical. É o período do método *Tonic Sol-Fa*, e sobretudo do método *Maurice Chevais*, que se destaca por uma série de conceitos e práticas básicas.
- Segundo período: é o período dos métodos ativos, por influência dos filósofos e técnicos na *escola nova*. *Dalcroze* foi o primeiro a introduzir o movimento corporal no ensino da música. É o período de maior influência de *Edgar Willems*.
- Terceiro período: é o período dos métodos instrumentais. Neste se destacam *Carl Orff*, *Kodaly*, *Suzuki*.

- Quarto período: é o período dos métodos criativos. O destaque vai para a introdução da música contemporânea na aula. Como referência surge **George Self**.
- Quinto período: é o período da integração que se caracteriza pelo efeito da multiculturalidade e universalidade das novidades musicais.
- Sexto período: é o período dos novos paradigmas. As preocupações pela educação infantil, superior e especializada são acentuadas pelas tendências reformistas, com um sublinhar na educação especializada, e pela diversidade de modelos educacionais (jogos, canto, dança, equipamentos, etc.).

Não subestimando os diversos contributos dos grandes pedagogos, que de alguma maneira deixaram o seu timbre a nível educacional (**Piaget, Maurice Chevais, Carl Orff, Dalcroze, Edgar Willems, Kodaly, Justine Ward, Maurice Martenot, Monterossi, Suzuki, Elizalde**), permitimo-me destacar aqueles que, a meu ver, mais se diferenciaram com contributos para o ensino do canto. São eles, **Maurice Chevais (1880 – 1943), Edgar Willems (1890 – 1978)**.

No entanto, para além dos pedagogos já citados, é imprescindível referir Edwin Gordon (1927) como o mais destacado investigador da atualidade no âmbito da Psicologia e Pedagogia da Música. A sua Teoria da Aprendizagem Musical não é um novo método para ensinar música, mas sim uma teoria como as pessoas aprendem música, nomeadamente as crianças.

Maurice Chevais (1937), apresenta-nos um **método ativo de educação musical**, sendo que a sua originalidade é colocar a criança em contacto direto com o mundo do som. Como refere, *as vantagens da educação musical decorrem igualmente dos argumentos que fundamentam toda a educação artística, ou seja, se a educação musical for bem conduzida, se se souber conservar a sua atração natural, nenhum outro ensino proporcionará mais alegria à alma da criança* (p.41). Sendo este prazer musical algo complexo, o mesmo carece de uma boa distinção dos seus componentes. Poderemos explicitá-los como segue:

- **Prazer sensorial:** é o prazer que proporciona uma sensação física, na dimensão da perceção do agradável nos sons e nos acordes;
- **Prazer afetivo:** é o prazer que diferencia a emoção, doce ou enérgica, que decorre da experimentação de toda a expressão musical, pela sua melodia, ritmo e harmonia;

- **Prazer ativo:** é o prazer de reproduzir vocalmente, de imitar ou de interpretar;
- **Prazer imaginativo:** é o prazer que brota das evocações musicais, dos sonhos que provoca, da criação ou improvisação pessoal;
- **Prazer intelectual:** é o prazer que acentua a dimensão técnica do canto que se executa, ou audição de obras musicais nas quais se distingue as formas;
- **Prazer social:** é o prazer de experimentar emoções em comum;

Este espectro de “prazer” aportará a cada criança uma sensibilidade específica e uma gradação diferenciada que a fará despertar para a música e, em particular, para o Canto.

Maurice Chevais (1937, p. 63) faz apelo a um conjunto de afirmações com o objetivo de bem sublinhar que um músico não se faz preferencialmente por hereditariedade, mas pelo seu valor intrínseco e participação em atividades adaptadas ao seu meio. Neste sentido, referimos apenas algumas afirmações mais significativas:

- Pauline Kergomard: *a melhor maneira de levar a que uma criança se torne músico é proporcionar-lhe um ambiente musical*
- J. J. Rousseau: *estou persuadido de que devo o gosto, ou sobretudo a paixão pela música, a uma das minhas tias.*
- Gounod: *minha mãe certamente que me alimentou tanto de leite como de música. Foi dela que recebi as minhas primeiras lições.*
- Bach, Rossini, Paganini, Godard: *a precocidade advém do meio musical*

Também como afirma Maurice Chevais (1937):

no canto e na improvisação, apercebemo-nos da musicalidade pessoal, do sentimento estético e da grande confiança da criança nos seus meios de arte. A criança serve-se da voz como de suas mãos se tratasse. Ela constata a docilidade, a suavidade deste instrumento natural, que é a voz, para exprimir o seu sentimento (p.101).

Continuando a citar *Maurice Chevais* (1937, p.43), *a criança junta à audição musical o prazer ativo de cantar, e de cantar coletivamente. O prazer musical tem felizes consequências, primeiramente escolares e, depois, sociais.*

Em resumo, e como refere **Maurice Chevais**, *uma escola onde não se canta, é qualquer coisa como uma floresta sem o suave som do movimento das folhas e sem o canto dos pássaros.*

Também M. Louis Dessaint, citado por **Maurice Chevais**, p.43, afirma que *uma escola onde não se canta é uma escola triste, anormal; é como uma casa que não está em harmonia com os hóspedes que recebe.*

Edgar Willems, é sem dúvida um dos grandes mestres do século XX. Apresenta-nos um **método natural** - estudo profundo do homem e da música de onde se extrai os princípios e relações psicológicas em que se deve apoiar a educação musical - com base nas mesmas leis da aprendizagem da linguagem materna (porque a música é uma linguagem). Como afirma no seu livro *Les Bases Psychologiques de l'Éducation Musicale, são as pessoas do meio familiar, principalmente a mãe, que podem desempenhar um papel no despertar do sentido auditivo e rítmico da criança, sendo que este papel poderá ser importante e por vezes determinante* (p.7).

Conforme refere **Edgar Willems** (1960), os objetivos do desenvolvimento da linguagem musical nas crianças são os seguintes:

- Desenvolver o amor pela música e prepará-las com alegria para a **prática vocal** ou **instrumental** da música, e também o amor por tudo o que a música comporta de misteriosamente natural, humano, vivo: o instinto rítmico, o ouvido, a emoção musical, a harmonia material e espiritual dos sons;
- Dar às crianças, por meios pedagógicos apropriados e vivos, um máximo de possibilidades de aprenderem a música, cultivando também a abertura à linguagem e à arte musical de diferentes épocas e diversas culturas;
- Proporcionar a todas as crianças a possibilidade de aprenderem a música, visto que os elementos fundamentais da atividade musical são próprios a todo o ser humano (instinto rítmico, audição, sensorialidade, emotividade, inteligência ordenadora, inteligência criadora);
- Dotar a educação musical, desde o começo, de raízes profundamente humanas;
- Favorecer, por meio da música viva, o desabrochar das crianças.

Podemos, então, resumir que os elementos essenciais deste método são:

- Em primeiro lugar, tudo está baseado nas relações psicológicas estabelecidas entre a música e o ser humano;
- Em segundo lugar, que não se recorre a processos à margem da música (extra-música) com o fim de tornar atraente o ensino musical;
- Em terceiro lugar, que o ensino da música propriamente dito, que é sobretudo teoria e ciência, não virá senão depois de uma iniciação prática.

Igualmente, como referido por *Edgar Willems* (1970, p.11), o Canto joga um papel muito importante na educação musical das crianças, pois ele agrupa, de forma sintética – à volta da melodia – o ritmo e a harmonia, e é o melhor meio para desenvolver a audição interior, chave de toda a verdadeira musicalidade. A criança será levada insensivelmente à música por canções muito simples, partindo dum apelo, dum movimento. Por outras palavras, a educação musical é conseguida através das facetas rítmicas, vocais, auditivas e de movimento.

Edwin Gordon, apresenta uma nova técnica de aprendizagem musical – a **Audição**, no seu livro *Teoria da Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em Idade Pré-Escolar*, não sem que, posteriormente, faça um devido enquadramento ao cantar e entoar.

Edwin Gordon sustenta, fundamentalmente, esta sua teoria partindo da análise *Música e Linguagem, Audição-Canto-Entoação, Educação Musical Formal e Aptidões Musicais*.

Como ideias chave, podemos referir:

- A música é aprendida da mesma forma que a nossa língua materna, sendo que Edwin Gordon caracteriza esta aprendizagem da música em cinco etapas:
 - Primeira etapa: ouvir os outros falar;
 - Segunda etapa: imitar a fala;
 - Terceira etapa: pensar através da linguagem; falar o idioma da sua cultura;
 - Quarta etapa: improvisar;
 - Quinta etapa: aprender a ler e a escrever palavras e frases que ouviram e proferiram;
- Todas as crianças podem aprender a usar a voz de Canto e entoação. A questão de aprender a executar musicalmente (e a falar inteligentemente) depende da qualidade

e quantidade de orientação informal estruturada e não estruturada e de educação formal que as crianças recebem (Gordon, 2008).

- Quando se inicia a educação formal de crianças que não receberam orientação informal estruturada ou não estruturada antes de entrarem na escola, criam-se frequentemente dificuldades adicionais que resultam da forma como a música é ensinada em muitas escolas (Gordon, 2008, p.14).
- A aptidão musical é a medida do potencial de uma criança para aprender música, e representa as suas possibilidades interiores.

O objetivo primordial da investigação da aptidão musical numa criança é permitir ao professor e aos pais adaptar a formação musical às necessidades musicais de cada criança.

Podemos, então, afirmar que a originalidade da **Audição**, que é a base da aptidão musical, reside na maneira como a música deve ser aprendida, mais do que como deve ser ensinada. Isto é, é a capacidade de ouvirmos com compreensão sons que podem estar, ou não, fisicamente presentes.

Como imagem, podemos dizer que a **Audição** é para a música o que o pensamento é para a linguagem.

Audiar enquanto se executa música é como pensar enquanto se fala, e audiar durante a escuta musical é como pensar naquilo que alguém disse e está a dizer, enquanto se ouve essa pessoa a falar (Gordon, 2008, p.29).

- Cantar e entoar são componentes especialmente importantes das atividades musicais da sala de aula na educação musical formal, porque dão a conhecer às crianças tonalidades e métricas específicas como preparação para as ensinar a audiar padrões tonais e padrões rítmicos nessas tonalidades e métricas nas atividades de aprendizagem sequencial (p.131).

Embora as crianças aprendam a audiar padrões tonais e padrões rítmicos executando-os a solo, não se deve pedir-lhes que executem uma canção ou um canto rítmico a solo, porque, à medida que elas aprendem a audiar, começam a aprender canções e cantos rítmicos como deve ser, antes de evocação (p.131).

Para que as crianças continuem a cantar com boa qualidade de voz e afinação nas atividades de aprendizagem sequencial, é necessário desenvolver técnicas para o ensino de canções e cantos rítmicos por ouvido nas atividades da sala de aula (p. 133).

Uma afinação boa, que requer uma percepção da combinação da altura de som, duração e qualidade do som, desenvolve-se em resultado da capacidade da criança para audiar o tom de repouso apropriado enquanto se executa cada som e cada padrão tonal da canção (p.134).

Em síntese, e como refere **Edwin Gordon** no seu livro *Teoria da Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em Idade Pré-Escolar, na educação formal em atividades de aprendizagem sequencial e atividades de sala de aula é muito importante vigiar a evolução da criança em termos do seu desempenho musical* (p.138), isto é, em que medida cada criança está a ter sucesso entre o seu potencial de desempenho musical (aptidão musical) e o seu desempenho efetivo.

Resumo do Capítulo

Neste capítulo definimos os conceitos relativos à Educação Artística, ao Canto e ao Ensino do Canto no contexto de Formação Educacional da Música e do Canto em particular.

Igualmente falamos sobre os princípios orientadores específicos do canto para crianças, abordando o desenvolvimento educacional das crianças através do canto e enquadrando-o no contexto do estudo da música, da *performance* da criança, das competências psico-motoras e dos tipos de inteligência na perspetiva educacional de aprendizagem.

Por último, fundamentamos o valor pedagógico do canto para crianças com a visão de pedagogos que mais se destacaram no âmbito da Psicologia e Pedagogia da Música.

Como iremos ver no Capítulo II, a performance vocal das crianças leva à necessidade do conhecimento da morfologia e fisiologia do Aparelho Fonador.

CAPÍTULO II

O APARELHO FONADOR EM CRIANÇAS COM NÍVEIS ETÁRIOS ENTRE E OS 9-11 ANOS

Introdução

No presente capítulo serão abordados temas relacionados com a morfologia e fisiologia do aparelho fonador infantil.

Assim, abordaremos a sua constituição, o modo de desenvolvimento e as limitações decorrentes do aparelho fonador que as crianças podem apresentar a nível do Canto.

Estas questões revelam-se extremamente importantes, principalmente quando nos encontramos a trabalhar com crianças, uma vez que qualquer descuido por parte do professor pode ter repercussões no futuro, podendo provocar danos irreversíveis a nível do aparelho fonador.

Passamos ao desenvolvimento deste capítulo.

2.1. Conceito de Aparelho Fonador

Podemos definir aparelho fonador como o conjunto de órgãos responsáveis pela fonação humana, ou seja, pela geração da voz e da fala humana (1).

Segundo R. Sègres (citado por Jannibelli, 1971, p.76), o Aparelho Fonador é constituído por Sistema Respiratório, Sistema de Emissão, Sistema de Articulação e Ressonância, Sistema Nervoso Central e Periférico.

2.2. Morfologia e Fisiologia do Aparelho Fonador

Para se perceber como ensinar usar a voz corretamente, a qualquer pessoa, seja adulta, seja criança, o professor terá de conhecer bem a morfologia e a fisiologia do sistema fonador. Como qualquer sistema, é constituído por diversos órgãos que apresentam funções bem distintas, mas complementares, pois trabalham para o mesmo objetivo - a produção vocal. Apesar dessa função ser a prioritária, também têm funções cumulativas no sistema digestivo e respiratório.

Classicamente, e de acordo com Vieira, (1991), o *Aparelho Fonador* pode subdividir-se em três partes fundamentais: *o órgão emissor – laringe* onde se encontram as *cordas vocais*; *o jogo de folios - os pulmões* que funcionam complementarmente com os músculos torácicos, que promovem os movimentos de inspiração e expiração; *os órgãos*

ressoadores - *faringe (hipo-faringe, orofaringe e rinofaringe), a boca e os seios perinasais* (pp.59-60).

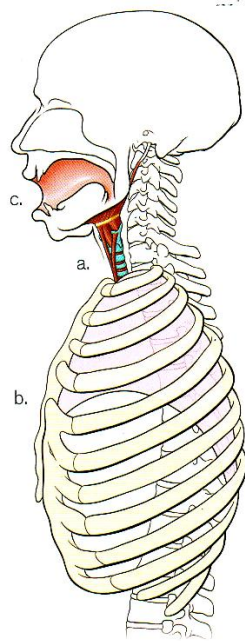


Figura 1: Os três elementos da fonação: a- Vibrador – laringe; b -pulmões- respiração; c –ressonadores cavidade oral e nasal
Fonte: Dimon (2011, p.3)

2.2.1 O Orgão Emissor

A laringe é o *orgão emissor* por excelência, e encontra-se situada numa zona média e anterior do pescoço, abaixo do osso hioide, entre a faringe e a traqueia. A laringe, que internamente é revestida por uma mucosa, é constituída pelo conjunto das cordas vocais, epiglote, cartilagens e músculos. Estes músculos têm a função do seu suporte e proteção, bem como permitem os movimentos. A epiglote é uma membrana que funciona como válvula e que fecha a laringe no momento de deglutição, ligando-se à língua e ao osso hioide.

As principais cartilagens da laringe são: tiroide (maçã de Adão), cricoide, epiglótica e aritenoides.

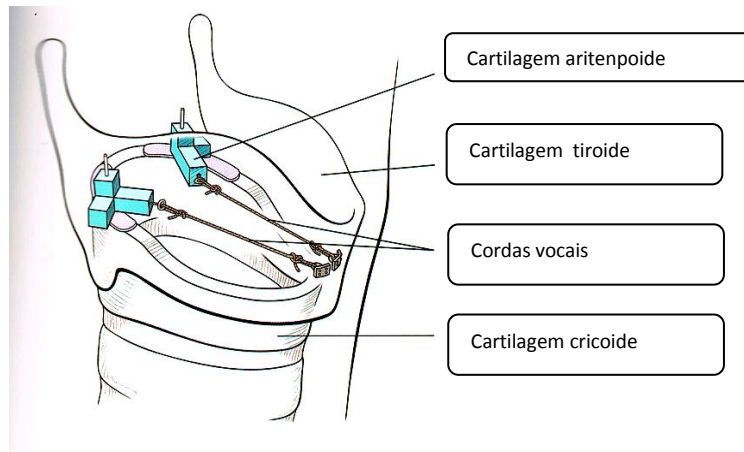


Figura 2: Movimento das cartilagens na abertura e fecho das cordas vocais
 Fonte: Dimon (2011, p.27)

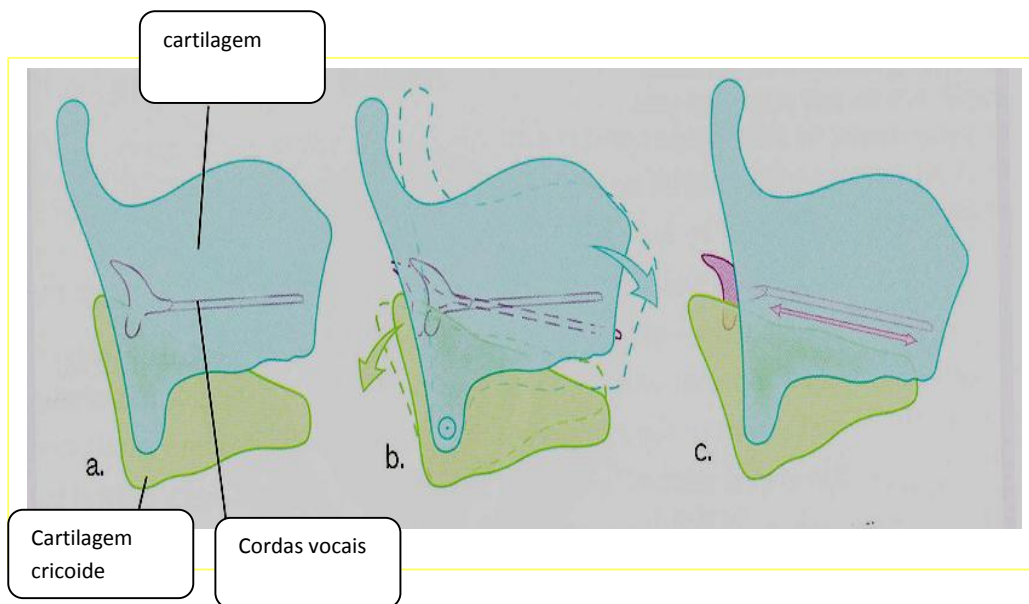


Figura 3: Acção dos músculos cricotiroides, alongando as cordas vocais
 Fonte: Dimon (2011, p.29)

Os principais músculos são os extrínsecos, que asseguram os movimentos da laringe, fazendo a ligação aos órgãos vizinhos (maxilar, esterno e crânio), e os intrínsecos dos quais os mais importantes são os tensores das cordas vocais, denominados crico-tiroides, e os dilatadores da glote que são os crico-aritenóides posteriores, e os constritores da glote que são os crico-aritenóides laterais e os tiro-aritenóides superiores e inferiores.

As cordas vocais são formadas pela camada interna dos músculos tiro-aritenóides (Vieira, 1996, pp.60-62).

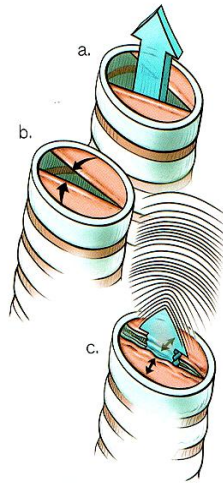


Figura 4: Vibração das cordas vocais
 a) quando o ar passa por respiração normal;
 b) quando o ar passa por entre as cordas vocais;
 c) produção de som pela entrada de ar
 Fonte: Dimon (2011, p.26)

2.2.2 Os Orgãos Ressonadores

Os *orgãos ressoadores* são, fundamentalmente, a faringe, o véu do palato, a boca e as fossas nasais. Cada uma destas estruturas apresenta-se com características específicas para o trato da voz.

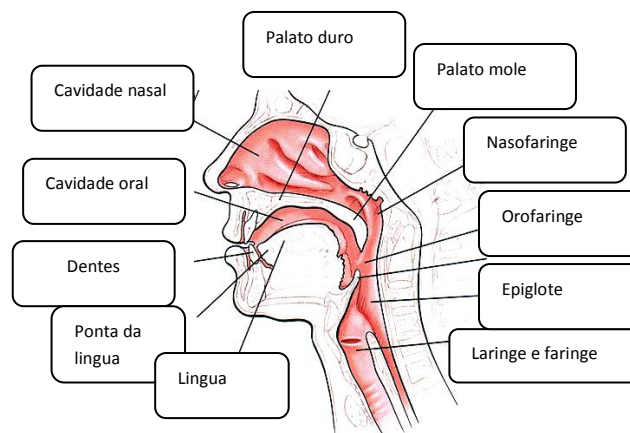


Figura 5: Localização dos órgãos fonadores durante a fala e o canto
 Fonte: Dimon (2011, p.77)

A faringe é um canal irregular músculo-membranoso situado entre o esófago e a boca com a cavidade bucal, fossas nasais e laringe. Apresenta dois tipos de músculos, os constritores, responsáveis pela redução do seu diâmetro transversal, e os músculos elevadores que movimentam a faringe no sentido longitudinal.

A faringe comunica com a cavidade bucal pelo véu do palato que prolonga para baixo e para trás a abóbada palatina. Os músculos do véu do palato são importantes no movimento do abaixamento/elevação da faringe e laringe, fazendo o mesmo para a língua. Atuam também na diminuição do diâmetro do canal entre a faringe e a boca.

A boca, em conjunto com os lábios, língua, dentes e abóbada palatina, constitui um órgão que funciona na articulação das palavras, na projeção dos sons que ajudam na comunicação.

As fossas nasais são órgãos que comunicam com a faringe (rinofaringe) e são também considerados ressoadores. Estes fazem a comunicação com as cavidades ocas – os seios nasais - que permitem o ressoar dos sons, promovendo vibrações, ajudando assim a controlar o trabalho vocal mais eficazmente (Dimon, 2011, pp.71-72.).

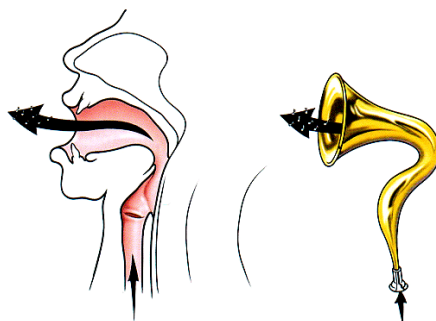


Figura 6: Ressoadores humanos - são a capacidade vocal que é parecida com um trompete
Fonte: Dimon (2011, p. 77)

2.2.3 Os Pulmões

Os *pulmões*, órgãos que pertencem ao sistema respiratório, são os reservatórios de ar importantes para a fonação.

Para haver produção vocal é necessário que o ar atravesse todos os canais até às cordas vocais, promovendo a sua vibração e assim o som. A quantidade de ar expirado necessária à produção vocal designa-se por *sopro fonatório* (Vieira, 1996, p.65).

Para haver uma respiração correta, é também necessário haver músculos ao nível da caixa torácica que permitam o aumento e a diminuição desta durante a entrada e saída de ar- inspiração/expiração. Os pulmões encontram-se protegidos por ossos (costelas, esterno, coluna vertebral) e músculos que se complementam durante esses movimentos respiratórios. Para além dos músculos que envolvem e ligam o esqueleto, existe o diafragma que separa o torax do abdómen, e ajuda também durante o processo respiratório. Os músculos respiratórios são os intercostais (externo e interno) e os músculos abdominais (responsáveis pelo sopro abdominal durante a respiração) (Vieira, 1996, pp.65-67).

Através do estudo da morfologia e fisiologia do aparelho fonador podemos compreender o processo fonador. Ao longo do desenvolvimento do ser humano, desde que o bebé é concebido até nascer, há uma quantidade enorme de alterações morfológicas que irão acabar por amadurecer desde que a criança nasce até à vida adulta, envolvendo assim diferentes processos e formas de trabalho para o processo da fonação e do canto.

2.3 – Desenvolvimento do Aparelho Fonador

Durante o desenvolvimento embrionário/fetal, na gestação, os órgãos fonadores, bem como todos os outros, apresentam diferentes e diversas etapas para se multiplicarem e diferenciarem funcionalmente (Williams,2003, p.25).

Crê-se que o bebé consegue ouvir e perceber alguns sons durante a gestação. Pensa-se que toda a música que a mãe ouça e a alegre, promoverá o aumento de produção de hormonas que enviam mensagens felizes ao bebé. Quando o bebé nasce, a única forma de comunicar é o choro, que pode ser ouvido e interpretado de acordo com a sua frequência e o tom ser mais ou menos agudo. Por exemplo, à medida que a criança se vai desenvolvendo, a sua comunicação acaba por melhorar mostrando uma evolução e amadurecimento do seu sistema nervoso (Williams, 2013, p.26).

Segundo Williams (1996, pp.27-28) para compreender a voz de uma criança/adolescente/adulto é fundamental perceber a evolução e alterações que o recém-nascido vai sofrer durante o seu crescimento. Sabe-se que a comunicação do bebé é geralmente pelo choro até que começa a balbuciar alguns sons até se poder exprimir

pela fala. Assim, todo o aparelho fonador tem, de uma forma geral, todos os órgãos fonadores de um adulto, apenas se distinguem pela sua posição e maturação dos tecidos celulares (Williams, 2013, pp.27-28).

No início, a posição da laringe encontra-se a um nível superior ao queixo, pois é uma vantagem para a sua forma de alimentação, a amamentação, pois dessa forma melhora a eficácia na obtenção do leite materno. Também os pulmões têm menores dimensões, e as suas costelas estão colocadas numa posição mais horizontal do que nos adultos. Também porque as crianças estão a crescer, o seu metabolismo é maior do que no adulto, e isso leva a que tenha mais movimentos respiratórios por minuto, pois as células necessitam de mais oxigénio para o seu metabolismo. À medida que a criança se desenvolve, o tamanho dos pulmões aumenta e a caixa torácica toma uma posição mais vertical (Williams, 2013, pp.28-29).

The vocal tract is still short. Although the position of the larynx is descending relative to the neck or the cervical vertebrae, this can't happen overnight and as a process takes several years. The seven cervical vertebrae, or bones of the neck, are useful marker for larynx height (Williams, 2013, p.29).

O aparelho vocal também apresenta diferentes características promovendo limitações vocais. Relativamente à laringe e respetivas cartilagens elas têm posicionamentos diferentes, tendo menos mobilidade e sendo mais moles. À medida que o seu desenvolvimento se processa, esse posicionamento e firmeza vão alterando até chegar à idade adulta.

Como as cartilagens são mais moles, a sua mobilidade é menor e por isso as crianças têm dificuldade em realizar coloraturas, bem como a altura a que chegam nos vocalizos é reduzida e, muitas vezes gritam, em vez de cantar mais agudo (Vieira, 1996).

Esta maturação do aparelho vocal dura vários anos, pois é uma maturação lenta e é o crescimento do esqueleto (ossos da coluna vertebral - vértebras) que ajuda na modificação/ maturação deste aparelho. Assim, conforme se pode observar na Tabela I, o posicionamento da laringe relativamente às vértebras cervicais vai sendo alterado.

Periodo de crescimento	Vértebra onde se posiciona a laringe
Infância	C3
Criança (7-12anos)	C3- C6
Adulto	C6/ C7

Quadro I: Posicionamento da laringe relativamente às vértebras cervicais

Fonte: Williams, 2013, p.29

2.3.1 As crianças dos 7 aos 12 anos

As crianças entre estas idades estão a desenvolver-se rápida e gradualmente em todos os sentidos, aos níveis do sistema nervoso central, do sistema respiratório, do sistema muscular, do sistema fonador, entre outros.

Quanto ao *aparelho fonador*, a zona muscular e epitelial evoluem de uma forma constante na sua diferenciação e difinição das camadas que o constituem. Assim, a frequência vocal destes determina um som com uma frequência aproximadamente de 260 Hz.

The frequency of vocal fold collisions determines the pitch of the sound. Middle C has a frequency of about 260Hz. The pitch (frequency) of this sound can be raised by elongating the vocal folds, or by increasing the subglottic pressure. The muscles responsible for lengthening are principally the cricothyroid muscles. The muscles responsible for shortening (lowering the pitch) are the thyroarytenoid muscles (Williams, 2013, p.90).

Os músculos cricotiroideus aumentam a tessitura aguda dos sons, enquanto que os músculos tiroatenoideus aumentam a tessitura da voz. À medida que estes músculos se desenvolvem também a tessitura da criança vai evoluindo. Também o calibre da laringe, dado pelo espessamento da camada mucosa, que permite que o som se mova como uma onda quando a atravessa, promove o timbre da voz. Durante o desenvolvimento da criança há o espessamento desta mucosa o que permite a maturação vocal desta (Williams, 2013, p.90).

A partir dos 8 anos a estrutura da caixa torácica assume as características da dos adultos, apesar de ter uma evolução gradual durante a puberdade, que lhe permite no final apresentar todas as capacidades fonatórias.

As *cordas vocais* são os músculos mais importantes na produção do som e, também, estes têm o seu desenvolvimento gradual. Estes, são formados pela camada interna dos músculos tiro-aritenoideus inferiores que vão crescendo e tornando-se mais compridos à medida que a criança cresce até chegar à idade adulta. De uma forma sintética, a Tabela II apresenta o comprimento das Cordas Vocais, relacionando-as com o período de crescimento.

Periodo de crescimento	Comprimento das cordas vocais
Criança	17 mm
Mulher	23mm
Homem	28mm

Quadro II: Comprimento das cordas vocais
Fonte: Williams, 2013, p88.

2.4. Limitações vocais do Aparelho Fonador

Conforme o anteriormente referido, há diferenças estruturais /fisiológicas do *aparelho fonador* das crianças. Isso permite perceber que a voz das crianças é uma voz branca, tendo características específicas da idade.

Relativamente à idade entre os 7 - 12 anos, as crianças apresentam um crescimento mais ativo e por isso o seu *Aparelho Fonador* também o tem, logo é necessário que o professor de Canto tenha algum cuidado para o ajudar no seu crescimento vocal saudável. O professor terá de conhecer as suas limitações para realizar um bom trabalho vocal dos seus alunos.

As limitações estão relacionadas com a capacidade respiratória, a mobilidade muscular dos músculos respiratórios, incluindo o diafragma, com o posicionamento da laringe, maturação dos músculos e cartilagens da laringe, crescimento das cordas vocais, mobilidades das estruturas vocais e tamanho/calibre da laringe/faringe. Estas

limitações farão com que as crianças de 7 anos em relação às de 12 anos sejam bem diferentes, e por isso as suas vozes também o são. A possibilidade de ter vozes mais agudas, mas com menos timbre, existe nas crianças mais jovens, enquanto que as crianças pré-adolescentes apresentam mais desenvoltura vocal e maior capacidade para registos mais amplos e mais timbrados. As crianças mais jovens não conseguem fazer coloraturas devido à menor mobilidade dada pela estrutura mole do palato, não tendo ductilidade para o fazerem (Williams, 2013, p.45).

An infant vocal fold in cross-section will show basic differences between the muscle layer and the epithelium, or outer layer of mucosa. As the child grows, these layers become more defined. The epithelium shows three distinct layers and the vocal ligament can now be shown as starting to develop. This runs the length of the vocal fold and provides tensile strength, specially as higher pitches. (Williams, 2013, pp.45-46).

O professor de Canto terá de conhecer todas estas características bem específicas de cada nível etário de forma a propôr um trabalho profícuo e saudável. Assim, tem de saber que tipo de repertório terá de usar no trabalho vocal dos seus alunos.

Este repertório poderá abaranger diferentes estilos musicais, desde o clássico aos mais modernos, musicais mais comerciais, desde que os registos vocais variem entre o Do_3 e o Sol_4 (Williams, 2013, p.114). A técnica para cantar é bem diferente de acordo com os estilos musicais, e o professor tem de saber ensinar a técnica básica que apresenta fases bem distintas mas complementares: a postura, a respiração, a articulação das palavras e a projeção do som, mantendo o corpo pronto para atuar – Cantando (Williams, 2013, p.50).

Resumo do capítulo

No decurso deste capítulo descreve-se o conceito do Aparelho Fonador com destaque especial para a sua morfologia e fisiologia.

Particular enfoque é dado à descrição, funcionalidade e características específicas do órgão emissor - *a laringe*, dos órgãos ressoadores - *a faringe, o véu do palato, a boca e as fossas nasais*, e dos pulmões, estes como importantes reservatórios de ar para a fonação.

Descreve-se também a formação e o desenvolvimento do aparelho fonador desde a gestação do feto até à idade adulta, com referência particular às crianças dos 7 aos 11 anos de idade.

Por último, alguma referência ao acompanhamento que o professor de Canto deve dar às crianças para ajudar ao seu desenvolvimento vocal saudável.

No capítulo seguinte falamos sobre a Teoria Mioelástica e sobre a Psicologia da Música aplicada ao Canto, bem como sobre os fatores que influenciam a aprendizagem do Canto, e a inter-relação entre as modificações da anatomia e fisiologia das crianças e o seu desenvolvimento psicológico.

CAPÍTULO III

TEORIAS MIOELÁSTICA E PSICOLOGIA DA MÚSICA APLICADA AO CANTO INFANTIL

Introdução

Durante muito tempo foram estudados os fenômenos de fonação, da produção dos sons pelo homem. Existem algumas teorias que explicam este processo e que foram estudadas por diversos investigadores.

Dentre as *principais teorias* destacamos: *Mioelástica primitiva* por Ewald (1989), a *teoria Neuro-cronácica* por Husson (1950); *teoria Aerodinâmica mioelástica* completada por Van den Berg (1953,58,74), por Smith (1965), por Lafon (1958), por Perello, Vallancien, Hirano, entre outros; a teoria Sylkvestre *neuro-oscilatória* por MacLeod (1968) e ainda a *teoria da Osciloimpedância* por Dejonckere (1981); (Oliveira, s/d).

Foi a *Teoria Mioelástica* primitiva que acionou todo o trabalho científico desenvolvido posteriormente. Esta explica o processo de fonação, referindo que a vibração das cordas vocais resulta da passagem do fluxo de ar entre as cordas vocais que se encontram passivas. Assim o sistema nervoso não atuaria sobre elas, apenas o fluxo de ar proveniente dos pulmões e a tensão das cordas produziriam o som.

Assim, o ar atravessaria a glote, diminuía a pressão infraglótica e a força do ar produziria a vibração das cordas vocais. Esta teoria teve algumas limitações, pois não explicava como se produziam os sons mais agudos, mas apesar disso, foi esta que iniciou o momento para novas investigações (Vieira, 1996, p.64).

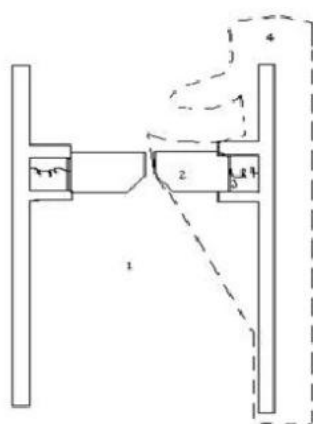


Figura 7: Teoria Mioelástica

Fonte: (2)

A figura 7 representa a teoria mioelástica, em que o 1 representa a traqueia, o número 2 é a peça metálica que representa a prega vocal, o número 3 é uma mola que representa

a força de atração resultante da elasticidade da prega vocal. À direita, a linha descontínua corresponde ao corte frontal da hemilaringe (3).

Todas as *Teorias posteriores à Mioelástica* foram usadas para estudos mais completos e que complementaram a primeira. Foi Hirano em 1974 que diferenciou as partes constituintes das pregas vocais e o seu comportamento durante a fonação, tendo permitido a explicação da produção do som laríngeo, bem como a origem das patologias da voz. A partir destes estudos, Dejonckère anunciou a teoria oscilimpedancial das vibrações das pregas vocais. A base do seu estudo mostra que o som vocal se origina nas cordas vocais quando estas vibram pela passagem do fluxo de ar, promovendo uma oscilação mecânica com diferentes frequências (4).

Sabendo que a fonação é um processo físico que permite que as cordas vocais vibrem e originem os sons, o professor de Canto tem de trabalhar com os seus alunos algumas etapas sequenciais, de forma que estas contribuam para o correto funcionamento de todos os elementos que fazem parte do aparelho fonador (3).

A técnica do ensino de Canto para crianças apresenta cinco pontos fundamentais que devem ser trabalhados (Phillips, 2014). A ideia é “energizar” o organismo/corpo de uma forma global, mas ao mesmo tempo parcelar, pois é preciso que o corpo esteja relaxado, mas ao mesmo tempo com energia suficiente para produzir a voz na sua plenitude. Há, pois, 5 etapas que têm a ver com o ganho de vitalidade ao nível:

- 1- do corpo – nas suas condições físicas gerais e na postura;
- 2- da respiração – durante o processo respiratório normal, no suporte da respiração e no seu controlo;
- 3- da audição – a acuidade auditiva bem como a capacidade de distinção das tonalidades e intervalos;
- 4- da voz - durante o processo fonatório e ressonância da voz durante o processo fala/canto;
- 5- do canto - durante o processo de dicção e expressão e respetiva interpretação da música (Phillips, 2014, p.211).

Para haver um trabalho vocal saudável, é necessário desenvolver práticas de expressão corporal adequadas, no sentido de libertar o corpo de tensões musculares, das espasticidades musculares, de reforçar a energia e de estimular os movimentos espontâneos, por forma a uma produção vocal com qualidade. *A Postura, o Relaxamento, a Respiração e a Técnica Vocal* são situações que o professor deve trabalhar continuamente.

3.1. Definição de Conceitos

3.1.1. Conceito de Teoria Mioelástica

A fonação é um processo inter-relacionado das forças físicas aerodinâmicas da respiração e das forças elásticas dos tecidos musculares da laringe. A elasticidade das pregas vocais pode ser ativa ou passiva, existindo uma relação intrínseca entre o sistema respiratório e a laringe garantindo a pressão pulmonar necessária para iniciar o movimento oscilatório das pregas vocais durante a fonação. É necessário o equilíbrio entre o suporte respiratório (a pressão subglótica) e os mecanismos laríngeos para gerar a vibração das pregas vocais (1).

3.1.2. Conceito de Psicologia da Música

Segundo Jacinto de Almeida (s/d), *a Psicologia da Música tem como objetivo explicar e entender o comportamento musical e a experiência musical.*

O intento da Psicologia da Música consiste em estudar a natureza dos processos perceptivos, cognitivos, motores, emocionais e psicossociais envolvidos na experiência musical (Santos, 2012).

3.2. Respiração

A respiração é fundamental na produção de uma boa produção vocal. Em Itália, os mestres em Bel Canto afirmavam que a voz flutuava na respiração (Phillips, 2014, pp.214-215). É, deveras fundamental, conhecer/perceber o processo respiratório (inspiração/expiração) e autoconhecer a sua plena respiração, bem como saber ainda suportar e controlar os processos respiratórios. O termo “energizar” a respiração mostra

que este processo natural deve ser trabalhado no sentido de assegurar que a deslocação do ar leve a gasto de energia durante a inalação/expiração. Para além disto, o cantor deve conhecer-se de forma a suportar a coluna de ar que passa pelas cordas vocais com alguma força e de uma forma constante. Aqui, os músculos da caixa torácica devem estar alerta, aptos para processarem a entrada e saída de ar (Phillips, 2014, p.215).

Também durante o Canto é necessário fazer uma leitura da música por frases, e por isso, deve haver um controlo da respiração. Neste processo o diafragma é um músculo, que bem trabalhado, poderá vir a ajudar neste processo (Williams, 2013).

O processo respiratório deve ser trabalhado com os alunos, para estes tomarem consciência do seu funcionamento, para saberem respirar corretamente, para conseguirem controlar os mecanismos de inspiração /expiração, bem como, saberem reter o sopro e aumentar o seu poder.

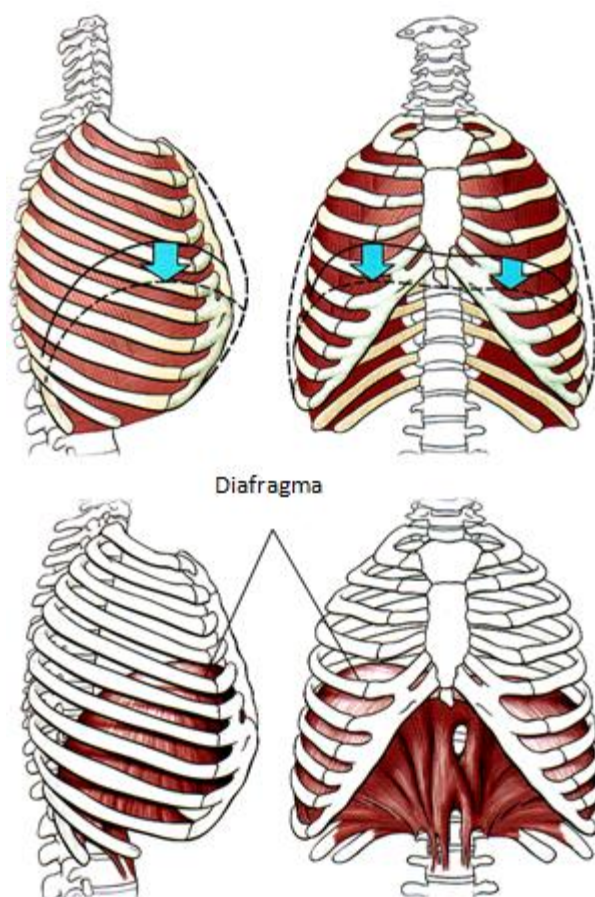


Figura 8: Movimento do diafragma durante a inspiração e expiração- zona de contração e descontração deste músculo
Fonte: Dimon (2011, p. 15)

O professor de Canto terá de realizar alguns exercícios que promovam esse autoconhecimento de forma que os alunos compreendam a utilização do torax e do diafragma na inspiração /expiração.

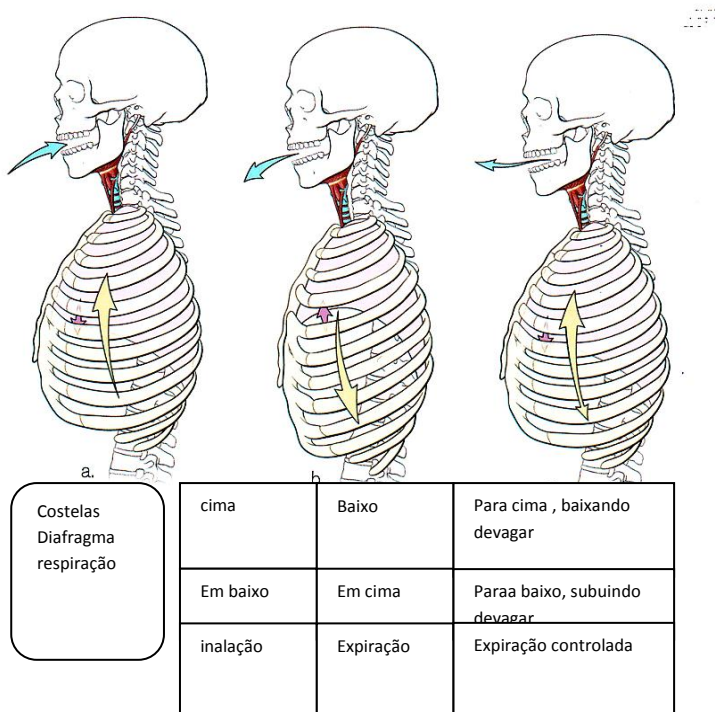


Figura 9: Ação das costelas e diafragma durante a respiração.a) inalação normal; b)expiração normal; c) durante o canto.
Fonte: Dimon (2011, p.45)

3.3. Postura

Um cantor tem de perceber os diferentes elementos posturais e deve pratica-los, continuamente, em todas as aulas. A ideia, é que os cantores têm de apresentar uma coluna vertebral bem alinhada, os ombros devem estar relaxados, mas bem afastados das orelhas para que a caixa torácica permaneça na mesma posição. Todo o potencial do cantor poderá ficar comprometido se não tiver cuidados posturais.

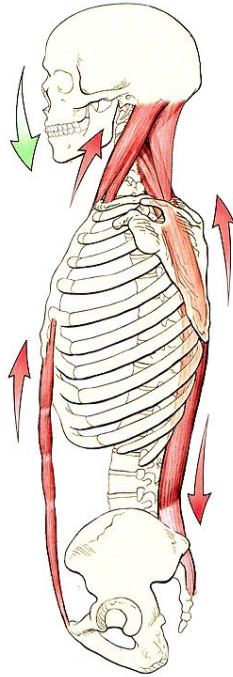


Figura 10: os músculos flexor e extensor relacionados com a posição da cabeça em equilíbrio, de forma a que esta esteja numa posição vertical e o corpo como suporte
 Fonte: Dimon (2011, p.20)

Para que o trabalho vocal tenha sucesso garantido é necessário que o professor garanta uma boa postura durante as aulas de canto realizando algumas etapas posturais, como:

- ❖ Que os pés estejam ligeiramente afastados, à largura da bacia
- ❖ Igual distribuição do peso do corpo
- ❖ Ter os braços descaídos ao longo do corpo (relaxados)
- ❖ Ter a cabeça vertical, sem inclinações
- ❖ Que os ombros devem ficar afastados das orelhas
- ❖ Joelhos levemente dobrados e relaxados (Phillips, 2014, pp.213-214).

3.4. Relaxamento

Esta etapa ajuda a que o corpo se mantenha em equilíbrio na posição vertical, e os seus músculos deverão estar flexíveis, por forma a não haver inclinações prejudiciais ao processo respiratório, fazendo com que as zonas de maior tensão

(pescoço, cabeça e costas) deixem de apresentar tensão, pelo que o processo de emissão vocal far-se-á sem esforço (Phillips, 2014, pp.213-214).

No início da aula o professor deve verificar a postura dos seus alunos e realizar diversos exercícios de relaxamento. Exemplos de alguns exercícios que poderão ser realizados: rotação de 360° da cabeça para a direita /esquerda, mantendo o olhar na mesma direção; elevar os ombros até às orelhas e deixar cair relaxadamente; rodar os ombro para trás e para a frente duas ou três vezes (Vieira, 1996).

Este tipo de exercícios tem como objetivos:

- Ficar sensível e desperto para a sua própria expressão corporal.
- Adquirir hábitos no posicionamento do corpo durante a produção vocal.
- Conhecer limitações provocadas pelas tensões musculares.
- Sentir-se bem na posição vertical (Phillips, 2014).

O aluno ao conhecer as suas limitações posturais vai poder desenvolver o seu autoconhecimento, a sua autocrítica, melhorando lentamente a sua postura e daí a sua prestação no canto.

O corpo do cantor é o seu instrumento, por isso é necessário que ele apresente uma resposta física na totalidade, e para isso é necessário manter a energia. Assim, a sua condição física deve estar no seu melhor. Para se conseguirem estes objetivos o professor de Canto terá de realizar alguns exercícios de distensão /contração para que o corpo dos seus alunos esteja relaxado, mas ao mesmo tempo alerta e com energia para responder ao ato de cantar. Os exercícios de alongamento são importantes para manter o corpo fisicamente alerta. Outro exercício recomendado a ser realizado, antes de cantar, será abanar o corpo (cabeça, braços, pernas), pois mantem e melhora a vitalidade e a pulsação cardíaca, importantes para a irrigação sanguínea, e por esse motivo a maior oxigenação do organismo (Williams, 2013).

3.5. Energia e Vitalidade na Audição

Para melhorarmos a acuidade auditiva e as capacidades de audição dos alunos, e trabalharmos com os alunos de forma a aumentar a sua percepção das tonalidades e memória tonal, teremos que seguir alguns procedimentos.

Neste momento fala-se em **audiação**, isto é, a capacidade que inclui o reconhecimento das tonalidades e intervalos musicais (Philips,2014). É este processo que deve ser trabalhado continuamente pelo professor de canto, para que os alunos melhorem as suas capacidades de *audiação*. *A audiação ocorre quando se ouve e se compreende música em silêncio, quando o som da música já não está, ou nunca esteve fisicamente presente* (Gordon, 2008, p.29).

O professor de canto deverá desenvolver estas competências com um trabalho prático de vocalização e aquecimento auditivo. Isto é, repetindo os vocalizos vai havendo uma melhor interiorização da memória dos intervalos e das tonalidades.

Há autores que crêem que devem ser feito dois trabalhos essenciais, um ao nível do conhecimento das tonalidades, intervalos, tríadas e escalas, outro que acompanha o desenvolvimento dos alunos na percepção tonal e respetiva memória (Phillips, 2014, pp.216-217).

O professor de canto terá de realizar exercícios de vocalização externa, quer dizer, com projeção vocal da música, e também exercícios de vocalização interna, de forma a sentir se há uma exteriorização/interiorização da música solicitada. As crianças para criarem a sua memória tonal precisam de repetir muitos exercícios, durante todas as aulas.

3.6. A Vitalidade da Voz e do Canto

Durante o processo de aprendizagem do canto é importante perceber que há gastos de energia durante o processo, e para tal, é necessário que essa energia esteja bem direcionada e bem controlada de forma a uma produção vocal saudável. É preciso que os professores ensinem os seus alunos a conhecer o processo de vocalização, com o menor esforço e gasto de energia (Phillips, 2014, p.217-218).

Sabe-se que há *três registros vocais*: o registro superior (*agudo*), o *médio e o inferior ou grave* (Phillips, 2014, p.217). Conforme a idade e as características das crianças /jovens, deve trabalhar-se o canto de forma a que possam usar o registro de 3 oitavas. Para além do registro vocal, também deve ser feito um trabalho para a ressonância. Assim, o professor de canto deverá exercitar os seus alunos na vocalização das vogais para manter a sua uniformidade, os tons graves e a projeção vocal. Os exercícios terão como objetivos a fonação e a produção dos sons com alguma ressonância (Phillips,2014).

Os exercícios da fonação são essencialmente os que trabalham a coordenação vocal, controlando os sons agudos, médios e graves, e sentindo que há um controlo vocal com a ajuda de uma boa e controlada respiração. A leitura com alguma expressão e com resposta respiratória durante este mesmo processo, ajudará a manter a energia gasta durante a respiração e projeção vocal, seja na fala, seja no canto (Phillips,2014).

Também a produção de uma voz ressonante pode ser exercitada com um trabalho mais específico das vogais e ditongos, pois estes poderão tornar-se mais expressivos se forem bem projetados. Durante este processo é necessário que a quantidade de ar que atravessa as cordas vocais seja uma coluna contínua, e os músculos do queixo, da língua e laringe estejam relaxados, pois a sua contração promove tensão e diminui a ressonância vocal.

Para que os cantores jovens apresentem qualidade vocal, é também necessário que a voz tenha vitalidade. Alguns autores colocam o termo “energizar a canção”, isto é, produzir através do canto uma melodia enérgica, com alguma expressão e interpretação vocal, com dinamismo, bem fraseada, enfim, um inúmero conjunto de tarefas devem ser realizadas para tal (Phillips, 2014).

Os exercícios que os professores desenvolvem, estão relacionados com a dicção, englobando a articulação das consoantes e pronúncia das palavras, com a expressão que reúne a interpretação, a dinâmica e o tempo de uma certa canção.

Os professores poderão realizar, também, exercícios do tipo *lenga –lenga*, repetição de palavras, fraseamento das melodias, e saber fazer as pausas para respirar e poder dar a interpretação pedida. Enfim, um sem número de exercícios na aprendizagem do canto (Williams, 2013).

3.7. Fatores que influenciam a aprendizagem do Canto

Sabe-se que o organismo humano é um todo bem complexo e que interage com o meio ambiente. É um sistema aberto que ganha e perde matéria e energia durante todos os processos vitais. Há, pois, um conjunto de sistemas interligados que acabam por se relacionar. Assim também acontece com o Aparelho Fonador (conjunto de órgãos cuja função é a fonação).(3)



Figura 11: Relação do Aparelho Fonador com os outros sistemas

Fonte: Koyama (1969, p.71)

A figura 11 mostra que a Voz e, portanto, a ação do aparelho fonador, está relacionada com os diversos sistemas representados. O sistema nervoso coordena os movimentos dos sistemas musculares, a audição e a vocalização sonora das diferentes palavras e músicas que se aprendem durante toda a vida. Também o sistema endócrino vai alterando a voz ao longo da vida, principalmente durante a puberdade, pois aciona algumas alterações morfológicas das cordas vocais e órgãos acoplados, alterando o timbre, principalmente no sexo masculino.

Durante o desenvolvimento da criança ocorre uma maturação física e psicológica. Quando esta chega à escola comporta-se como uma esponja, ávida de saber, de conhecer e aprender. É pois importante compreender como trabalhar com elas de forma a ajudar a aumentar as suas capacidades intelectuais, e competências cognitivas e atitudinais (Phillips, 2014).

A linguagem e as competências de expressão escrita, oral, auditiva são metas que terão de estar sempre presentes na mente do professor. À medida que a criança cresce vai melhorando as suas capacidades/estratégias de aprendizagem e vai adquirindo memória para conseguir chegar aos objetivos pretendidos. É necessário que o professor trabalhe quatro pontos fundamentais para haver uma aprendizagem positiva que são:

- Utilizar modelos/estímulos positivos na abordagem dos conhecimentos.

- Levar a que o aluno compreenda e descodifique a mensagem e a seguir repita e imite esses conhecimentos. No final deverá fazer o feed-back da sua aprendizagem, de uma forma que ele próprio reconheça os seus efeitos positivos, e se regozige das suas novas aprendizagens.
- Proporcionar um efeito altamente positivo no ego do aluno.
- Motivar e reforçar positivamente as crianças de modo a que estas sejam bem sucedidas nos estudos de canto, música, ou outros (Phillips, 2014, p.25).

Existem diversos fatores que influenciam negativa ou positivamente a aprendizagem. Alguns destes fatores estão relacionados com a carga hereditária e possíveis características físicas e psicológicas dadas pela família de onde provêm. Outros estão relacionados com o ambiente onde vivem, e relações interpessoais com a família e amigos, situação económica, entre outros.

3.8. O Canto, a criança e o jovem

A educação das crianças e dos jovens para a sua melhor adaptação à Vida que os espera tem a ver com o seu crescimento como um todo, isto é, desde a parte fisiológica, somática e psicológica e afetiva. Assim, a educação tem efeitos positivos, e o ensino da música e do canto são fundamentais para o amadurecimento dos jovens de forma a tornarem-se adultos bem sucedidos em todos os aspetos (Williams, 2013, pp3-7).

Qualquer indivíduo cresce e desenvolve-se no aspeto físico. As alterações e modificações da sua anatomia e fisiologia, repercutem-se no desenvolvimento psicológico. Por outro lado, no crescimento psíquico há modificações de comportamento que se vão processar no plano sensorial e mental. Diz-se, então, que fisicamente os indivíduos crescem mas, no foro psicológico, há um amadurecimento. Todo este desenvolvimento está sujeito a fatores internos, de ordem hereditária, mas também a fatores externos, considerados ambientais. Assim, a criança estará mais apta, ou não, às condições externas onde vive e com quem vive, podendo ter boas ou más experiências que lhe permitirão um melhor relacionamento consigo próprio e com os outros, família, amigos, por exemplo (Phillips, 2014).

A escola, a música e o canto têm, assim, um papel preponderante na construção e desenvolvimento da criança ou jovem.

Desde que a criança nasce, esta está apta a captar qualquer conhecimento e a imitar os outros, quer nos bons ou maus comportamentos. As idades mais problemáticas começam no final da infância e a entrada na puberdade. É exatamente nestas idades que a música faz parte integrante, pois gostam de imitar os seus cantores preferidos, e assim advém o gosto pela música e do canto. A partir dos 10 anos verifica-se a tendência para aptidões mais específicas, como, por exemplo, as artísticas e, por isso, o ensino da música nesta altura é essencial para o crescimento do trabalho em equipa, liderado com segurança pelo professor e pela família. Arnold Gessel (citado por, Jannibelli, 1971), assinala que os adolescentes dos 10 aos 16 anos se assemelham aos jovens da primeira fase, dos 5 aos 10 anos. Assim, aos 11 anos tendem a “soltar-se”, aos 12 anos tendem a ser mais positivos, aos 13 anos mostram alguma interiorização de sentimentos e emoções, aos 14 anos mostram um comportamento mais expansivo, aos 15 anos particularizam e organizam, e aos 16 anos alcançam um novo termo médio mais agradável e com mais segurança. Pelo facto de este crescer ser mais dinâmico, aparecem períodos que vão desde o mais extrovertido para o introvertido, e uma alternância de comportamentos e atitudes ambíguas que os deixa um pouco desconcertados com eles mesmos.

Durante a idade dos 11-12 anos tanto as meninas como os rapazes têm vontade de aprender música, cantar, tocar um instrumento, pois têm prazer em mostrar as suas habilidades. As meninas gostam de cantar a solo as suas canções preferidas. A fase de conflito inicia-se aos 13 anos e só termina aos 16 anos, aproximadamente, e de acordo com as características do indivíduo e do seu ambiente socio-cultural. A tendência musical normalmente vai no sentido das músicas que eles ouvem todos os dias na comunicação social. Geralmente, são as músicas mais ruidosas que os rapazes gostam, enquanto as meninas apreciam mais as músicas românticas. Enquanto os rapazes preferem um instrumento musical, como uma guitarra elétrica ou uma bateria, as meninas gostam mais de cantar músicas românticas, de dançar em grupo, e de fazer coreografias. Até aos 16 anos o amadurecimento psicológico e emocional vai-se alterando e criando raízes mais profundas de forma a que a música passa a ser uma rotina (Jannibelli, 1971).

G. Vermeyleylen (citado por Janibelli, 1971) no seu trabalho *A psicologia da criança e do adolescente*, refere que o interesse por um período de solicitações abstratas só termina quando a criança tenha alcançado o seu pleno desenvolvimento, e que a sua maturidade musical é devida a um trabalho de contacto direto com a música através do raciocínio e reflexão de experiências e conhecimentos nos três campos de atividade: o sensorial, o afetivo e o mental.

O prazer de cantar mostra o trabalho na educação vocal das crianças e dos jovens. Sendo evidente que as crianças terão de cantar com uma voz natural, isto é, uma voz que terá de apresentar toda a tessitura natural, um som claro puro e não forçado. Como a tessitura das crianças varia entre o dó₃ até ao Fa₄, algumas poderão ir até ao si₂ ou até ao sol₄. Educar a voz de um jovem, para além de ser uma tarefa humana e artística, é educar a voz, aperfeiçoando-a (Lips, 2012).

Há ainda a considerar alguns fatores que influenciam a prática e o ensino da música/canto. Hallam (2003), reporta alguns desses fatores como os intrínsecos, características dos alunos, a família, o professor e ainda aquilo que os alunos vão desenvolver ao praticar e aprender. Assim o esquema seguinte mostra a interação de todos estes fatores intrínsecos e extrínsecos.

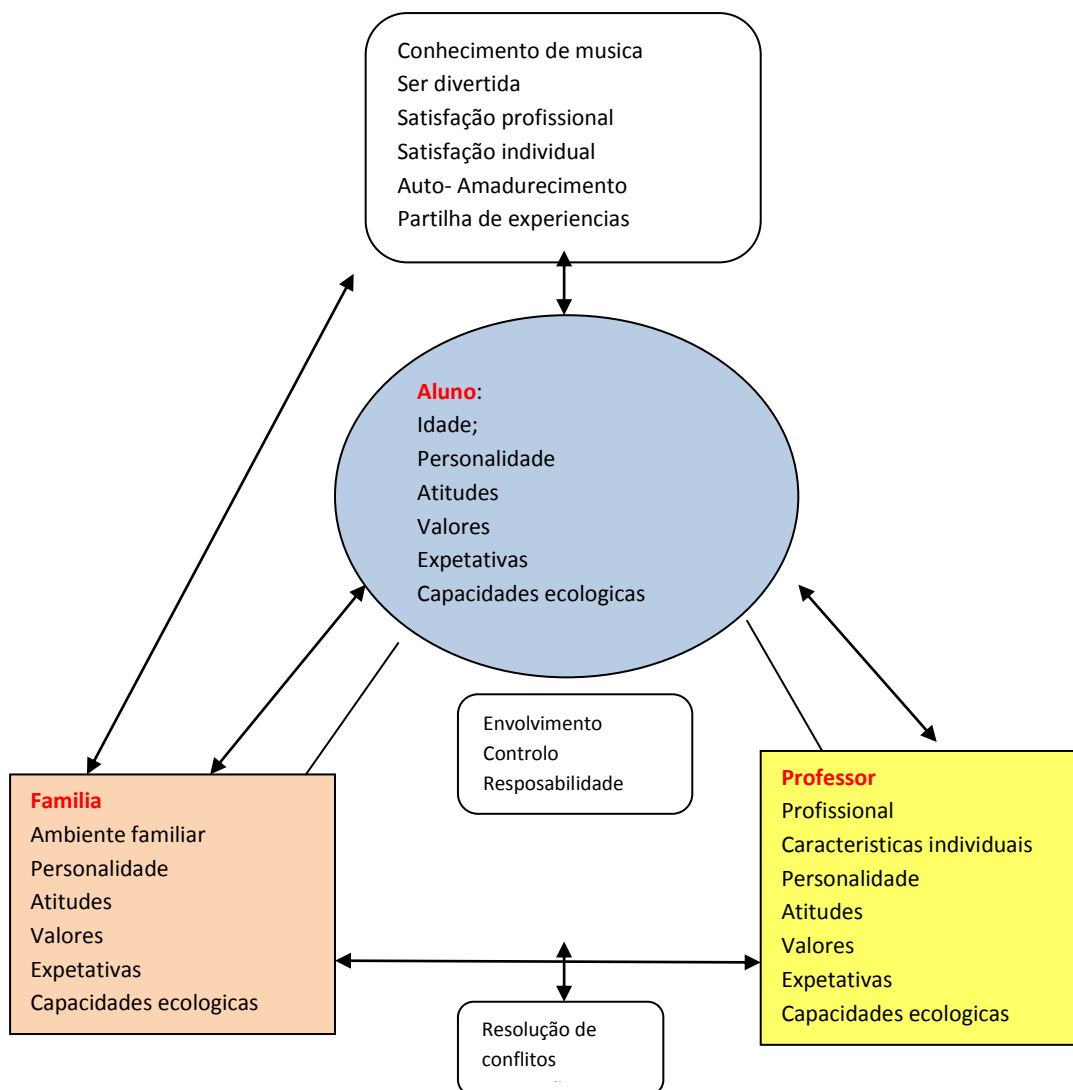


Figura 12: Fatores que influenciam a prática e ensino da música
 Fonte: Hallam (2003, p.114)

Resumo do Capítulo

Neste capítulo fizemos referência a diversas teorias do processo de fonação.

Descrevemos, mais em particular, a teoria Mioelástica, e enfatizamos a atitude que o professor de Canto terá que ter quando ensina aos alunos as boas práticas para o melhor desempenho vocal.

Abordamos também o conceito de Psicologia da Música, e descrevemos os fatores que influenciam a aprendizagem do Canto, e a inter-relação entre as modificações da anatomia e fisiologia das crianças e o seu desenvolvimento psicológico.

O próximo capítulo 4, reporta às Opções Metodológicas. Neste analisa-se, em particular, o Modelo de Análise Qualitativa, designado por Investigação-Ação.

II PARTE

METODOLOGIA EMPÍRICA

CAPÍTULO IV

OPÇÕES METODOLÓGICAS

Introdução

Para a realização deste trabalho científico escolheu-se uma metodologia de modelo de análise qualitativa designada de Investigação–Ação. Os seus objetivos não se baseiam na generalização dos resultados obtidos, mas na resolução de um dado problema para o qual não há soluções baseadas na teoria já estabelecida, tal como refere Hermano Carmo (2008, p.228) na sua obra *Metodologia da Investigação – Guia para a Auto-aprendizagem*.

Foi escolhida esta metodologia por se enquadrar e adaptar melhor ao Objeto (O) do estudo em questão.

Este trabalho científico consiste na conceção, implementação, apresentação pública, avaliação e validação dos resultados do estudo de *práticas vocais das crianças com níveis etários compreendidos entre os 9 e os 11 anos*, realizado na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia.

4.1. Conceito de Investigação-Ação

Segundo Platton, 1980,

Qualquer ato de investigação assenta num determinado paradigma. Por outro lado, os paradigmas, ao serem uma forma de dismantelar a complexidade do mundo real são também uma forma diferente de ver o mundo e, como tal, revestem-se de características e peculiaridades que os tornam marcadamente particulares, claramente identificáveis e altamente controversos (citado por Coutinho, 2013, p.361-362)

Será de sublinhar, igualmente, e mais numa perspetiva filosófica, uma outra dimensão do conceito de Investigação-Ação. Tal perspetiva é bem patente no pensamento de Jurgen Habermas quando este afirma que *uma investigação deve sempre conter em si uma intenção de mudança* (citado por Coutinho, 2013, p.362).

Podemos referir, aliás em sintonia com os conceitos já atrás referidos, a existência de metodologias que fazem apelo a uma reflexão crítica e a uma atitude mais interventiva, e que são as bases para o desenvolvimento de novas teorias, tal como refere Coutinho (2013, p. 362),

É neste contexto teórico de pendor mais interventivo e transformador que surgem, no campo da investigação educativa, metodologias capazes de proporcionar uma ação mais profícua e consequente, na medida em que se centram na reflexão crítica e na atitude operacional de práticas que acabam por ser ponto de partida para a emergência de possíveis teorias (Coutinho, 2013, p. 362).

A associação destas diferentes propostas metodológicas dá origem a uma metodologia que ganhou contornos mais definidos na década de 40 do século XX, sustentada no artigo de Kurt Lewin *Action Research and Minority Problems*, que apadrinou o conceito Investigação-Ação, e neste âmbito, conforme Gomez, et al (1996), MCTaggart (1997) e Latorre (2003), *surgem inúmeras definições, de si carregadas de uma certa ambiguidade, uma vez que se aplicam a contextos de investigação muito diferentes pelo que se torna quase impossível chegar a um conceito unívoco* (citado por Coutinho, 2013, p. 363).

Em resumo, e agregando as diferentes sensibilidades do conceito de Investigação-Ação, como já referido, podemos então sintetizar a definição de Investigação-Ação como: *(...)uma família de metodologias de investigação que incluem acção (ou mudança) e investigação (ou compreensão) ao mesmo tempo utilizando um processo cíclico ou em espiral que alterna entre acção e reflexão crítica* (Coutinho,2013, pp. 363-364).

4.2. Passos da Investigação-Ação

Decorrente do conceito de Investigação-Ação será fundamental explicitar as características individualizadoras da Investigação – Ação, que podemos sintetizar em apenas quatro palavras:

- Situacional, porque visa o diagnóstico e a solução de um problema;
- Interventiva, porque não se limita a descrever um problema social mas a intervir;
- Participativa, no sentido em que todos os intervenientes são co-executores;
- Auto-avaliativa, na medida em que as modificações vão sendo continuamente avaliadas (Coutinho, 2013, pp. 365-366).

Estas características reforçam a dinâmica de interligação entre a teoria e a prática. Segundo Bravo (1992a) *a investigação-acção constitui-se assim como um verdadeiro ciclo espiral em que a teoria e a prática se mesclam e interligam permanentemente.* (citado por Coutinho, 2013, p. 366).

Igualmente, a investigação educativa beneficia de um conjunto de contributos da Investigação-Ação, dentre os quais podemos destacar:

- *o desenvolvimento duma nova mentalidade na investigação em ciências sociais que enfatiza a participação e o envolvimento social;*
- *o interesse por novas técnicas de recolha de dados;*
- *o impacto em programas de investigação sobre “o pensamento dos professores” que incitou a novas páticas na formação docente* (Rodrigues Lopes, 1990, citado por Coutinho, 2013, p. 367).

Fazer Investigação-Ação implica planear, atuar, observar e refletir mais cuidadosamente do que aquilo que se faz no dia a dia, no sentido de induzir melhorias nas práticas e o melhor conhecimentos dos práticos acerca das suas práticas (Zuber-Skerritt, 1996, citado por Coutinho, 2013, p.368).

No campo das ciências sociais e humanas, a metodologia da Investigação-Ação, apresentando-se como um projeto de ação, e comparativamente a outros modelos metodológicos, diferencia-se pela sua consistência e também pelos distintos aspetos que apresenta.

De facto, como afirma Coutinho (2013), e como se pode observar na figura 1,

No processo de desenvolvimento duma investigação-acção observamos sempre um conjunto de fases que se desenvolvem de forma continua e que, basicamente, se resumem na sequência: planificação, acção, observação (avaliação e reflexão). Este conjunto de procedimentos origina um movimento circular que dá início a um ciclo de investigação-acção que, por sua vez, desencadeia novas espirais de experiências de acção reflexiva (Coutinho, 2013, p. 369).

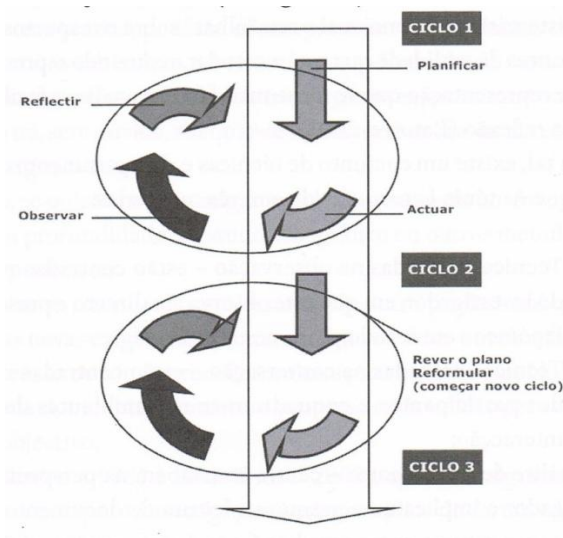


Figura 13: Espiral de ciclos de Investigação – Ação
 Fonte: Coutinho (2013, p. 369)

4.3. O modelo de Relação Pedagógica (RP)

Segundo Leggendre (2005, p.1240), podemos definir Educação, em termos gerais, como um *ecossistema social, composto de 4 subsistemas interligados: sujeito, objeto, agente e meio, cada um deles necessitando da participação das pessoas, do desenrolar das atividades e da disponibilização de meios; e por educação, em particular, como uma situação contextualizada, onde se desenvolve os processos de ensino e aprendizagem.*

Foi Renald Legendre, que trabalhou e finalizou, em 1983, o *Modelo Simbólico Final ou Matemático* que Jaques Désautels imaginou em 1971, e que sintetiza estas relações no contexto educativo, surgindo, deste modo, o **Modelo de Relação Pedagógica (RP)**, tal qual o conhecemos.

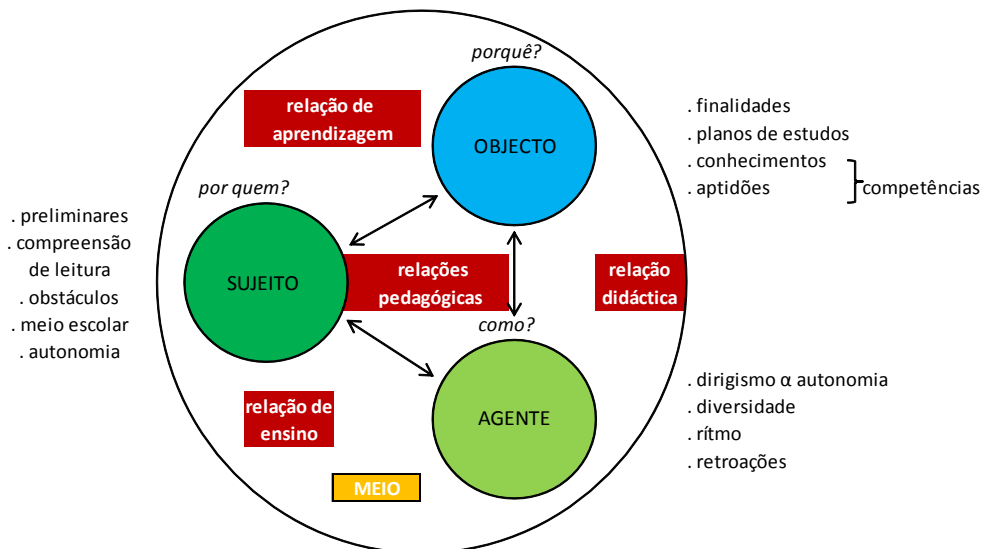


Figura 14: Modelo Simbólico Formal ou Matemático
 Fonte: *Dictionnaire Actuel de l'Éducation* – Renald Legendre (2005, p.1240)

4.3.1. Pólos do modelo de Relação Pedagógica

Conforme Legendre, (2005, citado por Sousa, 2010), são quatro os polos do modelo (p.110):

- **O Sujeito (S)** de aprendizagem, que corresponde ao universo da população que se encontra num processo de ensino- aprendizagem;
- **O Objeto (O)** que corresponde ao núcleo central de toda a investigação;
- **O Agente (A)** que poderá personificar o professor responsável pela atividade de todo o processo ensino- aprendizagem;
- **O Meio (M)** onde toda a ação educativa é contextualizada;

Surge então, decorrente do Modelo já referido, uma expressão matemática que sintetiza a interdependência destas variáveis (polos) na aprendizagem:

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

e que descreve o modelo verbal das relações pedagógicas.

Assim, a aprendizagem realizada é função das características pessoais do sujeito, da natureza e do conteúdo do objeto, da qualidade do agente, e da influência do meio educacional.

4.3.2. Relações biunívocas do modelo Relação Pedagógica

Numa análise mais detalhada do Modelo de Legendre, evidenciam-se diversas relações bi-unívocas entre as diferentes variáveis (polos):

- relação de aprendizagem (RA): é uma relação entre o sujeito e o objeto que mede, fundamentalmente, a qualidade da interação;
- relação de ensino (RE): é uma relação entre o sujeito e o agente que avalia igualmente a qualidade de interação entre estes polos;
- relação didática (RD): não é mais do que uma relação entre o agente e o objeto;
- o meio (M), por último, destaca-se neste modelo como a variável envolvente em que todas as outras variáveis (polos) jogam o seu papel de inter-relação (Sousa, 2010, pp.121-122).

4.4. Aplicação do Modelo de Relação Pedagógica ao Estudo Empírico

Tendo em conta que o projeto de investigação se enquadra no âmbito deste modelo, passamos a apresentar a sua aplicação a este estudo.

4.4.1. O Meio (M)

A implementação do programa *Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia* aplicado à obra *Technicolor Promise* de Allen Pote, decorreu na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia. A sua selecção privilegiou a disponibilidade de grupos de crianças com os níveis etários desejados para o desenvolvimento do programa, bem como a vantagens decorrentes da mestranda aí lecionar.

➤ **Caracterização da Escola envolvida**

A Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia é uma instituição de ensino com paralelismo pedagógico, tendo por objetivo a promoção e 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.

Esta instituição privilegia as seguintes modalidades de ensino:

- *Despertando para a Música*: bebés entre os 0 e os 3 anos de idade;
- *Atelier instrumental infantil*: crianças entre os 3 e os 5 anos;
- *Método Suzuki*: método aplicado à formação de instrumentistas de arco (a partir dos 4 anos);
- *Cursos de Iniciação Musical*;
- *Cursos Regulares – Básico, Secundário* - com opções de cursos – instrumento (1)



Fotografia 1 : Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia
Fonte: (1)

4.4.2. O(s) Sujeito(s) (S)

Os Sujeitos de aprendizagem foram os alunos de duas turmas de Classe de Conjunto Básico do 1º Grau – correspondente ao 5ºano de escolaridade.

O total de alunos envolvidos neste projeto será de 53 alunos, sendo 21 raparigas e 32 rapazes. Segue-se imagens fotográficas ilustrativa deste conjunto de alunos.



Fotografia 2: Turma do 1º grau – 5ºano de escolaridade – 1ºB/C



Fotografia 3: Turma do 1º grau – 5ºano de escolaridade – 1ºD/E

4.4.3. Os Agentes (A)

Neste programa foram identificados os seguintes Agentes: a mestranda e professora de classe de conjunto, os encarregados de educação dos alunos envolvidos, a acompanhadora de piano – Susana Cerqueira, a professora de caracterização e ajudante cénica do Conservatório Superior de Música de Gaia – Sílvia Lizi, a professora de Canto da Fundação Conservatório Regional de Música Gaia – Elsa Teixeira e a orientadora do mestrado a Professora Doutora Maria do Rosário Sousa.

Foram também Agentes neste processo de Investigação-Ação a Diretora do Conservatório Superior de Música de Gaia, a Professora Fernanda Correia, especialista em Canto, bem como a Direção da Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia, na pessoa do Maestro, Professor Doutor Mário Mateus.

4.4.4. O Objecto (O) de estudo

O Objeto (O) de estudo deste trabalho consistiu na implementação de um Programa Musical – *Technicolor Promise*, de Allen Pote, cujo foco central foi direccionado para o ensino e aplicação das práticas vocais em crianças com idades compreendidas entre os 9 e os 11 anos de idade. A obra escolhida designa-se *Technicolor Promise*, da autoria de Allen Pote (1993).

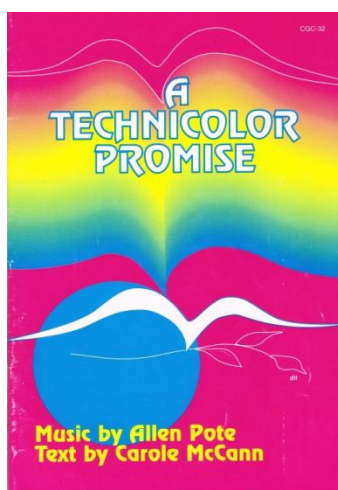


Figura 15: Capa da obra *Technicolor Promise*

Fonte: Pote (1993)

A escolha deste compositor deve-se, em primeiro lugar, ao facto de ser uma pessoa cujos estudos se centraram muito na formação vocal e instrumental para crianças, e, em segundo lugar, porque a temática que envolve toda a obra é motivadora e interessante para os níveis etários em estudo. Todas as crianças já ouviram falar da história da Arca de Noé, sendo, dessa forma, mais fácil de lhes fazer passar a mensagem da mesma. Para além disso, e tendo em conta o Objeto (O) de estudo, esta obra apresentava características específicas para podermos trabalhar questões técnicas tais como: o

levantamento do palato, a respiração diafragmática, o relaxamento e postura necessários para cantar bem como a dramatização e a expressão corporal da obra.

Dado que esta obra é de origem americana, e, como tal escrita em inglês, por forma a uma melhor compreensão e interpretação por parte dos Sujeitos (S) envolvidos neste programa, decidimos fazer uma tradução desta para português, com ligeira adaptação rítmica, quando necessária, que foi realizada pela professora orientadora deste programa. Esta tradução e ligeira adaptação apenas foi realizada com o propósito exclusivo, único e pontual, de melhor concretizar os objetivos deste programa. As partituras da obra americana são originais e foram adquiridas pela professora orientadora deste programa. A tradução e ligeira adaptação rítmica foram destruídas logo após a realização do programa.

Esta obra é composta por 11 temas que se enunciam de seguida: *Fanfarra; Promessa Colorida; Um homem chamado Noé; Ah, Ah,Ah!; Tempestade; Dança par a par; Quarenta dias; Voa, voa pequena Pomba!; Marcha Triunfal; O Grande dia!; Final;*

De seguida apresentam-se alguns excertos da obra com algumas das características que se pretendeu trabalhar ao longo da implementação deste programa musical.

Promessa Colorida

Musical score for "Promessa Colorida" in G major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff contains the vocal line with lyrics: "Pro-mes-sa co-lo-ri - da__ o céu a pin-tar__". The second staff contains the piano accompaniment with lyrics: "se-te be-las co - res a-gra-dá-veis ao o- lhar bri-lham for-te- men-te e".

Partitura 1: Partitura da música “*Promessa Colorida*”

Um Homem chamado Noé

Musical score for "Um Homem chamado Noé" in G major, 6/8 time. The tempo is marked "Moderato" with a quarter note equal to 80 (♩. = 80). The score starts with a 6-measure rest. The first staff contains the vocal line with lyrics: "E - ra u-ma vez o No-é__ ca - sa-do e com três". The second staff contains the piano accompaniment with lyrics: "fi - lhos ca - sa-dos tam-bém su - as vi-das con-têm tris - te-za a - le - gri - a Por".

Partitura 2: Partitura da música “*Um Homem chamado Noé*”

Ah, ah, ah!

Coro

ah, ah, ah, ah, oh, oh, oh, oh, hee hee hee hee hee hee

14

ah! Mas que par-vo - i - ce lou - ca! Per-de-ram to - do'o ju-i-zo

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 2/2 time signature, marked 'Coro'. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'ah, ah, ah, ah, oh, oh, oh, oh, hee hee hee hee hee hee'. The second staff is a treble clef with a 2/2 time signature, marked '14'. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'ah! Mas que par-vo - i - ce lou - ca! Per-de-ram to - do'o ju-i-zo'.

Partitura 3: Partitura da música, “Ah, ah, ah!”

Tempestade

Escu-ro lá fora Cho-ve lá fora
Fri - o lá fora Ven-to lá fora

so - pra for-te'o ven-to
ru - gem os tro - vões.

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 2/2 time signature. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'Escu-ro lá fora Cho-ve lá fora' and 'Fri - o lá fora Ven-to lá fora'. The second staff is a treble clef with a 2/2 time signature. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'so - pra for-te'o ven-to' and 'ru - gem os tro - vões.'.

Partitura 4: Partitura da música “Tempestade”

Dança par a par

With energy $\text{♩} = 92$

3

Hei, hei, que di-ver- são__ sem-pre a dan-çar e

8

a sal-tar Chei-os de a - ni-mação Quan-do fes-te-ja-mos sem pa- rar__

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The first staff is a treble clef with a 2/2 time signature, marked 'With energy' and ' $\text{♩} = 92$ '. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'Hei, hei, que di-ver- são__ sem-pre a dan-çar e'. The second staff is a treble clef with a 2/2 time signature, marked '8'. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'a sal-tar Chei-os de a - ni-mação Quan-do fes-te-ja-mos sem pa- rar__'.

Partitura 5: Partitura da música “Dança par a par”

Voa, voa pequena Pomba

11

vo-a pa-ra lon-ge oh pom-ba! Vo-a - rás vo-a-rás pe-lo céu! A-bre tu-as a-sas vo-a

Detailed description: This block contains one staff of musical notation. The staff is a treble clef with a 2/2 time signature, marked '11'. It contains a sequence of notes: quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter notes C4, B3, A3, G3. Below the notes are the lyrics 'vo-a pa-ra lon-ge oh pom-ba! Vo-a - rás vo-a-rás pe-lo céu! A-bre tu-as a-sas vo-a'.

Partitura 6: Partitura da música “Voa, voa pequena Pomba”

O grande dia!

Musical score for "O grande dia!". The score is written on two staves in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 60. The lyrics are: "E o gran-de di - a che-gou há fes-ta e a - le - gri - a Re - co-me-çar de no-vo nos-sa no-va vi - da E o gran-de di - a che-gou e va-mos ce-le-".

Partitura 7: Partitura da música "O grande dia"

Final

Musical score for "Final". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Pro-mes-sa co-lo-ri - da o céu a pin-tar".

Partitura 8: Partitura da música "Final"

Para levarmos a cabo esta investigação, foi necessária a utilização de um conjunto de procedimentos metodológicos, e a consequente escolha de instrumentos de recolha de dados, que se encontram enunciados no quadro que a seguir se apresenta.

4.5. Instrumentos de recolha de dados

Dado que esta investigação-ação tem como foco central um estudo artístico e musical, com carácter essencialmente prático, entendemos da maior pertinência recorrer a instrumentos de pesquisa que nos permitissem captar *os sons e as imagens* dos momentos de representação do *aqui e agora*, que tal como sabemos, são irrepetíveis e imediatos nestes processos de investigação-ação (Sousa, 2010; 2012).

Recorremos, portanto, à preciosa colaboração da *Etnografia* no contexto da *Antropologia Visual* de modo a que os reflexos emitidos através dos registos das imagens fotográficas, fílmicas e videográficas, bem como dos *diários de bordo* dos alunos e do professor orientador deste programa musical, nos conseguissem transportar

para o mundo vivencial dos contextos e dos momentos artísticos e musicais realizados que se revestiram de grande importância para o trabalho em curso.

De acordo com Lídia Máximo-Esteves na sua obra *Visão Panorâmica da Investigação-Ação* (2008) encontrámos esta mesma inquirição, no sentido de que não só *os sons como as palavras ditas e registadas*, contenham um efectivo contributo para a descrição analítica dos processos de investigação de análise qualitativa, como é este modelo de Investigação-Ação. Citando esta autora podemos confirmar que:

Os professores registam com alguma regularidade recorrendo à imagem. As novas tecnologias divulgaram e facilitaram o recurso à fotografia. (...) As imagens registadas não pretendem ser trabalhos artísticos apenas documentos que contenham informação visual disponível para mais tarde, depois de convenientemente arquivadas, serem analisadas e reanalisadas, sempre que sejam necessárias, e sem grande perda de tempo. Permitem por exemplo inventariar os objectos da sala - os produtos artísticos das crianças (...) ou ainda actividades de encenação e de dramatização (Máximo-Esteves, 2008, pp. 90-91).

Ainda nesta perspetiva encontramostambém os *vídeos etnográficos* como excelentes fontes de registo para os investigadores.

Bunaford (2001) refere a existência de professores investigadores que utilizam a análise de vídeos como fonte primária para a sua investigação e comunicação das mesmas. (...) O apresentador descreve o contexto em que o seguimento do vídeo se insere apresentado depois as questões de investigação acerca do excerto em foco. (...). Pode também recorrer-se ao tripé fixo focado para o espaço ou grupo que se deseja observar (citado por Máximo-Esteves, 2008, p. 91).

O *Diário de Bordo* é um outro instrumento de recolha de dados. Consiste na utilização de um *caderno de apontamentos*, onde o investigador regista diariamente os elementos que entende pertinente para o seu estudo científico (Sousa, 2008; 2010; 2012).

Outros instrumentos de pesquisa se poderão ainda conjugar com este paradigma de investigação científica, com base no Modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald

Legendre (2005) que aplicamos ao nosso estudo, tais como, questionários, grelhas de avaliação, inquéritos, entrevistas, entre outros, desde que o investigador o entenda por conveniente.

Passamos, então, à apresentação de um quadro síntese dos instrumentos de recolha de dados utilizados ao longo desta pesquisa.

Instrumentos	Descrição
Diário de Bordo da Mestranda	Documento com registos das atividades e outros elementos considerados importantes para o objeto em estudo das diferentes sessões.
Diário de Bordo dos Alunos e da professora orientadora do Programa	Caderno de registo dos alunos com as anotações relevantes do projeto, entre outras: canções, desenhos, frases, histórias.
Fotografias	Registo de imagens das sessões de trabalho, ensaios e apresentação final
Registo audio/vídeo	Registo audio/vídeo dos diferentes momentos temporais do projeto
Testemunhos	Descrição de comentários e/ou sugestões dos agentes envolvidos e outros participantes

Quadro III : Instrumentos de recolha de dados
Fonte: Sousa (2010, p.122)

Resumo do Capítulo

Em todo este capítulo abordamos os itens de maior relevância para o projeto descrito e que passamos a enunciar:

- tipo de metodologia selecionada nesta investigação;
- modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald Legendre (1993; 2005) como modelo orientativo, com enfoque particular nos seus diferentes pólos e nas suas relações biunívocas;
- aplicação do modelo ao Objeto (O) de estudo;

- instrumentos de recolha de dados, com particular atenção no modelo de Relação Pedagógica (RP).

Passemos de seguida ao Capítulo V, o qual nos remete para o nosso Objecto (O) de estudo: O programa musical implementado com o título: **Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia**

CAPÍTULO V

Programa de Investigação-Ação

Technicolor Promise – Allen Pote

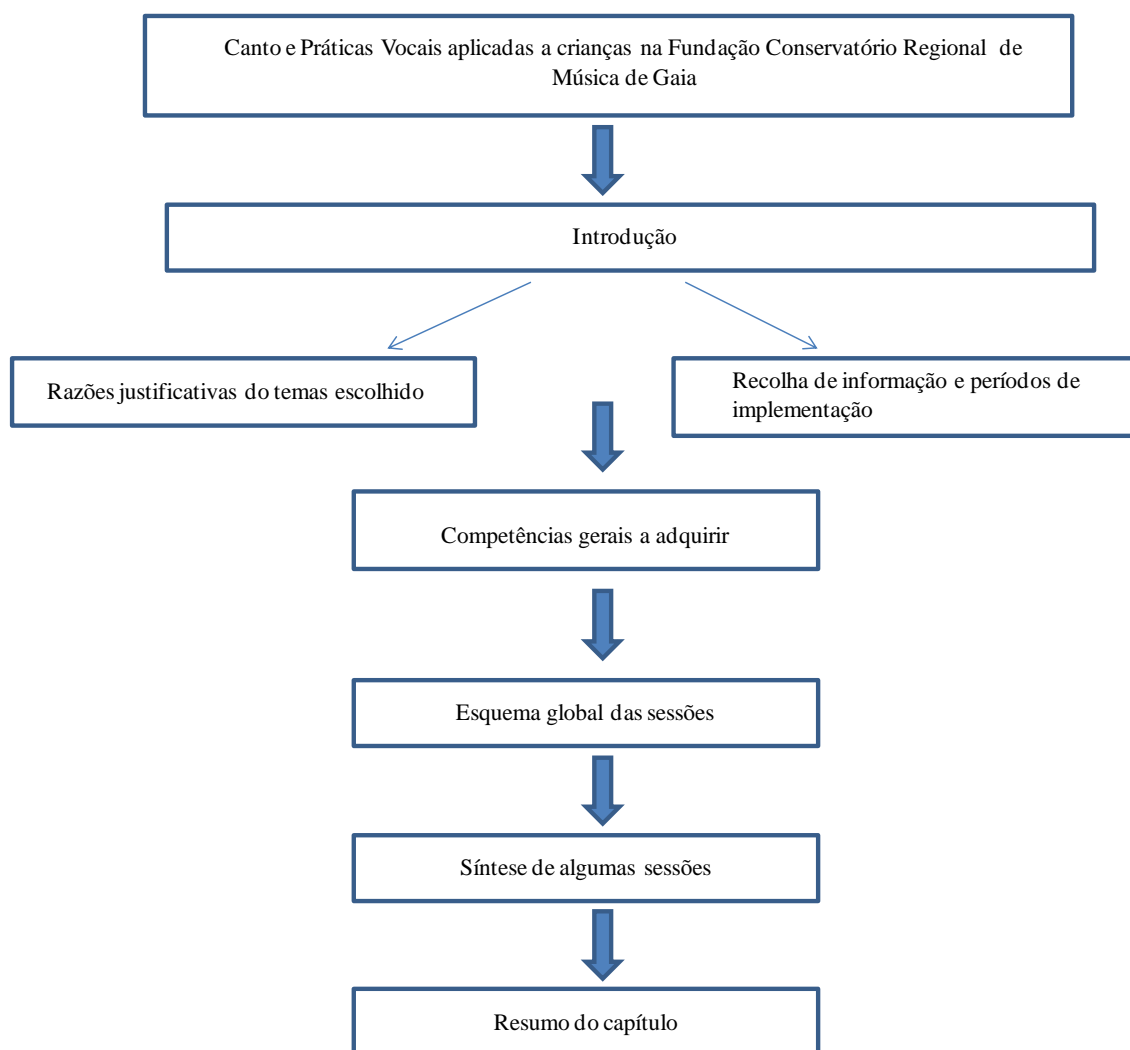
Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia



Fotografia 4: Dia do Concerto Final

Com este projeto consegui compreender como devemos utilizar a nossa voz sem nos prejudicarmos, e aprendi a cantar vários estilos musicais e a representar ao mesmo tempo... Foi muito gratificante... (Matilde Faria)

Cronograma do Programa



Quadro IV: Cronograma do Programa

Introdução

No âmbito deste programa procurou-se implementar de forma prática as metodologias específicas – *Teoria Mioelástica e Psicologia do Canto Infantil* – cujos fundamentos teóricos são referidos no quadro teórico-concetual.

Esta investigação tem como objetivo central a aplicação das teorias supracitadas às práticas vocais em crianças entre os 9 e os 11 anos, bem como a monitorização e recolha de dados qualitativos, por forma a possuir dados indicativos que possam validar posteriormente este Projeto Educativo.

Procura-se, seguindo estas metodologias, melhorar as capacidades vocais dos alunos, e através de boas práticas educativas, incrementar o nível de sucesso artístico, musical e educativo das mesmas.

5.1. Razões justificativas do Programa

Este projeto é justificado segundo duas vertentes. A primeira teve em conta a pesquisa e a revisão de literatura existente, que deu origem ao quadro teórico-concetual (capítulos I, II e III). A segunda vertente contou com a aplicação do Modelo de Relação Pedagógica de Legendre (RP) (2005), cuja problemática se inscreve com grande pertinência no contexto do programa em estudo. Juntamente com a comunidade educativa constituída pelos Sujeitos (S) e os Agentes (A) nesta Investigação-Ação.

Tendo em conta a maior especificidade deste Programa entendemos que se devem desenvolver estratégias dentro da comunidade escolar. Assim, paasamos a mencionar os Objectivos Gerais deste programa.

5.2 Objectivos Gerais

- contribuir para o desenvolvimento de práticas vocais saudáveis em crianças nesta faixa etária;
- estimular para a correta utilização da voz, não só quando estão a cantar;

- promover uma maior formação em Técnica Vocal Infantil dos professores que lecionam a estas faixas etárias;
- estimular o Canto Infantil e as Práticas Vocais associadas a este, para que a divulgação das atividades artísticas sejam mais amplas por todo o país.

5.3. Recolha de informação e períodos de implementação

Toda a recolha de informação, planificação e implementação do Objeto (O) de estudo foi organizada em função das atividades propostas pela Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia para o ano letivo 2013/2014.

O período destinado à implementação do Programa foi o período compreendido entre Fevereiro a Junho de 2014, realizando-se durante o 2º e 3º Períodos, em alternância com as outras atividades escolares propostas.

Foram escolhidas duas turmas do 5ºano – 1ºgrau, onde a mestranda já era a professora titular, com alunos com idades compreendidas entre os 9 e os 11 anos.

A planificação das sessões foi preparada em função do calendário escolar e o calendário de atividades artísticas da própria instituição.

O projeto foi dividido em 12 sessões para cada uma das turmas, com a duração de 90 minutos cada uma. Em todas as sessões realizou-se uma planificação detalhada do que iria ser abordado, que oportunamente será apresentada neste Projeto Educativo.

Cada uma das sessões foi planificada de acordo com os seguintes parâmetros:

- **Tema da sessão**
- **Quadro síntese com resumo, objetivos, conteúdos programáticos, experiências de aprendizagem, recursos e avaliação**
- **Metodologia da sessão**
- **Avaliação global da sessão**

Cada sessão contém momentos significativos ilustrados através de imagens fotográficas retiradas ao longo da mesma.

Sempre que entendemos oportuno colocou-se um extrato da partitura com as dificuldades sentidas pelos alunos.

No final aparecerá um quadro síntese de resumo de cada uma das sessões.

Os momentos de retroação realizados pelos alunos, pela mestranda e por parte da orientadora que esteve presente em algumas sessões revelou-se de maior importância para o desenvolvimento e avaliação do projeto (Sousa, 2010).

5.4. Competências gerais do Programa

Este Programa a desenvolver no contexto do Projeto Educativo tem como competências gerais os seguintes pontos:

- conhecer o nosso aparelho fonador;
- saber qual a postura a ter para cantar;
- realizar os exercícios de relaxamento corporal necessários para cantar;
- realizar a respiração diafragmática;
- saber realizar a técnica vocal necessária à interpretação das músicas;
- melhorar a auto-estima, conhecer-se a si próprio, obter um bom relacionamento interpessoal com os colegas, professores e saber enfrentar o público.

5.5. Síntese de algumas Sessões

Dada a quantidade de sessões realizadas, só nos foi possível fazer a planificação detalhada de algumas, apresentando a metodologia utilizada e uma pequena avaliação final de cada uma das sessões apresentadas.

No final, teremos uma planificação global que abordará, resumidamente, o que se passou em todas as sessões deste Projeto Educativo.

5.5.1. Planificação das sessões – 1.ª Sessão

Tema: Estrutura do aparelho fonador

Resumo	Apresentação das linhas orientadoras do Programa Musical. Referências aos materiais de apoio a serem utilizados em cada sessão.			
	Morfologia e funções do Aparelho Fonador.			
	Participação dos alunos em exercícios práticos relacionados com o funcionamento do Aparelho Fonador.			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
<p>Conhecer o Programa a desenvolver</p> <p>Conhecer a Morfologia e fisiologia do aparelho fonador</p>	<p>- A consciência da própria voz;</p> <p>- O aparelho fonador e as suas funções;</p> <p>- Compreensão da localização dos diferentes órgãos do aparelho fonador;</p>	<p>- Exploração e observação, através de Power Point, sobre a morfologia do aparelho fonador;</p> <p>- Aplicação dos conhecimentos em atividades específicas;</p> <p>- Realização de exercícios vocais e articulatórios (língua, lábios);</p>	<p>- Power Point</p> <p>- Computador</p> <p>- Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos;</p>	<p>- Interesse revelado</p> <p>- Empenho nas atividades propostas</p> <p>- Participação na aula</p> <p>- Atividade no diário de bordo – registo realizado através de uma ficha de avaliação programada sobre a temática, por parte dos alunos;</p>

Quadro V: Estrutura do Aparelho Fonador

Metodologia da Sessão

O início desta sessão foi uma breve explicação a todos os alunos do que seria o Programa Musical a implementar nas aulas e qual seria a temática. Todos os alunos ficaram a saber que a temática da obra era a Arca de Noé e quais os objetivos da realização desta obra. Para atingir o objetivo final os alunos perceberam que o Programa iria decorrer em várias etapas desde a descrição/conhecimento do nosso aparelho

fonador, respiração, postura, relaxamento a ter para cantar até à aprendizagem propriamente dita da obra com toda a técnica vocal associada a ela.

A sessão começou com a apresentação de um Power Point sobre a morfologia e fisiologia do aparelho fonador (Anexo I – Morfologia e Fisiologia do Aparelho Fonador).

Os exercícios realizados nesta sessão basearam-se em duas grandes vertentes. Exercícios em que os alunos tinham de sentir as diferentes ressonâncias que apresentamos no aparelho fonador, e exercícios articulatorios da musculatura labial, da ponta da língua, da parte posterior da língua e de toda a língua. Seguidamente referimos os exercícios realizados durante a aula.

➤ *Ressonância:*

- boca fechada em “mmm” – subir e descer um ou mais tons sentindo as diferentes ressonâncias

- deitar de costas e levantar os joelhos; deixar o maxilar inferior descaído; inspirar pelo nariz e expirar fazendo um glissando descendente (vogal “u” e “a”) – é importante sentir as ressonâncias nos lábios, nariz, cabeça e peito.

➤ *Exercícios Articulatorios:*

- Musculatura Labial: Ma-me-mi-mo-mu

Pa-pe-pi-po-pu

Ba-be-bi-bo-bu

- Musculatura da Ponta da Língua: Ta-te-ti-to-tu

La-le-li-lo-lu

- Musculatura da parte posterior da língua: Ga-gue-gui-go-gu

Ka-ke-ki-ko-ku

- Musculatura de toda a língua: Kla-kle-kli-klo-klu

Avaliação Final da Sessão

Penso que os alunos ao longo desta sessão foram percebendo a importância do nosso aparelho fonador e conseguiram assimilar o que lhes era proposto ao longo dos exercícios executados. Conseguiram distinguir as diferentes zonas do aparelho fonador bem como as diferentes sensações que devemos ter a estimular as diferentes regiões deste aparelho.

Mostraram-se extremamente interessados com o decorrer da aula levantando algumas questões pertinentes tais como: *Quantas cordas vocais temos? As diferenças entre as cordas vocais femininas e masculinas faz com que as meninas cantem mais agudo? Se não tivéssemos cordas vocais conseguíamos emitir som?*

No final desta sessão cada um dos alunos realizou no seu *diário de bordo* uma pequena ficha de trabalho com os conteúdos apreendidos durante a aula. Seguem-se imagens fotográficas de momentos significativos desta sessão.



Fotografia 5: A professora a explicar a execução do exercício das ressonâncias



Fotografia 6: Os alunos a realizarem um dos exercícios de ressonâncias

5.5.2. Planificação das sessões – 2.ª Sessão

Tema: Postura, Relaxamento e Respiração e *Technicolor Promise* – estudo da música *Technicolor Promise*

Resumo	<p>Apresentação da morfologia do aparelho respiratório.</p> <p>Aprendizagem da postura e respiração a ter quando se está a cantar.</p> <p>Exercícios práticos sobre o relaxamento a efetuar antes de cantar.</p> <p>Aprendizagem da canção <i>Technicolor Promise</i>, referindo aspetos técnicos que devem ser executados nesta peça.</p>			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
<p>Conhecer a Postura Relaxamento e Respiração que devem ser utilizados para cantar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - A morfologia do aparelho respiratório; - Os mecanismos de inspiração e expiração; - A técnica de relaxamento muscular e de controlo de respiração; - Consciência do funcionamento respiratório /vocal; -Música <i>Technicolor Promise</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - Exploração de Power Point sobre Postura, Relaxamento e Respiração; - Realização de exercícios de postura a ter para cantar, relaxamento a executar antes de cantar e respiração adequada para cantar; - Estudo da música ritmicamente; - Entoação melódica com o nome das notas; - Entoação melódica com vocalizo “u” e por fim entoação melódica com texto; 	<ul style="list-style-type: none"> - Power Point - Computador - Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos; 	<ul style="list-style-type: none"> - Interesse revelado - Empenho nas atividades propostas - Participação na aula - Atividade no diário de bordo

Quadro VI: Postura, Relaxamento e Respiração

Metodologia

Esta sessão iniciou-se com a apresentação de um Power Point sobre Postura, Relaxamento e Respiração. (Anexo II)

Os exercícios realizados basearam-se nestas três vertentes apresentadas teoricamente. Assim sendo, realizaram-se exercícios de Postura Corporal, Relaxamento Corporal e Respiração.

➤ *Postura Corporal*

- Caminhar e parar: posição global do corpo em movimento; posição global de equilíbrio quando está parado; direção do olhar; posição do maxilar inferior quando se fala ou em silêncio;

- Suspiro: colocar as pernas e bacia fixas sustentando o corpo. Inspirar e expirar levantando a caixa torácica com um suspiro;

- Esfinge: olhar em frente na posição vertical; rodar para a esquerda e para a direita o pescoço e a face lentamente sem mexer o corpo;

- Ânfora: o pescoço e a cabeça mantêm-se fixos; apenas o corpo se move para a esquerda e para a direita como um bloco.

➤ *Relaxamento Corporal*

- Inclinar a cabeça lentamente para a esquerda e direita e para a frente e para trás;

- Rodar a cabeça 360° para os dois lados, aproximando o máximo possível do tronco;

- Rodar os ombros para trás e para a frente;

- Bocejar com a boca aberta, verificando se a língua fica plana;

- Fletir um pouco as pernas, desbloqueando-as de qualquer tipo de tensão;

➤ *Respiração*

Os exercícios foram realizados em primeiro lugar deitados, e depois em pé.

- Realizar a respiração diafragmática, inspirando lentamente levantando a zona abdominal;
- Expirar o mais lento possível o ar com a letra fff até terminar o ar;
- Realizar exercícios de contração e descontração do diafragma com o vocábulo ts-ts-ts;
- Expirar lentamente, fazendo som com os lábios brrrrr, até terminar o ar;
- Realizar a respiração diafragmática imitando um cão cansado e um cão a correr;

Depois de todo este processo, inciou-se a explicação da história da obra que iria ser estudada, a *história da Arca de Noé*.

Iniciou-se o estudo da primeira música “*Technicolor Promise*”, primeiro lendo ritmicamente o texto, de seguida cantando frase a frase por imitação apenas em vocalizo “u”; depois fazendo a entoação com o nome das notas e em vocalizo “u” da obra completa e, no final, tentando encaixar o texto.

Houve muitas dificuldades no último compasso da música por ser bastante agudo, tendo trabalhado essa zona em vocalizo “u” para que os alunos percebessem o espaço que têm de ter dentro da boca e o levantamento do palato necessário para conseguir executá-la de forma correta. Seguem-se imagens da partitura e imagens fotográficas ilustrativas de toda esta sessão.



Fotografia 7: Exercícios de relaxamento da cabeça



Fotografia 8: Exercícios de relaxamento do pescoço



Fotografia 9: Exercícios de relaxamento do pescoço Fotografia 10: Exercícios de Respiração Diafragmática



Fotografia 11: A professora a explicar os exercícios de respiração



Partitura 9: Extrato da partitura da música “*Technicolor Promise*” – compassos finais



Figura 12: “*Technicolor Promise*” – início do estudo da música

Avaliação Final da Sessão

Nesta sessão os alunos demonstraram que assimilaram tudo o que dizia respeito aos temas propostos melhorando significativamente as suas posturas, relaxamento e tipo de respiração.

Ao realizar os exercícios práticos aperceberam-se da importância da respiração diafragmática afirmando mesmo que: *...assim é fácil cantar* (Guilherme Oliveira).

Perceberam também qual a importância do relaxamento antes de cantar: *sinto que a pressão do meu pescoço desapareceu e já consigo cantar...* (Íris) e também da postura que devem adotar para cantar e falar, evitando distúrbios e cansaço vocal.

Aquando do início da aprendizagem desta obra musical, os alunos estavam extremamente concentrados na música que tinham de aprender e com as correções técnicas que lhes foram sendo dadas ao longo da aula. Quase todos os alunos conseguiram executar, sem dificuldade o compasso final da música, que no início era muito complicado.

Foi-lhes dada uma atividade para todos realizarem no seu diário de bordo.

5.5.3. Planificação das sessões – 3ª Sessão

Tema: *Technicolor Promise* – estudo da música *A man named Noah*

Resumo	Aprendizagem da canção <i>A man Named Noah</i> , referindo aspetos técnicos que devem ser executados nesta peça. Registo, por parte dos alunos e da mestrandade desenvolvimento da aula.			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
Estudar e aprender a entoar uma música	- Estudo da música <i>A man named Noah</i> ;	- Realização de exercícios de relaxamento corporal; - Realização de exercícios de respiração; - Realização de exercícios de aquecimento vocal; - Estudo da música ritmicamente; - Entoação melódica com vocalizo “vi” e por fim entoação melódica com texto;	- Partitura da música <i>A man named Noah</i> - Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos;	- Interesse revelado - Empenho nas atividades propostas - Participação na aula - Atividade no diário de bordo

Quadro VII: A obra *Technicolor Promise*

Metodologia

Esta sessão iniciou-se com exercícios de relaxamento corporal, respiração e aquecimento vocal.

De seguida os alunos começaram a aprender a música *A man named Noah*. O estudo incidiu primariamente sobre a aprendizagem rítmica da música com o texto, seguindo-se a entoação melódica por partes (frase a frase) com o vocalizo “vi” através de *canto-repetição* por parte da professora orientadora. Optou-se por trabalhar a música frase a

frase, pois está escrita num ritmo composto e pouco conhecido e dominado pelos alunos, e por ter intervalos melódicos muito grandes. Por conseguinte foi necessário trabalhar muito bem a afinação e a técnica vocal necessária para os realizar.

Avaliação Final da Sessão

Nesta sessão os alunos mostraram-se empenhados na aprendizagem da música, apesar de algumas dificuldades demonstradas essencialmente na afinação, como a seguir se transcreve: *É bonita, mas não gosto muito da melodia. Tem saltos muito grandes e é difícil afinar* (Tiago Pinto).

Porque é alegre, mas está escrita em compasso composto e é mais difícil de ler (Diogo Rodrigues).

Penso que gostaram da música, pois é como se estivessem a contar uma história, onde a grande dificuldade será a interpretação da mesma, tal como se explicita: *Porque é alegre e o texto é muito giro. Parece que estamos a contar uma história* (Gonçalo Castro).

A melodia é fácil, interpretar é que vai ser difícil (João Carlos Soares).

Foi-lhes dada uma atividade para realizarem individualmente no seu *Diário de Bordo*.

5.5.4. Planificação das sessões – 5ª Sessão

Tema: *Technicolor Promise* – estudo da música *Ha, ha, ha* e *The Storm*

<p>Resumo</p>	<p>Aprendizagem das músicas <i>Ha,ha,ha</i> e <i>The Storm</i> com especial enfoque para a diferença entre legato e stacatto.</p> <p>Primeira interação entre coro e solistas.</p> <p>Registo, por parte dos alunos, no diário de bordo, do desenvolvimento da aula.</p>			
<p>Objetivos</p>	<p>Conteúdos Programáticos</p>	<p>Experiências de Aprendizagem</p>	<p>Recursos</p>	<p>Avaliação</p>
<p>Estudar e aprender a entoar uma música</p>	<p>- Estudo da música <i>Ha, ha, ha</i>;</p> <p>- Estudo da música <i>The Storm</i>;</p>	<p>- Realização de exercícios de relaxamento corporal;</p> <p>- Realização de exercícios de respiração;</p> <p>- Realização de exercícios de aquecimento vocal;</p> <p>- Estudo das músicas ritmicamente;</p> <p>- Entoação melódica com o nome das notas;</p> <p>- Entoação melódica com vocalizo “a” e “va” e por fim entoação melódica com texto;</p>	<p>- Partitura da música <i>Ha, ha, ha</i> e <i>The Storm</i>;</p> <p>- Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos;</p>	<p>- Interesse revelado;</p> <p>- Empenho nas atividades propostas;</p> <p>- Participação na aula;</p> <p>- Atividade no diário de bordo;</p>

Quadro VIII: As músicas *Ha,ha,ha* e *The Storm*

Metodologia

Esta sessão seguiu a mesma metodologia das anteriores começando com o relaxamento corporal, exercícios de respiração e aquecimento vocal. Desta vez foram realizados exercícios de aquecimento vocal em *stacatto* com “u” e “i” tendo em vista as músicas que iam ser estudadas.

Seguidamente fez-se o estudo da música *Ha,ha,ha*, inicialmente declamando o texto com o ritmo e em *stacatto*; depois fez-se a entoação da música em vocalizo “i” e “a” por imitação e, no final, inseriu-se o texto na melodia sempre em *stacatto*. Na música *The Storm*, o processo foi semelhante, evidenciando a dificuldade acrescida dos alunos ao executarem os compassos que tinham muitas pausas. Foi necessário trabalhar os compassos com palmas e vocábulos antes de conseguirem entoar corretamente. As imagens que a seguir se apresentam, foram recolhidas da partitura original para que se possam identificar os momento de grande dificuldade.

Escu-ro lá fora Cho-ve lá fora
Fri - o lá fora Ven-to lá fora

so pra for-te'o ven-to
ru gem os tro - vões.

Partitura 10: Música “*The Storm*” – algumas dificuldades sentidas pelos alunos



Fotografia 13: *Ha, ha, ha* e *The Storm* – estudo da partitura

Avaliação Final da Sessão

No final desta sessão foi proposta uma atividade no Diário de Bordo de cada um dos alunos.

As músicas foram aprendidas com sucesso e os alunos conseguiram perceber e mecanizar o processo de cantar em *stacatto* sem ferir as cordas vocais, utilizando a respiração diafragmática como suporte para a realização perfeita deste processo técnico.

5.5.5. Planificação das sessões – 8ª Sessão

Tema: *Technicolor Promise* – obra completa

Resumo	Audição da obra completa para “despertar” o gosto pela interpretação individual de cada um dos alunos. Entoação da obra completa, com partituras e decor. Trabalho de interpretação de cada uma das músicas. Alegria e entusiasmo por parte dos alunos quando se juntaram as 2 turmas intervenientes deste programa – conseguiram um equilíbrio vocal muito interessante e uma grande empatia e ajuda entre todos. Continuação da dramatização e primeiro ensaio com a pianista acompanhadora Susana Cerqueira.			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
Entoar a obra completa	-Entoação da obra completa <i>Technicolor Promise</i> decor	- Realização de exercícios de relaxamento corporal; - Realização de exercícios de respiração; - Realização de exercícios de aquecimento vocal;	- Partitura completa da obra; - Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos;	- Interesse revelado; - Empenho nas atividades propostas; - Participação na aula; - Atividade no diário de bordo;

		<p>- Trabalho de interpretação de cada uma das músicas e dos diferentes estilos musicais abordados na obra;</p> <p>- Início da dramatização;</p>		
--	--	--	--	--

Quadro IX: A obra completa – *Technicolor Promise*

Metodologia

Inicialmente realizaram-se exercícios de relaxamento corporal, respiração e aquecimento vocal.

Trabalharam-se todas as músicas da peça a nível de interpretação dos vários estilos musicais abordados na obra. Corrigiram-se pequenos erros de colocação vocal, especialmente na música *Fly Away Little Dove* (postura corporal correta, evitar esticar o pescoço a cantar).

Continuou-se com a dramatização da peça e das coreografias. Os alunos ainda se apresentam um pouco confusos com as movimentações que têm de fazer, mas apresentam mais consistência nas danças.

Trabalhou-se também, a nível individual, a parte vocal dos solistas, bem como a dramatização que devem realizar. O Srº Noé necessita de estar mais à vontade e de entrar melhor no personagem e, por outro lado, a Srª Noé está muito à vontade e realiza a sua dramatização na perfeição sem grandes correções da professora.

Foi nesta sessão que, pela primeira vez, os alunos tiveram contacto com a obra completa com a presença da pianista acompanhadora. No final expressaram, desta maneira, o seu sentir: *...é espetacular...mas muito cansativa e longa para nós...não sei se vamos conseguir...* (Pedro Sameiro)

Seguem-se imagens fotográficas representativas do desenvolvimento desta sessão.



Fotografia 14: Início da dramatização



Fotografia 15: *A man named Noah* - dramatização

Avaliação Final da Sessão

Como em todas as outras sessões, foi dada uma atividade a cada aluno para realizar no seu respectivo diário de bordo.

Penso que no geral esta sessão foi muito produtiva, apesar de muito confusa quando se começou com a dramatização.

Os alunos apresentam alguma dificuldade a nível de expressão corporal sem ser por imitação, não tendo imaginação para se expressarem por si só, sem sugestões de ninguém. Trabalhei essencialmente este parâmetro nesta aula através de exercícios auditivos de carácter diferentes em que os alunos tinham de se expressar corporalmente nas diferentes situações sem serem sugestionados.

De sessão para sessão sinto um crescimento musical e técnico muito grande por parte dos alunos, e uma vontade e alegria cada vez maior de conseguirem montar a obra para a mostrarem ao público.

5.5.6. Planificação das sessões – 10ª Sessão

Tema: *Technicolor Promise* – Ensaio Geral

<p>Resumo</p>	<p>Ensaios gerais das canções, danças e coreografias, teatro e movimento com os adereços a serem utilizados no Concerto Final.</p> <p>Teste de luzes e projeções a serem utilizadas.</p> <p>Grande empenhamento na preparação do Concerto Final para toda a comunidade educativa e todas as pessoas que pretendessem assistir.</p> <p>Participação da orientadora do Projeto Educativo e da Professora Fernanda Correia.</p>			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
<p>Realizar o Ensaio Geral</p>	<p>-Entoação e dramatização da obra <i>Technicolor Promise</i>;</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de exercícios de relaxamento corporal; - Realização de exercícios de respiração; - Realização de exercícios de aquecimento vocal; - Entoação e dramatização de toda a obra com todos os intervenientes; 	<ul style="list-style-type: none"> - Partitura completa da obra; - Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos; - Adereços; - Power Point com projeções; - Luzes; 	<ul style="list-style-type: none"> - Interesse revelado; - Empenho na atividade proposta; - Participação na aula; - Atividade no diário de bordo;

Quadro X: Ensaio Geral

Metodologia

Nesta sessão foram criadas as condições quase iguais às que se realizariam no concerto final. Foram testadas as luzes, os diapositivos a serem projetados e todos os adereços a ser utilizados pelos alunos.

Os alunos mostraram-se confiantes e muito entusiasmados.

A nível vocal, os alunos apresentaram algum medo, que se verificou na falta de projeção vocal. Por conseguinte, foi isso que trabalhei durante a aula. O cantar para o fundo da sala, o utilizar os nossos “microfones internos” e “cantar com olhos” foram as expressões mais utilizadas durante esta sessão.

A nível de dramatização estavam todos muito coordenados e muito concentrados no que tinham de realizar.

Seguem-se imagens fotográficas representativas do desenvolvimento desta sessão.



Fotografia 16: Ensaio geral – “*Technicolor Promise*”



Fotografia 17: Ensaio Geral – “*The Storm*”



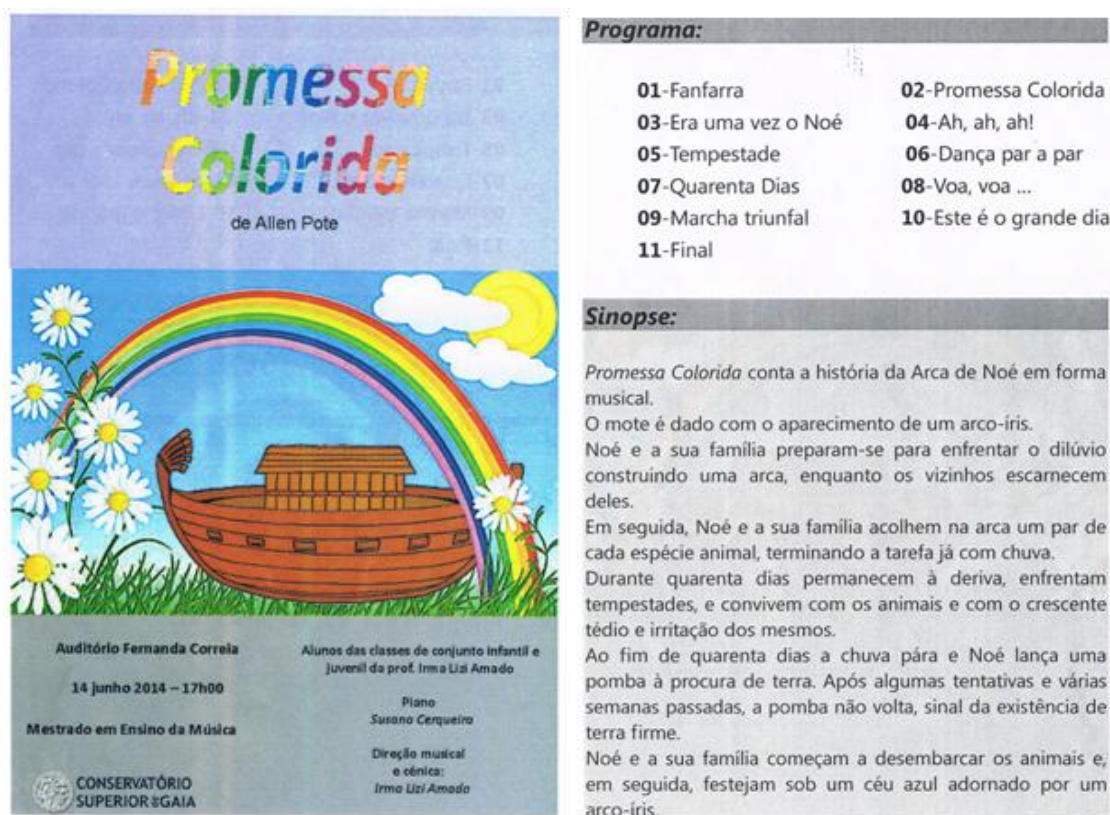
Fotografia 18: Ensaio Geral – “*Forty Days*”

Avaliação Final da Sessão

O ensaio correu muito bem e teve a participação da orientadora de estágio bem como da professora Fernanda Correia que deram algumas sugestões finais para que o espetáculo fosse um sucesso.

Os alunos estão cientes da missão que têm de realizar no dia do Concerto e muito confiantes. Penso que vocalmente estão bem preparados e houve uma evolução muito grande a nível da interpretação das peças.

Dada a importância deste trabalho, entendemos de maior relevância passar o momento da apresentação do Concerto Final para uma forma de apresentação especial.



Promessa Colorida
de Allen Pote

Auditório Fernanda Correia
14 junho 2014 – 17h00
Mestrado em Ensino da Música

Alunos das classes de conjunto infantil e juvenil da prof. Irma Lúzi Amado

Piano
Susana Cerqueira

Direção musical e cénica:
Irma Lúzi Amado

Programa:

01- Fanfarra	02- Promessa Colorida
03- Era uma vez o Noé	04- Ah, ah, ah!
05- Tempestade	06- Dança par a par
07- Quarenta Dias	08- Voa, voa ...
09- Marcha triunfal	10- Este é o grande dia
11- Final	

Sínope:

Promessa Colorida conta a história da Arca de Noé em forma musical. O mote é dado com o aparecimento de um arco-íris. Noé e a sua família preparam-se para enfrentar o dilúvio construindo uma arca, enquanto os vizinhos escarnecem deles. Em seguida, Noé e a sua família acolhem na arca um par de cada espécie animal, terminando a tarefa já com chuva. Durante quarenta dias permanecem à deriva, enfrentam tempestades, e convivem com os animais e com o crescente tédio e irritação dos mesmos. Ao fim de quarenta dias a chuva pára e Noé lança uma pomba à procura de terra. Após algumas tentativas e várias semanas passadas, a pomba não volta, sinal da existência de terra firme. Noé e a sua família começam a desembarcar os animais e, em seguida, festejam sob um céu azul adornado por um arco-íris.

Figura 16: Programa do Concerto Final

Senti-me maravilhosa... Foi o melhor momento deste ano letivo... Foi um prazer poder participar nesta concerto e adorava poder continuar a fazer este tipo de espetáculos! Obrigada Professora Irma... (Maria do Pilar Ascensão)

5.6 – Planificação das sessões – 11ª Sessão

Tema: *Technicolor Promise* – Concerto

Resumo	<p>Apresentação, em concerto, da obra <i>Technicolor Promise</i>.</p> <p>O culminar deste Projeto Musical.</p> <p>Grande sentimento de ligação entre os alunos intervenientes, a professora, encarregados de educação, familiares, amigos e outros elementos da comunidade educativa.</p> <p>Participação da orientadora da tese, da professora Fernanda Correia, Professor Mário Mateus, Professora Elsa Teixeira e Professora Sílvia Lizi Correia.</p>			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
Realizar o Concerto Final	-Entoação e dramatização da obra <i>Technicolor Promise</i> em âmbito de Concerto aberto ao público;	<ul style="list-style-type: none"> - Realização de exercícios de relaxamento, respiração e aquecimento vocal; - Entoação e dramatização de toda a obra em âmbito de Concerto; 	<ul style="list-style-type: none"> - Partitura completa da obra; - Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos; - Adereços; - Power Point com projeções; - Luzes; 	<ul style="list-style-type: none"> - Interesse revelado; - Empenho na atividade proposta; - Participação no concerto; - Atividade no diário de bordo;

Quadro XI: Concerto Final

Metodologia

Antes do início do concerto fizeram-se muitos exercícios de relaxamento corpora, pois os alunos estavam a demonstrar muito nervosismo. De seguida, realizaram-se exercícios de respiração, como abaixamento da laringe para que as vozes, com o nervosismo e a respiração elevada, não ficassem “duras” e começassem a desafinar. Realizou-se aquecimento vocal com as vogais “u” para levantamento do palato, “i” para colocar a voz na frente e nos ressonadores e, em *stacatto* e *legatto*, para lembrar aos alunos como

deveriam cantar as diferentes peças. Fez-se um *brain storming* de toda a cena para que todos começassem a entrar no espírito do Concerto.

Depois disso, cada uma dos alunos foi vestir a sua roupa e procurar os seus adereços.

Estava então tudo preparado... E começou o Concerto...

Seguem-se imagens fotográficas representativas do desenvolvimento desta sessão.



Fotografia 19: “*Technicolor Promise*” no dia do Concerto Fotografia 20: “*Forty Days*” no dia do Concerto



Fotografia 21: Solistas da obra *Technicolor Promise* Fotografia 22: Professora Irma a dirigir o Concerto



Fotografia 23: O Auditório *Fernanda Correia* no dia do Concerto

Avaliação Final da Sessão

O Concerto correu muito bem, o *Auditório Fernanda Correia* estava cheio, os alunos mostraram-se extremamente concentrados e muito abertos à minha direção e indicações técnicas e de interpretação. Todos eles mostraram, através das suas faces, que estavam a gostar muito do que estavam a fazer, e o nervosismo já tinha ficado para trás das costas.

Toda a gente gostou e penso ter sido um momento muito bonito e agradável, para além de mostrar o que pretendia neste Projeto Educativo – evolução vocal, técnica vocal trabalhada em crianças desta idade, dramatização e coreografias muito coordenadas e, acima de tudo, muito prazer das crianças a realizar esta peça, mesmo depois de muitas dificuldades que apareceram ao longo das sessões.

5.6.1 – Planificação das sessões – 12ª Sessão

Tema: *Technicolor Promise* – Avaliação do Concerto e do Projeto Musical na globalidade

Resumo	Resposta dos alunos a um inquérito sobre o seu desempenho durante o espetáculo e o seu estado de espírito antes, durante e após o Concerto.			
Objetivos	Conteúdos Programáticos	Experiências de Aprendizagem	Recursos	Avaliação
Avaliar a prestação dos alunos e professora no concerto	-Responder a um inquérito sobre o resultado final do espetáculo;	- Opinião sobre a prestação de cada aluno e da professora durante o Concerto e durante todo o tempo que demorou a construir esta obra;	- Diário de Bordo da professora orientadora e dos alunos;	- Interesse revelado; - Empenho na atividade proposta; - Atividade no diário de bordo;

Quadro XII: Avaliação do Concerto e do Projeto Musical

Metodologia

Nesta sessão cada um dos alunos escreveu no seu diário de bordo o que tinha sentido antes, durante e após o espetáculo, bem como o que tinham sentido ao longo de toda a

duração do projeto. Foi também preenchido um pequeno inquério sobre a prestação deles ao longo do espetáculo e também da professora.

Foi dado a cada um dos Encarregados de Educação um inquérito para preencher sobre a opinião do Concerto Final.

Avaliação Final da Sessão

Penso que esta sessão foi muito produtiva pois os alunos puderam finalmente fundamentar tudo o que sentiram ao longo de todas estas sessões, e expressar os seus sentimentos mais profundos sobre o desenvolvimento desta obra. Conseguiram assentar ideias e organiza-las de forma a ajudar-me a ter dados muito positivos para estudo.

Também o facto de eu lhes fazer a minha avaliação do Concerto foi muito benéfico, pois os alunos perceberam que todo o esforço e dedicação que tiveram foi muito reconhecido por mim e por todo o público.

5.7 – Síntese da planificação global das Sessões do Programa

Nº	Tema	Resumo das Sessões
1	Estrutura do Aparelho Fonador	Apresentação das linhas orientadoras do Programa Musical. Referências aos materiais de apoio a serem utilizados em cada sessão. Morfologia e funções do Aparelho Fonador. Participação dos alunos em exercícios práticos relacionados com o funcionamento do Aparelho Fonador.
2	Postura, relaxamento e respiração Obra <i>Technicolor Promise</i>	Apresentação da morfologia do aparelho respiratório. Aprendizagem da postura e respiração a ter quando se está a cantar. Exercícios práticos sobre o relaxamento a efetuar antes de cantar. Explicação da temática da obra que irá ser estudada. Aprendizagem da canção <i>Technicolor Promise</i> , referindo aspetos técnicos que devem ser executados nesta peça. Registo, por parte dos alunos e da mestrandia, do desenvolvimento da aula.
3	Obra <i>Technicolor Promise</i>	Aperfeiçoamento da canção <i>Technicolor Promise</i> . Aprendizagem da música <i>A man named Noah</i> – trabalho de dicção e explicação de como executar o levantamento do palato para corrigir a afinação. Registo, por parte dos alunos e da mestrandia do desenvolvimento da aula.

4	Obra <i>Technicolor</i> <i>Promise</i>	Aprendizagem das músicas <i>Ha,ha,ha</i> e <i>The Storm</i> – explicação da técnica a utilizar para conseguir cantar estas duas músicas de estilos completamente diferentes. Registo, por parte dos alunos, no diário de bordo, do desenvolvimento da aula.
5	Obra <i>Technicolor</i> <i>Promise</i>	Continuação do estudo das músicas <i>Ha,ha,ha</i> e <i>The Storm</i> , com especial enfoque para a diferença entre <i>legatto</i> e <i>stacatto</i> . Primeira interação entre coro e solistas.
6	Obra <i>Technicolor</i> <i>Promise</i>	Início da aprendizagem de <i>Playing two by two</i> e <i>Fly away little Dove</i> – utilização da voz de cabeça e levantamento do palato. Estudo das partes narradas – projeção vocal adequada.
7	Obra <i>Technicolor</i> <i>Promise</i>	Aprendizagem das músicas <i>Forty Days</i> , <i>This is the Day</i> e <i>Bows and Final</i> . Importância da dicção no canto. Diferença entre os vários géneros musicais presentes nesta obra. Revisão de todas as músicas aprendidas até ao momento.
8	Obra <i>Technicolor</i> <i>Promise</i>	Audição da obra completa para “despertar” o gosto pela interpretação individual de cada um dos alunos. Entoação da obra completa, com partituras e decor. Trabalho de interpretação de cada uma das músicas. Alegria e entusiasmo por parte dos alunos quando se juntaram as 2 turmas intervenientes deste projeto – conseguiram um equilíbrio vocal muito interessante e uma grande empatia e ajuda entre todos. Início da dramatização e primeiro ensaio com a pianista acompanhadora Susana Cerqueira.
9	Ensaio no Auditório Fernanda Correia	Dramatização de toda a obra. Aperfeiçoamento técnico e de interpretação das músicas desta obra. Exploração da expressão corporal de cada um dos alunos para cada estilo musical. Aperfeiçoamento por parte dos narradores da interpretação e forma de dizer o texto.
10	Ensaio Geral no Auditório Fernanda Correia	Ensaios gerais das canções, danças e coreografias, teatro e movimento com os adereços a serem utilizados no Concerto Final. Teste de luzes e projeções a serem utilizadas. Grande empenhamento na preparação do Concerto Final para toda a comunidade educativa e todas as pessoas que pretendessem assistir. Participação da orientadora do Projeto Educativo e da Professora Fernanda Correia.
11	Concerto Final	Apresentação, em concerto, da obra <i>Technicolor Promise</i> . O culminar deste Programa Musical. Grande sentimento de ligação entre os alunos intervenientes, a professora,

		<p>encarregados de educação, familiares, amigos e outros elementos da comunidade educativa.</p> <p>Participação da orientadora da tese, da professora Fernanda Correia, Professor Mário Mateus, Professora Elsa Teixeira e Professora Sílvia Lizi Correia.</p>
12	Avaliação do Concerto Final e do Programa	Resposta dos alunos a um inquérito sobre o seu desempenho durante o espetáculo e o seu estado de espírito antes, durante e após o Concerto.
	Avaliação das Sessões	<p>Em todas as sessões foram apresentadas as experiências realizadas pelos alunos, através dos seus Diários de Bordo individuais.</p> <p>A mestranda preencheu o seu diário de bordo em todas as sessões, registando os momentos mais importantes.</p> <p>Em todas as sessões foram fotografados e filmados os momentos mais importantes das mesmas, bem como no ensaio Geral e no Concerto Final. Neste último estiveram presentes um profissional de fotografia e de filmagens vídeo para registar de forma mais cuidada os momentos decisivos do desenvolvimento deste projeto.</p>

Quadro XIII: Síntese das sessões do Programa Musical

Resumo do capítulo

O Programa Musical que acabamos de apresentar teve, como já foi referido anteriormente, princípios que assentam nas teorias Mioelástica e Psicológica do Canto Infantil.

Ao longo de todo o Programa as crianças apresentaram uma evolução vocal fabulosa. Começaram a compreender quais os processos que têm de executar antes de cantar e ao longo da própria atuação e, acima de tudo, a parte psicológica foi extremamente trabalhada, tendo-se verificado que todos enfrentaram o palco sem medo, e estavam com uma atitude muito positiva perante o público.

Desde fevereiro até junho, este programa desenvolveu-se com a colaboração de todos os alunos, de alguns professores, pais, amigos e outros intervenientes dentro da comunidade educativa. Foi um projeto muito exigente, mas ao mesmo tempo muito aliciante, e acreditamos que com frutos muito positivos para a comunidade escolar em questão.

Através da análise de dados que iremos encontrar no Capítulo VI, veremos, com detalhe, a forma como decorreram as sessões.

CAPÍTULO VI

ANÁLISE DOS DADOS

Introdução

Depois de termos feito uma descrição detalhada do conjunto de sessões do Programa: *Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia*, Objeto (O) de estudo do nosso trabalho empírico, passamos, de seguida, a um momento crucial desta Investigação-Ação: a *Análise dos dados* recolhidos e analisados ao longo de todo este processo didático-pedagógico e científico.

Passemos então à análise dos instrumentos de recolha de dados e à sua posterior interpretação.

6.1 Análise do Programa *Canto e Práticas Vocais aplicadas a crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia*

(...) a análise categorial temática é, entre outras, uma das técnicas da análise de conteúdo. (...) O objectivo (...) da análise de conteúdo, é a manipulação de mensagens (conteúdo e expressão desse conteúdo), para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem O objecto da análise de conteúdo é a palavra (Bardin, 1977, p. 46).

Para procedermos à análise de dados desta pesquisa, escolhemos uma metodologia de representação assente na *análise de conteúdo* que nos permite realizar a *organização categorial* dos elementos recolhidos e obtidos através dos instrumentos de recolha de dados que, recapitulando, foram os seguintes: *diários de bordo* dos alunos e da professora orientadora do Programa, *testemunhos escritos* dos diversos Agentes (A) educativos e *imagens filmicas e fotográficas* captadas durante as sessões do Programa realizado (Sousa, 2010).

Foi nosso propósito produzir um conjunto de **categorias** ordenadas que pudessem permitir uma visão objetiva dos dados recolhidos, conduzindo-nos, posteriormente, a uma interpretação convincente dos seus resultados, e à sua validação científica de acordo com o modelo de Relação Pedagógica de Renald Legendre (2005), metodologia de análise qualitativa que escolhemos para o nosso estudo e o sobre a qual já nos referimos em capítulo próprio.

Para melhor compreendermos os parâmetros de referência que serviram de suporte a esta análise e a esta interpretação, selecionamos um conjunto de elementos por forma a tornar perceptíveis e claros os resultados obtidos, extraídos da *análise de conteúdo* efetuada. Desta forma, esta **categorização** seguiu a metodologia seguinte: *Temas, categorias, subcategorias e indicadores*.

Vejamos e os passos metodológicos desta análise:

6.2 TEMA 1: TEORIAS MIOELÁSTICA E PSICOLÓGICA

- **Categoria 1: Sessões do Programa de Intervenção**
- **Subcategoria 1: Aparelho Fonador**

Indicadores:

- ***Pelos Sujeitos(S) de aprendizagem:***

Aparelho fonador é o conjunto de órgãos que nos permitem produzir sons e articulá-los. Consegui entender as diferentes ressonâncias que temos mediante as consoantes e vogais que cantamos (Bernardo Bilbao).

Foi muito interessante descobrir os diferentes órgãos do nosso aparelho fonador e fazer exercícios práticos para perceber qual a parte que estamos a utilizar (Diogo Rodrigues).

Nunca tinha percebido como se produzia o som e qua havia diferentes partes a trabalhar consoante as vogais e consoantes que utilizávamos. Foi muito interessante aprender isso pois é uma forma de conseguirmos corrigir tecnicamente o que estamos a cantar (Frederico Mourão).

- ***Pela Agente (A) professora de Canto***

Ao longo desta sessão todos os alunos mostraram grande interesse em conhecer o seu próprio aparelho fonador. Levantaram muitas questões interessantes que fizeram com que a sessão se tornasse mais dinâmica. Os exercícios propostos durante a aula tiveram grande sucesso, e penso que todos os alunos ficaram a conhecer as diferentes zonas do seu aparelho fonador e como funcionam de forma individual. Entenderam também que ao cantarmos diferentes vogais e consoantes, diferentes partes do aparelho fonador estão em funcionamento e isso é que diferencia a boa ou má produção sonora.

- **Subcategoria 2: Postura e Relaxamento**

Indicadores:

- ***Pelos Sujeitos (S) de aprendizagem:***

Aprendi que a minha postura para cantar estava errada. Devo direcionar o olhar sempre para a frente e não levantar o pescoço para não apertar a laringe. Fica realmente mais fácil cantar se estivermos com a postura correta (João Carlos Soares).

O que achei mais interessante foi aprender quais os exercícios de relaxamento que devemos realizar antes de cantar. Tudo fica mais fácil se fizermos o que a professora nos ensinou (Bernardo Bilbao).

Nunca tinha percebido porque é que se faziam exercícios de relaxamento na aula e porque é que a postura influenciava tanto a forma de cantar. Fiquei a perceber que é realmente importante estarmos relaxados antes de cantar porque o som fica muito diferente. Fica mais fácil cantar e não me custa tanto (Santiago Bossa).



Fotografia 24: Exercícios de Postura e Relaxamento

- ***Pela Agente (A) professora de Canto:***

Verifiquei que todos os alunos não sabiam qual a importância de se realizarem exercícios de relaxamento antes de se começar a cantar. Pensavam que era uma forma de os acalmar e de eles se concentrarem na aula, mas não tinham noção da implicação na produção vocal que isso tem. Ao longo da sessão, e com a realização de exercícios práticos, todos conseguiram perceber as diferenças de produção sonora que isso tem. Quanto à postura, verifiquei que todos os alunos têm posturas erradas mas que consideram importante corrigi-las por uma questão de evitar tensões e facilitar o canto e a produção vocal sem esforços.

○ Subcategoria 3: Respiração

Indicadores:

○ *Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:*

Percebi que a respiração pelo diafragma é mesmo muito importante para cantar. Ajuda-me a aguentar as frases musicais até ao fim sem ter que respirar muitas vezes. Também sinto que a minha voz não fica tão presa quando respiro corretamente (Leonor Lopes).

Eu adorei a aula. Aprendi a fazer a respiração pelo diafragma e que este tipo de respiração ajuda-nos a cantar melhor pois o ar passa e não ficamos com tensões em sítios maus. Os exercícios de relaxamento também são muito importantes pois assim a nossa voz fica mais "doce" e sem tensões (Ana Rita Martins).

Adorei aprender a respirar no músculo mais importante para cantarmos. É um pouco difícil realizar os exercícios mas a professora ensinou-nos umas técnicas muito engraçadas. Sinto que a minha voz ficou mais bonita quando respiro desta nova forma (Francisca Faria).



Fotografia 25: Exercícios de Respiração

○ *Pela Agente (A) professora de Canto:*

Ao longo desta sessão pude verificar que poucos eram os alunos que sabiam o que era o diafragma e que a respiração deveria ser feita através da utilização desse músculo e não pela utilização da caixa torácica. Também pude verificar que todos os alunos tiveram sucesso na realização dos exercícios práticos e que auditivamente conseguiram perceber as diferenças que a utilização deste tipo de respiração manifestaram. Penso que ao longo do resto do programa os alunos vão tentar aplicar este tipo de respiração para que a realização das peças seja mais fácil e produza sons de melhor qualidade.

6.3 TEMA 2: PROGRAMA DE INTERVENÇÃO: Canto e Práticas Vocais em crianças na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia

- **Categoria 1: Aprendizagens**
- **Subcategoria 1: A música do Programa**

Indicadores:

- ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

A música desta obra é muito interessante, alegre e divertida. Tem muitos momentos diferentes, o que faz com que não haja tempos mortos ao longo de toda a obra (Miguel Pedrosa).

Gostei muito de todas as músicas que aprendi, principalmente a Ha,ha,ha pois tem um ritmo super divertido, é muito rápida e alegre (Filipa Morais).

Adoro toda esta peça...as músicas são muito divertidas e todas diferentes a nível rítmico e de melodia. É fantástico! (Rute Miriam).

- **Subcategoria 2: Momentos difíceis na aprendizagem da obra**

Indicadores:

- ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

O último compasso da música “Technicolor Promise” é muito difícil por ser muito agudo (Gonçalo Paulino).

Na música “The Storm”, quando cantamos os glissandos achei muito difícil porque não sabia como se devia fazer essa passagem. Nunca imaginei conseguir realizar a técnica correta para executar os glissandos (Pedro Sameiro).

A música “The Storm” é toda um pouco difícil. Temos de fazer muito legato e notas muito prolongadas, o que é muito difícil para aguentar a respiração e para além disso tem muitas pausas que me baralham nas entradas (Matilde Faria).

- **Subcategoria 3: Alegria e Expressividade**

Indicadores:

- ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

Adorei! Estamos todos muito ansiosos mas muito motivados para o grande dia. Isto é fantástico!
(Maria Caetano)

Adoro toda esta peça...as músicas são muito divertidas e todas diferentes a nível rítmico e de melodia. É fantástico! O último ensaio correu muito bem exceto a desafinação da música "Technicolor Promise". O Sr Noé podia desenvolver-se mais na dramatização, não é muito expressivo. Os animais dançam muito bem e estão muito coordenados e com expressões muito bonitas. O coro desafina na 1ª música, como mencionei no início e ri muito bem na música "Ha,ha,ha". Penso que no sábado o concerto vai correr bem e que o público goste! (Rute Miriam)

Toda a preparação da obra foi muito bonita. Os ensaios eram muito divertidos e a professora conseguiu captar sempre a nossa atenção. Quando estávamos a desanimar, a boa disposição da professora era contagiante e fazia com que não perdessemos a vontade de conseguir. Foi um desafio difícil, mas acho que o superámos com muito boa apreciação (Maria Pilar Ascensão)



Fotografia 26: Alegria e Expressividade demonstrada pelos Sujeitos (S)

- ***Pela Agente (A) professora de Canto:***

As aprendizagens verificadas ao longo de todo este Programa Musical foram fantásticas. Todos os Sujeitos (S) conseguiram ter sucesso na aprendizagem de todas as músicas bem como da técnica vocal que deve ser aplicada a cada uma. Senti que por parte dos alunos existiram algumas dificuldades, especialmente no último compasso da música "Technicolor Promise" por ser uma nota muito aguda, na música "The Storm" por ter frases muito grandes e o controlo respiratório ser difícil, mas também por ter ritmos bastante complicados e diferentes dentro da

mesma música e também na música “Fly away little Dove”, por ser uma música em que o “legatto” e controlo respiratório estão muito presentes para além de estar escrita numa tessitura bastante aguda.

Quanto à alegria e expressividade verifiquei que todos os alunos estavam muito felizes e muito motivados para a execução desta obra e estavam a tentar ser o mais expressivos possível em cada uma das músicas. Senti que todos têm alguma dificuldade em mostrar a sua própria expressividade, estão todos demasiado formatados e é necessário combater esse parâmetro.

- **Categoria 2: Motivação**
- **Subcategoria 1: Participação no Programa**

Indicadores:

- *Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:*

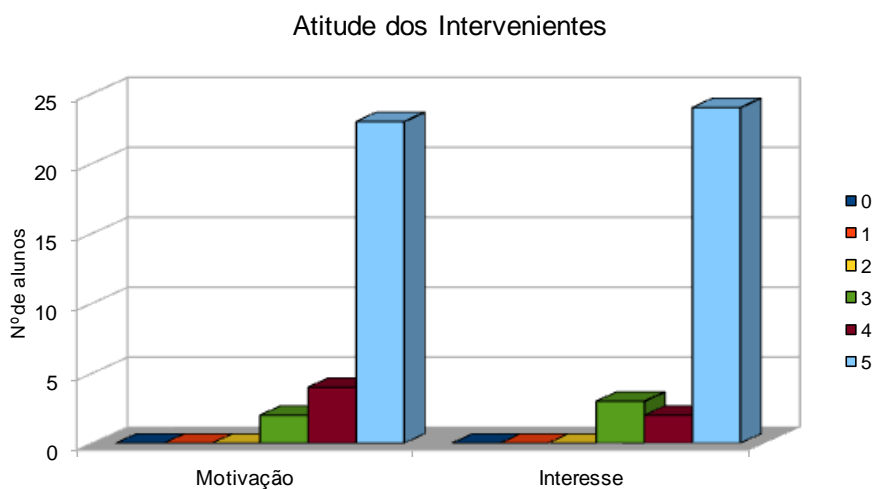


Gráfico 1: Motivação e Interesse demonstrado pelos Sujeitos (S) no Programa Musical

Atitude dos Intervenientes

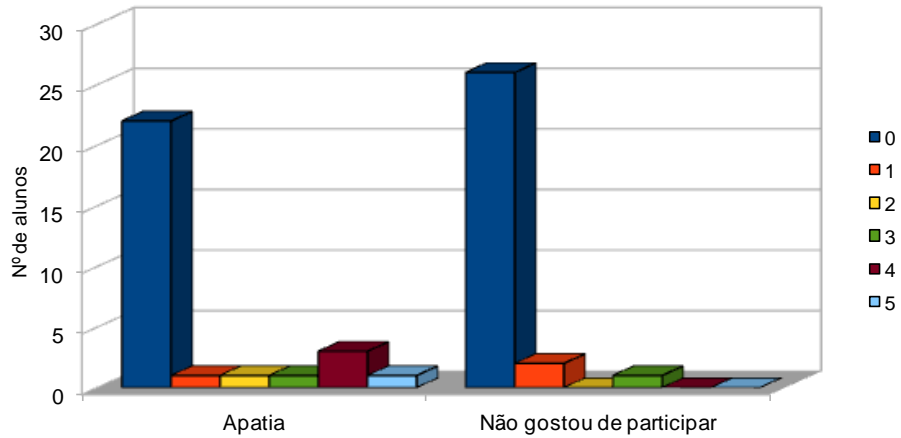


Gráfico 2: Apatia e Gosto demonstrado pelos Sujeitos (S) no Programa Musical

Apreciação dos Intervenientes

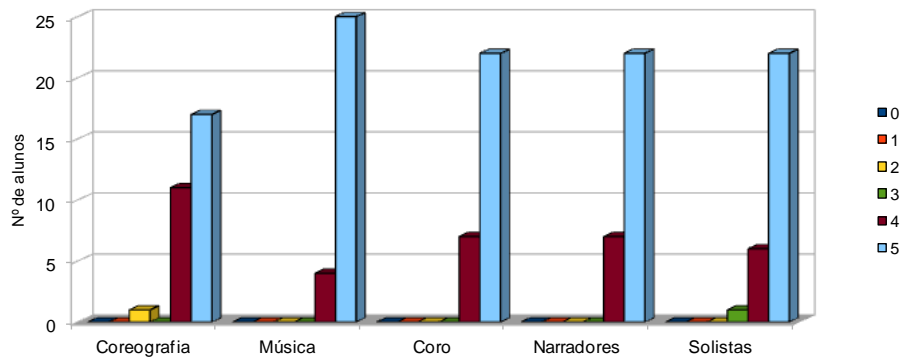


Gráfico 3: Opinião dos Sujeitos (S) acerca do Programa Musical

Apreciação Final dos Intervenientes

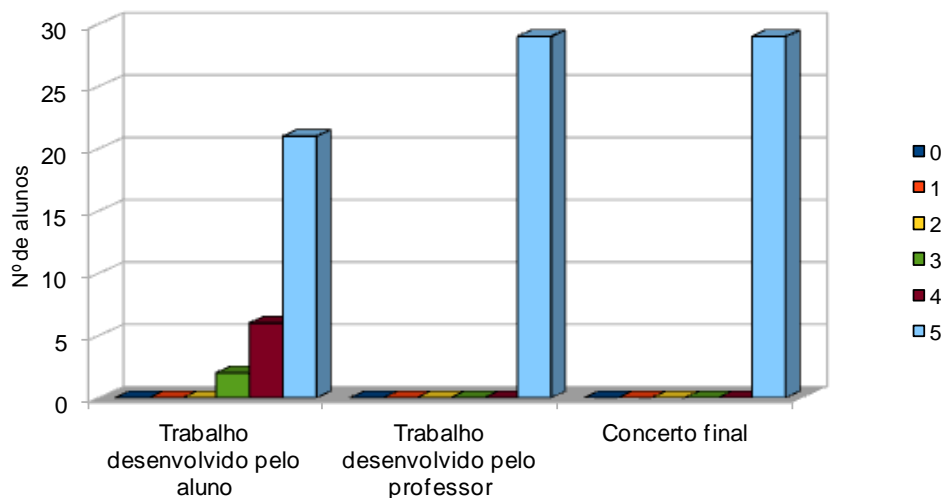


Gráfico 4: Apreciação final do Programa Musical pelos Sujeitos (S)

○ **Subcategoria 2: Colorido do Programa**

Indicadores:

○ ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

É alegre e refere as cores do arco-íris. Tudo fica muito colorido! É muito bonito o efeito!
(Bernardo Bilbao).

Esta obra está a ficar muito bonita! O que acho mais bonito é o efeito das cores ao longo de toda a música. Fica tudo muito colorido, sinal de alegria e felicidade (Rui Cardoso).

Gostei muito do efeito dos leques e dos guarda-chuvas com as cores do arco-íris...é muito bonito... (Ana Frederica)

Adorei a música e as coreografias, mas o que achei mais fantástico foi o efeito das cores das projeções e das luzes que estavam sobre nós. Era mágico... (Bruna Portilho)



Fotografia 27: Colorido da obra *Technicolor Promise*

○ **Subcategoria 3: Dramatização e Movimento**

Indicadores:

○ ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

O que mais adorei fazer foram as dramatizações, pois acho que consigo exteriorizar muito bem tudo aquilo que se está a dizer (Gonçalo Castro).

O que mais gostei foi de fazer as danças e coreografias. Estavam muito divertidas. Foi difícil conseguir pôr toda a gente certinha mas o efeito foi muito bonito (Ana Rita Martins).

O que mais gostei foram as coreografias, estavam muito giras e adequadas à nossa idade (Guilherme Oliveira).



Fotografia 28: Dramatização e movimento



Fotografia 29: Dramatização e Movimento

○ Subcategoria 4: O Canto e a Palavra

Indicadores:

○ *Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:*

O que eu mais gostei foi dos solistas, eles conseguiram cantar e colocar a voz da forma que a professora ensinou, pareciam profissionais. Além disso contam muito bem a história da Arca de Noé (Margarida Rodrigues).

A coreografia estava muito bem conseguida e, a meu ver, a interação entre narradores, coro e solistas estava muito bem feita e interessante. A peça não ficava chata, era muito dinâmica e a história percebia-se perfeitamente (Duarte Jorge).



Fotografia 30: Narrador e a palavra



Fotografia 31: Solistas em *Technicolor Promise*

○ ***Pela Agente (A) professora de Canto:***

Ao longo de todo o programa pude verificar que a motivação de todos os sujeitos era excelente e foi crescendo ao longo das sessões. Todos os alunos se mostravam extremamente empenhados na realização da dramatização e das coreografias bem como no aperfeiçoamento da técnica vocal aplicada a cada uma das músicas. A preocupação com o texto foi um tema constantemente abordado pois os alunos não tinham noção da importância da palavra, não só para a percepção do público, mas também pela própria expressividade que cada um deles pode aplicar em cada um dos momentos. Penso que o efeito colorido que se pretendia teve muito sucesso, pois todos os sujeitos focaram a importância a nível estético deste grande colorido, mas também da mensagem psicológica que as cores podiam transmitir.

Dada a importância da Categoria 3, vamos apresentá-la com elementos que melhor ilustram o acontecimento.

6.4 CONCERTO FINAL

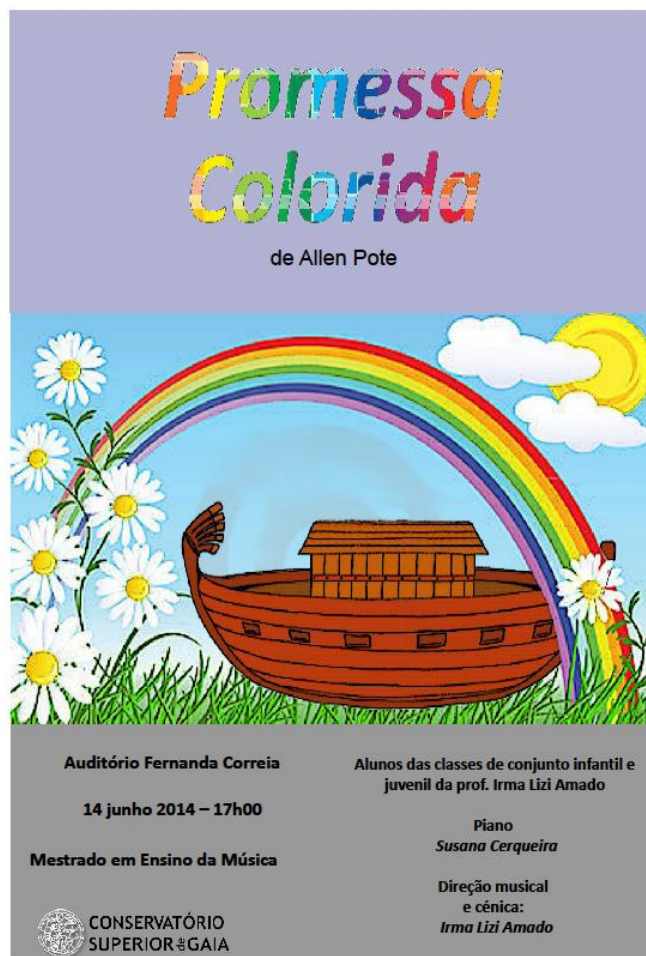


Figura 18 : Cartaz do Concerto Final

Foi um momento mágico...tudo parecia um sonho...as nossas vozes, as coreografias, a expressão da nossa professora para nos ajudar... Foi fantástico... (Maria do Pilar)

- **Categoria 3: Concerto Final**
- **Subcategoria 1: Ensaio Geral**

Indicadores

- ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

O ensaio foi fantástico! Com as luzes e as projeções senti-me como se estivesse a realizar o maior musical do mundo! Amanhã vai ser espetacular! (Afonso Aires)

Gostei muito do ensaio de hoje. Estamos todos prontos para o concerto de amanhã. Acho que o público vai gostar! As músicas estão muito bem ensaiadas, as coreografias também e penso que todos os personagens estão a cumprir a sua função. (Pedro Sameiro)

Gostei muito. A afinação foi muito boa e a dramatização também. Acho que estamos todos muito nervosos e isso nota-se no nosso comportamento pois ficamos muito agitados. (João Cabral)

- ***Pela Agente (A) professora de Canto:***

O ensaio geral correu bastante bem. Realizamos a obra completa do início ao fim sem paragens e com todos os adereços, luzes e projeções necessárias. Verifiquei que os alunos estão muito ansiosos e nervosos pela performance que irão ter amanhã. Por via disso, a nível de afinação o ensaio foi um pouco complicado. Estavam todos com a respiração muito levantada e a atacar as notas na garganta, o que causou, por vezes, alguma desafinação.

Os alunos que fazem de animais estão a encarnar muito bem o seu papel e os solistas também. Apenas tive de os corrigir a nível de expressão facial que, com o nervosismo, ficou um pouco esquecido.

Penso que amanhã se realizará um bom espetáculo.

- **Subcategoria 2: Concerto Público**

Este Concerto Público revestiu-se de grande importância para o nosso estudo. Sendo divulgado e apresentado no *Auditório Fernanda Correia*, local destinado aos eventos mais relevantes deste Conservatório Superior de Música, nele estiveram presentes pais, e encarregados de educação dos Sujeitos (S) de aprendizagem, vários professores do conservatório, nomeadamente, da área de Canto e de outros instrumentos, a direção do Conservatório Regional e Superior nas pessoas da Professora Fernanda Correia e do

Professor Doutor Mário Mateus, e a orientadora científica deste Projeto Educativo, Professora Doutora Maria do Rosário de Sousa.

Dada a relevância deste acontecimento, passamos à apresentação dos indicadores referenciados pelos Sujeitos(S) de aprendizagem, e por parte de professores que, livremente, quiseram testemunhar as evidências que se fizeram sentir ao longo do mesmo.

○ ***Pelos Sujeito (S) de aprendizagem:***

Estava muito excitada... Estava o auditório cheio, máquinas de fotografar, filmagens... Estava um ambiente perfeito para o nosso grande espetáculo! (Rute Miriam)

Senti-me maravilhosa ao realizar este concerto... Foi o melhor momento deste ano letivo... Foi um prazer poder participar nesta concerto e adorava poder continuar a fazer este tipo de espetáculos! Obrigada Professora Irma... (Maria do Pilar Ascensão)

Senti-me alegre, tudo foi perfeito neste Concerto. Cantamos muito bem, conseguimos fazer um espetáculo enorme como se fossemos profissionais. O público estava muito contente e a nossa professora muito orgulhosa de nós. Foi um momento maravilhoso! (Ana Rita Martins)

○ ***Pela Agente (A) professora de Canto:***

O Concerto público correu lindamente. Foi realmente um momento único onde consegui que todos os pontos por mim trabalhados fossem focados com sucesso. Os alunos demonstraram muito nervosismo antes de entrarem em palco e estavam muito inquietos. Foi necessário realizar muitos exercícios de relaxamento e respiração para que as vozes ficassem preparadas. Ao longo do espetáculo verifiquei que todos eles, sem qualquer exceção, estavam muito motivados e concentrados na sua missão, mas acima de tudo que estavam orgulhosos e muito felizes com o que estavam a fazer. Senti, por parte do público um grande carinho e boa disposição ao longo de todo o espetáculo, que acabou por ter uma influência muito positiva para o decorrer do mesmo. Quanto às músicas e coreografias penso terem corrido muito bem. Os alunos cantaram muito afinado e lembraram-se das questões técnicas trabalhadas ao longo do programa, bem como a nível de coreografias estiveram muito coordenados. Foi uma experiência muito positiva!

- **Testemunhos escritos de professores presentes no Concerto Público**

- ***Por uma professora de Canto***

A parte prática do Projeto Educativo, que consistiu no musical "Technicolor Promise" de Allen Pote, realizada por crianças do 1º e 2º ciclo e dirigido cénica e musicalmente por Irma Amado, foi um trabalho excelente quer a nível vocal quer a nível cénico. O Coro demonstrou ter os valores necessários para que um trabalho de classe de conjunto funcione a 100%: ordem, disciplina, organização, respeito pelos colegas, confiança em si mesmo, segurança e coordenação de movimentos; os alunos mostraram motivação e desinibição, dois aspetos extremamente importantes para que uma performance seja bem sucedida.

Ao nível vocal, estavam muito homogéneos, muito afinados, com a voz bem colocada em toda a extensão e com boa projeção e articulação.

As duas crianças que fizeram os papéis principais, embora nunca tenham tido aulas de Canto e estarem a cantar a solo pela primeira vez, mostraram uma postura muito adequada, assim como uma boa colocação vocal, respiração, articulação e interpretação (Elsa Teixeira).

- ***Pela professora pianista acompanhadora***

Foi-me pedido, na sequência da minha colaboração como pianista acompanhadora no programa da Irma Amado, que desse uma apreciação do que observei do seu trabalho com a obra "Technicolor Promise".

Em primeiro lugar, gostaria de salientar que foi um privilégio trabalhar com a Irma. A sua organização e método, tornaram a minha cooperação e intervenção muito fáceis e agradáveis. Observei da parte dos alunos que fizeram a obra, uma satisfação ao ensaiarem, e por fim ao apresentarem em público o seu trabalho.

A Irma foi ensinando e orientando cada parte da obra, tanto musical como cénica, de forma muito clara e objetiva, o que resultou, a meu ver, numa execução onde estiveram presentes a qualidade cénica e musical. Achei interessante como os adereços foram sendo introduzidos metodicamente, de forma a que não prejudicasse a parte musical, nem complicasse a parte cénica.

A Irma tinha uma visão clara do que queria como obra final, e orientou tanto os alunos, como a mim, como acompanhadora para esse objetivo. Desde o momento em que comecei a acompanhar o trabalho, observei ensaios intensos, com objetivos específicos, no entanto, sempre interessantes e deixando cada participante empolgado com a obra. A nível da disciplina nos ensaio e por fim no concerto, pude observar que a Irma soube sempre lidar com os alunos mais agitados e distraídos de forma a que não se perdesse tempo de ensaio e de forma a que rapidamente esses mesmos alunos, voltassem a estar atentos e a participar no ensaio.

Observei que vocalmente, os alunos foram sempre orientados para um uso correto da voz, o que resultou, não só numa obra agradável e interessante de se ouvir, como também ensinou os alunos a usarem corretamente o seu aparelho vocal. Nos ensaios de uma hora e meia, os alunos estavam cansados, pois tiveram que estar extremamente atentos no ensaio, mas vocalmente estavam bem.

Foi, para mim, uma boa experiência trabalhar com a Irma, e voltaria a fazê-lo sem qualquer hesitação (Susana Cerqueira).

○ ***Pela professora de Caracterização e ajudante de cénica***

Como professora de caracterização do Conservatório Regional de Gaia, e fazendo parte da disciplina de Estúdio de Ópera, tive ocasião de estar presente em algumas aulas que a mestranda lecionou aos seus alunos no âmbito do trabalho de Mestrado de Ensino da Música – especialização em Canto.

A mestranda mostrou muito empenho e criatividade no que concerne às atividades que planificou e realizou com os seus alunos durante o seu programa. As suas aulas envolveram todos os alunos, que mostraram sempre vontade de aprender e melhorar a sua postura e prática vocal durante todas as peças musicais estudadas.

Também foi sempre muito objetiva e assertiva em todas as atividades, ajudando e corrigindo todos os alunos que mostraram algumas necessidades na técnica vocal. O ensino do Canto foi totalmente praticado ao longo das suas aulas, desde o ensino da postura, do relaxamento muscular, da respiração e técnica vocal, pois foram sempre praticados, lembrados e melhorados em todas as suas sessões.

Relativamente à cénica criada pela mestranda, foi totalmente concretizada e verificou-se isso ao longo das sessões de trabalho. Foram-se aprimorando quer ao nível dos adereços utilizados, quer na expressão corporal que os alunos desenvolveram, tendo sido finalizado através de um espetáculo final no Auditório Fernanda Correia, no Conservatório de Música de Gaia.

Creio que esta aluna de mestrado tem atributos pedagógicos e didáticos bem estruturados e sedimentados, por isso será uma excelente profissional do Canto (Silvia Lizi).

○ ***Pelos Encarregados de Educação***

Com vista à obtenção das percepções dos Encarregados de Educação quanto à eficácia deste programa, for elaborado um **Questionário** (ver anexo III) o que nos permitiu informações precisas quanto aos graus de interesse e de relevância manifestados acerca do programa musical implementado. Passamos a apresentar através dos gráficos que seguem os resultados obtidos, extraídos desses questionários.

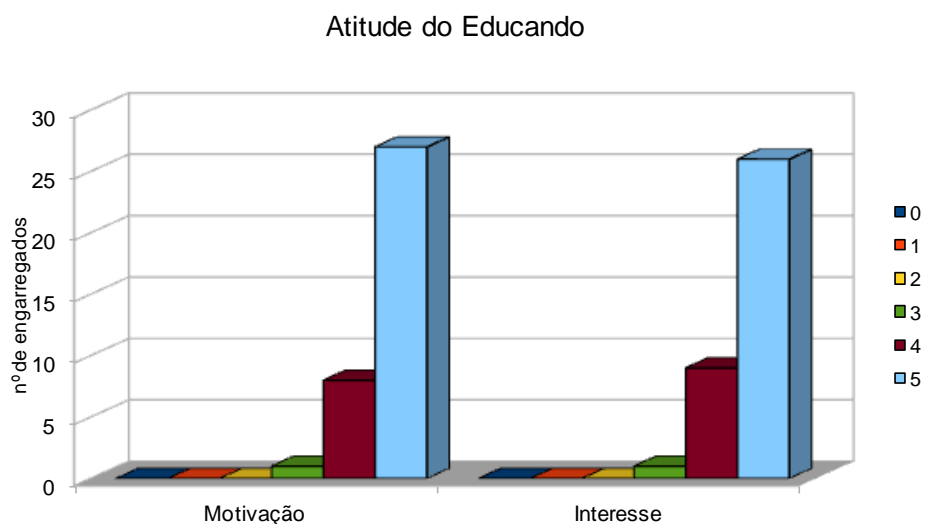


Gráfico 5: Motivação e Interesse demonstrado pelos Sujeitos (S) no Programa Musical – opinião dos Encarregados de Educação

Atitude do Educando

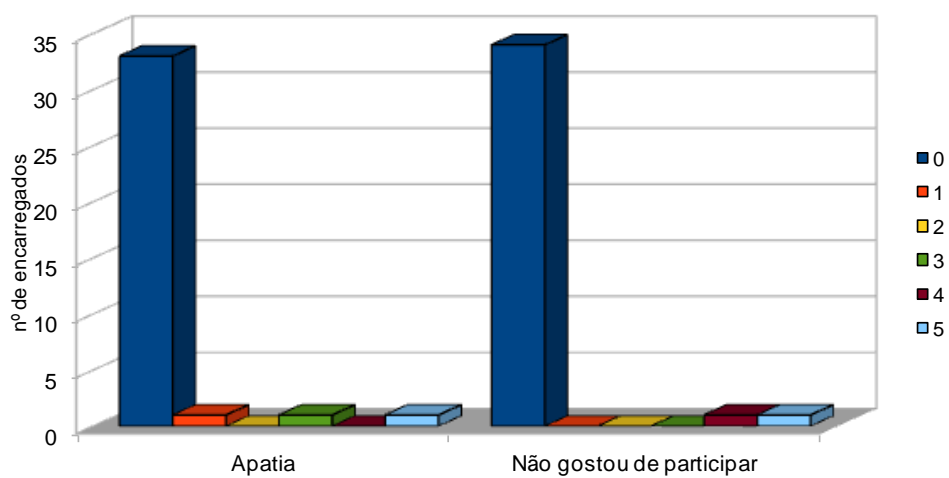


Gráfico 6: Apatia e Gosto demonstrada pelos Sujeitos (S) no Programa Musical – opinião dos Encarregados de Educação

Apreciação dos Encarregados de Educação

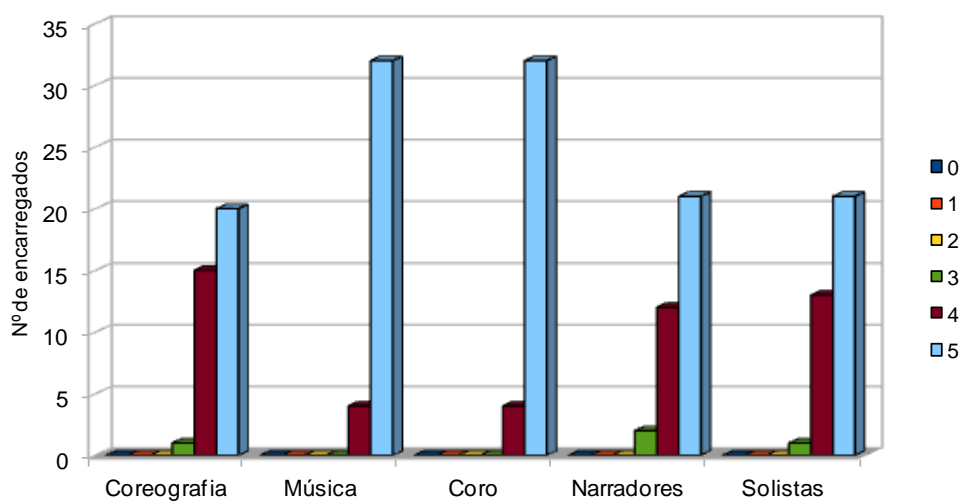


Gráfico 7: Opinião dos Encarregados de Educação acerca do Programa Musical

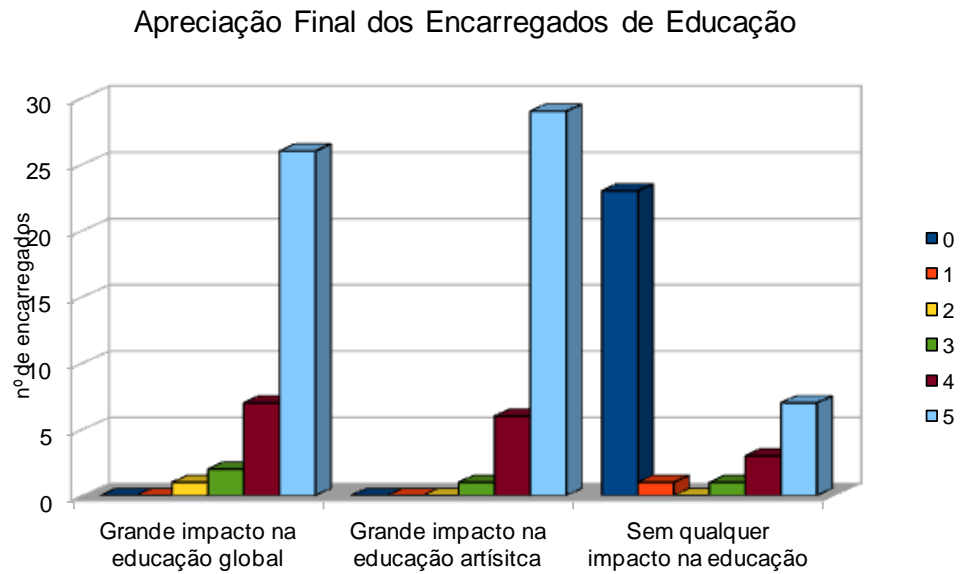


Gráfico 8: Apreciação Final dos Encarregados de Educação acerca do Programa Musical

Resumo do Capítulo

A seleção da metodologia *Investigação-Ação* proporcionou uma nova abordagem para a análise de dados de todo o programa.

A categorização ordenada de todos os intervenientes, suportada no modelo de Relação Pedagógica (RP) de Renald Legendre (2005), permitiu uma visão global objetiva dos dados recolhidos, sua análise e validação científica.

Por outro lado, a conjugação da componente qualitativa de análise dos dados, com a componente de análise quantitativa dos resultados de avaliação dos Sujeitos (S), da Professora e dos Encarregados de Educação, credibiliza os resultados da técnica selecionada.

O próximo capítulo 7, remete-nos para a interpretação dos resultados e procura responder à questão central da pesquisa enunciada no início desta investigação.

CAPÍTULO VII

INTERPRETAÇÃO DOS RESULTADOS

7.1 Interpretação de Resultados

O canto joga um papel muito importante na educação musical das crianças, pois ele agrupa, de forma sintética – à volta da melodia – o ritmo e a harmonia, e é o melhor meio para desenvolver a audição interior, chave de toda a verdadeira musicalidade. A criança será levada insensivelmente à música por canções muito simples, partindo dum apelo, dum movimento. Por outras palavras, a educação musical é conseguida através das facetas rítmicas, vocais, auditivas e de movimento (1970, p.11).

Chegados ao Capítulo final deste **Projeto Educativo**, entendemos de grande importância referirmo-nos aos resultados obtidos e à sua interpretação em capítulo próprio.

Assim, tendo como base científica o modelo de **Relação Pedagógica (RP)** de Renald Legendre (2005), que descrevemos ao longo do Capítulo IV, trabalhado ao longo do nosso Estudo Empírico, sustentado por um conjunto de capítulos que compõem o Quadro Teórico-Conceptual, fundamentando a problemática em estudo, passamos à fiabilidade da interpretação dos resultados obtidos.

Retomamos, então, a **Questão Central desta Pesquisa** enunciada no início desta Investigação:

- **De que forma a síntese das duas formas musicais, mioelástica e psicológica, pode ser operacionalizada no campo da prática ao nível dos alunos dos cursos básicos de um Conservatório de Musica tendo em conta as especificidades inerentes à implementação desta síntese?**

De acordo com Susana Marques do Vale:

A emissão de voz cantada envolve a habilidade de coordenar elementos físicos, fisiológicos e psicológicos: movimento e pensamento. Já Hipócrates no séc. V a.C. citou especulações sobre a importância dos pulmões, traqueia, lábios e língua na fonação. Galeno (131 a 201 d.C.) descreveu as cartilagens da laringe e comparou a fonação com o som da flauta.

Resumidamente, pode dizer-se que a voz é produzida pela pressão de ar vinda dos pulmões, que faz vibrar as pregas vocais aduzidas, provocando um som que é articulado e modificado na boca e amplificado nas cavidades de ressonância. Para que a voz se ouça, o som deve ser impelido por uma onda sonora regularmente mantida: ao nível da laringe deve formar-se uma vibração periódica. Essa vibração surge pela possibilidade que o homem tem de unir as pregas vocais durante a expiração, produzindo uma série de

aberturas/fechos que geram variações de pressão no interior do fluxo do ar. Esta vibração das pregas vocais depende de um factor fisiológico que lhe é associado – a mobilidade – e de uma componente psicológica – o sistema nervoso autónomo.

Tais conhecimentos, e como estes se aplicam directamente ao canto, podem auxiliar significativamente do ponto de vista da pedagogia e da técnica vocal (Vale, 2012, p. 1).

Através da análise dos dados recolhidos e codificados, sabendo que *a codificação ocorre na maior parte das vezes numa fase posterior à recolha de dados*, “ *as categorias emergem dos dados*” como diz (Wiersma, 1995, p. 217), citado por Clara Pereira Coutinho (2013, p. 236), foi-nos possível expressar as ações e as interações que se geraram ao longo do Estudo Empírico, as quais contribuíram para transformações de ordem vocal, direcionadas para a problemática desta pesquisa.

Foi nossa intenção conduzir todo o processo de ensino-aprendizagem no sentido de obtermos respostas para a *questão central* enunciada, por forma a encontrar contributos quanto à *produção sonora da voz*, tendo como base as *teorias de produção vocal – mioelástica e psicológica* em crianças dos 9 aos 11 anos.

Cruzando todos os instrumentos utilizados, ao longo de toda a Metodologia Empírica, verificaram-se resultados de significativo interesse. Assim, através *dos sons* e das *palavras ditas* (Sousa, 2010; 2012) pudemos observar o conjunto de retroações descritas e vivenciadas pelos Sujeitos (S) de aprendizagem, pelos Agentes (A) intervenientes no conjunto de atividades realizadas, pela mestranda, professora e orientadora do programa, bem como pelos pais e encarregados de educação dos Sujeitos (S), adicionado, também, os testemunhos de professores que trabalharam e observaram, de perto, o trabalho realizado.

Para a existência de uma coerência lógica, elaboramos uma sequência de análise de dados apresentada ao longo do Capítulo V, cujos parâmetros utilizados nos conduzirão à interpretação e à obtenção de indicadores de referência na produção científica (Sousa, 2010; 2012).

Recorremos à preciosa ajuda da Antropologia Visual (Sousa, 2010; 2012), no sentido de que as *imagens fílmicas e fotográficas* pudessem, neste estudo, apresentar e representar significados e resultados de evidência dos momentos «aqui e agora», irrepetíveis em trabalhos musicais, como sabemos (Sousa, 2010; 2012). Através das fotografias apresentadas no capítulo anterior, e das gravações que apresentamos em *imagens*

filmicas em vídeo etnográficos (Anexo IV), podemos verificar que existem sucessivos progressos ao nível da formação e da produção vocal das crianças participantes no programa.

Nas *palavras ditas*, pelos intervenientes neste processo de Investigação-Ação, verificamos que os *objetivos gerais* e os *objetivos específicos* foram conseguidos, de forma muito positiva.

Assim, no contexto desta interpretação dos dados obtidos, podemos afirmar que:

- i) a grande maioria dos Sujeitos (S) de aprendizagem manifestaram elevados níveis de interesse, de motivação, de participação e de aquisição de competências aos níveis da obra trabalhada no Programa de Intervenção: *Technicolor Promise*, do compositor Allen Pote;
- ii) a obra escolhida se manifestou relevante para este estudo;
- iii) as interações que se estabeleceram confirmaram **a capacidade da existência da síntese das duas formas musicais, mioelástica e psicológica;**
- iv) estas duas teorias e formas musicais poderão **ser operacionalizadas no campo da prática ao nível dos alunos dos cursos básicos de um Conservatório de Música, de acordo com a questão central desta pesquisa e com as hipóteses de investigação.**

Conferimos, portanto, que, através dos resultados obtidos, se poderá depreender a existência de uma harmoniosa interação entre todas as variáveis que compõem o modelo **Relação Pedagógica (RP)**, e que este modelo de investigação científica se revelou muito claro, preciso e objetivo quanto á problemática em estudo. Retomamos a imagem do modelo.

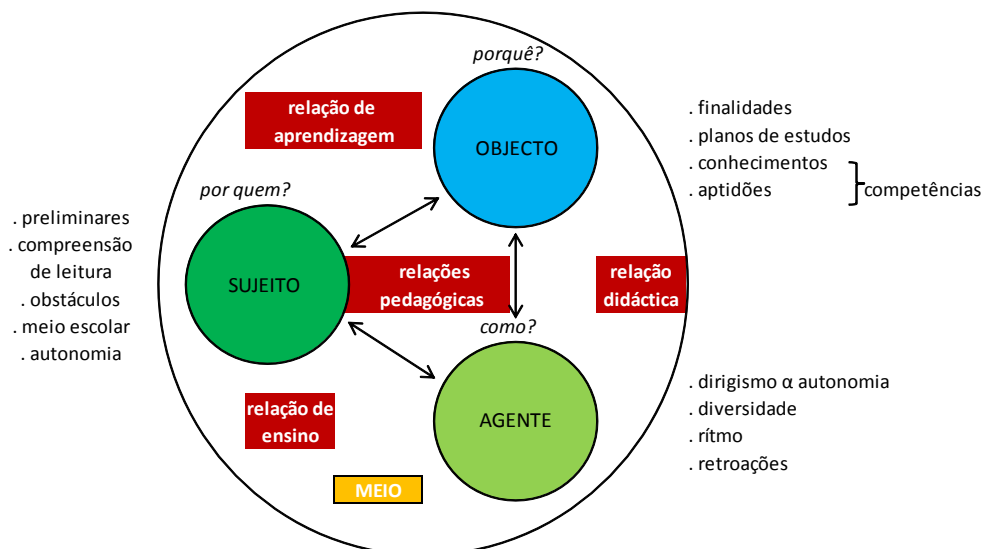


Figura 17: Modelo Simbólico Formal ou Matemático
 Fonte: *Dictionnaire Actuel de l'Éducation* – Renald Legendre (2005, p.1240)

Verificamos que existiram e interagiram entre si todas as **Relações biunívocas** deste modelo existindo, portanto,

i) uma efetiva **Relação de Aprendizagem (RA)**, comprovada pela relação estabelecida entre os Sujeitos (S) e o Objeto (O) de estudo;

ii) uma efetiva **Relação de Ensino (RE)** comprovada pela relação entre os Sujeitos (S) e o Agente (A) que avalia igualmente a qualidade de interacção entre estes polos;

iii) uma efetiva **Relação Didáctica (RD)** comprovada pela uma relação entre o Agente (A) e o Objeto (O);

iv) uma efetiva **Relação Pedagógica (RP)** com o **Meio (M)**, destacando porque neste modelo de interpretação científica é esta variável a envolvente em que todas as outras variáveis ou polos, jogam o seu papel de inter-relação (Sousa, 2010, pp.121-122).

Ao finalizar este capítulo, podemos afirmar que todas as variáveis foram consideradas, aplicadas, avaliadas e validadas, considerando-se consolidadas no sentido da existência de uma comprovada **Relação Pedagógica (RP)**, pretendida na realização deste Projeto Educativo.

Consideramos que a Investigação-Ação realizada se considera válida, com resultados de significativo interesse, e com repercussões que entendemos de pertinência para futuros trabalhos de Investigação-Ação, em Escolas e Conservatórios de Música.

Resumo do Capítulo

Duas grandes conclusões podem ser extraídas deste capítulo.

Por um lado, a confirmação da complementaridade e co-existência das duas formas de formação musical para crianças, a mioelástica e a psicológica.

Por outro lado, a existência e interação de todas as relações biunívocas do modelo de Legendre, Relação de Aprendizagem (RA), Relação de Ensino (RE), Relação Didática (RD), Relação Pedagógica (RP) e Meio (M) no trabalho desenvolvido.

Tal confirmação leva-nos a concluir as potencialidades de reprodutibilidade desta metodologia em projetos de educação musical para crianças.

Realizada esta *Interpretação de Resultados* passamos, de seguida, às Conclusões Finais.

CONCLUSÕES FINAIS

Após a conclusão deste trabalho posso referir que este se mostrou como uma experiência única, não só como desenvolvimento da minha forma de ensino de Canto a crianças, mas também como enriquecimento emocional e psicológico. Igualmente, ao ver e apreciar todo o trabalho realizado por estas crianças, sou levada a crer que o propósito a que me propus faz todo o sentido e deve ser um trabalho continuado.

Este projeto fez com que eu tivesse vontade de realizar trabalhos semelhantes, de continuar o trabalho com estas crianças para verificar, a longo prazo, quais os frutos que serão colhidos a nível de desenvolvimento vocal e de interesse pelo Canto. Fez-me também estar fortemente motivada para ensinar Canto a crianças de níveis etários mais baixos, pois verifiquei que o impacto que isso manifesta a nível vocal é imediato nos projetos que se realizam a curto prazo, mas também que toda a informação a nível técnico e interpretativo ensinada é totalmente absorvida e interiorizada para utilizações futuras. Penso ser um trabalho extremamente motivador, apesar de moroso, mas com contributos muito positivos para mim como professora, cantora e pessoa.

Foi muito gratificante todo o trabalho que realizei e sinto que o meu *caminho* como professora de Canto deverá passar por este tipo de projetos e com estas faixas etárias em questão.

Seguidamente faço algumas recomendações, que a meu ver são extremamente pertinentes para o desenvolvimento vocal e motivação de crianças.

Recomendações futuras

Não podemos deixar de referir a disponibilidade, a motivação, o empenho e a auto-estima que os alunos manifestaram em participar neste projeto. Esta atitude deverá ser um referencial a valorizar pela Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia.

A planificação de pelo menos um projeto anual com estas características na disciplina de Classe de Conjunto, será um élan motivador para os alunos e ação diferenciadora do curriculum da escola de música, em particular na Fundação Conservatório Regional de Música de Gaia.

A formação de professores nas áreas de Expressão Artística e na área de Canto, deveria incluir o estudo e prática da metodologia Investigação-Ação, o que lhes poderá proporcionar novas abordagens metodológicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFONSO, Natércio. (2005). *Investigação Naturalista em Educação – um guia prático e crítico*. Porto. Edições Asa.
- BARDIN, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- BOGDAN, Robert e BIKLEN, Sari. (1994). *Investigação Qualitativa em Educação – Uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto. Porto Editora.
- CARMO, Hermano. e FERREIRA, Manuela. (2008). *Metodologia da Investigação – Guia para Auto-Aprendizagem – 2ª edição*. Lisboa. Universidade Aberta.
- CHEVAIS, Maurice. (1937). *Éducation Musicale de l'enfance*. Paris. Leduc.
- COUTINHO, Clara. (2013). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática*. Coimbra. Edições Almedina.
- DIMON, Theodore. (2011). *Your Body, Your Voice – The key to natural singing and speaking*. California. North Atlantic Books.
- FLICK, Uwe. (2005). *Métodos Qualitativos na Investigação Científica*. Lisboa. Monitor, Lda.
- GORDON, Edwin. (2008). *Teoria de Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em idade pré-escolar*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.
- HALLAM, Susan. (2008). *Music Psychology in Education*. London. Institute of Education, University of London.
- HENDERSON, Larra Browning. (1991). *How to train singers- 2nd Edition*. New York. Parker Publishing Company, Inc.
- HOWE, Michael. (1984). *A Teacher's Guide to the Psychology of Learning*. Oxford. Blackwell Publishers.
- JANIBELLI, Emilia. (1971). *A Musicalização na Escola*. Rio de Janeiro. Lidador.
- LAURENT, Francine-Émilie. (2001). *La Voix – Source d'énergie, d'équilibre et de vie*. Paris. Guy Trédaniel Éditeur.
- LEGENDRE, Renald. (2005). *Dictionnaire actuel de l'Éducation – 3^e édition*. Montréal. Guérin Montréal.
- LEHMAN, Lilli. (1900). *How to Sing*. Seattle. Loki's Publishing.

- LIPPS, Helmut (2012). Iniciação à Técnica Vocal. <http://Cantorg.blogs.sapo.pt/19592.html>
- MÁXIMO-ESTEVEVES, Lídia. (2008). *Visão Panorâmica da Investigação-Acção*. Coleção Infância – Volume 13. Porto. Porto Editora.
- NITSCHKE, Paul. (1967). *Higiene de La Voz Infantil*. Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- OLIVEIRA LOPES, José. (2011). *A voz, a fala e o Canto*. Brasília. Thesaurus Editora.
- PHILLIPS, Kenneth. (2014). *Teaching kids to sing – second edition*. Boston. Schirmer Cengage Learning.
- ROLLAND, Manuel. (1965). *A Música – das origens à actualidade*. Barcelos. Editora Arcádia.
- SOUSA, Maria do Rosário. (2010). *Música, Educação Artística e Interculturalidade – A Alma e a Arte na Descoberta do Outro*. Rio Tinto. Lugar da Palavra Editora.
- VALE, Susana Marques. (2012). *Emissão vocal: Uma visão física, fisiológica e psicológica das pregas vocais*. Dissertação de Mestrado, especialização em Canto: Porto: Universidade Católica Portuguesa.
- VIEIRA, Margarida Magalhães. (1996). *Voz e Relação Educativa*. Porto. Edições Afrontamento.
- WILLEMS, Edgar. (1960). *Iniciação Musical das Crianças – Princípios e Plano de Trabalho – Caderno 0*. Lisboa. Ramos Afonso & Moita.
- WILLEMS, Edgar. (1970). *As bases psicológicas da Educação Musical*. Suíça. Edições Pro-Música.
- WILLIAMS, Jenevora. (2013). *Teaching Singing to Children and Young Adults*. Oxford. Compton Publishing Ltd.

WEBGRAFIA

(1).PORTAL EDUCAÇÃO

Disponível em

<http://www.portaleducacao.com.br/educacao/artigos/16285/principais-teorias-da-producao-vocal#ixzz2qE52DEyD>.

Acedido em 2014 - 01- 12

(2) REVISION SOBRE LAS TEORIAS DE LA MUSICA VOCAL

Disponível em

<http://pt.scrib.com/doc223221436/revision-sobre-las-teorias-de-la-mecanica-vocal>

Acedido em 20/11/2014

(3) INICIAÇÃO À TÉCNICA VOCAL

Disponível em

<http://cantorg.blogs.sapo.pt/19592.html>

Acedido em 08/11/2014

(4) THEORIES OF FONATION

Disponível em

www.otorrinoweb.com

Acedido em 05/10/2014

(5) UM BREVE RELATO HISTÓRICO DA ANATOMO-FISIOLOGIA DA FONAÇÃO

Disponível em

www.profala.com

Acedido em 05/10/2014