



Campus Universitário de Almada
Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada

Vera Matilde Saldanha da Silva

**Relatório Final de Prática de Ensino
Supervisionada|
Em que medida os professores de Classe de Conjunto
Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino
Artístico Especializado têm consciência e utilizam a
Técnica Vocal na disciplina.
Conservatório Regional do Baixo Alentejo de Beja**

Prática de Ensino Supervisionada – Mestrado em Ensino de Música

Orientador ISEIT: Professora Doutora Helena Ribeiro de Castro

Almada, 2017

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada



Campus Universitário de Almada
Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada

**Relatório Final de Prática de Ensino
Supervisionada|
Em que medida os professores de Classe de Conjunto
Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino
Artístico Especializado têm consciência e utilizam a
técnica vocal na disciplina.**

Relatório final de prática de ensino supervisionada
apresentado com vista à obtenção do 2º ciclo conducente
ao grau de Mestre em Ensino de Música, ao abrigo do
Despacho n.º 15045/2011 (Diário da República n.º 213 –
7 de novembro de 2011).

Prática de Ensino Supervisionada – Mestrado em Ensino de Música

Orientador ISEIT: Professora Doutora Helena Ribeiro de Castro

Discente: Vera Matilde Saldanha da Silva

Almada, 2017

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Declaração de autenticidade

O presente relatório foi realizado por Vera Matilde Saldanha da Silva do Ciclo de Estudos de Mestrado em Ensino de Música, no ano letivo de 2014/ 2015.

O seu autor declara que:

- (i) Todo o conteúdo das páginas que se seguem é de autoria própria, decorrendo do estudo, investigação e trabalho do seu autor.
- (ii) Este trabalho, as partes dele, não foi previamente submetido como elemento de avaliação nesta ou em outra instituição de ensino/formação.
- (iii) Foi tomado conhecimento das definições relativas ao regime de avaliação sob o qual este trabalho será avaliado, pelo que se atesta que o mesmo cumpre as orientações que lhe foram impostas.
- (iv) Foi tomado conhecimento de que a versão digital deste trabalho poderá ser utilizada em atividades de detecção electrónica de plágio, por processos de análise comparativa com outros trabalhos, no presente e/ou no futuro.
- (v) Foi tomado conhecimento que este trabalho poderá ficar disponível para consulta no Instituto Piaget e que os seus exemplares serão enviados para as entidades competentes e prevista na legislação.

07 de Novembro de 2017

Assinatura

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

“O principal objectivo da educação é criar pessoas capazes de fazer coisas novas e não simplesmente repetir o que outras gerações fizeram.”

Jean Piaget

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Índice

Resumo.....	xvii
Abstract	xviii
Lista de Sigla.....	xxii
Introdução	1
Parte I: Prática de Ensino Supervisionada	4
1. Apresentação e o percurso do estagiário	4
1.1 Identificação pessoal	4
1.2 Formação académica	4
1.3 Formação profissional	4
1.4 Experiência profissional	9
1.5 Reflexão sobre o percurso pessoal e profissional	11
2. Declaração das suas responsabilidades de ensino	16
3. Filosofia de ensino	17
4. Descrição do curso leccionado	23
4.1 Objetivos	23
4.2 Métodos	23
4.3 Procedimentos de avaliação	36
5. Reflexão acerca do programa da disciplina	41
6. Desenvolvimento do ensino e da aprendizagem	42
6.1 Observação e leccionação de aulas em Prática de Ensino Supervisionada	42
6.2 Leccionação das aulas em Prática de Ensino Supervisionada	45

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

7. Participação na escola e Relação com a comunidade	54
7.1. Relação com a comunidade.....	55
7.2. Participação na escola.....	57
8. Caracterização da Instituição de acolhimento	61
8.1 Instituição de acolhimento.....	61
8.2 Horário de funcionamento	61
8.3 Historial.....	61
8.4 Metas e Objetivos	63
8.5 Caraterização da oferta educativa	64
8.5.1 Regime de matrícula e admissão	65
8.5.1.1 Admissão de Alunos	66
8.6 Plano de estudos	67
8.6. 1 Plano de estudos do curso básico de música	67
8.6.2 Plano de estudos do curso secundário de música	68
8.7 Procedimentos de avaliação	69
8.8 Estrutura e organização administrativa e pedagógica	74
8.8.1 Corpos sociais e Órgãos escolares especializados	74
8.8.2 Serviços	77
8.9. Comunidade escolar do CRBA	78
8.9.1 População alvo.....	78
8.9.2 Pessoal docente	78
8.9.3 Pessoal não docente.....	80
8.9.4 Recursos físicos: instalações e equipamento.....	80
Conclusão	85
Parte II: Projeto de investigação	44
1.A disciplina de Classe Conjunto Vocal – Contextualização teórica.....	51

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

2. Problemática; Objetivos; Metodologia e Procedimentos.....	56
2.1 Problemática	56
2.2 Objetivos	57
2.3 Metodologia	57
2.4 Procedimentos	58
3. Desenvolvimento. Tratamento de dados: Questionário: Revisão Literatura	64
3.1 Conhecer a anatomia e a fisiologia do órgão vocal infantil	70
3.1.1 Laringe Infantil	71
3.1.2 Cordas vocais.....	72
3.1.3 Capacidade pulmonar	74
3.2 Técnica vocal na disciplina de CCV ensino básico.....	76
3.2.1 Aquecimento corporal e vocal.....	78
3.2.2 Postura.....	78
3.2.3 Respiração no ato de cantar.....	79
3.2.4 Homogeneização de registos.....	82
3.2.5 Fonação.....	83
3.2.6 Aparelho Ressonador/amplificador do som.....	84
3.2.7 Articulação.....	85
3.2.8 Tessitura e extensão	86
4. Importância da escolha do reportório na disciplina de CCV no ensino básico.....	88
4.1 Mudança voz infantil/adolescente.....	92
4.1.1 Mudança de voz nas vozes masculinas.....	93
4.1.2Mudança de voz nas vozes femininas.....	94
5. E agora quais os procedimentos a ter com alunos que passam por esta fase?	96
6. A técnica vocal é um elemento positivo para ultrapassar as dificuldades na fase de mudança vocal e do reportório?.....	100

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Conclusão	102
Considerações finais	105
Referências Bibliográficas	109
Anexos	116

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Índice de quadros

Quadro 1. Avaliação qualitativa no domínio conhecimentos/ capacidades do ensino básico e secundário	35
Quadro 2. Guião do Questionário: Professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico	82
Quadro 3. Extensão vocal de rapazes em mudança vocal, segundo Cooksey (2000)	116
Quadro 4. Extensão vocal das raparigas em mudança vocal, segundo Gagkle (1991, p.17)	117

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Índice de Figuras

Figura 1. Tempo leccionação da disciplina de CCV, ou coro no ensino Básico. Resposta ao questionário	93
Figura 2. Laringe; em espanhol	94
Figura 3 - Cordas vocais	95
Figura 4 - Sistema Respiratório	103
Figura 5- Respostas à questão número 8.	110
Figura 6 – Respostas à questão n.º 9.1 Porquê?	112
Figura 7 – Resposta questão n.º 10.	113
Figura 8 – Respostas à questão n.º 11. 1Porquê?	121
Figura 9 – Respostas à questão n.º 9.	129

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Habilitações académicas dos professores entrevistados. Percentagem das respostas à questão n.º 1	88
Gráfico 2 - Teve alguma formação específica para leccionar a disciplina de CCV no ensino básico? Percentagem das respostas à questão n.º 3	89
Gráfico 3 - Tem algum conhecimento de técnica vocal? Percentagem das respostas da questão n.º 5.	99
Gráfico 4 - Acha importante o trabalho de técnica vocal na Disciplina de CCV no ensino básico? Percentagem das respostas da questão n.º 6.	100
Gráfico 5 - Nas aulas CCV no ensino básico, começa com aquecimento físico e vocal? Percentagem das Respostas da questão n.º 7.	109
Gráfico 6 - É fácil para si, encontrar reportório para CCV do ensino básico? Percentagem das Respostas da questão n.º 9.	112
Gráfico 7 – Na execução do reportório, utiliza técnica vocal como elemento facilitador para corrigir e explicar alguma dificuldade que surja? Percentagem das Respostas da questão n.º 11	122

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

RESUMO

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

O presente relatório integra a unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do ciclo de estudos conducente ao grau de Mestre em Ensino de Música, tendo como base o estágio pedagógico desenvolvido durante o ano letivo 2015/2016 no Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

A disposição do texto deste relatório divide-se em duas secções. Na primeira faz-se uma reflexão sobre a prática de ensino supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Nesta secção descreveu-se o funcionamento e caracterização da escola de todo o meio envolvente, bem como as observações, os conhecimentos e conclusões retiradas dos dinamismos pedagógicos desenvolvidas, e encontram-se enumeradas as principais linhas pedagógicas seguidas, assim como os principais motivos das opções tomadas.

“Em que medida os professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino Artístico Especializado têm consciência e utilizam a técnica vocal na disciplina”, foi o tema escolhido, discutido e exposto no projeto de investigação, que integra a segunda secção, onde foi realizado uma revisão de fontes bibliográficas e metodológicas, sobre as noções mais pertinentes em causa.

De seguida, foi elaborado um questionário, onde nove professores do ensino especializado de música leccionam a disciplina de Classe de conjunto vocal no Conservatório de Música de Guimarães e no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Como fundamentação da importância do tema da investigação, foi exposto, e cruzado as informações tanto das respostas retiradas do questionário como da pesquisa bibliográfica, bem como os procedimentos relevantes associadas à mesma. Após uma comparação entre as duas fontes de informação recolhidas procedeu-se à junção destas, no qual fez-se com apresentação e explicação de subtemas (aquecimento vocal, técnica vocal, fisiologia da voz infantil, etc.) sobre importância da técnica vocal no ensino básico na disciplina de classe de conjunto vocal, relacionando-as com as citações bibliográficas. Assim, recolheu-se informação de grande relevância para a prática pedagógica.

Palavras-chave:

Classe de Conjunto Vocal, Técnica Vocal, Ensino básico, Fisiologia vocal infantil, Competências Profissionais.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Abstract

This research was conducted under the curricular unit of Supervised Teaching Practice in the master's degree in Music Education, based on the educational training developed during the school year 2015/2016, in the Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

This report is divided into two sections. The first is a reflection on the practice of supervised education held at the Conservatório Regional do Baixo Alentejo. In this section we described the operation and characterization of the whole school environment, as well as the observations, knowledge and conclusions drawn from the pedagogical dynamics developed.

The theme chosen, discussed and described in the research project was "*To what extent the Vocal Ensemble class teachers of basic education in Specialised Artistic Education are aware and use the vocal technique in the subject*". In the second section we conducted the literature review, exposed the methodology developed, and the relevant theories associated with it.

In fact, a questionnaire was elaborated, where nine teachers of the specialized teaching of music teach a class of ensemble class, vocal, in Conservatory of Music of Guimarães and Regional Conservatory of Baixo Alentejo. As a rationale for the importance of the research theme, it was exposed and cross-referenced as information both from the answers taken from the questionnaire and from the bibliographic research, as well as the interventions related to it. After a comparison between the two sources of information gathered, the group was joined in which the presentation and explanation of subtopics (vocal warm-up, vocal technique, infantile voice physiology, etc.) on the importance of vocal technique in teaching basic in the class discipline of vocal ensemble, relating them with the bibliographical citations. Thus, information of great relevance for pedagogical practice was collected.

Keywords

Vocal Ensemble class teachers, vocal technique, basic education, infantile voice physiology, Professional Skills.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Agradecimentos

Ao meu marido, Luís Miguéns, pela paciência, por todo o apoio que recebi e por ser o meu alento.

Agradeço, especialmente, ao meu filho Miguel Miguéns por deixar a mãe trabalhar.

À minha mãe e família pelo carinho, encorajamento e pela ajuda habitual.

À minha orientadora, Professora Doutora Helena Ribeiro de Castro, pelo despertar para a motivação, pela orientação, pelo conhecimento transmitido bem como disponibilidade amabilidade.

À Professora Ana Leonor Pereira pelo incentivo, simpatia, pelo conhecimento e contributo.

À Professora Joana Godinho por me ter recebido nas suas aulas e pela sua receptividade, afabilidade e conhecimento transmitido.

Ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo pela autorização da realização do estágio pedagógico bem como pelo fornecimento de dados.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Lista de Abreviaturas

CCV – Classe de Conjunto vocal

CRBA – Conservatório de Regional do Baixo Alentejo

EE – Encarregados de Educação

ISEIT – Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares

PEE – Projeto Educativo de Escola

PES – Prática de Ensino Supervisionada

ZDP – Zona de Desenvolvimento Proximal

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

A minha experiência de prática de ensino supervisionada, que decorreu no âmbito do curso de Mestrado em Ensino de Música do ISEIT (Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares) do Campus Universitário de Almada, com a cooperação do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, no ano letivo de 2015/16, é apresentada no presente relatório final de PES (Prática de Ensino Supervisionada), tal como as conclusões de uma extensa reflexão sobre a prática de discente e docente. Os professores orientadores institucionais foram a Doutora Helena Ribeiro de Castro, a Mestre Ana Leonor Pereira, e a orientadora cooperante Professora Joana Godinho.

A PES corresponde à última etapa da formação para o início da docência. Depois do aprofundamento teórico e teórico-prático das restantes Unidades Curriculares do Mestrado, a PES contribui para o desenvolvimento profissional e pessoal do professor estagiário no domínio da sua atuação pedagógica, preparando o futuro professor para mostrar as suas competências para a organização de projetos e formações futuras; prepara para saber fundamentar sempre que possível a sua prática profissional, apoiada na investigação e na constante reflexão. A PES encaminha o futuro professor para o seu desenvolvimento global consciente e em constante progressão das mudanças pedagógicas. A prática de PES revelou-se como guia para o desabrochar da própria identidade pessoal e profissional na prática da docência que necessita que esteja em persistente e constante formação e inovação.

O Relatório final pretende apresentar a concretização da PES, estando organizado em duas partes: a primeira parte do trabalho visa registar os meus progressos ao longo do estágio e reflexão sobre o meu desenvolvimento e progressão como futura docente. A segunda parte, refere-se à componente investigativa desenvolvida e subordinada ao tema *“Em que medida os professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino Artístico Especializado têm consciência e utilizam a técnica vocal na disciplina.”*

A escolha do tema de investigação surgiu no âmbito da minha já longa experiência e prática de coro, vinte e dois anos, juntamente com a experiência e prática pedagógica enquanto docente nos últimos oito anos nesta mesma área, Classe Conjunto Vocal.

No decorrer da minha experiência como aluna de coro (CCV) não tinha a noção de que a técnica vocal seria essencial para um funcionamento saudável a nível vocal, principalmente na infância e adolescência, que foi muito ignorada pelos professores da

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

disciplina de então. No ensino secundário, a partir dos 15 anos, comecei com as aulas de canto a nível individual e onde comecei a ter mais consciência da importância da técnica vocal não só a nível individual como em grupo. Assim, depois de uma reflexão da minha experiência nos coros que frequentei desde dos meus onze anos em escolas especializadas da música (Academia de Música Valentim Moreira de Sá e Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga) e depois de conversar com colegas da mesma área, pude constatar que havia e poderá haver uma maioria das aulas de CCV ministradas no ensino especializado da música que não empregam referências à técnica vocal, nem mesmo como recurso facilitador para a execução obras musicais que estudam.

A carência da técnica vocal em CCV no ensino básico poderá comprometer a saúde vocal das crianças, tal como limitar a compreensão e a interpretação das obras a vários níveis, e limita a possibilidade de evoluir como futuros cantores promissores. Após uma reflexão focada neste tema surgiram determinadas questões respeitantes ao tema referido em cima, tais como:

- Os professores de CCV no ensino básico aplicam a técnica vocal na disciplina?
- Terão a noção de que a técnica vocal deverá ser apropriada para o ensino básico?
- O professor CCV conhece a fisiologia e anatomia da voz infantil, conhece as fases de desenvolvimento que surgem nestas idades, bem como as consequências dos abusos vocais que ocorrem nas disciplinas vocais?
- Quem será apto para ensinar CCV no ensino básico?

Assim, a investigação em curso pretende responder a essas questões e contribuir para seguinte objetivos: cooperar para o desenvolvimento da prática de técnica vocal em CCV no ensino básico; contribuir para a compreensão da importância desta prática da técnica vocal para permitir – lhes adquirir competências neste domínio.

Neste projeto de investigação pretendo analisar se os professores têm a noção de que a técnica vocal para crianças/adolescentes necessita de ser ajustada às características fisiológicas próprias da idade; Se os professores terão formação especializada nesta área, ou mesmo estarão predispostos a mudar ou adaptar as práticas pedagógicas desenvolvidas ao longo de anos de ensino a adultos para o ensino a crianças do ensino básico, como saber quem poderá leccionar esta disciplina, em concreto no ensino básico.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Na metodologia da investigação serão descritos os procedimentos metodológicos que nortearam esta investigação, que terá por base a realização de inquéritos por questionário com questões fechadas e questões abertas, a professores de Classe de Conjunto Vocal, recolhendo as suas experiências, as suas opiniões e saberes, visando também criar algum espaço de reflexão acerca do modo como exerceram, ou exercem, a sua profissão, também os resultados da pesquisa teórica de estudos de pedagogos investigadores da área pedagógica da música vocal infantil. Assim, descrevo e caracterizo esta investigação mista de carácter exploratório.

Os dados obtidos foram o resultado das respostas expostas ao questionário feito pela aplicação Google Questionário, onde obtivemos nove inquiridos a contribuir para esta investigação. A nível dos dados teóricos, são resultado de uma pesquisa literária sobretudo a estudos feitos por pedagogos da música que contribuíram para o conhecimento da anatomia vocal infantil bem como a técnica vocal, realizado em várias cidades do mundo.

Ao longo de todo este processo houve a necessidade de confrontar e juntar os resultados da investigação teórica com os dados obtidos através do questionário, para apresentar, concluir e corroborar a questão central desta investigação. Assim, atentando a que, antes de mais, será importante conhecer a complexidade da anatomia e fisiologia da voz infantil/adolescente, nomeadamente no que diz respeito à mudança de voz, e a outros cuidados a ter em atenção, foi feita uma pesquisa bibliográfica relacionada com o tema, assim como uma análise de todo um conjunto de dados essenciais a uma melhor compreensão da evolução do processo de ensino-aprendizagem relacionado com o tema em causa.

Na Conclusão será feita uma reflexão aprofundada sobre os resultados obtidos e o percurso da PES.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Parte I: Prática de Ensino Supervisionada

Apresentação e o percurso do estagiário:

1.1 Identificação pessoal

Nome: Vera Matilde Saldanha da Silva

Morada: Rua António Carrascozinha, n.º 18 1.º DT 7800 – 386

Telemóvel: +351 969453692

Correio electrónico: xicarev@hotmail.com

Nacionalidade: Portuguesa

Naturalidade: Caldas das Taipas, Guimarães

Data de Nascimento: 28 de Junho de 1984

1.2 Formação académica

2015: Frequência no Mestrado Ensino de Música no I.S.E.I.T. de Almada.

2014 - 2015: Mestrado Ensino de Música no I.S.E.I.T. de Almada.

2009 – Curso de Licenciatura em Música, ramo interpretação – Formação específica de Canto Universidade de Évora.

2005 – Curso Secundário de Música na área de Canto e Formação Musical no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.

1.3 Formação profissional

2012:CURSO DA APEM

2010: Formação II Curso “A Saúde e Canto” Instituto de Ciências da Saúde na Universidade Católica Portuguesa, Lisboa.

2010: Formação “Actividade de Enriquecimento Curricular – Música” (1ºciclo) com o professor Joaquim Mariano. Conservatório Eborae Musica, Évora

2010: XII Curso Internacional de Música Vocal, Universidade de Aveiro.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

2010: VI Workshop de Direcção Coral, dinamizado pelo Maestro Paulo Lourenço. Conservatório Eborae Musica, Évora.

2009: Formação “SAÚDE /TÉCNICA VOCAL” sobre a orientação de Sandra de Medeiros. Conservatório Eborae Musica, Évora.

2008: Aperfeiçoamento Musical na classe de Canto com a professora Patricia Macmahon. Academia de Música de S.Pio X – Vila do Conde.

2005: Formação *Voz Angelis Concertos*, a participação da Master – classe com o professor Oliveira Lopes. Biblioteca Nacional de Barcelos.

2003: Formação de Canto com a professora Liliana Bizineche. Academia Nacional Superior de Orquestra.

1.4 Experiência profissional

Tempo de serviço: 8 anos

Número de anos na área do ensino vocacional: 9 anos

2010 ao presente: Leciona no Conservatório Regional do Baixo Alentejo em Beja, como professora de Classe de Conjunto Vocal.

2010 a 2016: Leciona no Conservatório Regional do Baixo Alentejo em Beja, como professora de Formação Musical.

2010 a 2011: Leciona de Coro Infantil e Coro Juvenil e Canto na Academia de Música Ensemble de Montemor.

2008 a 2010: Leciona Música nas actividades extracurriculares no Conservatório de Música Eborae Música de Évora.

2008 a 2010: Leciona Canto, Coro, e Formação Auditiva na Academia de Música 4ª Dimensão do Bacelo, Évora.

2008 a 2010: Secretária responsável pela gestão da Biblioteca do Instituto Superior de Economia e Sociologia do Professor Catedrático da Universidade de Évora - Prof. Augusto da Silva.

2008 e 2009: Convidada pelo Centro Cultural da Ilha da Graciosa para fazer recital de Canto e PIANO, titulado Açores – Paris.

2001 a 2009: Organização e participação de concertos, Guimarães e Braga.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

2007: Solista na obra de Requiem de Gabriel Fauré, com a orquestra do Instituto Politécnico de Castelo Branco, pela direcção de Christopher Bochmann, Évora.

2004: Participação no Musical “The sound of music” de Rodgers & Hammerstein’s com a personagem Madre superiora, pelo Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga.

2004: Concerto pelos Jovens músicos de Guimarães na Academia de Música Valentim Moreira de Sã, Guimarães.

2003: Concerto, Musical “Babes in arms” de Rogers & Hart’s no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga.

1.5 Reflexão sobre o percurso pessoal e profissional

Iniciei o meu percurso docente há cerca de nove anos, em 2008. E tem sido uma evolução de aprendizagens, tanto pessoal como profissional.

No começo deste percurso deparei-me logo com a naturalidade constante da transmissão de conhecimentos que até a data me tinham transmitido, mas confrontei-me com a dificuldade de como poderia fazê-lo, como poderia aplicá-lo face às dificuldades e aos desafios constantes. Assim a procura de mais conhecimentos, de conhecimento concretos, aplicáveis e atuais, foram e serão essenciais para melhor adaptar o ensino às novas realidades. É necessário continuar a explorar, a atualizar, a aprofundar, a enriquecer e adaptar às mudanças, por isso enveredei o meu caminho para fazer a profissionalização foi natural e necessário.

Atualmente e ao longo da minha prática como professora de música deparo-me com uma dificuldade geral, tanto nas aulas individuais como nas aulas em conjunto, a de cativar e orientar a motivação dos alunos para que gostem com naturalidade das disciplinas do curso vocacional de música, não só em sala de aula, mas sobretudo fomentar o gosto de estudar sozinhos sem nenhuma obrigação. As famílias da maioria dos alunos têm baixo rendimento de sustentação económica, sendo as principais fontes de rendimento os serviços, o comércio, a agricultura, é uma cidade que carece de pouca industrialização. Assim a maioria dos alunos da região de Beja, provêm de famílias sem qualquer conhecimento ou cultura musical, não

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

estão cativados ou familiarizados para os estudos musicais. A sua orientação em casa e mesmo a percepção que têm de que estudar música não tem a mesma exigência que tem o estudo das outras disciplinas sendo o ensino artístico da música muitas vezes encarado como atividade lúdica. Os alunos e as suas famílias por vezes não compreendem que a missão do ensino especializado da música também recai sobre o desenvolvimento mental e cognitivo dos alunos com o intuito de os tornar profissionais. Para ultrapassar esta barreira tento aproximar-me dos alunos, sobretudo compreender o meio envolvente em que eles vivem, fazendo o possível para utilizar uma linguagem simples, proporcionar na aula momentos de conversa onde se fala sobre a parte cultural dos aprendizes, que tanto se identificam com o cante alentejano, ou mesmo falar sobre o dinamismo ou actividades que a cidade proporciona, tal como refere Nogueira (2002) “os professores que se sentem eficazes criam um clima nas aulas em que o rigor académico e o desafio intelectual são acompanhados pelo apoio emocional e o encorajamento necessários para lidar com esse desafio” (p. 48).

Similarmente, em sala de aula facultei momentos onde se ouvem gravações ou vídeos musicais sobre a cultura musical em geral para que de alguma forma beneficiem de um conhecimento cultural e assim fiquem estimulados, motivados e até se identifiquem com as possibilidades profissionais que o ensino artístico que frequentam pode oferecer e assim poderão se empenhar na formação do ensino especializado da música.

A leccionação da disciplina de classe de conjunto vocal, apesar de ser uma aula prática é necessário concentração e receptividade para poderem assimilar aspectos técnicos como a postura, emissão vocal, dicção, respiração e apoio, que com os quais a maioria dos alunos não se identifica. Inclusivamente, só com a noção de cantar eles não se identificam, pois mais uma vez refiro que o ambiente familiar em que vivem não é de grande proximidade com a aprendizagem musical. Ao longo do ano letivo em conversa com os alunos, constatei que nem em casa, nem na escola primária e nem mesmo no infantário tiveram contacto com a prática de cantar, que é um aspecto que influencia negativamente na adaptação da disciplina de coro, pois é um complemento essencial para a formação musical destas crianças. Portanto, o trabalho inicial da prática coral, aos alunos do 5.º ano (1.º grau) por exemplo, é mais uma vez um desafio persistente, é uma reflexão constante em cada aula. Tentei sempre fazer uma planificação realista e dinâmica sempre com o intuito de despertar o gosto por cantar, pois a voz é um vínculo natural para a expressão da música. Todavia, um dos aspectos positivos da disciplina em si, classe de conjunto vocal, revela a construção colectiva, há uma elaboração e

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

evolução diária em conjunto o que representa proximidade entre os alunos, e também com o professor (não tanto como o vínculo com o professor de instrumento). O resultado final das aulas emana emoções, ensina os alunos a saber estar em silêncio e a respeitá-lo, dá a oportunidade da auto-expressão sem nenhum receio de qualquer crítica, bem como desenvolvem o respeito pela expressão do outro.

Verifiquei que os alunos ao longo do ano começam a apreciar e a saber estar em silêncio para ouvir os outros com naturalidade, entram na sala de aula e saem dela a cantar as músicas ensinadas mesmo nos intervalos das aulas, o que é uma transparência de motivação para eles e para o professor.

Um dos aspectos mais difíceis neste processo é a escolha do repertório adequado às idades entre nove aos quinze anos, pois: “O repertório da voz infantil deve respeitar as capacidades físicas e fisiológicas das crianças, bem como as suas capacidades cognitivas, emocionais e psicológicas. Assim, o repertório deve ser escolhido tendo em conta a tessitura vocal da criança...” (Pereira, 2009, p.41)

É importante escolher o repertório e os exercícios de técnica vocal adequada ao adolescente, principalmente na fase da mudança de voz. O conhecimento inadequado nesta fase pode provocar problemas vocais e consecutivamente agruras psicológicas muitas vezes irreversíveis. Tendo em consideração a estes aspectos, tendo em conta ao tipo de curso que frequentam, bem como a necessidade de escolher repertório que as motivem e que de certa forma as inspirem, é e foi com alguma dificuldade que se escolhe repertório adequado, principalmente porque não se encontra com facilidade muita bibliografia para coros nesta fase da adolescência, sobretudo repertório em português, e acaba por ser um pouco repetitivo de ano para ano. Para fugir a esta evidência, as minhas escolhas foram e vão muito para uma escolha internacional, o que acaba por ser vantajoso pois os alunos trabalham mais a articulação bem como outras sonoridades. Mas, para um coro infantil que está no seu início é mais vantajoso começar com escolhas de canções portuguesas.

Um fator que motiva os alunos e o professor de música, na minha opinião, é a perspectiva de pisar o palco, pois qualquer intérprete em formação ambiciona subir ao palco para interpretar obras musicais. Igualmente em coro ou no canto a actividade artística é perspectivada na execução pela performance, no entanto, a diferença existente entre a interpretação vocal e a interpretação instrumental é que a emissão da voz requer um maior domínio e conjugação de grande parte do nosso corpo. A disciplina de classe de conjunto

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

vocal demonstra que o ensino do Canto ou técnica vocal, tem resultados positivos sobre o funcionamento vocal, evidentemente que deve ser explorado em contextos educacionais com crianças que sofrem de disfunções da fala ou da voz, a fim de atingir uma melhoria em tais domínios, equiparado ao sonho de muitos meninos que querem ser instrumentistas, e que estes iniciam os seus estudos cedo, há também muitas crianças que têm o sonho de um dia serem cantores, assim esta disciplina é o início de boas práticas vocais.

Relativamente às aulas de canto onde estive presente ao longo do ano lectivo, foram sempre uma expectativa, pelo fato de ter sido ao longo da minha formação a minha disciplina preferida e foi por ela que comecei a construir a minha vida profissional.

Na minha experiência vocal e em contato com muito profissionais desta área, especialmente do ensino, o conhecimento dos conteúdos de canto foram quase sempre transmitido com base numa tradição de geracional de professor para estudante desde á muito tempo, ou seja, as aulas de canto são como que uma tradição oral e empírica. Mas hoje em dia há um maior conhecimento científico e tecnológico de onde se utilizam as mais variadas abordagens técnicas e estilísticas no processo de ensino, com objetivos definidos e com fundamentos na fisiologia da fonação para melhores resultados vocais previstos.

Como referi no texto em cima, na minha experiência no processo do ensino aprendizagem vocal, os conteúdos da disciplina de canto eram transmitidos pela imitação e repetição de um modelo que é a voz do professor, assim sendo o meu maior receio era não me fazer entender com as minhas explicações, visto que a disciplina em si é muito peculiar, trata-se de uma aprendizagem que consiste em criar uma correspondência e transferência de saberes teóricos e técnicos que na sua maioria são explicações abstractas, a comunicação verbal por metáforas e imagens mentais eram praticamente a única ferramenta de feedback entre o professor e o aluno, e através da execução de exercícios específicos e realizados de forma sistemática, reflectida, foram a forma de chegar à discência e compreensão dos mesmos. Quando era aluna, era frequente a carência essencialmente de fundamentação científica que poderia justificar a função dos exercícios propostos, pois as explicações que me transmitiram desde a minha primeira aula de canto foram muito abstractos, claro que havia esclarecimentos concretos e fundamentados, mas a muito do conhecimento teórico sobre a fisiologia da voz foi por mim pesquisado e interiorizado ao longo dos anos, porque a prática de cantar é fundamentalmente feita pela prática e assimilado pela prática.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Formar um aluno para que no futuro seja um intérprete musical é um processo complexo, porque se trata de um tipo de ensino aplicado de forma individualizada. Cada aluno tem as suas próprias características. Cabe ao professor ter a capacidade e a flexibilidade suficientes para adaptar-se ao aluno que se lhe apresenta na aula. Até agora eu conhecia as minhas próprias características, mas será que elas me iriam ajudar ou prejudicar na transmissão de conhecimentos gerais e mesmos específicos? Será que o meu conhecimento seria o suficiente para dar a melhor das explicações neste processo do ensino-aprendizagem do Canto?

Não na totalidade, mas estas questões foram respondidas com a ajuda do estágio com a professora Joana Godinho e orientação da professora Leonor Pereira. Ao assistir as aulas da Professora Joana Godinho, absorvi a forma como ela explicava; fui nutrindo a noção e vontade para dar mais sentido às explicações que poderia dar tanto nas aulas assistidas como nas aulas no futuro. Durante o estágio, para além das aulas obrigatórias que leccionei, também me foram permitidas dar pela professora Joana Godinho, outras aulas tendo sido essenciais pois foi uma maneira de pôr em prática o meu conhecimento e foram ainda mais essenciais pelas correcções feitas por ela. Mesmo em conversa, com as duas orientadoras apercebi-me que é importante que haja uma continuidade no trabalho para que exista uma familiaridade com a linguagem musical e fundamentalmente na fisiologia da fonação, a fim de adquirir técnicas que favoreçam e facilitem o seu ensino - aprendizagem.

2. Descrição do curso leccionado

2.1. Objectivos

A formação para a docência requer o desenvolvimento de competências profissionais e pessoais durante a prática de ensino.

Uma vez que a vida profissional da estagiária já foi iniciada, pretende-se para além dos objectivos mencionados, adquirir ferramentas que permitam melhorar a sua própria prática docente, adaptar e integrar novas metodologias e estratégias de ensino, adquirir experiência em diferentes atividades e aprofundar os conhecimentos na área da organização e gestão escolar.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Durante a Prática de Ensino Supervisionada, realizado no CRBA, como estagiária, procurei com base na formação académica, na experiência profissional pré-existente, bem como nas capacidades individuais que possibilitam alcançar os objetivos e as competências pré – definidas, propus-me assim, superar as desafios existentes bem como a adquirir novas proficiências que viabilizam alcançar os objetivos dos curso leccionados bem como as expectativas de um estágio de carácter profissionalizante. Independentemente da formação teórica e metodológica do professor estagiário importa chamar a atenção para a necessidade de um maior investimento na formação profissional dos professores.

2.2. Métodos

O professor poderá utilizar diferentes metodologias, para que a motivação e o interesse do aluno pela disciplina seja constante e cada vez maior. Assim sendo, o recurso e o conhecimento de diversas estratégias é a chave para garantir aprendizagens significativas. Nas aulas que leccionei no âmbito do estágio pedagógico e nas aulas como docente no CRBA, e tendo a perceção de que as disciplinas de Canto e CCV são práticas, utilizei metodologias centradas no princípio de que os conteúdos e competências a adquirir na disciplina de Canto e CCV são trabalhadas a partir da técnica vocal apropriada, trabalhadas pelo repertório estudado, para um contexto performativo.

Como professora e futura profissional que desenvolve uma atividade para crianças e adolescentes tive sempre em ponderação as fases de desenvolvimento físico e vocal dos mesmos, para adequar os exercícios técnicos e o repertório de acordo com as especificidades do aparelho fonador. Também tive em conta outras áreas de conhecimento, para além da musical, como Pedagogia ou Psicologia para melhor entender as fases de crescimentos das crianças e adolescentes, e melhor transmissão das aprendizagens.

2.3 Procedimentos de avaliação

“A avaliação é um instrumento científico de apoio à aprendizagem. Avaliar é aprender. Avaliar é formar.” Susana Vale (2011)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

A avaliação da aprendizagem consiste em atribuir valor aos resultados da verificação da aprendizagem, em conexão com muitos outros dados, referentes a personalidade, aptidões e até condições de vida do aluno. É um processo contínuo no ato educativo que culmina com uma análise sobre o desenvolvimento intelectual, social e mental do aluno, que para uma melhor avaliação e reflexão elabora-se um cálculo possível na prática pedagógica erigido com grelhas de observação do comportamento e atitudes, bem como de observação direta na realização das tarefas e nas participações orais dos alunos em sala de aula.

É um processo que serve para garantir e verificar em absoluto que ocorreu aprendizagem no outro, ou seja, no aluno. Segundo Abrantes (2000), que considera que “a avaliação envolve interpretação, reflexão, informação e decisão sobre os processos de ensino e aprendizagem, tendo como principal função ajudar a promover ou melhorar a formação dos alunos”.

Este processo tal como os critérios de avaliação são definidos pelo conselho pedagógico sob proposta dos departamentos curriculares, para cada área disciplinar a nível de escolaridade, no início de cada ano lectivo, segundo os decretos de leis em vigor.

A avaliação das aprendizagens, de acordo com os princípios gerais no capítulo III, secção I, artigo n.º 23 do Decreto-lei n.º 139/2012, de 5 de julho, “... constitui um processo regulador do ensino, orientador do percurso escolar e certificador dos conhecimentos adquiridos e capacidades desenvolvidas pelo aluno; tem por objetivo a melhoria do ensino através da verificação dos conhecimentos adquiridos e das capacidades desenvolvidas nos alunos e da aferição do grau de cumprimento das metas curriculares globalmente fixadas para os níveis de ensino básico e secundário.” (p.3481)

A avaliação do ensino básico artístico é regulamentada pela Portaria n.º 225/2012, de 30 de julho e “...rege-se de acordo com as normas gerais aplicáveis ao ensino básico geral e pelas especificidades previstas na presente portaria”. A avaliação do ensino básico secundário artístico é regulamentada pela portaria n.º 225-B/2012, de 13 de agosto.

À luz destas portarias em vigor, estabelecem-se nesta modalidade de ensino três tipos de avaliação: avaliação diagnóstica, avaliação formativa e avaliação sumativa.

A primeira, avaliação diagnóstica, tanto no ensino básico como no ensino secundário, consiste num momento avaliativo realizado no início do processo de aprendizagem, que permite identificar o nível de aprendizagem dos alunos para, a partir daí, o professor poder definir objetivos, meta a atingir e estratégias de ensino.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

É realizada em todas as áreas disciplinares no início de cada ano lectivo.

Na segunda, avaliação formativa, tanto no ensino básico como no ensino secundário, é contínuo e sistemático, sendo que a principal função é a transmissão de informações correctórias acerca do desempenho escolar realizada através de instrumentos de recolha de dados diferenciados a cada turma. Cada departamento escolar é que tem a responsabilidade de delimitar os instrumentos de avaliação, tomando em conta os objectivos gerais nos domínios conhecimentos/capacidades e atitudes/comportamentos.

Na avaliação formativa, no domínio dos conhecimentos/capacidades é feita uma avaliação qualitativa tanto no ensino básico como no secundário.

Quadro 1. Avaliação qualitativa no domínio conhecimentos/ capacidades do ensino básico e secundário

Avaliação qualitativa						
ENSINO BÁSICO	Percentagem	Nível	Menção qualitativa	ENSINO SECUNDÁRIO	Valores	Menção qualitativa
	0% - 19%	1	Fraco		0 - 3	Fraco
	20% - 49%	2	Insuficiente		4 - 9	Insuficiente
	50% - 69%	3	Suficiente		10 - 13	Suficiente
	70% - 89%	4	Bom		14 - 17	Bom
	90% - 100%	5	Muito Bom		18 - 20	Muito Bom

No domínio de atitudes/comportamentos são utilizados descritores de desempenho tanto no ensino básico como no secundário, estando organizados por itens como Participação; Responsabilidade; Cooperação; Respeito e Autonomia.

Por último, a avaliação sumativa, mais centrada no produto final, pretende aferir se o aluno atingiu os objectivos e competências definidas para a disciplina e consiste na descrição e classificação do conhecimento, competências e atitudes dos estudantes e sua certificação. Inclui dois tipos de avaliação: avaliação sumativa interna e avaliação sumativa externa.

A avaliação sumativa interna é da responsabilidade da escola. Esta avaliação no ensino básico é classificada numa escala quantitativa de 1 a 5, no final de cada período do

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

ano letivo e resulta da recolha da informação das aprendizagens dos alunos no domínio conhecimentos /capacidades e atitudes/comportamentos, que finda com a tomada de decisão interna sobre o evolução de cada aluno, bem como a retenção ou reorientação do percurso educativo.

A avaliação nas disciplinas de formação vocacional, no caso do Canto no 3º período do 3º ano será realizada uma prova global, com a ponderação de 50%, no cálculo da classificação final da disciplina.

Há semelhança do ensino básico, a avaliação sumativa interna no ensino secundário resulta de uma classificação, mas numa escala de 0 a 20 valores. Estes valores são atribuídos nas reuniões de conselho de turma no final de cada período, ou da poderão resultar da PAA (Prova de aptidão artística) nas componentes científicas e/ou técnico – artística no final do curso, ou através de provas de equivalência à frequência, nas componentes de formação geral, científica e técnico-artística.

A avaliação sumativa externa é da responsabilidade dos Serviços do Ministério da Educação e Ciência. No segundo ciclo do ensino básico, são realizadas as provas de aferição no 5.º ano e 8.º ano, no terceiro ciclo, ou seja, no 9.º ano inclui as provas finais. No ensino secundário, esta avaliação destina-se aos alunos que pretendem prosseguir os seus estudos, que implica a realização dos exames nacionais nas componentes de formação geral, no caso dos estudos artísticos.

Na avaliação de Canto e de Classe de conjunto vocal, sendo uma disciplina prática e tendo como resultado final um produto artístico a apresentar em contexto performativo, é importante que o professor tenha a preocupação de identificar e transmitir aos alunos os aspectos que poderão melhorar durante o processo de aprendizagem, ou seja, ter sempre em consideração uma avaliação contínua para que o produto final seja de qualidade. Assim, a avaliação é baseada na observação das aulas e por momentos de avaliação, ou seja, é uma avaliação de observação directa e contínua, direccionada tanto para o ensino básico como secundário.

3. Reflexão acerca dos programas das disciplinas vocais do CRBA:

O programa de qualquer área disciplinar é um documento orientador e flexível onde constam as principais directivas a serem seguidas como guia por qualquer docente, para a

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

prática didáctico/pedagógica e serve como metodologia aplicada na leccionação com responsabilidade. O documento, não expõe ou possui uma estrutura ou fórmula fixa, assim pode conter os seguintes itens mencionados: Objectivos Gerais; Conteúdos programáticos; Proposta de avaliação; Actividades/Estratégias; Bibliografia. No entanto, esta estrutura apresentada é apenas uma das hipóteses, pois é importante ter em consideração a cada ciclo de ensino e os respectivos graus, e mesmo se o programa disciplinar será elaborado para aulas individuais ou aulas de conjunto.

Em relação aos programas utilizados no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, foi-me facultado pela professora cooperante o programa (anexo D) que está ser utilizado na área disciplinar de Canto e facultado pelo CRBA o programa na área disciplinar de classe de conjunto vocal (anexo D). O programa de canto foi elaborado pela docente de Canto, enquanto o programa de CCV foi elaborado pelos docentes das disciplinas.

É importante referir que o programa de canto do CRBA é direccionado para a disciplina de canto do curso secundário, correspondente ao 6º, 7º e 8º grau e tem a duração de 3 anos. Pode ser frequentado nos regimes de ensino supletivo ou ensino articulado. O programa de classe de conjunto vocal poderá ter a duração de oito anos, ou seja, a partir do primeiro ciclo até ensino secundário do ensino regular e do ensino artístico vocacional.

Começarei por abordar o programa da disciplina de canto, que na minha opinião os objetivos da disciplina foram organizados consoante os níveis de ensino de canto, verifiquei que os mesmos são específicos e consistentes. Há um esclarecimento bastante completo e explícito sobre os conteúdos a abordar, nos critérios de avaliação, e na matriz de prova global de Canto para o 3º Ano. No entanto, a Bibliografia é inexistente no programa, mas é apresentado um reportório a ser utilizado que é específica para cada grau, não existindo um conjunto de peças obrigatórias, mas um vasto conjunto de peças que podem ser adaptadas à individualidade de cada aluno, mantendo no entanto o mesmo nível de exigência. Nesse âmbito, a existência dessa flexibilidade poderá beneficiar os alunos, pois a atenção centra-se no aluno e nas competências a atingir e não apenas em cumprir uma extensa quantidade de peças obrigatórias. Também considero que o reportório do programa no seu geral, não está completamente ajustado para os alunos do curso livre que poderão ter de idades entre os 11 e os 15 anos.

Relativamente ao programa de Classe de Conjunto vocal (Anexo D), considero os programas desactualizados e desordenados à atual realidade dos alunos, sendo necessário

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

rever e adaptar novos itens e novos conhecimentos sobre a pedagogia utilizada como ter em consideração às vozes infantis tal como à voz de um adolescente. Neste programa poder-se-ia considerar em constar nos objectivos gerais e nas avaliações, o processo cognitivo (o saber), o processo da afectividade (sentimentos e posturas) e o processo psicomotor (ações físicas), para assim a avaliação e evolução do aluno não seja apenas focado na parte artística mas sim orientada para uma avaliação geral, que irá desenvolver no aluno competências gerais para o seu percurso como pessoa no futuro.

A bibliografia e reportório existente estão incompletos pois deveriam respeitar as características, as capacidades físicas e fisiológicas das vozes infantis, bem como as suas capacidades cognitivas, emocionais e psicológicas, havendo a necessidade de escolher o reportório tendo em consideração à tessitura vocal da criança e outros aspectos importantes.

4. Desenvolvimento do ensino e da aprendizagem

4.1 Observação e leccionação de aulas em Prática de Ensino Supervisionada

Pretendo neste capítulo descrever e fazer uma reflexão das aulas assistidas e leccionadas e supervisionadas, bem como demonstrar o modelo de planificação utilizado relativo às aulas leccionadas durante a Prática Pedagógica Supervisionada.

Durante o estágio realizado no Conservatório de Música do Baixo Alentejo de Beja, no âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada, procedeu-se à observação das aulas de Canto e Classe de conjunto vocal, no curso básico e no curso secundário.

No curso básico foi observado as aulas de Classe de Conjunto Vocal no ensino articulado das turmas 5.º A e 5.º B (1.º grau), com idades entre os 9 e os 11 anos, o 6.º A e 6.º B (2.º grau), com idades entre os 10 e os 12 anos, da escola EB Santa Maria e das turmas 5.º B (1.º grau), com idades entre os 9 e os 11 anos e 6.º B (2.º grau), com idades entre os 10 e os 12 anos, da escola EB de Santiago Maior, estas duas escolas fazem parte do agrupamento de escolas n.º 1 de Beja.

Nas aulas de Canto foi observada a aluna do ensino básico A1 (aluna 1), 13 anos (curso livre). No curso secundário foram observadas as aulas de Canto dos alunos A2 (aluna 2), 16 anos (1.º ano - curso livre), A3 (aluna 3), 15 anos (1.º ano - curso oficial), A4 (aluna 4),

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

16 anos (2.º ano - curso oficial), A5 (aluna 5) 17 anos (2.º ano - curso livre), A6 (aluna 6), 26 anos, (1.º ano - curso livre).

Durante este processo de observação realizei uma série de apontamentos e de registos descritivos, o que permitiu avaliar metodizar e analisar claramente todo o processo de ensino didáctico/pedagógico utilizado pelo docente. Foi observado a relação professor/aluno, a dinâmica de ensino, o processo evolutivo dos alunos bem como as reacções dos discentes fase ao exposto pelo professor, bem como a evolução da minha prática de ensino supervisionada.

Foi notório a forma como a professora coorientadora promovia uma relação de grande ética moral e afetiva para com os alunos, pois existia sempre a preocupação da professora em tentar compreender e perceber as características dos alunos, como o seu contexto social e cultural, o seu estado de espírito no momento na aula, tentando adaptar a sua pedagogia, a metodologia de ensino e a própria comunicação em função de boas práticas de ensino dentro de sala de aula o que refletia por parte dos alunos uma atitude idêntica em relação à professora. Assim, os alunos pareciam motivados e interessados pela aprendizagem, pelos desafios e saberes das matérias leccionadas durante todo o ano letivo. Também foi notório a evolução das aprendizagens por parte dos alunos.

A possibilidade de observar as aulas de alunos em diversos graus de aprendizagem, leccionadas por um professor com grande experiência na área, foi fundamental para a solidificação dos conhecimentos existentes, e muito importante, ajudou na gestão do conjunto de conteúdos ou matérias da disciplina, como o programa da disciplina tal como a escolha do reportório a ser abordado que é uma questão que é com dificuldades que todos os professores enfrentam, especialmente aos professores com menor experiência de leccionação.

O resultado desta experiência permitiu construir alicerces para uma construção mais estruturada do programa disciplinar, e ter uma ideia mais ciente na escolha e na exposição dos diferentes conteúdos programáticos a serem abordados nas aulas dos diversos níveis e graus de aprendizagem. Permitiu que haja um melhor controlo e gestão na apresentação e maturação dos diversos conceitos e competências a serem adquiridas pelos alunos.

Na minha opinião o modelo de ensino utilizado pela Professora Cooperante é por um lado tradicional, modelo convencional, no qual o professor tem o papel dominante onde o aluno observa o professor e procura reproduzir, repetir e interpretar a informação partilhada. Por outro lado, considero que foi estabelecido um modelo de ensino de pedagogia ativa,

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

ensino de experimentação utilizado num formato largamente implementado no contexto das aulas do ensino especializado da música, nomeadamente no que respeita às aulas de canto e CCV. A Professora utilizou algumas estratégias para explicar os conteúdos de técnica vocal trabalhada que abrangeram a postura, o apoio respiratório, a fonética, a articulação, a afinação, a emissão vocal, o controlo dos registos, como a interpretação de repertório e fê-lo com explicações, demonstrações de metáforas para promover a compreensão de aspectos mais abstractos. Similarmente houve a partilha de experiências, a par das instruções produzidas em contextos específicos, com linguagem acessível que se revelaram sempre bastante adequados à idade dos alunos e ao seu nível de aprendizagem. Pois ao contrário das aulas de instrumento, cujo instrumento musical é um objeto externo ao corpo, os alunos de canto e de CCV, têm no seu próprio corpo o instrumento musical como referência concreta. Esta distinção, não é vantajosa porque impossibilita os alunos de ouvir as suas próprias vozes do mesmo modo como os outros lha ouvem e é mais custoso ter o controlo direto sobre os mecanismos intrínsecos envolvidos na produção da voz, uma vez que se encontram inacessíveis ao alcance sensorial dos órgãos dos sentidos. Ora, um professor de Canto e ou de CCV, deverá conhecer a anatomia e a fisiologia do órgão vocal, como saber escolher a cada momento exercícios técnicos e o repertório adequado às especificidades de cada discente, para não exceder os seus limites físicos, intelectuais e emocionais, bem como conseguir exprimir-se numa linguagem acessível e adaptado ao grau de ensino de cada aluno. Estes aspectos fizeram parte das aulas assistidas, a professora cooperante como música profissional e pedagoga especializada, desenvolveu a promoção do desenvolvimento da autonomia técnica e musical dos alunos, ajudando-os a atingir o potencial máximo das suas capacidades vocais e interpretativas. Também houve a preocupação por parte da professora, de aconselhar e de lembrar os bons hábitos de saúde vocal que tanto influencia a prática das disciplinas vocais.

Houve uma diversidade significativa de alunos integrados em diferentes cursos e níveis de ensino na observação das aulas, o que permitiu perceber e aprender e mesmo tomar consciência da minha prática como docente no ensino aprendizagem visto do exterior, e rever aspetos que se revelaram extraordinariamente úteis para a consolidação e reforço da experiência e conhecimentos pré – existentes, o que provocou o interesse o impulso de procurar novos conhecimentos, estratégias pedagógicas, filosofias e aquisição novas aprendizagens que alicerça a formulação de novas competências.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

4.2 Leccionação das aulas em Prática de Ensino Supervisionada

Na atividade pedagógica exercida, no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada foram leccionadas seis aulas do curso básico e ao curso secundário. A estagiária leccionou duas aulas de CCV no curso básico às turmas 5.º B escola EB de Santiago Maior e 6.º A da escola EB Santa Maria, no curso secundário foi leccionado duas aulas à aluna C1, 15 anos (1.º ano - curso oficial), e à aluna C2, 16 anos (2.º ano - curso oficial). Estas aulas foram assistidas em simultâneo com o orientador institucional.

Todas as aulas foram objecto de planificação prévia e posterior reflexão, com o intuito de garantir uma linha de continuidade do trabalho realizado com cada aluno, respeitando ou adequando as planificações às necessidades dos alunos, identificadas durante o tempo de observação.

Planeia-se para chegar a determinado fim, à situação desejada. É no ato de planificar que se incluem e articulam alguns dos aspectos pedagógicos e didáticos mais importantes a serem tratados nas aulas. É necessário movimentar um conjunto de conhecimentos, experiências e procedimentos relativos à disciplina e aos objectivos pedagógicos, tendo em conta a percepção da realidade para melhor decisões a tomar. Assim sendo, exige ainda a definição explícita de propósitos onde nas minhas planificações foram consideradas uma série de aspetos, nomeadamente o sumário, a situação da aula, objectivos, conteúdos, estratégias, recursos, atividades a desenvolver tal como a sua duração, e avaliação do desempenho.

As atividades desenvolvidas na aula leccionada pela estagiária foram bem aceites pelos discentes pois mostraram predisposição para se incorporarem e interagirem nas mesmas, certamente devido ao contacto semanal e à utilização de processos de ensino técnico pedagógicos semelhantes aos do docente responsável pela orientação da disciplina.

Ao longo do decorrer da aula e perante as dificuldades apresentadas pelos alunos, foram apresentadas estratégias que, na generalidade, os ajudaram a solucionar os problemas apresentados e a atingir os objectivos previamente propostos. Tal como a abordagem das competências técnicas e interpretativas a desenvolver, pois foi feita de forma rigorosa, criativa, lúdica, ministrada de forma paciente e adaptada às características vocais, físicas, cognitivas e psicológicas de cada turma e de cada aluno.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

As aulas leccionadas apresentaram uma estrutura definida nas planificações (Anexo F), começando por uma explicação sintética para elucidar os alunos sobre procedimento da aula, assim como uma breve conversação sobre o dia, ou algum tema de interesse do aluno/turma, tendo esta abordagem o propósito de estabelecer um vínculo, como deixar mais à vontade possível tanto o aluno/turma como a professora estagiária. De seguida, foi realizado um aquecimento corporal, ou seja, a postura correta do corpo e relaxamento muscular, no sentido de os preparar a nível fisiológica e psicologicamente para as actividades que iriam realizar de seguida. Assim sendo procedeu-se aos exercícios de técnica vocal adequados à características de cada aluno/turma, e pensados especificamente em função das dificuldades técnicas e musicais dos estudos ou das peças que iriam interpretar durante a aula, começando pela aprendizagem e controlo da respiração diafragmática e inter-costal, seguidos pelos vocalizos: Ressonância/Fonação/Articulação/registração. Na realização destes exercícios, era possível avaliar as dificuldades técnicas dos alunos e dar conselhos ou estratégias para melhorar os aspectos menos positivos.

Posteriormente, a estagiária ouvia as peças musicais/ reportório tendo em conta o domínio da dicção das línguas em que o repertório é escrito; trabalhando e desenvolvendo todos os elementos que intervêm no fraseado musical como a linha, as dinâmicas, a cor e a expressão adequados ao estilo. A técnica vocal é trabalhada e fortalecida constantemente para melhorar a qualidade sonora, também para perceber os erros procedendo às respectivas correcções do ponto de vista da leitura melódica e rítmica, tal como a adoção das melhores opções técnicas possíveis para a execução das obras em função das características e capacidades do aluno. Quando o desempenho do aluno, e a peça estivesse num ponto em que o domínio fosse considerado como aceitável, passava-se para os aspectos interpretativos que se conseguissem aplicar, com vista a uma melhoria da execução da mesma. Por fim, era realizado um balanço da aula sobre os aspectos positivos e menos positivos, para que fossem dados alguns conselhos e estratégias a fim de melhorar o processo de aprendizagem do aluno.

É preciso ter em consideração a forma como é feita a comunicação entre docente e discentes, como é exposto a informação, pois pode ter efeitos positivos ou negativos nos alunos/turmas, especialmente nas aulas de instrumento porque são centralizadas unicamente num aluno, o que acresce substancialmente a responsabilidade na mensagem transmitida. Assim, a comunicação que foi utilizada em contexto de sala de aula aconteceu de forma ponderada, medida no processo de ensino/aprendizagem, ou seja na transmissão dos diversos

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

conteúdos programáticos para que a mensagem transmitida fosse clara e perceptível tendo em conta a tipologia do aluno/turma, tendo em conta a sua personalidade, o seu contexto social e cultural, bem como o seu estágio de desenvolvimento cognitivo, e de acordo com o que é pretendido para o aluno/turma.

A experiência de leccionação foi bastante positiva, devo mencionar que a observação das aulas e as sugestões do professor cooperante foram fundamentais para a planificação, estruturação e apresentação dos conteúdos de uma forma mais clara e concreta. Também proporcionou o contacto com metodologias e técnicas de ensino que fez com que a estagiária refletisse sobre a sua prática docente e a sua relação com os alunos. Houve também uma troca de experiências, saberes de interessantes, bem como de situações e problemas comuns que decorrem na prática docente, o que possibilitou ponderações e outras reflexões e discussão sobre os mesmos.

Na minha perspectiva, foram alcançadas soluções para a maioria das dificuldades apresentadas pelos alunos/turmas, mostrando compreensão e aceitação pelas propostas expostas, assim como melhorias significativas, com a utilização de estratégias pedagógicas diversificadas e adequadas. O contacto com os alunos/turmas e o acompanhamento do seu percurso nas diversas actividades realizadas durante o ano lectivo, também foi bastante positivo.

5. Participação na escola e relação com a comunidade.

Segundo o decreto-lei n.º240/2001, de 30 de agosto “O professor exerce a sua actividade profissional, de uma forma integrada, no âmbito das diferentes dimensões da escola como instituição educativa e no contexto da comunidade em que esta se insere.”

(Anexo B)

A escola já não é entendida como uma organização social isolada, é encarada como uma organização social que se insere numa determinada comunidade, a qual tem de ser tida em conta na declaração dos seus objetivos e perante a qual tem uma grande quota-parte da responsabilidade em termos de resultados. Portanto, não sendo uma organização social isolada, a escola também se trabalha fora da sala de aula como fora da comunidade escolar.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Como estudante da prática pedagógica e docente de CCV e FM do CRBA participei (juntamente com os alunos) em várias actividades fora da comunidade escolar de forma a viver a identidade da escola no seu exterior e no seu expoente máximo. Claro é que a atividade com maior relevância são as aulas, porém identifico as atividades enriquecedoras e essenciais, principalmente as audições, o palco, que também faz parte da ação educativa, que de uma forma estratégica e intencional ajuda na prática pedagógica, muito mais no ensino artístico em que as actividades de apresentação ao público representa o trabalho realizado ao longo do ano lectivo e são de certa forma como que obrigatório na conclusão do ensino aprendizagem das disciplinas de instrumento e Classes de conjunto.

As actividades no núcleo de estágio, fora da comunidade escolar, foram desenvolvidas de acordo com o PAA do CRBA, no âmbito da disciplina de CCV e foi composta pelas audições:

- 1.º Período: 11 de Dezembro, com os 6ºs anos, Audição Geral (Básico e Secundário) | 18H30 | Pousada de São Francisco (Beja) (registo fotográfico e áudio no Anexo G)

Audição que teve como tema o Natal, sendo o reportório (Anexo L) sobre a mesma temática, num local de prestígio da cidade, com o objetivo de demonstrar a conclusão do trabalho realizado no 1.º período escolar, bem como incluir os alunos do CRBA nas celebrações da época natalícia da comunidade de Beja. Atividade organizada e realizada pela estagiária, juntamente com os órgãos competentes do CRBA, como da Pousada de São Francisco. O resultado foi bastante positivo, pois os participantes estiveram empenhados e desenvolveram um trabalho de qualidade.

- 3.º Período: 1 de Junho Concerto com 5ºs e 6ºs anos (integrado no Dia Mundial da Criança – C.M. Beja) | Hora a definir | Jardim Público de Beja (registo fotográfico no Anexo G)

Audição teve como objetivo a celebração do Dia Mundial da Criança juntamente com Câmara Municipal de Beja, demonstrando o trabalho realizado no 2.º e 3.º período escolar, bem como incluir os alunos do CRBA nas celebrações deste dia, sendo eles um ponto atrativo para todo o dinamismos desse dia. O reportório (Anexo L) foi eclético e apropriado tanto às especificidade dos alunos como á temática da audição. Foi num local urbano na zona histórica da cidade, o jardim é um lugar pleno de simbolismos e de tradição para a sociedade de Beja. Atividade foi proposta, organizada e realizada (juntamente com os alunos) pela

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

estagiária, simultaneamente com os órgãos competentes do CRBA, bem como os órgãos competentes da Câmara Municipal de Beja. O resultado foi bastante positivo, pois os participantes estiveram empenhados e desenvolveram um trabalho de qualidade.

- 3.º Período: 9 de Junho Espetáculo Final (Música e Dança) | 21H30 | Pax Júlia Teatro Municipal (registo fotográfico e áudio no Anexo G)

Audição teve como objetivo demonstrar o trabalho realizado no 2.º e 3.º período escolar, bem como incluir os alunos no espectáculo final do CRBA, que tem bastante afluência pelo público em geral. O reportório (Anexo L) foi eclético e apropriado tanto às especificidade dos alunos como á temática da audição. O local foi no Pax Júlia Teatro Municipal, teatro onde são apresentados espectáculos nacionais e internacionais. A atividade foi proposta, organizada e realizada (juntamente com os alunos) pela estagiária, simultaneamente com os órgãos competentes do CRBA, bem como os órgãos competentes do teatro Pax Júlia Teatro Municipal. O resultado foi bastante positivo, pois os participantes estiveram empenhados e desenvolveram um trabalho de qualidade.

Estas actividades, denominadas de “audições”, são apresentações públicas e são o culminar de um longo e exaustivo período de trabalho realizado pelos alunos e pelo professor. São de extrema importância para a formação e preparação para um futuro profissional dos alunos e reflexão do trabalho do professor. Também é uma oportunidade para o aluno se deparar e ter a capacidade de perceber as realidades que não conhece, onde adquirem formação no que respeita ao desenvolvimento de um cidadão responsável, participativo e empenhado; este é um contributo humano e cívico tanto para o aluno como para o professor e para a comunidade em geral.

Reuniu cerca 120 alunos do Ensino Básico com idades compreendidas entre os 10 e os 15 anos. Estas audições provêm das aulas de classe de conjunto vocal em contexto de turma, que exigem técnicas de trabalho diferentes das aulas individuais, pois o resultado final depende de todo o grupo que, por sua vez é constituído por indivíduos com características, capacidades e motivações diferentes.

O propósito destas apresentações, fora do meio escolar, é sobretudo a vivência e envolvimento com a comunidade em geral, que corresponde a uma experiência educativa significativa e motivadora das aprendizagens dos alunos, como representa uma excelente ocasião de conjugar saberes, no sentido da construção pessoal e profissional docente e no caso do ensino artístico, acho que o público em geral agradece.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

6. Filosofia de ensino

A educação é um fenómeno universal e não parcial, não podendo por isso ser reduzida a uma série de disciplinas curriculares separadas unicamente preocupadas com a transmissão do saber, descurando a formação da pessoa. O objecto é a criança e não a matéria, sendo por isso importante a formação pedagógica dos professores e não só os seus conhecimentos.

Na área musical, considero que para além do trabalho como o princípio pedagógico, deverá ter como finalidade o ensino focado para o desenvolvimento da personalidade, onde o ensino musical em todas as suas áreas são fundamentais para ajudar, ou seja; “O objectivo da educação pela música é a criança, a sua educação, a sua formação como ser, como pessoa, o desenvolvimento equilibrado da sua personalidade. É efectuada por educadores e professores, que organizam as suas estratégias programáticas visando objectivos.” (Sousa, A. 2003).

No ensino artístico vocacional, focando-me nas três disciplinas que leccionei, o método pedagógico utilizado foram centradas na experiência, claramente direccionado para uma educação ativa, uma aprendizagem experimental ligada ao movimento, à actividade, as relações educativas viradas para a afectividade, às experiências como sequência natural das vivências, que são fundamentais para preparar o aluno para a vida, tentando focar-me objectivamente para educar o aluno como todo.

Em todo o processo de estágio, e para melhor abordagem e aplicação, baseei-me e tive em consideração ao Desenvolvimento Intelectual de Piaget (1896-1980) porque tal como refere Smith et. al.:

“A vida deste investigador foi dedicada, por um lado, à procura de mecanismos de adaptação biológica e, por outro lado, à análise do pensamento lógico, tendo escrito mais de 50 livros e centenas de artigos, nos quais revia as suas primeiras teorias e hipóteses à medida que a sua vida avançava.” (1998, p.385)

Com base nas observações diálogos e experiências, Piaget sugeriu que a criança percorre uma série de fases ao longo do processo de estruturação do seu pensamento, e que cada um desses períodos corresponde a uma transformação significativa na organização ou lógica do seu pensamento. A estas fases principais do desenvolvimento atribui a designação

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

de estádios – sensório-motor, pré-operatório, operações concretas e operações formais – os quais ocorrem exactamente por esta ordem. (Smith et.al., 1998)

É nos dois últimos estádios, operações concretas (7-12) e operações formais (12-18), que se integram os alunos do CRBA. Nas operações concretas, a criança passa para um período de fantasia para o convívio social e para o jogo de equipa, e o pensamento é fortemente determinado pelo concreto e o aparente. No estádio operações formais, as acções começam a ser interiorizadas, ou seja, em vez de fazer a acção realmente, a criança executa-a mentalmente, surgindo também a capacidade de conservar de pensar de forma indutiva, consequentemente é capaz de classificar e seriar. Mesmo em termos socio afetivos há uma necessidade crescente de seguir as regras do grupo de amigos, aumentar a preocupação constante com a auto-imagem.

O conhecimento destes estágios ajudaram-me a perceber e a orientar os alunos para uma prática estruturada e, atendendo às características fisiológicas e mentais/cognitivas de cada faixa etária, bem como ao seu percurso vocal, é importante que em cada estádio de desenvolvimento as crianças e adolescentes sejam acompanhados e aconselhados pelos adultos para que consigam assimilar e adaptar-se aos efeitos da mudança constante durante as fases de crescimento.

Assim sendo, como refere Smith et al. no livro *Compreender o Desenvolvimento da Criança*, o pedagogo Russo L. S. Vygotsky (1896-1934) tem semelhança mas com dissemelhanças a Piaget:

“Tal como Piaget, considerou a criança como construtor ativo de conhecimento e entendimento. Mas diferiu de Piaget na ênfase que deu ao papel de intervenção direta, neste processo de aprendizagem, por parte de outros indivíduos mais conhecedores e experientes. Vygotsky defendia que era em resultado das interações sociais entre a criança em crescimento e noutros membros da sua comunidade que aquela criança adquire as “ferramentas” do pensamento e da aprendizagem. De fato, é em consequência deste processo cooperativo de envolvimento em actividades mútuas com outros indivíduos mais experientes que a criança fica mais informada. Segundo Vygotsky, a instrução encontra-se no âmago da aprendizagem.” (1998, p. 486)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Em conformidade com o texto em cima exposto, para mim, a importância da relação aluno e professor, o papel do diálogo e a forma como se consideram as vivências e emoções trazidas por ambos para o ambiente de sala de aula, influencia no ensino aprendizagem. Logo o professor, sendo o adulto com mais experiência, é um mediador dentro de sala de aula para que atitudes e comportamentos sejam positivos, daí a importância de conhecer e compreender estes e outros conhecimentos do domínio cognitivo, domínio afectivo e domínio psicomotor.

Outro fator que tive em consideração, e que tive conhecimento durante os meus estudos de mestrado, foi um conceito fundamental de Vygostky que é a Zona de Desenvolvimento Proximal. A ZDP é a distância entre o nível de desenvolvimento real da criança e o seu nível de desenvolvimento potencial sob a orientação de adultos mais experientes ou em colaboração com colegas mais competentes. (Smith et.al. 1998,p.489)

Aqui, está bem também patente que as crianças aprendem com as pessoas mais experientes, aprendem para além da aprendizagem da teoria, com observação da acção mas sobretudo carregam o conhecimento familiar, conhecimento social que influencia na forma como absorvem as aprendizagens em sala de aula. Também é com estes aspectos/conceitos que o professor terá que ter em consideração para planificar e adquirir estratégias ao longo de todo ano lectivo para além do ensino musical. Com o conhecimento destes conceitos, tornou-se para mim um maior responsabilidade para que as vivências de todos os alunos, que passem pelas minhas aulas, sejam completamente positivas e regeneradoras.

“A aprendizagem é conseguida, em primeiro lugar, através da cooperação com os outros, numa grande variedade de cenários sociais (com colegas, professores, pais e outras pessoas importantes para a criança) em segundo lugar, através dos «representantes simbólicos» da cultura da criança (através da sua arte e linguagem, através das actividades lúdicas e canções, através das metáforas e modelos). Neste processo recíproco, o desenvolvimento da criança como aprendiz reflecte a sua experiência cultural e as experiências culturais significativas são, por sua vez, interiorizadas na estrutura do seu intelecto.” (Smith. et al. 1998, p.488).

Tendo em consideração a estes aspectos, procurei adequar os meus planos de aula à realidade cognitiva dos alunos, recorrendo a estratégias como:

- Conhecimento das estratégias de ensino mais eficazes;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

- Transmitir os objetivos e as aprendizagens de uma forma clara e explícita, adequada á linguagem dos alunos, bem como demonstrar através de exemplos através da execução (no meu caso a voz ou através do piano).
- Compreender as características fisiológicas e mentais/cognitivas de cada faixa etária, tendo a atenção ao domínio cognitivo, ao domínio afetivo e o ao domínio psicomotor; recorrendo aos estádios de desenvolvimento, como ao Zona de Desenvolvimento Proximal;
- Dar a conhecer estratégias de estudo para habilitar os alunos a estudar de forma autónoma e rentável, recorrendo a imagens e anotação de indicações na partitura, para melhor compreender e memorizar os termos com o intuito de compreenderem novas aprendizagens apresentadas, bem como aproximar os conteúdos apresentados às situações do quotidiano;
- Ter em atenção a gestão de tempo para todas as actividades, mesmo utilizar bem e aproveitar o espaço da sala para executar os exercícios;
- Conversar com os alunos no início da aula para certificar que o aluno se encontra estável e confortável, como conhecer a realidade familiar e social dos alunos;
- Para além de manter uma atitude de respeito de aluno- professor, manter uma atitude positiva, para que haja um bem-estar psicológico para ajudar a motivar os alunos no seu processo de aprendizagem.
- Utilizar, bem como refletir sempre as estratégias escolhidas, em cada aula leccionada.

Qualquer professor que trabalhe com a fisiologia vocal a nível profissional deverá ter muito em consideração que cantar a solo, ou cantar em coro é uma prática desenvolvida a partir da voz que nasce com o ser humano e sofre alterações ao longo da vida. Como qualquer instrumento musical, a voz necessita de uma abordagem de técnica vocal que lhe permita evoluir em diversos parâmetros relacionados com a qualidade vocal, como afinação, projeção, articulação, extensão ou interpretação, entre outros. Também nas aulas de Canto e CCV, é fundamental conhecer a anatomia e a fisiologia do aparelho vocal para o desenvolvimento de uma metodologia de ensino da técnica vocal. Para além disso, um professor de Canto, tem de ter ainda noções do processo fisiológico vocal, musicologia,

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

domínio de diversas línguas, etc. Estes aspetos acompanham-no com o promover do desenvolvimento da autonomia técnica e musical dos alunos, com o objetivo de ajudar a atingir o potencial máximo das suas capacidades vocais e interpretativas.

A prática de cantar é considerada acessível a todos, desde que exercitada adequadamente, tal como tocar instrumento. E não poderia concordar mais com Pereira:

É esta distinção que importa salientar: a utilização da voz no canto exige um uso consciente, deliberado, orientado e manipulado para determinados fins e, tal como acontece com todos os gestos quando se tornam conscientes, deliberados, orientados e manipulados exigem também aprendizagem consciente, deliberada, orientada e manipulada. Dito de outro modo: o uso consciente da voz cantada é aprendido e a voz cantada é uma construção cultural! A laringe, e todo o aparato vocal ao qual recorreremos para produzir som, é-nos dada pela natureza, mas o seu uso artístico - logo, adquirido - é o fruto de um longo treino. Tal como não basta ter um violino para se ser violinista, não basta ter uma laringe para se ser cantor! Neste sentido, a aprendizagem vocal é uma aprendizagem idêntica à de qualquer outro instrumento musical e, como tal, devia ser tratada programática, curricular, institucional e politicamente como igual. (2016, p.17)

O professor de Canto e Classe de Conjunto Vocal, na sua experiência profissional deverá indispensavelmente considerar que é preciso ter bem presente a ideia de que a voz é um instrumento musical com as suas limitações, e que o aluno deve aprender a utilizar, com a persistência e a práxis de um estudo técnico.

Tal como tocar numa orquestra, as aulas de CCV necessita de uma aprendizagem de conjunto com critérios como a fusão, o equilíbrio entre os naipes, a afinação, a sonoridade do grupo, e que depois irá certamente ajudar na prática vocal individual. Quando um instrumentista toca, ele toca com um objecto externo ao corpo, o instrumento musical. Mas os cantores têm o seu próprio adorno físico como referência concreta do instrumento musical vivo. Esta dissemelhança, embora possa parecer vantajosa, impossibilita-os de ouvir as suas próprias vozes do mesmo modo como os outros lha ouvem e de terem o controle direto sobre os mecanismos intrínsecos envolvidos na produção da voz. Assim, nas aulas de Canto e CCV

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

abordam-se, entre outras, questões como postura, respiração, relaxamento muscular, tensões musculares, voz falada e voz cantada, antes de quaisquer outras considerações referentes à análise musical e interpretação. Mas é preciso sempre ter em atenção aos excessos dos exercícios para que não haja esforço muscular além do necessário, principalmente nos mais pequenos.

Portanto, um professor de Canto e CCV, para além de ser necessário conhecer a anatomia e a fisiologia do órgão vocal é essencial saber escolher, a cada momento, exercícios técnicos e repertório adequados às especificidades de cada aluno, que não excedam os seus limites físicos, intelectuais e emocionais e que não estejam a resultar ou a criar tensão ou esforço negativo para a voz, é necessário aprender a substituí-los por outros mais eficazes. Também é essencial conseguir exprimir-se numa linguagem acessível ao aluno.

Tendo em conta a estes aspetos, procurei ajustar os meus planos de aula, o mais possível, à realidade cognitiva e à capacidade vocal dos alunos, recorrendo a estratégias e conhecimentos como:

- Fases de desenvolvimento vocal; como a mudança de voz;
- Conhecer a anatomia e a fisiologia do órgão vocal: o aparelho respiratório; faringe; laringe; cavidades de ressonância;
- Conhecer e dar importância à técnica vocal: respiração; postura; fonação/articulação/dicção; afinação; ressonância;
- Conhecer o programa curricular; como conhecer o histórico e a parte estilística do repertório;
- Saber escolher, a cada momento, exercícios técnicos e repertório adequados às especificidades de cada aluno, que não excedam os seus limites físicos, intelectuais e emocionais;
- Ensinar a cuidar da voz: beber água frequentemente; dar períodos de descanso diário à voz; ter uma postura correta; não gritar com frequência; dormir o suficiente;
- Conseguir exprimir-se numa linguagem acessível aos alunos;
- Ter noção de elementos performativos, para melhor dar indicações e ajudar os alunos quando estão em palco.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Para melhor transmitir e ensinar os aspectos da técnica vocal tanto no ensino básico como no ensino secundário usei durante o estágio pedagógico, e nas aulas como docente no CRBA, o conceito dos movimentos e gestos corporais coordenados com os exercícios vocais que ajudaram na compreensão destes mesmos exercícios e também ajudaram na libertação de tensões musculares excessivas melhorando assim a qualidade vocal dos alunos.

O foco na prática de cantar é sempre a voz, mas esta está ligado ao corpo, bem como aos traços psicológicos, aos hábitos da postura e a diversos tipos de tensões que interferem na qualidade vocal e que compromete o desempenho técnico. Assim, a utilização de movimentos e gestos com o corpo são como elemento facilitador nas práticas pedagógicas no ensino vocal. Ou seja, o corpo sobressai como um instrumento como uma ferramenta criativa, sensível e expressiva, que produz gestos expressivos e movimentos. É no contexto de sala de aula que o termo corpo – instrumento tem um significado de utensílio a fazer música e a aprender música, ultrapassando as dificuldades, sendo que o gesto e o movimento são utilizados numa forma consciente tanto nas aulas individuais de Canto, como nas aulas de grupo CCV.

“Quando falamos em música, parece-nos que o corpo assume um lugar secundário, pois, se tratamos de instrumentistas, é o instrumento o objecto central e, quando falamos da voz, também esta passa a ser o foco principal, e não o todo que a integra, o corpo. Dessa forma, buscamos uma interdisciplinaridade, se poderíamos dizer assim, para esse fazer corporal aliado à música. Um fazer que compreende várias possibilidades de movimento, de um pequeno gesto a grandes movimentações, da posição do pé à expressão do olhar.” (Bündchen 2005, p.97).

As aulas de classe de conjunto vocal é uma aprendizagem da música em conjunto, é uma prática onde há integração de crianças e jovens de diferentes classes sociais e culturais, que estão na mesma sociedade escolar, isto graças á especificidade do ensino artístico especializado da música, onde se propaga o desenvolvimento espiritual, afectivo, intelectual e moral dos alunos, auxiliando-os à aprendizagem, à formação musical, enriquecendo o conhecimento cultural e musical dos alunos, mesmo das suas famílias. Nesta disciplina envolve-se a comunidade, promove-se o gosto pelo canto em grupo; desenvolve-se a afinação, a memória auditiva, a leitura de partituras; fomenta-se a performance em grupo;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

cria-se o sentido de responsabilidade dentro do grupo contribuindo de uma maneira geral para atribuição de comprometimento, é uma disciplina de entreaajuda e solidariedade, há um aumento de confiança de resolução de problemas, cria-se vivências e oportunidades na perspectiva de um bom futuro. Não poderia concordar mais com José Fortunato Fernandes, no seu artigo com o título: A filosofia de Shinichi Suzuki aplicada ao canto coral para adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa; onde refere que a educação musical traz muitos benefícios além dos musicais. Suzuki traçou bem o objetivo do seu processo de educação musical quando propôs não apenas produzir músicos profissionais, mas desenvolver habilidades a serem aproveitadas em qualquer profissão.

Os benefícios da música para cada indivíduo que se envolve com ela são vários, tais como o desenvolvimento da sensibilidade, da disciplina e da perseverança. Suzuki diz que, dessa forma, se conquista um bom coração e que [...] se as nações trabalharem juntas na educação de boas crianças, talvez nunca mais tenhamos guerra”. (Fernandes, 1983, p. 93)

Na disciplina de classe de conjunto vocal é importante educação da voz na pedagogia musical, sendo que nesta aprendizagem a criança aprende a construí-la e a servir-se dela de forma correcta. E para começar o trabalho vocal com as crianças, a imitação constitui o factor principal, assim, o professor deve empregar todos os esforços para ser um bom modelo, possuindo uma voz afinada, clara, isenta de trémulo ou portamento. Deve haver uma prática regular com os exercícios dos vocalizos que servem para preparar a voz das crianças. A educação musical da criança ficará sempre incompleta se não tiver como primeira prioridade a educação da voz. Mas, para além da técnicas vocais que são essenciais às disciplinas vocais, destaco nestas aula, a importância de haver dinâmica de grupo, nesta dinâmica há uma diminuição das distâncias sociais entre membros, e os elementos de grupo cada vez se sentem mais parecidos uns com os outros reconhecendo qualidades positivas que todos os seus membros possuem. Considero o professor o veículo mais importante para transmissão de conhecimentos, mas sobretudo, dentro da sala de aula o professor tem importante papel de transmitir os conteúdos para que todos os alunos assimilem o essencial, tendo a capacidade de o fazer para os motivar. Uma turma motivada é o reflexo de um professor motivado.

Como Alberto B. Sousa no seu livro Educação pela arte e artes na educação:

[...] a criação em grupo implica uma estrita relação intragrupal, por um lado, e extragrupal, com o professor, por outro...cabe ao professor despertar e motivar os

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

impulsos criadores, fazendo-os convergir, incentivando-os e encaminhando-os, de modo não directivo, sem se fazer notar, para caminhos produtivos. (Sousa, 2003 p. 219)

Em cada início do ano lectivo escolar ao preparar o material, as estratégias, as planificações, tenho cada vez mais em consideração o fato de que a maioria dos alunos que frequentam o ensino especializado da música não irá escolher a vida profissional da música. Para que é que a disciplina lhes serviu? Eu acho que este é um dos principais pontos que devo ter em consideração quando planifico, quando reflecto cada aula, pois não estamos apenas a formar músicos, eventualmente estamos a preparar pessoas que possam vir a ser músicos, mas, sobretudo a preparar pessoas que possam ser ouvintes informados.

Segundo Kodály “Muitas vezes uma só experiência no campo musical abre para sempre o espírito do jovem para a música. Esta experiência não pode ser deixada ao acaso: é o dever da escola fazer com que ela aconteça.” (Cruz, 1988,)

Formar um aluno para que no futuro seja um intérprete de performance, é um processo complicado que abarca a responsabilidade de não utilizar práticas pedagógicas que irão prejudicar o aluno. Neste caso, no ensino aprendizagem de canto e Classe de Conjunto vocal cabe ao professor ter a o conhecimento específico, a capacidade e a flexibilidade suficientes para adaptar-se ao aluno que se lhe apresenta na aula. Porque “se [o aluno] tem um bom professor vai, através de transformações fisiológicas, aprender a produzir sons tão belos como os de seu professor” (Suzuki, 1983, p. 16).

O primeiro ano de aprendizagem vocal consiste em criar uma correspondência e transferência de conhecimentos teóricos e técnicos que permitam, através da execução de exercícios específicos e realizados de forma sistemática, chegar à aprendizagem e compreensão dos mesmos. É importante que haja uma continuidade no trabalho para que exista uma familiaridade com a linguagem musical e fisiológica da voz, a fim de adquirir técnicas que favoreçam e facilitem a sua aprendizagem.

Ensinar canto é uma arte de introduzir lentamente conhecimento, desenvolvendo a compreensão e a sensibilidade tendente à aquisição de agilidades técnicas e interpretativas, através da ajuda e orientação do professor, com o objectivo de despertar a autonomia, tal como instintos criativos no interior do estudante e ajudá-lo à sua realização pessoal e artística.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Há uma especificidade que o professor de Canto de CCV e de instrumentos têm como característico que é o paradigma de uma dupla profissão. Por um lado, o intérprete, na prática e domínio das artes do espectáculo; por outro, o docente, no desempenho de competências e na representação do papel de professor. São duas actividades compatíveis e que interagem entre si.

Creio que é nesta dualidade, para além de pedagogias, que há sobretudo, a motivação do docente que gera mais motivação ao aluno, pois está sempre presente a memória do passado de cada um (docente), ou seja, a minha história pessoal de persistência de resiliência para sobreviver no meio artístico, bem como o gosto pelo palco, a realização de cantar, e a constante tentativa de viver a minha vida relacionada com o que mais gosto de fazer, foi o meu propósito durante muitos anos (continua a ser), então a minha vontade de ajudar de encorajar os alunos a realizar também as suas metas certamente está relacionada com minha história pessoal, tal como refere Joana Areias (2016):

A minha vontade de ajudar outras pessoas a descobrir o seu Propósito de vida está relacionada com a minha história pessoal. O meu percurso individual permitiu-me ter a clara consciência do verdadeiro impacto que este processo transformador pode ter na vida das pessoas... (p.7)

Como tudo começou, o sonho de ser um artista, o que para mim é uma grande motivação e missão para ajudar o aluno a ajudar parte dessa concretização.

Para além de encorajamentos do professor, saliento, que o professor de Canto tem a missão de ensinar ao aluno a técnica da arte do Canto. Por isso deverá ser competente e dotado de um sentido pedagógico muito desenvolvido, para adaptar o seu ensino a cada caso particular.

O ensino na maioria das disciplinas de currículo (Português, Matemática....) tanto no segundo e terceiro ciclo como no secundário, convida à passividade do aluno/a, e é essencial que a criança/adolescente esteja sentado, quieta e parada tendo um papel de observador, de assistência. Assim, em vez de crescer como pessoa activa, actuante, energético e dinâmico, cresce inerte sem muitas vezes desenvolver uma opinião sobre o assunto, ou apenas cresce sendo uma pessoa teórica. Nas aulas artísticas, os alunos poderão ser um pouco mais espontâneos e cativadas para um processo educativo considerado ativo e experimental, virado tanto para o movimento como para acção. O pedagogo Alberto B. Sousa, em Educação pela arte e artes na educação, refere que as pedagogias ativas opõem-se à velha ideia de que o

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

ensino é uma suposta transmissão de conhecimentos, considerando que o verdadeiro conhecimento advém de uma conquista pessoal, de um processo de autoformação (Sousa, 2003).

Para Sousa, parafraseando o dicionário Lello Universal de 1979,

“... a experiência é uma forma de conhecimento das coisas pela prática e pela observação, ou seja, um conhecimento empírico obtido no imediato, através da observação espontânea e do contacto directo com as coisas, do que é imediatamente provado pelo próprio sujeito” (Sousa, 2003 p. 138).

Ora, o decorrer das aulas de CCV, Canto é exposto a matéria em si, ou seja, uma pequena parte da aula é teórica onde se exhibe e se explica o conteúdo, mas depois a grande parte da aula é feita por experimentação e exibição, onde o próprio aluno/os através do seu esforço, porque neste campo as aprendizagens cognitivas são feitas pela prática, que tem que ser repetida várias vezes por tentativa/ensaio e erros, para que se adquiram raízes mnésicas a longo prazo, obtendo assim as respostas, as soluções, e sobretudo o sentimento de realização, de satisfação moral e afectuoso que adveio da humildade de ouvir as críticas construtivas do professor, da atenção, da concentração, da vontade, da persistência e da autodisciplina interior.

Na experiência musical, o aluno envolve-se emocionalmente porque a experiência na sua conclusão possui a vivência, e a vivência é um tipo de experiência com significado afectivo, tanto nas aulas individuais como as aulas de conjunto, e sobretudo pela experiência de palco.

A acção vivenciada, o movimento experiencial ao qual a criança se entrega emocionalmente, será, portanto, em princípio, uma das formas pelas quais poderemos efectuar um esforço educativo votado entre todos os outros, aos aspectos espirituais morais e afectivos – emocionais, no âmbito daquele tipo de educação que é considerado na psicopedagogia da educação artística. (Sousa, 2003 p. 141)

A educação pela música é feita pela coadjuvação, que proporciona as vivências em comum, que por sua vez facilitam o estabelecimento de laços afectivos entre o educador e o educando. Porque a arte, o ensino artístico é um vínculo para uma linguagem das emoções, dos sentimentos que revela o desenvolvimento da personalidade dos alunos e do educador. É

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

importante haver uma reciprocidade de afecto na relação educativa para haver um funcionamento verdadeiramente educativo, para estabelecer por si um clima e comportamento de equilíbrio, de estima, de amizade, de confiança, um clima adequado para as vivências educacionais.

A minha filosofia de ensino dentro de sala de aula trata genuinamente de um ensino pelas experiências que acabam por se revelar vivências do afeto e principalmente motivar os alunos para que ganhem o gosto por estudar música.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

7. Instituição de acolhimento

7.1 Caracterização da Instituição de acolhimento

O estágio pedagógico foi realizado no âmbito do Mestrado em Ensino da Música e foi desenvolvido no Conservatório Regional do Baixo Alentejo na secção de Castro Verde, no Edifício Fábrica das artes, legislado pelo Decreto-lei n.º 152/2013 de 4 de novembro e consequente Portaria N.º 59/2014 de 7 de março.

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo beneficia de autonomia pedagógica ao abrigo do Decreto-lei n.º 152/2013 de 4 de novembro (Anexo B) e consequente Portaria N.º 59/2014 de 7 de março.

Segundo o capítulo I do estatuto do CRBA (Anexo B), o CRBA é designado como “uma associação sem fins lucrativos, constituída por um número ilimitado de pessoas jurídicas coletivas, públicas e privadas, com sedes ou delegações nesta região, movidas pelo interesse comum na atividade do Ensino Escolar Artístico, na multiplicidade dos seus aspetos.” É equiparada a uma Instituição de Utilidade Pública, constituída com o objectivo principal de implementar uma Escola de Artes para a Região do Baixo Alentejo e Alentejo Litoral, com formação e actividades nas áreas da música, dança, teatro e artes plásticas, tendo como objectivo três vectores estratégicos: Ensino Vocacional das artes; Outras Actividades formativas; Dinamização e divulgação cultural.

No campo do ensino artístico especializado o Conservatório desenvolve formação nas áreas da música e dança, formação superiormente reconhecida pelo Ministério da Educação.

Na área da dinamização e divulgação cultural o Conservatório promove actividades com alunos e professores em todo o Baixo Alentejo e coopera em actividades culturais organizadas por outras instituições.

O CRBA é uma escola com 469 na área da música, sendo que são do pré – escolar, 62 nas iniciações, 22 em curso livre, 350 em regime articulado e 33 em regime supletivo residentes em três polos diferentes, como Beja (sede), Castro Verde e Moura, de diversas nível socioeconómico e com idades compreendidas entre 4 e os 20 anos.

Inserido no denominado ensino vocacional artístico, os programas e planos de estudos oficiais do CRBA, estão divididos pelos Regimes de Frequência que são: Ensino Articulado, Supletivo e Livre.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

7.2 Horário de funcionamento

As instalações estão abertas 8:00h às 20.00h de segunda a sexta – feira durante as actividades letivas. O horário de funcionamento durante as férias letivas começa às 9.00h e termina às 18.00h.

7.3 Historial

O historial do Conservatório de Música do Baixo Alentejo está disponível na página electrónica desta instituição ([http://crba.edu.pt.](http://crba.edu.pt)) e passo a transcrever:

De todo o percurso, que veio a culminar no aparecimento do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, devem ser salientados alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar o facto de na cidade, desde 1939, existir uma Professora com formação superior na área da música, Professora Ernestina Santana de Brito Pinheiro, professora que preparava alunos para exames no Conservatório Nacional de Lisboa. É através desta Professora que surge em Beja, em 1955, a pedido do Professor Ivo Cruz, uma delegação da Pró Arte, estrutura que tinha por finalidade levar à província os concertos que habitualmente só eram proporcionados ao público de Lisboa e Porto. Durante os 18 anos que existiu, a Pró Arte de Beja organizou e promoveu 180 concertos com concertistas nacionais e estrangeiros.

Extinta a Direcção Central da Pró-Arte, que condicionou o desaparecimento das delegações espalhadas pelo país, foi fundado, em 1980 o Centro Cultural de Beja, por iniciativa da Professora Ernestina Pinheiro e seu marido, Dr. Augusto Luís Henriques Pinheiro. Ligado ao Centro Cultural de Beja, viria a ser criada a primeira escola de música da região, a Academia de Música do Centro Cultural de Beja, escola que obteve autorização provisória de funcionamento em 1988.

A primeira Direcção Pedagógica foi constituída pela Professora Ernestina Pinheiro, pela Professora Ana da Conceição Correia Domingues e pela Professora Antónia Maria Fialho Rosa Mendes Pereira. Em 1993 foi concedida à Academia de Música do Centro Cultural de Beja a autorização definitiva de funcionamento para o ensino básico e para o ensino secundário de música.

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo surge com o objetivo de poder dedicar-se ao ensino de várias artes, para além das que vinham sendo lecionadas pela Academia de Música do Centro Cultural de Beja. A escritura pública de constituição da Associação teve

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

lugar a 16 de Março de 1995, no Auditório da Biblioteca Municipal de Beja, com a presença de todos os Sócios Fundadores. Até 1999 associaram-se a este projeto a Câmara Municipal de Almodôvar, Moura, Odemira e Sines. No ano lectivo 1996/1997 o Conservatório inicia a sua actividade letiva, com autorização do Ministério da Educação.

Dada a precariedade e insuficiência de instalações que pudessem responder condignamente ao aumento da população escolar, o Conservatório adquire um edifício de construção medieval, em degradação no Centro Histórico da Cidade de Beja. Com a contribuição dos fundos comunitários o edifício foi projetado e reconstruído para acolher uma população escolar de 400 alunos.

Em 2003 a sede do Conservatório passa para o nº 45-46 da Praça da República em Beja. Prosseguindo uma política de expansão que permita levar o ensino artístico a outras vilas e cidades desta região, o Conservatório criou as secções de Moura e Castro Verde, a funcionar em imóveis cedidos pelas respetivas Câmaras Municipais.

Actualmente o Conservatório tem 10 Associados efectivos, e dois Associados Honorários.

7.4 Metas e Objetivos:

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo está inserido no denominado ensino vocacional artístico, que aposta fortemente numa formação de qualidade e inovação, ministrada por docentes altamente qualificados. Procurando responder, com redobrada atenção, a todas as solicitações do nosso tempo, preparando os alunos e jovens para o mundo de hoje.

Segundo o Art.º 3.º do capítulo I do estatuto do CRBA (Anexo B);

É objetivo fundamental do Conservatório promover e manter nas melhores condições a realização de atividades escolares, nomeadamente pela lecionação de cursos de ensino escolar artístico, nas áreas da música, da dança, do teatro, das artes plásticas ou outras, segundo as vias e regimes previstos na Lei e os planos e programas de estudo oficiais ou próprios, mediante a autorização legal competente. (p.1)

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo vem construindo um percurso gradual de abertura à comunidade e ao meio que o tornou num polo de sinergias dentro e fora de portas. Tem vindo a assumir um reconhecimento público de relevo graças a um plano de atividades verdadeiramente peculiar, pela sua riqueza e dimensão, aberto a uma construção

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

diária de quem aceita o desafio da afirmação de uma identidade, sendo esta a face mais visível do conservatório como prestador de serviço público em áreas como a educação, a formação de públicos, a divulgação da música erudita, a solidariedade, a dinamização cultural. A divulgação das práticas e competências adquiridas, fruto da sua visão estratégica, torna-se efetivamente no veículo, por excelência, de partilha do conhecimento e de abertura à interação com o meio circundante.

8. Caracterização da oferta educativa

O CRBA ministra os cursos de iniciação, ensino articulado e supletivo no 2.º ciclo básico, 3.º ciclo secundário e cursos livres.

O curso de iniciação está dividido em dois níveis dependendo da faixa etária, sendo o primeiro curso nível pré-escolar onde são admitidas crianças dos 4 aos 5 anos de idade, que não frequentam ainda o 1º ciclo do ensino básico. O objectivo é *brincar* com os sons, constituindo uma dinâmica de criação, interpretação e audição musical, que visa transformar a informação mobilizada em saber, conhecimento e acção, tendo uma hora por semana. O segundo curso que tem por nome nível de iniciação, sendo para crianças que frequentam o 1º ciclo do ensino básico. O conteúdo programático é elaborado de acordo com os objetivos que se pretendem atingir, nomeadamente o desenvolvimento da memória e da orientação, do ritmo e da audição, e sobretudo estimular a criatividade pela prática a partir de instrumentos construídos pelo próprio aluno. No nível mais avançado de iniciação, que correspondem ao 3º e 4º ano do 1º Ciclo, os objetivos a atingir pressupõem, para além do contínuo desenvolvimento da expressão e criatividade, a identificação das várias características do som, a aquisição de competências ao nível da reprodução melódica e rítmica, a representação gráfica do som e iniciação à prática instrumental. O horário deste nível é duas vezes por semana e 30 minutos de instrumento que é opcional.

No CRBA o ensino vocacional da música pode desenvolver-se em regime articulado, em regime supletivo ou em regime livre. O regime articulado destina-se às idades entre os 10 e os 18 anos, onde os alunos frequentam as componentes do currículo do ensino artístico especializado numa escola artística e as restantes componentes ou a formação geral é ministrada num agrupamento de ensino regular. Destina-se aos alunos que iniciem em simultâneo o 2.º ciclo do ensino básico de escolaridade obrigatória. Com 5 anos completos de

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

estudo o aluno obtém o diploma de 5.º grau do curso complementar de música do Conservatório. Se optar por seguir para o 3.º ciclo secundário obterá o diploma de 8.º grau.

O regime supletivo é igualmente compreendido entre os 10 e os 18 anos de idade e destinados aos alunos que iniciem em simultâneo o 2.º ciclo do ensino básico de escolaridade obrigatória e curso básico de música. O currículo geral do aluno não inclui as componentes do currículo do ensino artístico especializado, sendo estas consideradas extracurriculares.

No ensino articulado e supletivo do 3.º ciclo secundário é uma formação destinada aos alunos que frequentam o ensino secundário, ou seja 10.º, 11.º e 12.º ano, onde os mesmos se propõe a preparar para o ingresso no Ensino Superior de Música.

No curso Livre os alunos frequentam qualquer actividade, sem programas e planos de estudo oficiais. As idades são divididas pelos cursos: a) Curso de Música na 1ª Infância – crianças até aos 35 meses; b) Curso de Música, nível pré-escolar – crianças dos 36 meses até aos 6 anos, que frequentam ainda o 1º ciclo do ensino básico; c) Cursos de Música, nível Iniciação – crianças que frequentam o 1º ciclo do Ensino Básico.

8.1 Regime de admissão e de matrícula

“A admissão de alunos é da responsabilidade do Conservatório, sujeita às capacidades de receção do mesmo, no qual o Conselho Executivo compete acatar rigorosamente as diretrizes oficiais estabelecidas para observância das condições gerais e específicas aconselháveis para a frequência deste tipo de estabelecimentos de ensino, em termos de espaço e de composição de turmas, tendo sempre em conta o bem-estar dos alunos, professores e funcionários.” (RI 2015/2018)

8.1.1 Admissão de Alunos

O aluno para ser admitido aos curso de música existentes no CRBA, deverá sujeitar-se a uma prova de admissão de carácter vinculativo antes do ato da matrícula. A prova é feita pelos professores do conservatório, e é constituída de acordo com os preceitos a seguir consignados:

a) Curso de Música na 1ª Infância;

b) Curso de Música, nível pré-escolar;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

c) Cursos de Música, nível Iniciação;

d) Curso Básico de Música:

- Regime Articulado; Regime Supletivo Financiado; Regime Supletivo não Financiado.

e) Cursos Secundário de Música;

- Regime articulado; Regime Supletivo financiado; Regime Supletivo não financiado.

f) Cursos Livres:

- Qualquer Candidato.

3. Planos de estudos

3.1 Planos de estudos da Iniciação Musical e Pré-escolar

a) Pré-escolar

São admitidas crianças dos 4 aos 5 anos de idade, que não frequentam ainda o 1º ciclo do ensino básico. A carga horária é uma hora por semana.

b) Iniciação Musical

Para crianças que frequentam o 1º ciclo do ensino básico. A carga horária é uma hora por semana.

De acordo com o Artigo 3º da Portaria N.º 225/2012 de 30 de julho e respetivas rectificações (Anexo B), os alunos que frequentam os Cursos de Iniciação em Música cumprem as matrizes curriculares infra expostas:

- Formação Musical – 45 minutos;
- Instrumento – 45 minutos;
- Classe de Conjunto – 45 minutos.

8.2 Planos de estudo do curso básico de música

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Regulado pela Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho, diz respeito ao 2.º e 3.º ciclo do ensino básico. (Anexo B)

As áreas curriculares e as disciplinas para o 2.º ciclo (5.º e 6.º anos) são:

- Línguas e Estudos Sociais: Português, Inglês, História e Geografia de Portugal.
- Matemática e Ciências: Matemática e Ciências Naturais.
- Educação Física;
- Educação Moral e Religiosa (facultativa);
- Educação artística: Educação Visual;
- Formação Vocacional: Formação Musical, Instrumento e Classes de Conjunto.

As áreas curriculares e as disciplinas para o 3.º ciclo (7.º, 8.º e 9.ºanos) são:

- Língua Portuguesa;
- Línguas Estrangeiras: Inglês e Língua Estrangeira II;
- Matemática;
- Ciências Sociais e Humanas: História e Geografia;
- Ciências Físicas e Naturais: Ciências Naturais e Físico-química;
- Educação Artística: Educação Visual;
- Formação Musical, Instrumento, Classes de Conjunto e oferta complementar (opção);
- Educação Física;
- Educação Moral e Religiosa (facultativa).

8.3 Planos de estudo do curso secundário de música

Regulado pela Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de agosto (Anexo B), diz respeito ao 10.º, 11.º e 12.º ano do ensino secundário. As disciplinas da Componente de Formação Geral são ministradas numa Escola Secundária de ensino de regular. É constituído pelas seguintes componentes de formação:

Componente de Formação:

- Formação Geral:

- Português (10º, 11º e 12º ano);
- Língua Estrangeira I, II ou III (10º, 11º ano);

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

- Filosofia (10º e 11º ano);
- Educação Física (10º, 11º e 12º ano);

- Formação Científica:

- História da Cultura e das Artes (10º, 11º e 12º ano);
- Formação Musical (10º, 11º e 12º ano);
- Análise e Técnicas de Composição (10º, 11º e 12º ano);

- Formação Vocacional:

- Instrumento/Educação Vocal/Composição (10º, 11º e 12º ano);
- Classes de Conjunto (10º, 11º e 12º ano);
- Disciplina de Opção (11º e 12º ano);
- Oferta Complementar (10º, 11º e 12º ano);

9. Procedimentos de avaliação

“A avaliação dos alunos, no decorrer do processo de ensino aprendizagem, é um momento importante. Uma avaliação incorreta, quer seja por excesso quer por defeito, é sempre injusta, desmotivadora e fundamentalmente enganadora.” (RI 2016) (Anexo C)

No início de cada ano letivo, os critérios de avaliação são apresentados pelos representantes dos grupos disciplinares e aprovados, pelo Conselho Pedagógico (anexo M). Estes devem ser comunicados aos alunos e encarregados de educação e sumariados no livro de registo diário da turma correspondente.

O regime de avaliação do CRBA em vigor é do domínio *Avaliação Contínua*. A forma de avaliação dos alunos é de acordo com a legislação em vigor, n.º 1 do 37º artigo do Decreto-Lei n.º 152/2013 (Anexo B), que confere autonomia pedagógica às escolas de ensino particular no sentido de tomar decisões próprias e deverá ser feita nos moldes a seguir discriminados, referidos no Regulamento Interno do CRBA:

- 1.ª Infância - sem necessidade de avaliação escrita;
- Pré-escolar- avaliação descritiva/qualitativa;
- Curso Iniciação - avaliação descritiva/qualitativa;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

- Curso Básico - Regime articulado; Regime supletivo: avaliação quantitativa 1 a 5;
- Curso Secundário - Regime articulado; Regime supletivo: avaliação quantitativa 1 a 5;
- Curso Livre - sem necessidade de avaliação escrita;

A avaliação do ensino básico e secundário artístico é regulamentada pela portaria n.º 225-B/2012, de 13 de agosto. (Anexo B)

À luz desta portaria em vigor, estabelecem-se nesta modalidade de ensino três tipos de avaliação: avaliação diagnóstica, avaliação formativa e avaliação sumativa.

A primeira, avaliação diagnóstica, tanto no ensino básico como no ensino secundário, consiste num momento avaliativo realizado no início do processo de aprendizagem, e é realizada em todas as áreas disciplinares no início de cada ano lectivo.

Na segunda, avaliação formativa, tanto no ensino básico como no ensino secundário, é contínuo e sistemático, sendo que a principal função é a transmissão de informações correctórias acerca do desempenho escolar realizada através de instrumentos de recolha de dados diferenciados a cada turma. Cada departamento escolar é que tem a responsabilidade de delimitar os instrumentos de avaliação, tomando em conta os objectivos gerais nos domínios conhecimentos/capacidades e atitudes/comportamentos.

Na avaliação formativa, no domínio dos conhecimentos/capacidades é feita uma avaliação por percentagem tanto no ensino básico como no secundário.

A avaliação a nível de percentagem obtida nos quadros em cima é depois convertida para a avaliação em nível e feito um cálculo por uma média aritmética, no 2.º Período e por uma média ponderada, no 3.º período, como indica os quadros infra expostos*

Quadro 2. Avaliação a nível de percentagem/conversão de níveis. Média aritmética e média ponderada para classificação de níveis.

1.º Período

2.º Período

3.º Período

Percentagem	Conversão em nível
0%-19%	1
20%-49%	2
50%-69%	3
70%-89%	4
90%-100%	5

$CL\ 1.º\ P + CL\ 2.º\ P / 2 = CLF\ 2.º\ P$	$2X\ CLF\ 2.º\ P + CL\ 3.º\ P / 3 = CLF\ 3.º\ P$
CL 1.º P = Classificação do 1.º Período.	2X CLF 2.º P = Duas vezes a Classificação do 2.º Período.
CL 2.º P = Classificação do 2.º Período.	CL 3.º P = Classificação do 3.º Período.
CLF 2.º P = Classificação Final do 2.º Período.	CLF 2.º P = Classificação Final do 3.º Período.
A percentagem obtida pela média aritmética é convertida em nível de acordo com a tabela exposta no 1.º P.	A percentagem obtida pela média ponderada é convertida em nível de acordo com a tabela exposta no 1.º P.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

*Quadro/Dados de avaliação fornecidos pela direcção pedagógica do CRBA (Anexo M)

Por ultimo, avaliação sumativa é um processo cujo objetivo consiste na descrição e classificação do conhecimento, ao nível das competências e atitudes dos estudantes e sua certificação. Conclui com a tomada de decisão interna sobre a progressão, retenção ou reorientação do percurso educativo de cada aluno. Inclui dois tipos de avaliação:

- Avaliação sumativa interna; é da responsabilidade da escola e resulta da recolha da informação das aprendizagens dos alunos nos domínios conhecimentos/ capacidades e atitudes/ comportamentos. Finaliza com a tomada de decisão interna sobre a progressão, retenção ou reorientação do percurso educativo de cada aluno.

10. Estrutura e organização administrativa e pedagógica.

O CRBA é uma escola particular que ministra o ensino artístico, nos graus de nível não superior, em tudo idênticos, e nos termos da Lei, aos desenvolvidos no ensino oficial. Beneficia de autonomia pedagógica ao abrigo do Decreto – lei n.º 152/2013 de 4 de Novembro e consequente Portaria N.º 59/2014 de 7 de março, cuja constituição se prende pelos seguintes corpos sociais e órgãos de gestão escolar: Assembleia Geral; Conselho de Administração; Conselho Fiscal; Diretor Executivo; Conselho Pedagógico.

10.1 Corpos sociais e Órgãos escolares especializados:

Assembleia Geral:

Segundo o artigo n.º 17 do capítulo VIII do estatuto do CRBA (Anexo C), a assembleia geral é constituída por todos os *“associados, efetivos e fundadores, na plenitude dos seus direitos estatutários, representados por quem tenha, para tanto, competência legal ou mandato bastante.”*

Membros da Assembleia Geral

Presidente: Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo

Secretário: Câmara Municipal de Alvito

Secretário: Câmara Municipal de Almodôvar

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Conselho de Administração:

Segundo o artigo n.º 25 e 26 do capítulo IX do estatuto do CRBA (Anexo C),

“...o conselho de administração é constituído por um Presidente, um Secretário e um Vogal. O Conselho de Administração tem por funções realizar os objectivos do Conservatório, exercer a sua administração e gestão, promover a efetivação das deliberações da Assembleia Geral, representar o Conservatório em juízo e fora dele, bastando a assinatura de dois dos seus membros em efetividade de funções para o obrigar.”(P.

Membros do Conselho de Administração

Presidente: Câmara Municipal de Castro Verde

Secretário: Câmara Municipal de Beja

Vogal: Câmara Municipal de Aljustrel

Conselho Fiscal:

Segundo o artigo n.º 30 e 31 do capítulo X do estatuto do CRBA (Anexo C), “o Conselho Fiscal compõe-se de um Presidente, um Secretário e um Relator. Estes cargos serão assumidos pelas Instituições eleitas, por meio dos seus representantes. Ao Conselho Fiscal compete exercer a fiscalização interna da Associação...”

Membros do Conselho Fiscal

Presidente: Câmara Municipal de Serpa

Secretário: Câmara Municipal de Moura

b. Órgãos escolares especializados

Diretor Executivo:

Segundo o artigo n.º 32 do capítulo n.º XI do Estatutos do CRBA (Anexo C), são funções do Diretor Executivo:

- a) Representar o Conservatório Regional do Baixo Alentejo em atos de gestão corrente;
- b) Administrar o património da Associação;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

c) Elaborar relatórios de atividades anuais e submetê-los ao Conselho de Administração;

d) Propor ao Conselho de Administração a contratação de funcionários, consultores ou assessores técnicos eventualmente necessários;

e) Executar as atividades delegadas pelo Conselho de Administração, bem como todas as outras inerentes ao seu cargo;

f) Cumprir e fazer cumprir os presentes Estatutos;

g) Prestar contas e informar o Conselho de Administração da sua atuação. (p.8)

Membro da Direção Executiva:

Diretor: Prof. Dr. Mauro Dilema - Licenciado em Piano pelo Conservatório Superior de Música de Matera e Doutorado em Música e Musicologia pela Universidade de Évora em 2014.

Conselho Pedagógico;

Segundo o artigo n.º 34 do capítulo XI do estatuto do CRBA

“O Conselho Pedagógico é o órgão consultivo de coordenação e supervisão pedagógica e orientação educativa do Conservatório, nomeadamente nos domínios pedagógico-didáticos, da orientação e acompanhamento dos alunos e da formação inicial e contínua do pessoal docente e não docente.” Sendo que “A atividade do Conselho Pedagógico desenvolve-se no respeito dos princípios de democraticidade e participação consignados na Lei de Base do Sistema Educativo e da Constituição da República Portuguesa.” (RI do CRBA, 2015/2016, p.9) (Anexo C).

E segundo o ponto n.º 4 do artigo n.º 8 do capítulo n.º III,

“O Conselho Pedagógico é constituído por um número máximo de 9 elementos, dos quais fazem parte:

a) O Diretor Executivo, ou Subdiretor ou o seu Adjunto;

b) O Presidente da Direção Pedagógica ou um seu representante;

c) O Coordenador de atividades;

d) O representante de cada um dos grupos disciplinares existentes na escola;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

e) Um representante dos Funcionários Não Docentes.”

10. 2 Serviços:

a) Serviços técnicos

- Secretaria
- Reprografia
- Máquinas de venda automática

b) Serviços técnico-pedagógicos

- Biblioteca
- Auditório
- Aluguer de instrumentos musicais

11. Comunidade escolar do CRBA

11.1 População alvo

O CRBA é uma escola com 469 alunos na área da música, sendo que são do pré – escolar, 62 nas iniciações, 22 em curso livre, 350 em regime articulado e 33 em regime supletivo residentes em três polos diferentes, como Beja (sede), Castro Verde e Moura, de diversas nível socioeconómico e com idades compreendidas entre 4 e os 20 anos.

11.2. Pessoal docente

Segundo o ponto n.º 1 e 2 do art.º 32 da secção I do Capítulo VIII do RI do CRBA;

“ 1. No Conservatório Regional do Baixo Alentejo apenas podem lecionar, nos cursos oficiais, professores habilitados de acordo com os normativos legais, ou devidamente autorizados pelo Ministério da Educação.

2. Nos cursos livres o Conservatório, para além do tipo de professores referidos em 1., poderá contratar também professores com percurso e experiência profissional relevantes, mesmo sem possuírem habilitação académica. ” (p.23)

Os seus direitos e deveres encontram-se declarados no capítulo VIII do RI da CRBA (Anexo C).

O corpo docente do CRBA é formado por 33 docentes, distribuídos pela secção de Beja (28), Castro Verde (16) e Moura (10). Dos 33 docentes ao serviço do Conservatório, 3 lecionam apenas em Castro Verde e 2 apenas em Moura. Os restantes leccionam em mais do que um local.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

11.3 Pessoal não docente

Segundo o Projeto Educativo (Anexo C); “ O pessoal não docente do Conservatório é uma estrutura fundamental que suporta toda a logística de funcionamento da organização educativa.”

O corpo não docente é formado por um grupo de 14 pessoas: na administração escolar são 10 assistentes técnicos e os responsáveis pelos serviços de ação educativa são 4 assistentes operacionais.

11.4 Corpo Discente

O corpo discente do CRBA é constituído por cerca de 457 alunos.

Os direitos e deveres dos alunos encontram-se no Capítulo IV do RI da CRBA (Anexo C), e baseiam-se nas normas gerais do Estatuto do Aluno e Ética Escolar previstas na Lei n.º 51/2012 de 5 de Setembro (Anexo B).

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Conclusão

O mundo do trabalho é cada vez mais rigoroso, eliminatório e competitivo, e mesmo tendo experiência de oito anos como docente no ensino artístico, todo o meu percurso no mestrado em ensino de música para a profissionalização, assim como o estágio pedagógico, deu-me mais confiança mais ferramentas de trabalho para evoluir, para saber defender – me pedagogicamente de várias problemáticas próprias desta profissão.

Neste contexto, formação profissional tem que ser sólida, contínua, porque a complexidade e a exigência de saberes variados é que irão proporcionar uma base consistente à docência, tendo em conta uma perspectiva teórica e prática. Por isso, o exercício da docência supõe necessariamente um processo permanente de formação profissional.

Concluo que a docência é, e tem que ser uma prática pedagógica inovadora que se antecipa, a partir dos problemas das realidades de todos envolvidos da escola e da sociedade em que se insere, como os professores, os alunos, os encarregados de educação, auxiliares educativos e outros.

Um profissional na docência no ensino artístico pode e deve recorrer à música para orientar os seus alunos na realização das suas opções de vida, e ajustar e ajudar a exprimir as emoções através da música, porque o professor é mais do que um mero transmissor de competências, é um transmissor responsável que seguramente sabe valorizar o saber-fazer, o saber-estar, e o saber-respeitar. “É preciso passar a formação de professores para dentro da profissão” (Nóvoa, 2007, p.5)

Parte III: Projeto de investigação.

1. A disciplina de Classe Conjunto Vocal – Contextualização teórica.

Amato (2007) afirma que:

A prática coral é uma arte difundida entre várias culturas. O seu valor pedagógico é inquestionável no que toca à aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração social e espaço de convívio e de estreitamento de relações humanas.

Para Uva (2013):

Considerado por muitos como verdadeira “ferramenta global de aprendizagem”, o canto praticado em contexto escolar assume particular relevo na tomada de consciência educativa que não devemos menosprezar face ao quadro curricular atual, muito em especial no ensino básico, terreno privilegiado para o incremento de uma estrutura programática e metodológica que, desde a expressão cantada mais natural e espontânea do cantar em conjunto na sala de aula, até ao desempenho mais criterioso e formal do canto coral na escola, permita às crianças, a partir do ensino genérico, como alegava Willems, cultivar as riquezas e as exigências do “encontro com o outro” através duma aprendizagem e de um desempenho qualitativamente proficiente e reconhecido. (p.97)

A prática de cantar em conjunto é uma prática que desperta nos alunos configurações relacionados com as atitudes e comportamentos que o ajudarão a viver em sociedade tais como o sentido de pertença ou o respeito pelos outros. A CCV necessita ser implementada de forma estruturada, pensando sempre nos benefícios que dela advêm para o aluno como músico e como pessoa culta e integrada na sociedade.

O coro configura-se como uma prática musical exercida e difundida nas mais diferentes etnias e culturas (Amato, 2007). A mesma autora também menciona que o Coro é considerado um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino-aprendizagem, exigindo do maestro ou do diretor artístico uma série de habilidades e competências referentes não somente ao preparo técnico musical, mas também à gestão e

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

condução de um conjunto de pessoas que procuram a motivação, aprendizagem e convivência num grupo social (Amato, 2007).

O trabalho em conjunto que a disciplina em si oferece favorece o espírito de cooperação e cordialidade, como anteriormente foi dito, pois, a nível musical, controla o ritmo individual, ensina a esperar, ensina a intervir oportunamente, a trabalhar em grupo sem preconceitos, unindo esforços, interesses e iniciativas num projecto comum. Acrescenta-se ainda que o resultado final das aulas emana emoções, ensina os alunos a saber estar em silêncio e a respeitá-lo, dá a oportunidade da auto-expressão sem nenhum receio de qualquer crítica, bem como desenvolve o respeito pela expressão do outro.

A disciplina de classe de conjunto vocal é uma aula de carácter prático, mas, tal como nas disciplinas teóricas, são necessárias concentração e receptividade para os alunos poderem assimilar aspetos técnicos como a postura, emissão vocal, dicção, respiração e apoio, aos quais a maioria dos alunos no ensino básico não estão habituados nem com eles se identificam. Assim, “os professores que se sentem eficazes criam um clima nas aulas em que o rigor académico e o desafio intelectual são acompanhados pelo apoio emocional e o encorajamento necessários para lidar com esse desafio” (Nogueira, 2002, p. 48).

Para melhor motivar e sendo o seu conteúdo as canções, e a interpretação destas mesmas canções, sobretudo com crianças, (...) pode associar-se o movimento ao canto: os gestos, a mimica, a percussão corporal, as danças, o movimento livre, que as crianças fazem com prazer, são altamente motivadores e formativos. Para a interpretação vocal em coro, é necessário treinar outros aspetos. Além de cantar afinada, correta e musicalmente, a criança deve ter uma postura correta, estar atentas às indicações do professor e ouvir os colegas. (Palheiros, 2009, p. 17)

Cantar em conjunto, ou simplesmente saber usar a voz cantada é uma ferramenta e um complemento necessário tanto para a educação musical no seu geral, como na formação musical e mesmo na aprendizagem do instrumento musical em particular, aperfeiçoando assim o sentido auditivo e a utilização apropriada da voz, porque desperta a mente, o raciocínio e a sensibilidade.

Esta teoria é defendida por vários pedagogos, porque é um complemento para as atividades de audição, como o desenvolvimento ao estímulo musical, ao contrário das vivências e estímulos modernos tal como nos refere Idalete Giga (2008, p. 29), “vivemos num mundo completamente dominado pela imagem, pelo virtual, pelo ilusório. Dir-se-á que a

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

visão destronou a audição [...], perderam-se os hábitos de escuta, a capacidade e a disponibilidade para ouvir, para nos ouvirmos uns aos outros”. A CCV é uma construção coletiva, porque há uma elaboração e evolução diária em conjunto, o que representa proximidade entre os alunos e com o professor. Cantar em conjunto é um processo de integração e de socialização entre os alunos e professores.

Também a podemos considerar uma atividade num contexto escolar que transcende a sala de aula e o seu contexto escolar, porque o que se aprende em CCV poderá ser executado tanto dentro como fora da disciplina curricular de música, o que leva a que o ensino de música e o cantar para fora da sala de aula se transforme numa conjuntura educativa, criativa e saudável extracurricular.

Em Portugal, as crianças e os jovens não cantavam praticamente, desconheciam, eles e quem cuidava da sua educação, os benefícios de ordem vária – artísticos, físicos, psicológicos, morais – que decorrem desse ato, no fundo tão simples, tão natural e tão humano, que é o cantar. (Lopes-Graça, 1973, p. 117)

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) já verificava na altura que cantar em coro nas escolas, principalmente nas idades infantis, para além do simples fato de cantar concedia aos alunos o devido desenvolvimento musical e os cuidados a serem tomados com a voz.

Um dos processos de aprendizagem da disciplina de CCV, principalmente no ensino básico, e partindo do princípio de que a CCV é uma disciplina de carácter prático existe novas formas de estar sobre o ensino - aprendizagem desta disciplina para além do habitual, com o surgimento de novas metodologias centradas no ritmo, na musicalidade, no uso da voz e do corpo, como elementos ativos na música, ou seja, neste contexto agrupam-se conteúdos e comportamentos, desenvolvendo uma aprendizagem através de métodos ativos. Destaco autores como Dalcroze (1865-1950), Kodaly (1882 – 1967) e Willems (1890-1978) e Carl Orff (1895-1982).

Estes pedagogos combinavam a perceção auditiva, o canto e o movimento corporal estabelecendo a relação entre o movimento e a aprendizagem musical, orientando a sua metodologia para o ritmo, para a compreensão auditiva e para a improvisação, intensificando a coordenação entre ouvido, mente e corpo, através de exercícios e de jogos musicais.

Outro pedagogo idealizador dos chamados métodos ativos é Shinichi Suzuki (1898-1998), que contribuiu e começou por nos transmitir a sua filosofia de ensino sobretudo através do violino. Porém, diferentemente dos processos de educação musical desenvolvidos

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

por Dalcroze, Kodály, Willems e Orff, Suzuki não trabalha com especificidade o ritmo, o solfejo, a improvisação, o movimento corporal, a voz falada e muito menos a cantada. O processo de educação musical de Suzuki traz conceitos muito simples de serem entendidos e desenvolvidos: fé, autodisciplina, repetição, paciência, perseverança e principalmente amor. (Fernandes, 2011)

Mas tal como menciona o mesmo autor num artigo:

(...) surgiu a partir da reflexão sobre a eficácia do canto coral oferecido aos adolescentes da extinta Febem, atual Fundação Casa, como meio de resgatar sua autoestima e, conseqüentemente, tirá-los de uma situação de risco. Após utilizar, por cinco anos, as metodologias próprias para aulas de canto coral dentro da extinta Febem, resolvi estudar a filosofia de Shinichi Suzuki, idealizador de um dos chamados “métodos ativos”, com o objetivo de ser aplicada ao canto coral para adolescentes em medida socioeducativa, por conter em si a idéia de transformação do carácter. (Fernandes, 2011, p.38)

Assim, com o relato da experiência sobre as suas reflexões destas mesmas experiências, este professor doutorado dá-nos conhecimento da importância de que um coro em si abrange num meio escolar, como fora do meio escolar. Relata que:

No segundo semestre de 2010, pude trabalhar como voluntário na Fundação Casa em Jundiaí, onde desenvolvi minha pesquisa de campo utilizando a metodologia de aulas de canto coral oferecidas aos adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa, abordando aspectos técnicos – como postura, respiração, apoio, emissão, ressonância e dicção – e também um repertório variado que permitisse a expressividade e a formação de valores. (Fernandes, 2011, p.46)

Assim ao conhecer a filosofia de educação musical de Suzuki, e para além de uma filosofia humana habitual no ensino de Suzuki, Fernandes na sua experiência coral com crianças e adolescentes da Fundação, utilizou os aspectos técnicos do processo educativo de Suzuki, onde adaptou e adequou ao ensino de coro com crianças.

Algumas das bases do conhecimento de educação musical de Suzuki que Fernandes adaptou e adequou foram:

1. O talento não é inato: ao admitir que essa afirmação é verdadeira, o educador de canto coral passará a valorizar o potencial vocal e musical de todos os adolescentes;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

2. Ambiente favorável: sabendo que muito provavelmente os adolescentes vieram de um ambiente familiar hostil, e que essa hostilidade, por diversos fatores, acaba por se prolongar na Fundação, o educador deverá adaptar essa base fazendo o possível para manter um “ambiente favorável” em sala de aula;

4. Sistema de educação eficiente, idealizado por Suzuki com base no método de ensino da língua materna: essa base é uma constante em qualquer prática de canto coral, pois a grande maioria canta por imitação, sem se utilizar da leitura musical;

7. Repertório com níveis de dificuldade graduada: essa é uma base nem sempre fácil de ser aplicada, já que o repertório deve ser escolhido a partir da bagagem do aluno e nem sempre o gosto musical dos adolescentes é de fácil execução;

9. Autodisciplina: essa base é fundamental para qualquer prática musical. Por ser uma arte temporal, o “relaxamento” corporal fica muito evidente em seus aspectos técnicos (postura, respiração, apoio, dicção, etc.), sendo necessário a uma boa execução vocal.

Portanto, a prática do coro/prático coral/CCV – associada às ideias de Suzuki, que tinha como grande objetivo permitir uma preparação musical sólida, bem como a educação estética e espiritual de todas as crianças, e associado à aprendizagem do bom uso da voz sem esforço e com o prazer de cantar – é um grande contributo para elementos fundamentais que precisam de ser praticados e exercitados em todo ambiente escolar artístico nomeadamente na disciplina de coro no ensino básico.

Um dos aspetos mais difíceis no processo curricular da disciplina de CCV é a escolha do repertório adequado às idades entre nove aos quinze anos, porque “O repertório da voz infantil deve respeitar as capacidades físicas e fisiológicas das crianças, bem como as suas capacidades cognitivas, emocionais e psicológicas. Assim, o repertório deve ser escolhido tendo em conta a tessitura vocal da criança...” (Pereira, 2009, p.41).

E porque,

O processo de ensino-aprendizagem, de forma geral, constitui-se de um processo dinâmico que depende da integração de fatores diversos, sendo um processo que depende não só das capacidades do educador, como também de características individuais do aluno, como por exemplo, idade, sexo, experiências passadas, ambiente sociocultural e familiar, capacidades vocais e cognitivas. (Welch, 1994, p.)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Face ao exposto em cima, considero que há certos parâmetros que os docentes deverão ponderar ao fazer as suas escolhas, nomeadamente no que diz respeito à definição de competências a adquirir por parte dos alunos, sendo a base de realização da disciplina de CCV, na sua maioria, determinada pelo repertório executado.

A disciplina de CCV/Coro do ensino básico demanda ao professor reconhecer as especificidades particulares de cada aluno, as abordagens metodológicas do ensino distinto do que esta disciplina é e como requer adequação nas escolhas de ferramentas e estratégias.

O repertório é sem dúvida a matriz artística e a rampa de construção de conhecimento musical como um veículo que permite o saber da técnica vocal adequada de uma forma lúdica e interessante, porque a conservação das aptidões artísticas vocais durante vários anos é essencial a um aluno que queira seguir uma vida profissional ligada à voz, pelo que a escolha de repertório adequado se torna uma mais-valia, uma ajuda consistente para a concretização desta apetência.

Concluindo, para conseguir tais propósitos é fundamental não limitar cantar em conjunto, promovendo apenas a habilidade de entoar canções sem maior valor literário ou musical, aprendidas em repetições decalcadas e monótonas, sem a compreensão exata do que significa o trabalho de arte.

Assim, a prática da técnica vocal nas aulas de CCV mostra-se como sendo uma das melhores formas para criar hábitos saudáveis e construir mecanismos fisiológicos que potenciem a qualidade da voz expressa através do canto em conjunto praticado principalmente nas escolas artísticas de música.

2. Metodologia e procedimentos

2.1 Problemática

A argumentação e o desenho metodológico da investigação a partir da questão: “*Em que medida os professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino Artístico Especializado têm consciência e utilizam a técnica vocal na disciplina*”, a que se propõe neste relatório, conforme já referido na introdução, assenta principalmente nos pressupostos da metodologia mista de carácter exploratório.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

A questão de partida levanta-nos outras questões de imediato: Os professores de CCV no ensino básico conhecerão, estarão cientes e empregarão técnica vocal nesta disciplina com consciência e prudência? Saberão quais os riscos de ignorar ou aplicar inadequadamente esta prática? Saberão os seus benefícios?

2.2 Objetivos

O estudo caso exploratório que se desenvolve no presente projeto de investigação pretende explicar, contextualizar e comprovar a importância de que os professores de CCV no EAE deveriam lecionar técnica vocal a crianças do ensino básico. Estas estão em fase de desenvolvimento vocal, como a mudança de voz, sendo que, se não houver prudência nas escolhas dos exercícios vocais e na sua execução, poderá haver danos irreversíveis vocal e psicologicamente. Também se pretende dar um contributo pedagógico através da revisão literária sobre a importância do ensino da técnica vocal como um meio facilitador para ultrapassar as dificuldades normais da evolução fisiológica vocal infantil/adolescente, bem como ultrapassar dificuldades de reportório, transportando-nos para a ponderação e interrogação sobre quem tem formação especializada nesta área.

Com os resultados obtidos pretende-se ainda sensibilizar e alertar a comunidade educativa dos cursos do ensino especializado de música, nomeadamente os professores de CCV no ensino básico, para a extrema importância de ensinar técnica vocal apropriada a crianças/adolescentes nesta mesma disciplina, demonstrando os benefícios que daí advêm no desenvolvimento musical e vocal destes alunos.

2.3 Metodologia

Esta investigação caracteriza-se por ser uma investigação de natureza mista, ainda que exploratória, e baseia-se na aplicação de um questionário com perguntas abertas e fechadas e na análise sequente dos dados obtidos de que resultam ora gráficos, ora descrições, relatando o que os inquiridos afirmaram. Parte da revisão bibliográfica prevista foi trazida para esta secção do trabalho como forma de cruzar as informações obtidas com o que se recolheu na bibliografia consultada. Por esse motivo, surgirão, na análise e interpretação dos dados, citações feitas com base bibliográfica, tendo em vista ilustrar e consubstanciar a

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

apresentação dos resultados. Também se incluem transcrições das respostas do questionário feito a professores da disciplina de CCV.

Esta opção, não sendo a mais ortodoxa, teve como finalidade a descoberta de fatores inerentes à problemática em apreço, de forma a obter resultados informativos acerca de aspectos concretos, e justifica-se por não ser ambição deste trabalho fazer uma investigação de campo exaustiva, mas sim perceber uma realidade que não é nova e que, de certa forma, tem alguma dimensão, respeitante ao ensino a crianças/adolescentes na disciplina de CCV, não tendo, por esse motivo, qualquer propósito de generalização.

2.4 Procedimentos

Para tentar alcançar os objetivos propostos, foi feito um levantamento bibliográfico, com o propósito de recolher material que comprovasse a importância do tema em desenvolvimento, e foi realizado um questionário a indivíduos diretamente relacionados com o problema.

Deste modo, pensámos que a aplicação de um questionário de natureza mista, disseminado *online* seria a mais adequada ao fim pretendido, tendo em conta quer os objetivos definidos, quer o espaço temporal disponível para o efetuar.

Para esta investigação, e depois de uma pesquisa bibliográfica inicial, houve a necessidade de elaborar o questionário utilizando, para o efeito, o Formulário Google – ferramenta disponível gratuitamente no Google Doc's que tem como objetivo permitir a formulação do nosso próprio questionário tendo como finalidade enviar o mesmo para os indivíduos/professores escolhidos para contribuírem e participarem no projecto de investigação.

Apesar de ter sido enviada para 25 docentes, a taxa de retorno foi muito baixa. Assim, foram objeto de estudo, 9 professores da disciplina de CCV do ensino artístico especializado de música. Os participantes envolvidos são professores em Portugal, do norte e baixo Alentejo nomeadamente do Conservatório de Música de Guimarães e do Conservatório Regional do Baixo Alentejo com tempo de serviço educativo da disciplina em cima referido, compreendidas entre 7 meses e 37 anos. O género dos participantes neste estudo são 5 mulheres e 4 homens.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Para proceder à realização do guião de questionário, foi inicialmente elaborada uma estrutura em partes temáticas correspondentes a objetivos específicos, relacionados com as questões de investigação.

Apresenta-se, a seguir, a estrutura a partir da qual se elaborou o guião do questionário partindo do tópico de investigação: *“Em que medida os professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino Artístico Especializado têm consciência e utilizam a técnica vocal na disciplina”*.

Quadro 2. Guião do Questionário: Professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico.

Bloco	Questões	Objetivos
Bloco 0 Legitimação da entrevista	Finalidade da entrevista Garantia de anonimato e confidencialidade.	Legitimar a entrevista; Apresentar a entrevista.
Bloco I Experiência/Formação	<p>1. Quais são as suas habilitações?</p> <ul style="list-style-type: none"> • Canto__ • Formação Musical__ • Direcção coral__ • Classe de Conjunto__ • Instrumento_ _____ <p>2. Há quanto tempo lecciona a disciplina de CCV, ou coro no ensino Básico no âmbito do ensino artístico especializado?</p> <p>3. Teve alguma formação específica para</p>	<p>Perceber qual a formação dos docentes de CCV.</p> <p>Recolher informação da experiência do professor/a quanto à</p>

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

	Questões	Objetivos
	<p>leccionar a disciplina de CCV no ensino básico?</p> <p>Sim ___ Não ___</p> <p>Se sim, qual?</p> <p style="text-align: center;">4. Teve alguma formação específica no âmbito da técnica vocal com crianças?</p> <p>Sim ___ Não ___</p> <p>Se sim, qual?</p> <p style="text-align: center;">5. Tem algum conhecimento de técnica vocal?</p> <p>Sim ___ Não ___</p> <p>Se sim, quais?</p>	<p>técnica vocal para crianças do ensino básico.</p>
<p>Bloco II</p> <p>Conhecimento na disciplina de CCV no ensino básico.</p>	<p>6. Acha importante o trabalho de técnica vocal na Disciplina de CCV no ensino básico?</p> <p>Sim ___ Não ___</p> <p>Justifique a sua resposta.</p> <p>7. Nas aulas CCV no ensino básico, começa com aquecimento físico e vocal?</p> <p>Sim _____</p> <p>Não _____</p> <p>8. Que tessitura abrange os vocalizos utilizados?</p>	<p>Avaliar o interesse do professor em ensinar técnica vocal.</p> <p>Perceber se realmente aborda e aplica a técnica vocal quando lecciona CCV.</p> <p>Avaliar o conhecimento dos docentes relativamente aos cuidados a ter com a</p>

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

	Questões	Objetivos
	<p style="text-align: center;">9. É fácil para si, encontrar reportório para CCV do ensino básico?</p> <p style="text-align: center;">10. Quando escolhe o reportório tem em consideração a:</p> <p style="text-align: center;">(sendo que 1 é o mais importante e 6 o menos importante)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li style="text-align: center;">• Nível psicológico/maturidade dos alunos _____ <li style="text-align: center;">• Idades dos alunos _____ <li style="text-align: center;">• Tessitura vocal dos alunos _____ <li style="text-align: center;">• Reportório do interesse dos alunos _____ <li style="text-align: center;">• Adequação à capacidade vocal dos alunos _____ <li style="text-align: center;">• Adaptação ao tipo de audição/espectáculo que irão fazer _____ <p style="text-align: center;">11. Na execução do reportório, utiliza técnica vocal como elemento facilitador para corrigir e explicar alguma</p>	<p>voz das crianças ao aplicar a técnica vocal.</p> <p style="text-align: center;">Perceber se ao escolher o reportório, têm em consideração às características de anatómicas e fisiologia vocal das crianças, e ao nível psicológico.</p>

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

	Questões	Objetivos
	<p>dificuldade que surja?</p> <p style="text-align: center;">Sim__ Não____ Porquê?</p>	
<p>Bloco III</p> <p>Aplicação do conhecimento relativamente à fisiologia dos alunos para a utilização da técnica vocal na disciplina de CCV no ensino básico.</p>	<p>12. Como procede quando um aluno demonstra estar na chamada “mudança de voz”, e se sente desanimado/a cantar?</p> <p>13. Tem algum cuidado específico com a imaturidade vocal das crianças?</p> <p>14. Considera que a técnica vocal pode ser aplicada indiferentemente a para adultos e para crianças?</p> <p>Justifique a sua resposta.</p> <p>15. Gosta de ensinar CCV no ensino básico?</p> <p style="text-align: center;">Sim__ Não____</p> <p>16. Que conselho daria a um colega que inicia-se a leccionação de CCV?</p> <p>17. O que se oferece disser ainda sobre a temática da técnica vocal que não tenha ficado explícita anteriormente?</p>	<p>Recolher informação sobre se os docentes aplicam a técnica vocal.</p> <p>Perceber se estão alertados para os problemas das vozes imaturas.</p> <p>Avaliar o interesse/motivação do/a Professor ao ensinar técnica vocal nas aulas de CCV no ensino básico.</p>

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

As questões do questionário foram formuladas tendo como base o conhecimento e experiência já obtidos, bem como as conclusões da bibliografia pesquisada.

O questionário possibilitou recolher e perceber informações narrativas do conhecimento baseado em vivências pedagógicas, centrado na perspectiva real do participante. Este, em média, demorou cerca de cinco a quinze minutos a responder. A resposta individual deste questionário encontra-se exposta no anexo K.

Para poder corroborar a importância da seleção do tema em causa neste projecto foi decisivo analisar as respostas do questionário, recorrendo a diversas fontes bibliográficas que possibilitassem uma abordagem em profundidade da realidade concreta, bem como quantificassem e percebessem as diferenças e as semelhanças de opiniões e fundamentações na competência do tema central. Portanto, neste caso, e com a junção das duas informações, optou-se por fazer uma análise descritiva em que se apresentam e explicam subtemas (aquecimento vocal, técnica vocal, fisiologia da voz infantil, etc.) sobre a importância da técnica vocal no ensino básico relacionando-as com as citações bibliográficas.

O objetivo desta abordagem seria perceber as diferenças de opiniões, baseados em pessoas reais e pedagogias reais com estudos de importância de pedagogos importantes da área, no desenvolvimento de competências sobre o ensino do tema central.

Houve, portanto, uma análise quantitativa e qualitativa dos dados recolhidos, (tratamento de dados dos questionários – questões fechadas e questões abertas – e da bibliografia estudada), e a partir da exposição de tabelas e gráficos, desenvolveu-se uma análise dos dados cruzada com as informações vindas da revisão bibliográfica.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

3. Desenvolvimento. Tratamento de dados: Questionário: Revisão literatura.

No tratamento das informações recolhidas, foram utilizados os dados fornecidos pelo Google Questionário, ou seja, as respostas dos professores questionados.

Na análise e leitura dos gráficos tentar-se-á assim encontrar a percepção dos fatores mais relevantes para saber *Em que medida os professores de Classe de Conjunto Vocal do ensino básico no âmbito do Ensino Artístico Especializado têm consciência e utilizam a técnica vocal na disciplina*. Para poder corroborar a importância da seleção do tema em causa neste projecto, foi decisivo analisar as respostas do questionário, como recorrer a diversas fontes bibliográficas e metodológicas que possibilitaram o conhecimento de várias opiniões e ou diferentes abordagens sobre a realidade do tema, bem como quantificar e perceber as diferenças e as semelhanças de opiniões e fundamentações na competência do tema central.

Para facilitar exposição das respostas, e para respeitar o anonimato dos inquiridos irei referir-me a eles com indivíduo (A1), (A2), (A3), (A4), (A5), (A6), (A7), (A8) e (A9).

(Anexo K), No que se refere à primeira questão: Quais são as suas habilitações? foram obtidos dados de que 55,6% (5) dos inquiridos têm a habilitação de Canto, 33,3 % (3) de Direção musical e 11,1% (1) de formação musical.

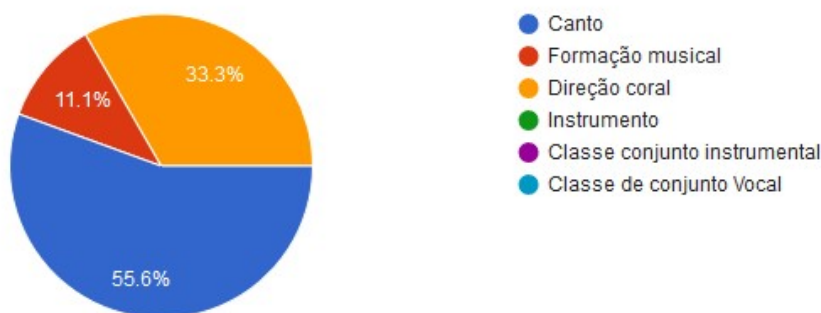


Gráfico 1. Habilidade académica dos professores entrevistados. Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Relativamente à segunda questão: Há quanto tempo lecciona a disciplina de CCV, ou coro no ensino Básico, no âmbito do ensino artístico especializado? O tempo de leccionação varia entre 37 anos e 7 meses de serviço.

37 anos	(A1)
7 meses	(A2)
15 anos	(A3)
10 anos	(A4)
12 anos	(A5)
20 anos	(A6)
CCV -10 anos Coro - 1 ano	(A7)
7 anos	(A8)
30 anos	(A9)

Figura-1 Tempo leccionação da disciplina de CCV, ou coro no ensino Básico. Respostas do questionário.

Os resultados da terceira questão 3. Teve alguma formação específica para leccionar a disciplina de CCV no ensino básico? informa que 67,7% (6) não têm formação específica e 33,3% (3) informa que tem alguma formação específica.

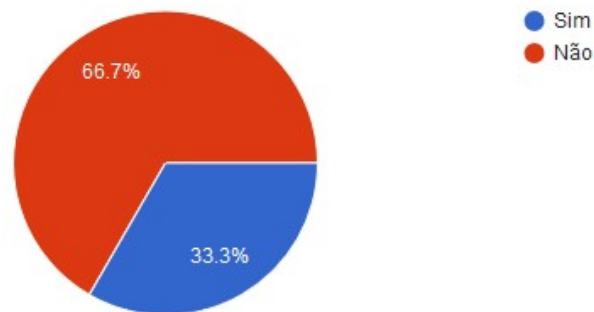


Gráfico 2 - Teve alguma formação específica para leccionar a disciplina de CCV no ensino básico? Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Desta minoria responderam que têm alguma formação específica, respondendo à questão número 3.1 Se respondeu sim à questão anterior, qual? Onde mencionaram que a sua formação relativamente à disciplina no ensino básico era:

- *No meu curso de direção coral e orquestral; (A2)*
- *Fui eu própria elemento de Coro Infantil que colaborou em inúmeras apresentações em obras para vozes brancas e obras corais - sinfónicas com coros profissionais e orquestras; (A4)*
- *Canto, Música de Câmara.(A7)*

Na quarta questão 4. Teve alguma formação específica no âmbito da técnica vocal com crianças? Podemos verificar que é muito semelhante à questão número 3, mas esta questão é especificamente focada na dúvida de que os docentes da disciplina de CCV têm alguma formação de técnica vocal aplicada aos alunos do ensino básico. Assim, os resultados foram que 66,7% (6) não e 33,3 % (3) sim, nesta minoria responderam à questão 4.1 Se respondeu sim à questão anterior, qual?

- *No meu curso de direção coral e orquestral; (A1)*
- *Ações de Formação sobre Voz Infantil e como Elemento de Coro Infantil eu própria com treino específico vocal; (A4)*
- *Estudos em voz cantada infantil. Artigos publicados na mesma área, etc. (A7)*

Fazendo o ponto de situação e em forma de análise às respostas das questões 1. 2. 3. e 4, poderemos concluir que na maioria dos inquiridos têm formação na área de canto, mas não têm formação específica para leccionar CCV no ensino básico e nem mesmo formação específica no âmbito da técnica vocal com crianças. Há uma minoria que frequentou “*Ações de Formação sobre Voz Infantil...*” (A4), ou “*Estudos em voz cantada infantil como artigos publicados na mesma área*” (A7). Também consideram o seu conhecimento pela sua própria experiência no canto referindo que “*...eu própria com treino específico vocal*”.

Aos que informaram que tinham alguma formação relativamente à leccionação da disciplina em causa e relativamente à formação específica, verifica-se que um inquirido menciona que teve “*No meu curso de direção coral e orquestral*”.(A1)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Assim, concluo que a maioria dos inquiridos tem a Habilitação em Canto e, por isso, deduz-se que terão alguma formação sobre a anatomia vocal no seu geral e estão despertos para os cuidados vocais que é um sinal positivo. Tal como no curso de direcção coral. Mas será que na sua formação de canto e direcção coral tiveram alguma formação, alguma unidade curricular nesta área de anatomia vocal, e especificamente infantil?

Na tentativa de responder á questão, houve uma pesquisa dos planos de estudos (Anexo L) das Licenciaturas de Música e Mestrados em Ensino na área de Canto e Direcção coral a seis escolas superiores em vigor, como a Universidade do Minho (Braga); ESART (Castelo Branco); ESMAE (Porto); Universidade de Évora; Escola Superior de Música Lisboa; ISEIT – Almada.

A nível de licenciaturas destas escolas superiores, concluí que nos cursos de canto e direcção coral, as unidades curriculares que se enquadram para a importância deste estudo é o canto e técnica vocal respetivamente, que são disciplinas práticas onde a transferência de conhecimentos da fisiologia/anatomia vocal é feita por transmissão verbal. Mas na Universidade do Minho, no seu programa do curso de direcção coral, existe a unidade curricular a Técnica vocal, em que se verifica que o programa desta disciplina aborda o “Conhecimento da fisiologia vocal”. Ainda neste programa de direcção coral, há também referência na Bibliografia essencial ao livro *Teaching Kids to Sing* de Kenneth H. Phillips¹, o que é realmente uma aproximação positiva ao conhecimento do tema em destaque.

A nível de Mestrado não há nenhuma referência ou qualquer unidade curricular relativo à técnica vocal no ensino básico.

Portanto, tanto no curso de canto como no curso de direcção coral há com certeza abordagem à técnica vocal no seu geral, mas estas disciplinas são de teor prático, tanto a nível individual como a nível conjunto, e por isso as abordagens sobre a anatomia vocal da infância e adulta, e mesmo sobre a técnica vocal, é sobretudo de transmissão oral e baseada em sensações sem a certeza se estarão corretas. Logo, concluo que se deveria propor a criação de uma unidade curricular teórico-prática sobre a anatomia vocal da infância e, assim, sobre a técnica vocal para crianças, o que tem sido descurado a nível dos programas de ensino da música, sobretudo nos cursos de Direcção vocal e Canto.

¹*Teaching Kids to sing* de Kenneth Phillips (1992) é uma das obras mais citadas no que toca à literatura relativa à educação infantil. Esta obra propõe abordagens e métodos de trabalho desde o 1º ao 12º ano de escolaridade atendendo a cinco áreas principais de trabalho: Respiração, Fonação, Produção de sons com ressonância, Dicção e Expressão.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Para completar este assunto sobre a importância do conhecimento da fisionomia/anatomia vocal infantil, irei fazer uma abordagem sobre este tema. Também irei apresentar este tema com a fundamentação teórica de alguns pedagogos nesta área, com a exposição das respostas ao questionário elaborado.

Idalete Giga aponta para a importância da educação vocal infantil, quando refere:

O desconhecimento de que é possível ajudar a criança a construir, progressivamente, a sua voz cantada antes da puberdade, tem levado a descuidar este aspeto importantíssimo da educação vocal infantil” assistindo-se a “uma total ausência de preocupação relativamente à boa emissão e projeção vocal de crianças e jovens. (Giga,2004, p. 69)

Similarmente à prática orquestral, a prática de coro requer uma aprendizagem de conjunto que permita aperfeiçoar critérios como a fusão, o equilíbrio entre os naipes, a afinação e a sonoridade do grupo, o que ajuda também a aprimorar o instrumento individual, neste caso a voz. E tal como nos cursos de instrumentos, os professores de canto no ensino básico e obviamente os professores de CCV no ensino básico necessitam de definir objetivos e competências, tal como desenvolverem novas estratégias e adaptarem o repertório a trabalhar, tendo em consideração ao desenvolvimento físico-motor e psicológico das crianças/adolescentes.

Kenneth Phillips (1992) acrescenta que o professor de Canto deve acompanhar a evolução do aluno e respeitar o tempo de evolução física e psicológica de cada aluno. Para além de conhecer o mecanismo vocal o professor deve saber como falar e o que dizer à criança, pelo que é fundamental o professor ter noções básicas de psicologia infantil.

E não podia concordar mais com Pereira:

Dito de outro modo: o uso consciente da voz cantada é aprendido e a voz cantada é uma construção cultural! A laringe, e todo o aparato vocal ao qual recorreremos para produzir som, é-nos dada pela natureza, mas o seu uso artístico - logo, adquirido - é o fruto de um longo treino. Tal como não basta ter um violino para se ser violinista, não basta ter uma laringe para se ser cantor! Neste sentido, a aprendizagem vocal é uma aprendizagem idêntica à de qualquer outro instrumento musical e, como tal, devia ser tratada programática, curricular, institucional e politicamente como igual. (Pereira, 2016, p.17)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

De acordo com o citado em cima, o professor de CCV do ensino básico também deverá ter a consciência precisa de que a técnica vocal é importante em qualquer idade vocal, bem como ter bem presente a ideia de que a voz requer cuidados técnicos como o instrumento musical. Esta noção, de que a voz é um instrumento musical, necessita de ser transmitida aos alunos para que estes adquiram uma melhor compreensão do seu instrumento, onde têm de ser exercitado com ciência, com persistência na prática e sujeito a variações mediante as suas características fisiológicas, mentais e emocionais de cada faixa etária, bem como ao seu percurso vocal anterior.

Para se poder entender como se desenvolve a voz e o canto ao longo da vida, os investigadores necessitam de compreender a anatomia e fisiologia do aparelho fonador, bem como de que forma a experiência modela tanto a estrutura como função. (Welch, 2003, p.5)

À medida que o nosso corpo envelhece e sofre modificações, o aparelho fonador também se modifica, pelo que a prática vocal reflete essas mudanças ao longo da vida (tabela 1).

Tabela 1. Fases do desenvolvimento vocal ao longo da vida (Welch 2003).

1. ^a Infância 1-3 anos	2. ^a Infância 3-10 anos	Puberdade 8-14 anos	Adolescência 12-16 anos	Adulto Jovem 15-16 anos	Adulto 40 – 60 anos	Sénior 60 – 80 anos
--------------------------------------	---------------------------------------	------------------------	----------------------------	-------------------------------	---------------------------	---------------------------

A faixa etária demonstrada na tabela de Welch está relacionada com as diversas fases do crescimento físico do ser humano, examina-se que os alunos que frequentam a disciplina de CCV no ensino básico (em média entre os 9 e os 15 anos de idade) situam-se entre o final da segunda infância e a adolescência, são os períodos em que há uma maior instabilidade hormonal e psicológica.

É preciso ter em conta que para além dos fatores fisiológicos, há outros fatores que influenciam diretamente para a formação da voz cantada, nomeadamente, o contexto social, cultural e familiar onde se insere o cantor, as suas experiências vocais anteriores, os traços da sua personalidade e o grupo social a que pertence. Como refere Welch, o “comportamento vocal individual está fortemente relacionado com o estilo de vida pessoal”. (Welch, 2003)

Tal como todo o ser, também a voz se modifica, cresce e desenvolve ao longo das diferentes fases da vida de um ser humano.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Este trabalho trata da importância da utilização da técnica vocal na disciplina e, também da importância de conhecer as características vocais das crianças e adolescentes tal como especificidades de desenvolvimento físico e mentais apresentadas nestas idades.

Assim, para o ensino especializado de música, não apenas estes objectivos se devem querer cumprir, mas também, a médio e longo prazo, os da técnica vocal cantada geral que compreendem respiração costo – diafragmática, coordenação pneumofónica, estabilidade e descida da posição da laringea, registo equilibrada, ressonância... visando a projecção sonora, articulação correcta e flexível. (Pereira, 2009)

3.1 Conhecer a anatomia e a fisiologia do órgão vocal infantil.

Ainda que este trabalho queira focar-se em questões sobre a importância da técnica vocal adaptada à voz infantil/adolescente, é necessário abordar, mesmo que superficialmente, algumas especificidades de desenvolvimento físico apresentadas nestas idades: “A voz cantada das crianças apresenta características específicas derivadas de condições anatómicas e fisiológicas também específicas” (Ortega 2004).

Sendo que a voz é produzida a partir de uma combinação de órgãos e músculos e que a manipulação consciente de alguns deles interfere diretamente nas características do som, é importante que o professor de CCV conheça os mecanismos de produção do som. Desta forma pode ajudar o aluno a perceber o seu instrumento e a compreender como pode melhorar as suas qualidades vocais. Daí a inclusão deste tópico neste estudo.

O aparelho vocal está interligado com o sistema respiratório a partir de elementos comuns. Os seus principais componentes são as cavidades nasais e bucais, a língua, a faringe, a laringe (onde se encontram as cordas vocais), a traqueia, os brônquios, os pulmões e o diafragma.

[O] sistema” vocal é um “sistema” produtor de som constituído por aparelho respiratório, aparelho fonador – laringe, aparelho ressoador ou amplificador do som (faringe, boca e fossas nasais) e aparelho articulatorio (língua, mandíbula e lábios). O “sistema” fonador é um complexo de respostas motoras a uma ordem neurológica, pelo que o som se inicia propriamente a nível cerebral. Durante a vida do individuo

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

há, tal como no corpo em geral, uma evolução e modificação dos órgãos fonadores. (Pereira, 2009, p.34)

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. (Vale,2012)

3.1.1 Laringe

A laringe é um dos órgãos que sofre constante alteração posicional ao longo da vida e que se altera de forma particularmente visível durante a mudança vocal da criança/adolescente. A laringe infantil, de configuração aproximadamente cônica, apresenta ainda cartilagens delicadas e ligamentos frágeis. “A laringe infantil é diferente da do adulto em dimensão, posicionamento e histologia” (Pereira, 2009).

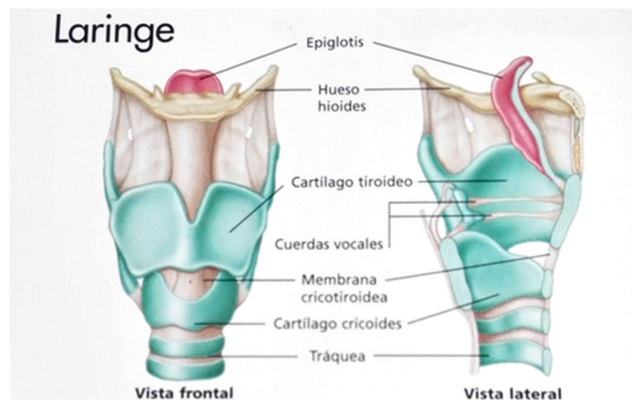


Figura 2. Laringe; em espanhol.

Fonte: <https://eternajuventudblog.wordpress.com/tag/laringe/>

As vozes infantis devem por isso estar alerta para alguns comportamentos, nomeadamente, o resistir à tentação de imitar as vozes adultas, sob risco de estarem a produzir esforço. Nesta posição ainda alta e com a menor dimensão que apresenta, “esta laringe não pode produzir, nem uma voz com a mesma tessitura, nem com a mesma dinâmica de uma laringe adulta” (Pereira 2009). O mesmo refere Ana Gloria Ortega quando menciona:

(...) a laringe infantil encontra-se localizada numa posição alta em relação à coluna cervical e em comparação com a laringe de um adulto. Esta localização

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

determina que a longitude do tracto vocal seja menor, facto que influencia as características das ressonâncias da voz. (Ortega 2004, p. 21)

Entre a infância e o final da adolescência, idade em que se centram as propostas deste trabalho, a descida acentuada da laringe tem uma consequência imediata: “leva a que o tubo de ressonância fique mais longo, podendo amplificar melhor as ressonâncias graves” (Behlau 1991). Este facto é particularmente evidente durante a adolescência e praticamente indisfarçável nos rapazes, que começam a ouvir com regularidade frases encorajadoras sobre a masculinidade da sua nova voz.

Também as cordas vocais sofrem um acentuado crescimento e estas alterações podem trazer consigo um incremento de vulnerabilidade

O crescimento das cordas vocais é mais evidente nos rapazes do que nas raparigas e tem, por si só, uma profunda influência no som que passa a ser produzido pelo aparelho vocal. A juntar a isto, regista-se ainda o significativo aumento de peso que ocorre nas cartilagens tiróide, cricóide e aritenóides e o aumento das cavidades de ressonância e da traqueia, por exemplo. Todos estes factores de mudança que ocorrem na voz têm efeitos fisiológicos e acústicos de grande impacto. Mas há outros de não menor importância.

3.1.2 Cordas vocais

As cordas vocais encontram-se no interior da laringe e constituem-se num tecido esticado com duas pregas. O expulsar do ar faz com que vibrem produzindo o som. As cordas vocais são fibras elásticas que se distendem ou se relaxam pela ação dos músculos da laringe, com isso modulando e modificando o som e permitindo todos os sons que produzimos enquanto falamos ou cantamos, conforme as imagens abaixo representadas.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

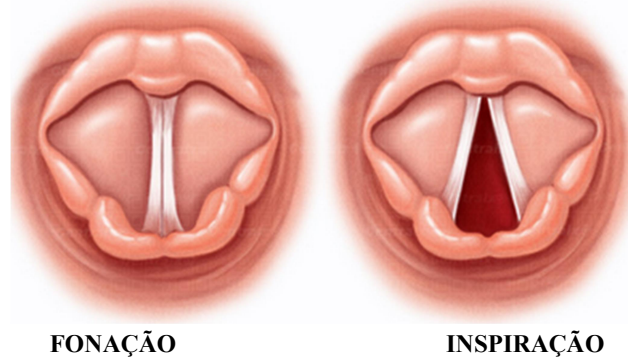


Figura 3 - Cordas vocais

Fonte: <http://www.atlasdocorpohumano.com/p/imagem/cordas-vocais>

Todo o ar inspirado passa pela laringe e as cordas vocais, estando relaxadas, não produzem qualquer som, pois o ar passa entre elas sem vibrar. Quando falamos ou cantamos, o cérebro envia mensagens pelos nervos até aos músculos que controlam as cordas vocais que fazem a aproximação das cordas de modo que fique apenas um espaço estreito entre elas. Quando o diafragma e os músculos do tórax empurram o ar para fora dos pulmões, ocorre a vibração das cordas vocais e, conseqüentemente, o som. O controlo da altura do som faz com que aumente ou diminua a tensão das cordas vocais.

A voz é uma característica humana intimamente relacionada com a necessidade do homem de se comunicar. Ela é o produto da nossa evolução, um trabalho em conjunto do sistema nervoso, do aparelho respiratório, de músculos, ligamentos e ossos, atuando harmoniosamente para que se possa obter uma emissão de voz eficiente.

As cordas vocais sofrem um acentuado crescimento e estas alterações podem trazer consigo um crescimento de vulnerabilidade; “as mudanças no crescimento das cordas vocais e em toda a laringe substancialmente descritas aumentam a sua vulnerabilidade” (Fuchs et al. 2007)

O crescimento das cordas vocais é mais evidente nos rapazes do que nas raparigas e tem, por si só, uma profunda influência no som que passa a ser produzido pelo aparelho vocal. “Em média, as cordas vocais da rapariga crescem de 0,4 mm por ano, e as dos rapazes crescem cerca de 0,7 mm havendo um crescimento mais rápido durante a puberdade” (Pereira, 2009, p.35). A juntar a isto, regista-se ainda o significativo aumento de peso que ocorre nas cartilagens tiróide, cricóide e aritenóides e o aumento das cavidades de

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

ressonância e da traqueia. Todos estes factores de mudança que ocorrem na voz têm efeitos fisiológicos e acústicos de grande impacto. Mas há outros de não menor importância.

A frequência natural da voz humana é determinada pelo comprimento das cordas vocais. As mulheres têm as pregas vocais mais curtas e possuem voz mais aguda que os homens com pregas vocais mais longas. É por esse mesmo motivo que as vozes das crianças são mais agudas que as dos adultos. A mudança de voz costuma ocorrer na adolescência que é provocada pela modificação das pregas vocais que de mais finas mudam para uma espessura mais grossa. Este facto é especialmente relevante nos indivíduos do género masculino.

3.1.3 Capacidade pulmonar

A voz humana é produzida pela vibração do ar que é expulso dos pulmões, pelo diafragma passando pelas cordas vocais e sendo modificado pela boca, lábios e a língua.

Pereira afirma que “A dinâmica e a capacidade respiratória de uma criança não são iguais às de um adulto. Esta diferença fisiológica deve ser respeitada na escolha de repertório que não deve nunca ter frases muito longas ou sustentadas” (Pereira, 2009, p.35).

Outra importante alteração fisiológica ao longo da vida é a capacidade pulmonar. O ar é o “impulso” usado no canto, sendo que a técnica respiratória é o apoio de todo o ato de cantar, a capacidade pulmonar define, em grande parte, às possibilidades de acção do cantor.

No que diz respeito à capacidade pulmonar, só muito perto da idade adulta se atinge o máximo de aproveitamento do seu potencial.

O sistema respiratório, isto é, os pulmões e a sua dinâmica de ventilação atingem estabilidade funcional por volta dos 7/8 anos e o aparelho respiratório, no seu todo, só está em plena maturidade por volta dos 16 anos nas raparigas e dos 18 anos nos rapazes. (Sarfati, Vintenat, & Choquart, 2002; cit in Pereira, 2009, p.34)

Estes dados dizem bem da atenção a ter nestas idades relativamente ao ato de cantar. Sendo que a disciplina de CCV no ensino básico abrange as idades de plena formação e transformação física, assim é importante saber e ter em conta que “ainda que o mecanismo respiratório das crianças apresente as mesmas características anatómicas dos adultos, o

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

volume de ar que ele pode gerir é muito menor, assim como é menor a força muscular infantil” (Ortega, 2004, p. 21).

É essencial ter a noção da fisiologia da voz infantil cantada para a ajudar a proteger e ensinar a proteger. A formação e conhecimento da técnica vocal adaptada à voz infantil/adolescência é um meio facilitador fundamental a ter em conta na disciplina de CCV no ensino básico.

E é sobre a importância do conhecimento da técnica vocal o rumo esta investigação.

Independentemente da habilitação dos inquiridos, todos responderam “sim” à questão número 5. Tem algum conhecimento de técnica vocal? Completando ao responderem à questão 5.1 Se sim, quais?, onde três responderam que obtiveram o conhecimento de técnica vocal com a *Licenciatura de Canto* (A2,A3,A5); dois com “*Mestrado em ensino, especialização em canto*” (A2); e “*Mestrado com investigação no âmbito da voz cantada.*” (A7) Dois inquiridos responderam; “*...na disciplina de Conjunto Vocal-instrumental na licenciatura em Ciências Musicais*” (A5); “*Adquirido no âmbito das aulas de canto do curso secundário e nas aulas de Técnica Vocal no curso superior*” (9), um respondeu “*Os necessários.*” (A9) e dois responderam concretamente ao que se pretendia nesta questão 5.1: “*Domínio de emissão vocal e respiratório adequado a crianças e adolescentes, tendo em conta tessitura, extensão, tamanho de frases, articulação.*” (A4); “*Postura, ressonâncias, homogeneização vocal*” (A8)

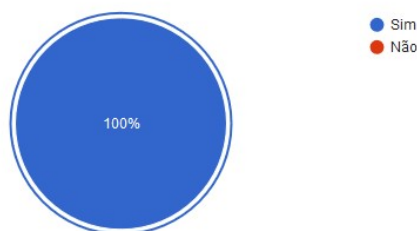


Gráfico 3 - 5. Tem algum conhecimento de técnica vocal? Respostas do Questionário. Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Assim, podemos concluir que, de acordo com os dados recolhidos, todos os inquiridos possuem conhecimentos sobre técnica vocal que é essencial para as disciplinas de Canto e Classe de conjunto Vocal; Conjuntos Vocais; Coro; Técnica vocal.

E dando continuidade a esta questão sobre o conhecimento de técnica vocal irei abordar a técnica vocal como um dos componentes essenciais que se deve abordar na sala de aula da disciplina de CCV no ensino Básico.

Como o adolescente é obrigado a aprender a conviver com as sucessivas alterações da sua voz em mudança a técnica vocal na disciplina que têm dois tempos de 45 minutos pode e deve ajudar nestas adaptações.

3.2 Técnica vocal na disciplina de CCV ensino básico.

“A aplicação dos princípios da técnica vocal adulta às crianças necessita de uma adaptação ao estágio de desenvolvimento destas e ao recurso a estratégias de ensino/aprendizagem apropriadas” (Pereira, 2009).

A sexta questão do questionário 6. Acha importante o trabalho de técnica vocal na Disciplina de CCV no ensino básico? tivemos como resposta de 88.9% (8 dos inquiridos) como sim, e 11.1% (1) como não.

6. Acha importante o trabalho de técnica vocal na Disciplina de CCV no ensino básico?

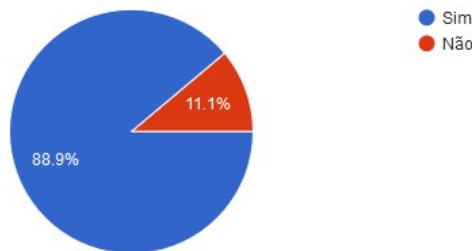


Gráfico 4 - 6. Acha importante o trabalho de técnica vocal na Disciplina de CCV no ensino básico? Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Um dos professores que respondeu referindo que:

“É o mesmo que perguntar se é importante ter técnica de violino para tocar violino numa orquestra! Se o instrumento é a voz tem que haver técnica vocal para se poder utilizar o instrumento.” (A7)

Terei que discordar com o inquirido A1 que respondeu “não” a esta questão com o argumento de que *“As crianças quando cantam naturalmente é com PRAZER não recorrem a ferramentas...” (A1)*. Na minha perspetiva a resposta é referente ao fato de que as crianças ao cantarem com alegria, naturalmente não irão ter danos vocais. O que pergunto é se os alunos ao cantarem com prazer e com naturalidade irão atingir as dificuldades que lhes irão surgir?

Mas, tal como respondeu o inquirido A2 *“A voz é um instrumento que anda conosco todos os dias e o qual usamos para comunicar. Qualquer pessoa, sendo cantor ou não, deve saber utilizá-lo sem o desgastar desnecessariamente. A técnica vocal integrada na disciplina de CCB (CCV) faz todo o sentido, não só pela relação direta com a performance dos alunos como também para a sua vida futura”*. E como refere o inquirido A5, *“Porque a consciência da técnica vocal por parte dos alunos alicerça o seu conhecimento e a sua prática musical”*.

Portanto a prática da técnica vocal nas aulas de CCV, principalmente no ensino básico, mostra-se como sendo uma das melhores formas para criar hábitos saudáveis e construir mecanismos fisiológicos que potenciem a qualidade vocal, através de várias competências de técnica vocal nomeadamente: postura; respiração passiva; relaxamento muscular; respiração activa; tensão muscular; contracção muscular; voz falada; voz cantada, antes de quaisquer outras considerações referentes à análise musical e interpretação. (Dutra, 2013). Tal como justifica o inquirido A3: *“Em primeiro lugar, por uma questão de saúde vocal, em segundo por questões de resultado final no trabalho de grupo: afinação, fusão, projecção, etc”*. Também porque a *“A técnica é importante para um bom uso do aparelho vocal. Aprender a respirar, descontraír para utilizar as várias partes do corpo para se extrair som”*. (A6).

Conhecer a anatomia e a fisiologia do órgão vocal é fundamental para o desenvolvimento de uma metodologia de ensino da técnica vocal, e *“Para não houver [sic] danos vocais. (A8)*

A classe conjunta vocal no ensino básico é uma prática coral, e a prática coral é desenvolvida a partir da voz que nasce com o ser humano e sofre alterações ao longo da vida. Tratando-se de vozes infantis e da adolescência, que como em qualquer instrumento musical,

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

a voz exercitada num coro merece uma abordagem consistente à técnica vocal que lhe permita evoluir a nível fisiológico vocal de uma forma saudável e sem repercussões negativas, progredindo assim em diversos parâmetros relacionados com a qualidade vocal, como afinação, postura, projecção vocal, articulação, extensão, interpretação, entre outros.

Assim o aquecimento corporal e vocal é crucial para evoluir sem danos nestes parâmetros.

3.2.1 Aquecimento corporal e vocal

Uma boa sequência de trabalho técnico deve começar pelo aquecimento corporal, ou seja pelas articulações, alongamento e relaxamento do pescoço, dos músculos faciais, dos lábios e da língua, dos músculos intrínsecos e extrínsecos da laringe, com consoantes sonoras e vogais começando num registo médio, correspondente ao da fala, e continuando progressivamente em intervalos cada vez maiores, até mais agudo e mais grave, com sequências rítmico-melódicas mais complexas.

O aquecimento corporal antes do aquecimento vocal acelera o processo reabilitador que uma aula como a técnica vocal pode ter, porque o canto é uma ação que envolve o corpo na sua totalidade, assim aquecer o corpo antes da fonação é a melhor opção para qualquer profissional da voz bem como em sala de aula.

Um cantor pode ser comparado a um atleta, porque precisa de um aquecimento global, para que uma boa irrigação sanguínea seja proporcionada a todos os músculos envolvidos, nomeadamente os que incluem o mecanismo de suspensão da laringe.

O aquecimento vocal é importante para o professor/comunicador pois pode evitar danos/lesões. Este aquecimento não deverá ser muito prolongado, porque muito tempo de aquecimento acabará por ser prejudicial, podendo até produzir uma distensão das cordas vocais e, ao contrário do que se possa pensar, resultará em pouca produtividade no desempenho vocal que se segue a este período.

3.2.2 Postura

Estar numa postura correta para cantar é executar uma respiração igualmente correta e meio caminho para que o ato da respiração enquanto canta seja o mais natural possível. Uma

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

boa postura faz com que haja sustentação e equilíbrio do nosso corpo, evitando que seja tão cansativo, e fazendo com que os ossos e os músculos fiquem posicionados de modo a que haja o mínimo de esforço e tensão. Cantar com uma boa postura coloca o mecanismo vocal na melhor posição para o seu posicionamento, tornando mais fácil a produção de uma sonoridade com qualidade, tal como dar confiança, bem-estar psicológico e físico a todo o organismo.

O desenvolvimento de uma boa postura consegue-se dentro de sala de aula através de exercícios que envolvam as suas capacidades físicas exercitando o alongamento e o relaxamento e assim os alunos também adquirem um conhecimento consciente desta matéria.

Pereira (2009), no seu artigo *A voz cantada infantil: Pedagogia e didáctica*; sugere exercícios de postura de percepção fácil e lúdica, para os alunos, fáceis de explicar, dos quais eu também abordo na leccionação das aulas de CCV. Irei apresentar alguns exercícios no texto em baixo:

Pereira (2009) foram seleccionados 3 exercícios de postura:

Exercícios da marioneta – imaginando que se está suspenso por linhas nos pulsos e no crânio, passa-se da posição “linhas esticadas” para a posição “linhas bambas”. Objectivo: alinhamento do tronco e do pescoço. Relaxamento global.

Exercícios do soldado- tal como a marcha de um soldado, a criança deve imaginar-se a marchar e depois descontraír, nessa posição então cantar. Objectivos: alinhamento corporal, relaxamento e percepção de diferentes graus de tensão.

Exercício do elefante – a criança deve imitar o andar pesado e lento do elefante. Objectivo: não fugir à sensação da gravidade enquanto se canta. (Pereira, 2009, p.41)

3.2.3 Respiração no ato de cantar.

No que diz respeito ao aparelho respiratório, aquando do nascimento, o bebé tem uma capacidade vital muito reduzida: proporcionalmente, os pulmões têm cerca de metade do tamanho que terão em idade adulta e a traqueia apenas um quarto do tamanho, com um número muito reduzido de bronquíolos. Aos sete anos, a estrutura já é relativamente similar, em termos proporcionais, à de um adulto.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Como já foi referido anteriormente (Capacidade pulmonar), o ar é o impulso a energia para cantar, sendo que a técnica respiratória é o apoio de todo o ato de cantar onde a capacidade pulmonar define, em grande parte, as possibilidades de ação do cantor.

Uma boa realização na fala só é possível se controlarmos a respiração, e o mesmo acontece com o ato de cantar. Para cantar com fluidez é necessário aprender a desenvolver a técnica respiração em movimento correto (ciclo de inalação - expiração) através de exercícios que envolvam os músculos respiratórios. O aluno também deve aprender a gerir a respiração, através de exercícios que envolvam o apoio, coluna de ar com base na energia respiratória, e o controlo, a emissão lenta de ar, e o ar expelido quando utilizada a produção vocal. Ou seja, é necessário saber controlar a entrada e a saída do ar que se respira. A esse controlo dá-se o nome de apoio respiratório.

O diafragma é o principal músculo da respiração, situado na base dos pulmões: quando inspiramos o diafragma é estendido e quando expiramos ele sobe.

Para além da respiração a partir do movimento do diafragma, também se deve incluir a respiração do movimento da caixa torácica que acontece naturalmente em cadeia, e ao que se chama respiração costo – abdominal ou diafragmática.

Uma boa respiração costo – abdominal ajuda a evitar problemas comuns encontrados em sala de aula, como a falta de tonicidade muscular geral, a rigidez dos ombros e do maxilar inferior, que normalmente manifesta em falta de mobilidade, a inspiração excessiva e conseqüente retenção de ar e a falta de flexibilidade respiratória, são alguns dos problemas. Mas,

Tal como um cantor principiante o professor deve ensinar a respiração costo – abdominal ou diafragmática. A aprendizagem de uma respiração “baixa” resulta numa melhoria significativa quer da qualidade do som, quer da afinação em geral. Philips (1992) considera, inclusivamente, que estando a respiração controlada estão, per se, os problemas de afinação resolvidos. (Pereira, 2009, p.35)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

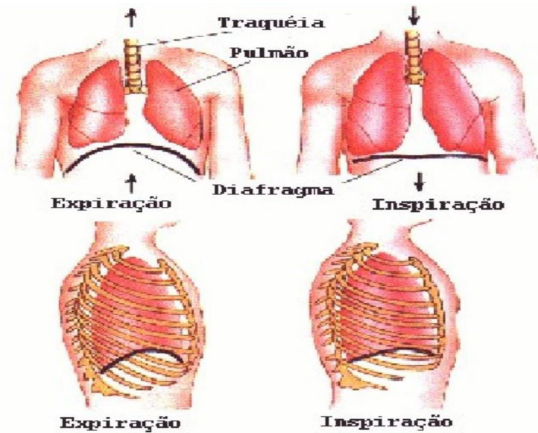


Figura 4 - Sistema Respiratório

Fonte: <http://www.sobiologia.com.br/conteudos/Corpo/Respiracao2.php>

Tal como para os exercícios de Postura, Pereira (2009), sugere exercícios de respiratórios.

Foram seleccionados 5 exercícios de respiração:

Exercício da palhinha – com uma palhinha na mão a criança deve imaginar que sopra o seu som para dentro da palhinha. Objetivo: manter o ar contínuo e dirigido.

Exercício de soprar bolas de sabão – a criança deve ser incentivada a imaginar-se a soprar pequenas bolas de sabão. Com a prática pode sucessivamente soprar-se bolas de sabão maiores. Objetivo: controlo expiratório. Eficácia da pressão subglótica para o canto.

Exercícios de coordenação pneumofónica conduzem por um lado, à compreensão da relação fundamental entre a respiração e o som produzido, por outro, à consciência de que o controlo do som se efectua através do controlo respiratório.

Exercícios em (V) - Sustentando a consoante fricativa (V) faz-se uma expiração longa com movimento abdominal contínuo. Deve dar-se especial atenção à sensação de relaxamento lento associado à inspiração. Depois faz-se o exercício ritmicamente de modo a obter uma sucessão de expirações/inspirações com movimento lento de tensão/distensão associado. Objectivos: consciencialização da movimentação abdominal necessária na respiração para a fonação; observação da

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

distensão muscular associada à inspiração; capacidade de coordenação pneumofônica lenta.

Exercícios de *stacatto* – em arpejo de quinta, numa combinação de vogais (i) e (a).

Objetivo: flexibilizar os músculos envolvidos na respiração. (p.41)

3.2.4 Fonação:

“O ‘sistema’ fonador é um complexo de respostas motoras a uma ordem neurológica, pelo que o som se inicia propriamente a nível cerebral. Durante a vida do individuo há, tal como no corpo em geral, uma evolução e modificação dos órgãos fonadores.” (Pereira, 2009, p.34)

Quando falamos, “geramos” uma corrente de ar que sai dos pulmões e vai até a cavidade oral, passando por diversos órgãos e estruturas. Os sons da fala são produzidos quando alguns desses órgãos e estruturas agem sobre essa corrente, ou seja, quando há mudança dessa corrente de ar. O conjunto de órgãos e estruturas que produzem os sons quando falamos é chamado de aparelho fonador.

Tal como anteriormente, irei expor 3 exercícios para melhoria da fonação de Pereira (2009):

Exercícios de *stacatto* – harpejos de quinta, numa combinação de vogais (i) e (a). Objectivo: melhorar a adução das cordas vocais, melhorando simultaneamente a qualidade do início do som.

Exercícios em (z) – pequenos exercícios de três ou de cinco sons em grau conjunto ascendentes e descendentes e/ou a melodia da canção aprender toda em (z). Objectivo: melhoria da adução das cordas vocais.

Exercícios de *stacatto* com associação de pressão das mão um contra a outra – com as vogais (i) e (a), *stacatto* em graus conjunto ou em arpejo. Objectivo: facilitar a adução. (Pereira, 2009, p.43)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

3.2.5 Aparelho Ressonador/amplificador do som.

“A ressonância é o fenómeno que permite ao som laríngeo ser amplificado e filtrado: ocorre em todo o som produzido pela voz humana” (Pereira, 2014)

O aparelho ressonador é constituído pela faringe, boca e fossas nasais, que são uma contribuição para o discurso oral como a capacidade da emissão de sons diferenciáveis a cantar. É uma estrutura vibrátil quando recebe o ar com energia dos pulmões. Esse som, essa energia acústica gerada na laringe vai percorrer um longo trajecto pela faringe, cavidade oral, fossas nasais, onde vai sofrendo alterações acústicas (ressonância), levando ao aparecimento do som que conhecemos como voz humana. (Caçador, 2011)

E este manuseamento de ressonância está dependente dos movimentos dos articuladores por isso é com um preciso manejo dos articuladores que o cantor atinge os objectivos pretendidos. A ressonância depende ainda: da velocidade da fala; da melodia do discurso; dos fenómenos de co-articulação; das variantes regionais; dos mecanismos compensatórios. (Guimarães, 2011)

Irei expor três exercícios vocais do artigo de Pereira, A voz cantada infantil; Pedagogia e didáctica:

Se a criança tende a anasalar o som deve evitar-se os exercícios de ressonância.

Exercício de mastigar os sons – falar e cantar imaginando que se mastigam as sílabas. Objectivo: enfatizar a sensação vibratória na fase.

Exercício de cantar com a boca cheia de bombons – imaginar que se tem a boca cheia de modo a que a boca tenha que estar mais aberta do que normal. As crianças têm a tendência a não abrir a boca para cantar, sendo assim, a execução deste exercício útil para aumentar o movimento de abertura mandibular. Objectivo: desenvolver a percepção da necessidade de abertura da boca para amplificação sonora (ressonância oral).

Exercício de cantar como o gato – cantar a melódica da canção a aprender em (miau). Objectivo: os mesmo que os exercícios anteriores. (Pereira,2009,p.43)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

3.2.6 Articulação

O trabalho de dicção é fundamental para o sucesso de um cantor/a e para os grupos corais, pois esta possibilita que o cantor tenha uma expressão clara, capaz de facultar um melhor entendimento do texto. Tal como a uniformidade sonora das vogais que é muito relevante para uma perfeita afinação e para uma maior homogeneidade sonora. A uniformidade de articulação da dicção é também essencial para o equilíbrio rítmico, flexibilidade dos lábios, da língua e da garganta, possibilitando uma produção vocal eficaz e saudável. O aparelho articulatório é constituído pela língua, mandíbula e lábios e para melhoria da articulação deverá ser incluído na técnica vocal exercícios específicos para estes articuladores.

Os articuladores devem permanecer flexíveis, mas ativos. Ensinar os gestos das vogais e das consoantes é fundamental – postura da língua, postura da mandíbula, posição dos lábios – pois, ao contrário do que se pensa, estes gestos não são óbvios. Uma boa articulação é possível, sobretudo nas crianças cuja fala já está desenvolvida, isto é, a partir dos três anos (Pereira, 2009).

Assim irei expor três exercícios para melhoria da ressonância vocal de Pereira (2009):

Exercícios de pastilha elástica – imaginar que se tem uma pastilha elástica e que é necessário abrir e fechar a boca, em movimento vertical da mandíbula, enquanto se canta. Objectivo: flexibilização da articulação temporo-mandibular.

Exercício da língua brincalhona – cantar a melodia, sem texto, mexendo a língua dentro da boca. Objectivo: flexibilização do movimento da língua.

Exercícios específicos para forma das vogais – explicar o formato de cada vogal (posição da língua, posição dos lábios, posição da mandíbula) e, depois, cantar uma frase melódica mantendo a forma da vogal. Objectivo: perceber o gesto articulatório necessário a cada vogal.

Exercícios em, (r), (gr),(rr) com diversas vogais – quer em vocalizo, quer com a melodia de uma canção, deve executar-se os trechos com um dos exemplos daquelas consoantes seguidas de uma vogal escolhida. Objectivo: flexibilização do movimento do palato mole. É também eficiente para eliminar a nasalidade do som.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

3.2.7 Homogeneização de registos.

Homogeneização de registos é uma qualidade essencial para a voz cantada tal como obter um som de qualidade e homogéneo quando se trabalha em coro. Homogeneização é uma função da distribuição das zonas de ressonância por igualdade, como a fusão das diferentes sonoridades vocais que cada pessoa obtém a cantar. Paralelamente usa-se o termo “colocação”, tendo em vista os registos vocais nomeadamente a “colocação em voz de cabeça, e de peito”. É importante, e as vezes difícil, conseguir passar do mecanismo pesado ao mecanismo leve e do mecanismo leve ao mecanismo pesado sem interrupção, bem como que o cantor/aluno(a) tenha o conhecimento e a consciência para a existência de um mecanismo leve, ou seja “voz de cabeça” /falsete, e para a existência de um mecanismo pesado (peito) de produção do som. Utilizar estes dois registos aumenta as possibilidades da tessitura numa só frase melódica.

Phillips (1992) defende que a maioria das crianças tende a cantar usando apenas o mecanismo pesado, uma vez que é esse o registo que utilizam na produção da voz falada. É, por isso, importante educar as crianças na homogeneização da voz e ajudá-las a lidar.

Pereira (2009) defende que a pedagogia vocal deve fazer a criança descobrir que tem registos, ou vozes diferentes:

A maior parte dos problemas de afinação residem no facto da criança apenas cantar num dos seus registos, habitualmente, mais no registo pesado do que no leve, pois o primeiro é aquele que, normalmente utiliza na sua voz falada. O controlo da registação, logo em idade precoce, conduz o pequeno cantor a efectuar uma muda vocal menos diminuidora das capacidades vocais e continuar a cantar, em prossecução da técnica, na adolescência. (Pereira, 2009, p.38)

Irei expor três exercícios de homogeneização de registos; de Pereira (2009):

Exercícios de imitar a fala de diferentes pessoas e animais – estes exercícios permitem que a criança compreenda que tem vários modos ao seu dispor de produzir som. Devem imitar-se, como num teatrinho, pessoas ou animais de voz grave, e pessoas ou animais de voz aguda. Objectivo: despertar para o facto de possuímos diversas “vozes”, consciencializar a existência do mecanismo leve e do mecanismo pesado para a produção do som.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Exercícios da sirene dos bombeiros – imitar uma sirene de bombeiros.
Objectivo: despertar para o mecanismo leve.

Exercícios do fantasma- imitar sons do fantasma. Objectivo: despertar para o mecanismo pesado. (p.42)

A questão número sete do questionário feito aos professores de Classe de Conjunto Vocal pergunta exactamente se Nas aulas CCV no ensino básico, começa com aquecimento físico e vocal?

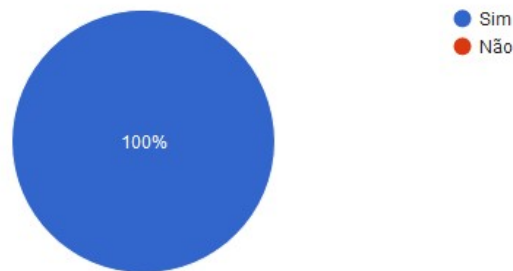


Gráfico 5 - 7. Nas aulas CCV no ensino básico, começa com aquecimento físico e vocal? Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Como vimos na percentagem do gráfico 5, todos responderam afirmativamente a esta questão, que é um dado e conclusão importante e positivo. Mas será que ao utilizarem o aquecimento vocal em sala de aula o fazem com prudência e consciência?

Para que haja qualidade vocal infantil, e para que não haja excessos, é necessário estar consciente e ter consideração pela tessitura e extensão dos alunos, que são outros fatores importantes e que influencia no comportamento, no desenvolvimento, e na evolução vocal dos alunos. É necessário ter o conhecimento sobre esta matéria, porque é outra condição preponderante na escolha de repertório e dos exercícios vocais.

3.2.8 Tessitura e extensão

Compreende-se por tessitura o conjunto de notas que se consegue articular sem esforço de modo a que o timbre saia com a qualidade necessária, refere-se às notas mais realizáveis no que toca a qualidade da emissão. A tessitura tem uma abrangência menor que a extensão. A extensão vocal refere-se ao conjunto de todas as notas que um cantor consegue

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

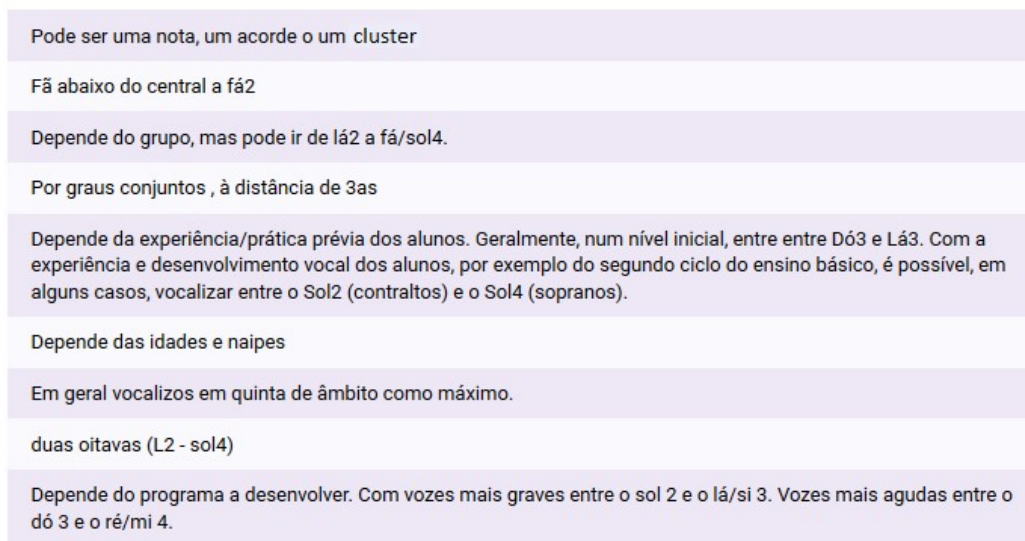
articular, independente da qualidade dessa articulação. Extensão tem, portanto, uma abrangência maior que a tessitura. Assim a técnica vocal é o grande contributo para que se consiga cantar com mais qualidade vocal e aumentar ampliar a extensão vocal.

A extensão de uma voz compreende todas as frequências de que essa voz é capaz, sendo a tessitura a região confortável da extensão. É, portanto, a tessitura que lhe é própria que um cantor deve cantar. (Pereira, 2009)

Portanto a extensão vocal é definida como sendo o âmbito entre a nota mais aguda e a mais grave de uma voz, enquanto a tessitura traduz-se na parte da extensão vocal em que a voz é mais timbrada e onde o cantor apresenta maior facilidade na produção de sons agudos ou graves.

Daí a importância da questão número oito 8. Que tessitura abrange o vocalizo utilizado?

E as respostas que obtivemos foram:



Pode ser uma nota, um acorde o um cluster
Fã abaixo do central a fá2
Depende do grupo, mas pode ir de lá2 a fá/sol4.
Por graus conjuntos , à distância de 3as
Depende da experiência/prática prévia dos alunos. Geralmente, num nível inicial, entre entre Dó3 e Lá3. Com a experiência e desenvolvimento vocal dos alunos, por exemplo do segundo ciclo do ensino básico, é possível, em alguns casos, vocalizar entre o Sol2 (contraltos) e o Sol4 (sopranos).
Depende das idades e naipes
Em geral vocalizos em quinta de âmbito como máximo.
duas oitavas (L2 - sol4)
Depende do programa a desenvolver. Com vozes mais graves entre o sol 2 e o lá/si 3. Vozes mais agudas entre o dó 3 e o ré/mi 4.

Figura 5- Respostas à questão n.8. Respostas dos Professores questionados, retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Segundo a tabela de Cooksey (2000) (ver quadro 3 p.) onde se verifica a extensão de um rapaz/adolescente, abrange a nota Fá2 a Ré3. E segundo a tabela Gagkle (1991) (ver quadro.. p...), as meninas na fase da adolescência abrangem a extensão de La2 a Fá4. É de ter em consideração esta questão de saber qual a tessitura e extensão vocal das crianças cantoras,

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

porque é um contributo importante para a classificação das vozes, se agudas ou graves, e atendendo a vários elementos, tal como saber até onde se pode aplicar a extensão dos vocalizos e até onde poderá ir a extensão do reportório, para que mais uma vez não haver excessos e danos vocais.

Assim, quando um professor de CCV fazer o aquecimento vocal deverá ter em conta à extensão utilizada que “*Depende do grupo, mas pode ir de lá2 a fá/sol4*”. (A3) E também “*Depende da experiência/prática prévia dos alunos. Geralmente, num nível inicial, entre entre Dó3 e Lá3. Com a experiência e desenvolvimento vocal dos alunos, por exemplo do segundo ciclo do ensino básico, é possível, em alguns casos, vocalizar entre o Sol2 (contraltos) e o Sol4 (sopranos)*”. (A5); Tal como “*Depende do programa a desenvolver. Com vozes mais graves entre o sol 2 e o lá/si 3. Vozes mais agudas entre o dó 3 e o ré/mi 4*”.(A9) Concluo assim que a maioria dos inquiridos está atento e é de certa forma conhecedor da extensão apropriada a ser utilizada no aquecimento vocal.

E ao utilizar a técnica vocal,

Há, ainda, que sublinhar que a tessitura do cantor aumenta consideravelmente com o treino, sendo assim, por exemplo, uma criança de 8 anos que tenha treino vocal desde os 3 anos não apresentará a mesma tessitura cantada de uma criança que tenha treino vocal pela primeira vez aos 8 anos. Também este dado é relevante na escolha do reportório por parte do professor. (Pereira, 2009, p. 37)

Portanto a escolha do reportório é crucial para que os alunos cantem no seu registo vocal.

É mais um dos itens a ter em consideração nas aulas de CCV no ensino básico.

4. Importância da escolha do Reportório na disciplina de CCV no ensino básico.

E porque a escolha do reportório a cantar é uma escolha que é da responsabilidade do professor de CCV, sabendo que tem que ser uma escolha consciente baseada em características específicas, e porque muitas vezes não é fácil escolher reportório que obedeça a essas características. Foi importante para este estudo integrar as seguintes questões:

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

9. É fácil para si, encontrar reportório para CCV do ensino básico?

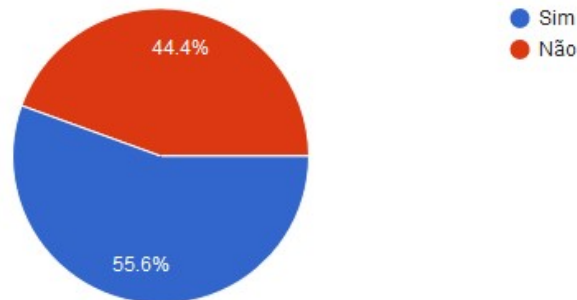


Gráfico 6. É fácil para si, encontrar reportório para CCV do ensino básico? Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

9.1 Porquê?

Porque conheço muito reportório português de qualidade e eu mesmo crio muito do meu reportório. Não utilizo reportórios estrangeiros contemporâneos.
Existe imenso reportório para vozes iguais, nem sempre na língua portuguesa, mas também existe bastante reportório.
Faço muita pesquisa e encomendo várias obra para 2 e 3 vozes
1) Porque procuro activamente em várias fontes; 2) Porque faço adaptações de obras para os alunos (p ex. textos ou arranjos adaptados)
Há muito repertorio e arranjos disponíveis.
Há muito reportório noutras línguas mas há muita falta de materiais em português, por isso dá muito trabalho ao professor fazer os seus próprios materiais.
Não são adequados às idades a nível psicológico e vocal e se são adequados, na sua maioria, são desinteressantes
Porque muitas vezes possuem tessitura desaproprada, dificuldade excessiva e estão escritas em línguas estrangeiras.

Figura 6 - Respostas à questão n.º 9.1 Porquê? Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Como já foi referido, a escolha do reportório é de igual modo importante para o desenvolvimento da voz cantada infantil/adolescente, pois há certas considerações em ter em conta porque as crianças apresentam menor dimensão dos pulmões, dos músculos respiratórios, menor volume das cordas vocais, a posição é mais elevada na laringe, é nesta

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

posição ainda alta com a menor dimensão que apresenta. Esta laringe não pode produzir, nem uma voz com a mesma tessitura, nem com a mesma dinâmica de uma laringe adulta. (Pereira 2009, 36) O mesmo refere Ana Gloria Ortega quando diz:

(...) a laringe infantil encontra-se localizada numa posição alta em relação à coluna cervical e em comparação com a laringe de um adulto. Esta localização determina que a longitude do tracto vocal seja menor, facto que influencia as características das ressonâncias da voz. (Ortega 2004, p. 21)

A voz infantil/adolescente deve por isso estar alerta para alguns comportamentos, nomeadamente, o resistir à tentação de imitar as vozes adultas, sob risco de estarem a produzir esforço. O professor de CCV deverá ter em conta estas características, que se refletem de forma diferente de acordo com a faixa etária dos coros, o que influencia bastante na escolha de um repertório adequado. A escolha do repertório também deverá ter em atenção às frases musicais que necessitam de ser mais curtas; devendo evitar notas demasiado sustentadas; o âmbito da melodia deve ser adequado à tessitura vocal e ao nível de desenvolvimento dos registos vocais; e as peças devem ser curtas para evitar um precoce cansaço vocal.

Jenevora Williams (2008) defende que o repertório escolhido deve ter frases curtas, extensão adequada à voz, sem explorar a zona aguda. Tudo o que exija muito volume, sustentação na parte aguda deve ser evitado.

Também Leonor Pereira menciona que uma criança na idade pré-pubertal não tem, ainda, capacidade respiratória suficiente para sustentar uma frase por tempo similar a um adulto. O repertório escolhido deve ter esta característica em atenção: as frases não devem ser longas nem muito sustentadas. (Pereira, 2009)

E sendo a escolha de repertório umas das competências do professor CCV, e sabendo a importância do tipo de repertório a abordar em sala de aula, foi natural incluir no questionário desta investigação a pergunta número.

A questão número dez: Quando escolhe o repertório tem em consideração a: (sendo que 1 é o mais importante e 6 o menos importante).

- Nível psicológico/maturidade dos alunos;
- Idades dos alunos;
- Tessitura vocal dos alunos;
- Repertório do interesse dos alunos;

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

- Adequação à capacidade vocal dos alunos;
- Adaptação ao tipo de audição/espectáculo que irão fazer.

O esquema exposto demonstra a conclusão das respostas por níveis, ou seja, a repostas com mais nível 1 (mais importante) foi a apresenta-se com maior valor:

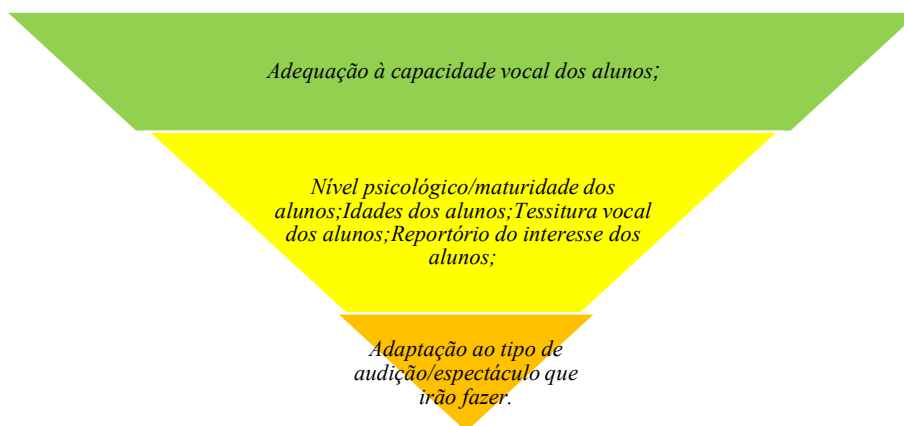


Figura 7 – Respostas à questão n.º 10. Quando escolhe o repertório tem em consideração a: (sendo que 1 é o mais importante e 6 o menos importante). Dados retirados do Google questionário e adaptados ao esquema feito pela autora.

Das respostas obtidas o parâmetro que teve maior importância foi “*Adequação à capacidade vocal dos alunos*”. E a que teve menor importância foi “*Adaptação ao tipo de audição/espectáculo que irão fazer.*” E aqui se demonstra que os professores questionados estarão atentos e saberão adequar as suas escolhas à capacidade vocal dos alunos, o que é um outro sinal positivo para pedagogia de CCV.

Porque independentemente do gosto pessoal do aluno e do seu desejo de executar determinado tipo de repertório, cabe ao professor a seleção do mesmo, tendo por objetivo o desenvolvimento técnico e interpretativo do aluno, mesmo que contrarie o seu gosto, mas podendo compensá-lo com material que ponha à prova as suas capacidades. Algumas cedências poderão ser permitidas em sala de aula, de forma a demonstrar claramente que a opção do aluno não foi a mais correta.

A música evoca emoções. Para uma criança/adolescente, o desencadear dessas emoções faz parte do seu universo de liberdade e criatividade e as vezes não vivida da melhor forma, porque poderá estar a passar por uma fase de transformação psicológica e vocal e a

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

esta mudança chama-se mudança vocal. Por essa razão, deverá ser permitido a estes alunos o direito de informação que o professor lhe deverá transmitir, para lhe dar confiança e conhecimento, tal como a execução da prática da técnica vocal para passar esta fase mais madura sem problemas.

A mudança vocal é portanto mais uma conjuntura a conhecer, e será o tema a ser tratado.

4.1 Mudança voz infantil/adolescente.

O aparelho fonador passa por fases de bruscas e profundas alterações. Uma das fases mais marcantes no que à voz diz respeito é a fase da mudança vocal. Estas alterações têm dimensões muito diferentes quando comparamos ao que acontece nos rapazes e nas raparigas. Porque O cumprimento das cordas vocais, nas raparigas, sofre um crescimento de cerca de 34% e, nos rapazes, cerca de 64%.” (Jenkins, 1998; Williams, 2003, cit. In Pereira, 2009, p.39) “A cartilagem tiróide nos rapazes cresce cerca de três vezes e o peso das cartilagens tiróide, cricóide e artenóides aumenta cercas de duas a três vezes.” (Jenkins, 1998 cit. In Pereira, 2009).

A puberdade é o período em que a voz infantil vai adquirindo as características da voz adulta, tornando-se evidente a separação entre vozes masculinas e femininas, proporcionada pelas alterações fisiológicas e hormonais que ocorrem ao nível do corpo humano no seu geral, e sobretudo no aparelho fonador, ou seja, ocorrem alterações radicais ao nível da produção da voz falada e cantada, onde os sintomas e agravamento para o adolescente é a permanente ronquidão, o não controlo da sua voz, pois as vezes podem imitar sons descontrolados a cantar, bem como dores de garganta frequentes, e não conseguir cantar com uma extensão ampla.

Esta mudança no aparelho fonador, é um processo gradual que se desenvolve por etapas em ambos os sexos, que ocorre, geralmente, entre os 12 e os 16 anos, Williams (2005), no entanto, refere que a mudança vocal tem vindo a registar-se, progressivamente, mais cedo ao longo do século XX e que, o crescimento físico, as transformações fisiológicas da criança, constitui uma condição importante na prática coral porque:

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Em média, as cordas vocais da rapariga crescem cerca de 0,4 mm por ano, e a dos rapazes crescem cerca de 0,7 mm havendo um crescimento mais rápido durante a puberdade. Na infância as cordas vocais têm de 6 a 8 mm chegando aos 12 – 15 mm na puberdade. As propriedades muco – ondulatórias das cordas vocais só estão totalmente estabelecidas por volta dos 15 anos – justificando a instabilidade da frequência fundamental observada – e o comportamento total das cordas vocais só é atingido por volta dos 20 anos. Há, ao nível da laringe, uma evolução histológica, morfológica e topográfica. Com a descida da laringe produz-se um espaço, cavidade faríngea, que vai funcionar como espaço ressoador. (Pereira, 2009, p.35)

Estas alterações fisiológicas são uma causa e um conhecimento essencial para o professor de canto e CCV no ensino básico que deverá possuir e principalmente estar atento para não haver repercussões negativas na voz das crianças/adolescentes.

4.1.1 Mudança de voz nas vozes masculinas

É nos rapazes que as alterações fisionómicas são mais visíveis e, conseqüentemente, audíveis.

O agravamento da voz, especialmente no rapaz, é notório. No plano acústico, a frequência fundamental média, no rapaz, desde cerca de uma 8.^a, e na rapariga, cerca de uma 3.^a. É ao nível da voz do rapaz que mais se faz sentir a mudança, uma vez que a rapariga, mesmo descendo uma terceira aproximadamente, continua a falar próxima do registo em que falava ao passo que ao rapaz é exigida uma verdadeira readaptação, e esta leva algum tempo. (Pereira, 2009, p.39)

Ao longo do seu longo trajecto de investigação, Cooksey (2000, p.721) definiu uma tabela (Quadro 3) onde distingue 5 diferentes estádios de transição nos quais a tessitura de um rapaz vai descendo progressivamente. Isto exige uma atenção redobrada quanto a extensão utilizada no aquecimento vocal, na técnica vocal a utilizar e nas escolhas e do repertório. Aqui se apresenta quadro de forma abreviada e adaptado por mim:

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Quadro3: Extensão vocal de rapazes em mudança vocal, segundo Cooksey (2000), adaptado pela autora.

Estádio	Extensão
Estádio I	Láb2 – Dó4
Estádio II	Fá2 - Lá3 (Sol3)
Estádio III	Ré2 – Fá#3
Estádio IV	Si1 – Ré 3
Estádio V	Sol1 – Ré3

4.1.2 Mudança de voz nas vozes femininas

No que diz respeito à muda de voz feminina, pode dizer-se logo à partida que é bem mais suave do que a masculina. A voz feminina sofre diversas alterações físicas durante a adolescência, embora estas alterações não se aproximem sequer do dramatismo daquelas observadas numa voz masculina. (Gackle, 1991).

Na verdade, talvez por este fato, a consciência da existência real de uma mudança vocal feminina surgiu bastante depois da consciência relativa à muda de voz masculina. Também devido a esse fato, a mudança vocal feminina tem sido bastante menos estudada, até à data.

Os sintomas perceptíveis são, por isso, reduzidos. Há uma descida menor da frequência fundamental, em relação aos rapazes (no caso feminino resume-se a cerca de 3 ou 4 meios tons), enquanto a laringe cresce também somente 3 a 4 milímetros. Crescimento bastante discreto, quando comparado com o masculino. Ainda assim, podem sentir-se algumas quebras de voz, pontuais, bem como outros sintomas que Gackle (1991) enumera no seu estudo sobre a Muda Vocal Feminina: Insegurança na afinação; Desenvolvimento de quebras de registo; Acrescido sopro na voz; Pequena redução da tessitura; Rouquidão; Sensação de desconforto no canto; Dificuldade na fonação.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Lynn Gackle, grande impulsionadora do estudo da muda vocal feminina, dividiu também em diversas fases esse período. Nesta sua divisão caracteriza pormenorizadamente cada um dos estádios pelos quais a rapariga vai passando. Para este trabalho, porém, decidiu-se focar somente a questão da tessitura relativa a cada estádio, por ser a condição mais determinante relacionado para o repertório:

Quadro 4: Extensão vocal das raparigas em mudança vocal, segundo Gagkle (1991, p.17), adaptado pela autora.

Estádio	Extensão
Inalterada (Pré - pubretal)	Sib2 - Fá4
Estádio IIA	Lá2 - Sol 4
Estádio IIB	Lá2 - Fá 4
Estádio III (jovem adulta)	Lá 2 - Lá4

Em todos os estádios, é necessário continuar a exercitar a totalidade da extensão, uma vez que as alterações desta fase dos estádios são transitórias, e o uso contínuo do registo grave pode ser prejudicial. Nas vozes femininas, dadas as menores repercussões, a questão da continuidade do canto durante toda esta fase, nunca foi tão questionada como com os rapazes. Estes dados são da maior utilidade para todos os profissionais que trabalham com vozes de adolescentes.

Além das implicações físicas, a mudança de voz pode ter várias implicações na vida pessoal e social dos adolescentes. Esta mudança interfere a nível pessoal, ao alterar a imagem que o jovem tem de si mesmo enquanto indivíduo singular, detentor de características próprias; interfere a nível social, com a implicação da aceitação dos outros a esta sua nova condição e com a sua necessidade de integração num grupo; interfere no desenvolvimento musical e vocal dos alunos, uma vez que as mudanças que vão acontecendo no seu corpo, comprometem o desenvolvimento natural e saudável da sua voz e, conseqüentemente, a eficácia da sua emissão, tornando-a irregular no que diz respeito à sua extensão e tessitura; interfere no seu percurso musical, nomeadamente porque os planos de estudo dos cursos de

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Canto e CCV das escolas de música oficiais não têm em consideração o desenvolvimento dos jovens; e interfere no gosto por cantar, uma vez que a maioria das mentalidades e dos planos de estudo continua a depender de tradições que excluem os adolescentes do seu ensino.

5. E agora quais os procedimentos a ter com alunos que passam por esta fase?

Na questão número doze: Como procede quando um aluno demonstra estar na chamada “mudança de voz”, e se sente desanimado/a cantar? Obtivemos uma resposta como “Não dou importância e ele leva naturalmente... saber esperar.” (A1) Mas será que é este o procedimento a ter? O aluno irá perceber o que se está a passar e por isso vai saber esperar?

Esta resposta em concreto leva-nos aos tempos antigos, e ficamos com a noção de que é uma forma de estar que não teve melhorias nesta matéria. Mas há evoluções, pois Kendra Key Friar assinala estes progressos quando diz que:

Os avanços nas teorias da muda vocal são particularmente assinaláveis, se considerarmos que tiveram lugar nos últimos cinquenta anos e, se relativizarmos, puseram de parte a convicção que durou mil e quinhentos anos segundo a qual os adolescentes em muda vocal não deviam cantar de todo. (Friar 1999, p.29)

John Cooksey (2000) chama especial atenção para este fato de não dar importância a transformação fisiológica dos alunos, quando refere que talvez se as vozes adolescentes fossem cultivadas, usando metodologias baseadas em estudos científicos, os jovens se sentissem encorajados a continuar a participar em actividades ligadas ao canto.

Também Williams (2006 cit.in Pereira 2009) menciona que,

Durante décadas se mantiveram nos coros os rapazes a cantar a linha do soprano pelo máximo de tempo possível, até que a voz “quebrasse”, como consequência, apenas 2% dos rapazes sujeitos a este regime vocal se tornaram adultos cantores. (p.40)

Esta é, também, a razão pela qual os professores de canto, durante décadas, mostraram reticências em ensinar crianças em mudança vocal. Hoje, a abordagem é totalmente diferente, não só os meninos se devem manter sempre a cantar, mesmo quando a transição, como, precocemente, são mudados de naipe, de modo a incentivar o uso da voz ‘nova’. (Cooksey, 2000; Hook, 2005; Williams, 2005, 2006 cit. Pereira, 2009, p.40).

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Importante será, então, continuar a desenvolver as atividades de canto, tendo sempre grande atenção a todos os sintomas que possam dar pistas sobre o mau desenvolvimento vocal tal como a disfonia³ onde o sintoma mais comum são vozes com rouquidão permanente e soprada, e o tempo de fonação é reduzida.

Alguns dos procedimentos a ter em sala de aula sugeridos pelos inquiridos, ao responderem á questão número doze, relativamente a esta matéria foram:

“Peço para falar com o aluno sozinho e tento perceber o que se passa com a sua voz com alguns exercícios simples. Se realmente vejo que é a mudança de voz, explico-lhe o que está a acontecer, que é normal e que deve ter cuidado a cantar de forma a não magoar a voz. A partir daí tenho atenção especial a esse aluno de forma a ver como a voz se comporta”. (A2); “Falamos um pouco sobre isso, em contexto de turma e dentro do possível mudo de naipe, ou combino com o aluno para não cantar algumas passagens mais agudas”. (A3); “Explico-lhe aos alunos a fase que estão a atravessar e o que está/vai acontecer com a sua voz. Converso, então, com eles sobre o assunto, permitindo que façam perguntas. Procuro sempre integrar os alunos que estão a atravessar esse processo, exigindo deles apenas aquilo que lhes é possível fazer e, sempre que viável, dou-lhes outros papeis (tocar instrumentos, por exemplo) onde possam sentir-se mais activos e valorizados”. (A5); “Adequar e transmitir a naturalidade na transição do processo”. (A6); “Trabalho com ele tendo em conta o facto de estar em muda vocal”. (A7); “Incentivo a cantar com precaução”. (A8); “Muitas vezes adapto a sua parte para ele poder participar com os restantes colegas”. (A9)

Os procedimentos em cima expostos transmitem que estes professores têm conhecimento, consciência e sensibilidade sobre a mudança vocal.

Dada a importância deste subtema na elaboração do questionário foi incluído a pergunta número treze: Tem algum cuidado específico com a imaturidade vocal das crianças?

No total das respostas todos responderam que sim e que é preciso ter “Muito cuidado. O instrumento em desenvolvimento é frágil e é por isso de extrema importância tratá-lo cuidadosamente”. (A7)

³A disfonia é caracterizada pela alteração de alguns parâmetros vocais que resultam em modificações na qualidade do som, no timbre, no *pitch* ou na intensidade (Ribeiro et al., 2011, cit. In Cancela, 2013, p.3)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

E porque: “Regra geral têm uma voz com mais ar e, se pedimos que projetem o som, gritam. É importante utilizar técnica de forma a que aprendam a respirar, projetar e colocar a voz de forma mais saudável. A partir daí ficam com as bases no lugar certo e podem tirar mais partido da sua voz, sem se magoarem. Além de que o resultado sonoro final é esteticamente mais agradável”. (A2)

Neste período de transição, da voz adolescente para a voz adulta, apresenta novos desafios para ao professor de CCV, como por exemplo o aparecimento dos registos graves nas vozes masculinas, que poderá alterar num só período escolar. Surgem então novas formações de naipe que possibilitam a interpretação de repertório diversificado, que passa de apenas de duas ou três classificações de timbre e extensão (SA; SSA), ou seja, uma aguda e outro grave, passando para outras possibilidades de registos vocais mais graves (SATB).

O professor que desenvolve uma atividade com a voz de crianças e adolescentes tem de ter sempre em reflexão aos estádios de desenvolvimento físico e vocal dos mesmos, para adequar os exercícios técnicos e repertório às especificidades do aparelho fonador. Assim a técnica vocal na aprendizagem do repertório é certamente uma ajuda nesta fase, ou seja é um elemento facilitador para corrigir e explicar alguma dificuldade que surja.

Esta referência da adequação da utilização da técnica vocal aos exercícios e repertório leva-nos á questão número onze: Na execução do repertório, utiliza técnica vocal como elemento facilitador para corrigir e explicar alguma dificuldade que surja? Podemos perceber que 75% (6) dos professores questionados usam a técnica vocal como ajuda. Mas ainda há quem só o faça às vezes.

11. Na execução do repertório, utiliza técnica vocal como elemento facilitador para corrigir e explicar alguma dificuldade que surja?

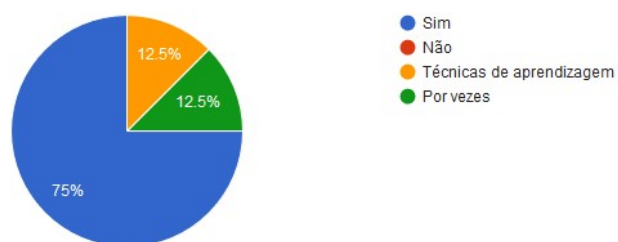


Gráfico 7 – 11. Na execução do repertório, utiliza técnica vocal como elemento facilitador para corrigir e explicar alguma dificuldade que surja? Dados retirados do Google questionário.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

11.1 Porquê?

Os problemas que acontecem na sua grande maioria são devidos a faltas de interesse e por tanto de concentração.

A técnica vocal ajuda a superar as dificuldades encontradas. Com um pouco de criatividade conseguimos ajudar os alunos sem que eles sequer se apercebam que estamos a abordar técnica.

Se forem alunos mais novos, utilizo imagens que levem os alunos ao resultado pretendido, se já foram alunos mais crescido, tento explicar utilizando ferramentas da técnica vocal.

Para facilitar a abordagem à obra, começando sempre pelo texto e ritmo e só depois passo para a leitura da parte

Para uma melhor obtencao sonora

É a melhor forma de ultrapassar a dificuldade.

Porque ajuda nas dificuldades vocais e na interpretação do repatório.

Depende do tipo de dificuldade.

Figura 8 – Respostas à questão n.º 11. 1Porquê? Dados retirados do Google questionário.

Devo concordar com a inquirido (A2) quando afirma que “A técnica vocal ajuda a superar as dificuldades encontradas. Com um pouco de criatividade conseguimos ajudar os alunos sem que eles sequer se apercebam que estamos a abordar técnica.” A utilização da técnica vocal serve para “Para facilitar a abordagem à obra, começando sempre pelo texto e ritmo e só depois passo para a leitura da parte” (A4). Serve também “Para uma melhor obtencao sonora” (A5); pois “É a melhor forma de ultrapassar a dificuldade.” (A6); “E Porque ajuda nas dificuldades vocais e na interpretação do reportório [*sic*].” (A8). Quem é conhecedor da técnica vocal tem a noção que a utilização da mesma, não tem que ser complexa nem enfadonha, porque “Se forem alunos mais novos, utilizo imagens que levem os alunos ao resultado pretendido, se já foram alunos mais crescido, tento explicar utilizando ferramentas da técnica vocal.” (A3). Há que ser reflexivo e criativo para que as aulas de CCV não sejam aborrecido, desagradável a nível vocal e psicológico pois é importante despertar os alunos para a prática de cantar num sentido positivo e de conhecimento, para evitar opiniões e agruras como “Os problemas que acontecem na sua grande maioria são devidos a faltas de interesse e por tanto de concentração.” (A1)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

6. A técnica vocal é um elemento positivo para ultrapassar as dificuldades na fase de mudança vocal e do repertório?

Conhecer as diferentes fases de transição da voz cantada, é indispensável para uma seleção de repertório adequado a cada etapa do desenvolvimento vocal dos adolescentes, bem como conhecer estratégia pedagógica, como a técnica vocal. É essencial para motivar os alunos a cantar, tanto na fase de transição, como no primeiro momento que tem acesso a disciplina de CCV. Mas a mesma técnica vocal de que os cantores adultos, que os professores conhecem por experiência adquirida e vivida pela sua prática, será suficiente e adequada para o aluno infantil/adolescente?

Um dos maiores especialistas na área da educação vocal de crianças, Kenneth Phillips (1992), defende que alunos que tenham treino vocal ou técnica vocal antes da mudança vocal e que sintam confortáveis com as suas vozes, provavelmente sentir-se-ão mais confiantes durante a fase de mudança. Logo, a técnica vocal, nestas idades, é vantajoso e muito proveitoso na aprendizagem do uso do instrumento vocal, nomeadamente na mecanização de processos respiratórios e na homogeneização dos registos. Ana Leonor Pereira refere que o controlo da registoção, logo em idade precoce, conduz o pequeno cantor a efectuar uma muda vocal menos diminuidora das capacidades vocais, e continuar a cantar, em prossecução da técnica, durante a adolescência (Pereira, 2009). Durante este período de transição, a prática coral deve ser mantida, independentemente da fase de desenvolvimento vocal em que o aluno se encontra, porque: Se a criança já tinha aprendido a cantar nos dois registos, a adaptação é mais fácil e rápida (Pereira, 2009).

Há que dar ferramentas, técnicas ao alunos para que eles próprios saberem servir-se dela, e de certa forma saberem se defender. Giga (2004) afirma que,

[...] ao tipo de aprendizagem a realizar para que a criança aprenda a construí-la e a servir-se dela de forma correcta. A voz é um instrumento musical que pode e deve ser desenvolvido. Cantar é um acto natural e implica uma participação do corpo, na sua totalidade. (p.69)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

A técnica vocal é uma evidência, uma ferramenta que o professor tem ao seu dispor para adequar a prática vocal à extensão das vozes em mutação, como adequar exercícios vocais com o objetivo de melhorar a qualidade da fonação e do estudo e interpretação do repertório.

É relevante e de bastante importância para o presente estudo os dados e apresentação de vários pedagogos da área a darem importância à técnica vocal para crianças. Assim, comprova-se a ideia de que o uso da técnica vocal durante as idades do Ensino Básico pode ser frutuoso a vários níveis. Neste contexto endereçamo-nos para a questão número catorze: Considera que a técnica vocal pode ser aplicada indiferentemente a para adultos e para crianças? Justifique a sua resposta.

E as respostas que obtivemos foram:

14. Considera que a técnica vocal pode ser aplicada indiferentemente a para adultos e para crianças? Justifique a sua resposta.

Há um trabalho para grupos e um para solistas. Há um trabalho para amadores e um para profissionais. Segundo o meu ponto de vista o trabalho técnico com amadores não deve ser reparado ou notado como TRABALHO mas sim inserido na rotina como se de música se tratasse ou de uma brincadeira.

Não. A técnica vocal dos adultos pode ser utilizada como ponto de partida, pois os princípios são os mesmos. No entanto devem existir adaptações quando se tratam de vozes jovens pois estão ainda em crescimento e são muito mais sensíveis. Para não falar de que o que aprendem nesta idade tende a moldar a forma como utilizam a voz quando atingem a maturidade.

Em alguns aspectos sim. O princípio da respiração, postura física, controlo na expiração/produção do som. Quanto a qualidade e projecção de som, tudo terá de ser adaptado ao desenvolvimento físico/fisiológico da criança/adolescente.

Não devido á constituição física de cada um ser diferenciada

Sim.

Embora os princípios da técnica sejam os mesmos a sua utilização em crianças e em adultos não é a mesma ou do mesmo modo.

Não. a maturidade das cartilagens não é a mesma.

Não. O seu grau de maturidade vocal é diferente.

Figura 9 – Respostas à questão n.º 9. Considera que técnica vocal pode ser aplicada indiferentemente para adulto e para crianças? Dados e figuras retiradas do Google questionário, feito pela autora.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Ainda que “Em alguns aspectos sim. O princípio da respiração, postura física, o controlo na expiração/produção do som. Quanto a qualidade e projecção de som, tudo terá de ser adaptado ao desenvolvimento físico/fisiológico da criança/adolescente.” (A3) Deve-se ter em conta que “A técnica vocal dos adultos pode ser utilizada como ponto de partida, pois os princípios são os mesmos. No entanto devem existir adaptações quando se tratam de vozes jovens pois estão ainda em crescimento e são muito mais sensíveis. Para não falar de que o que aprendem nesta idade tende a moldar a forma como utilizam a voz quando atingem a maturidade.” (A2) Porque “Embora os princípios da técnica sejam os mesmos a sua utilização em crianças e em adultos não é a mesma ou do mesmo modo.” (A6)

O inquirido (A5), respondeu que “Sim” mas é de lembrar que não só a técnica vocal adequada às idades infantil/adolescente é essencial saber, como o conhecimento fisiológico do aparelho fonador destas idades não é o mesmo que os adultos. Também é de referir que há todo um conhecimento científico que vai sendo acrescentado nas últimas décadas, e que é fundamental para saber motivar, saber proteger as crianças/adolescentes nesta fase. A ciência da voz está hoje em condições de fornecer dados rigorosos não só sobre o complexo mecanismo do aparelho fonador, mas também sobre o comportamento vocal. (Giga, 2004)

Deverá então, por isso, o jovem cantor ter o cuidado de encontrar no seu professor as orientações precisas fundamentalmente a dois níveis: do trabalho técnico e de uma inteligente escolha de repertório. Contudo, é importante que se mantenham os princípios da qualidade e relevância do repertório que facilite a prática vocal e que os coralistas/alunos se sintam motivados com o mesmo.

Conclusão

A concretização do presente estudo de investigação permitiu compreender e afirmar ainda mais sobre a importância de conhecer a técnica vocal e a sua prática adequada no EAE na disciplina de CCV no ensino básico. Nas conclusões da literatura existente analisada, averiguou-se de que o tema abordado tem sido alvo de atenção por vários maestros e pedagogos da música, principalmente a nível internacional. Assim, dada a pouca quantidade de obras existentes em português sobre a temática, foi necessário recorrer e seleccionar

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

artigos de autores estrangeiros que se destacam neste campo, por reunirem dados de pesquisa e experiência pedagógica no ensino de canto e coro (ccv) no ensino básico, obtendo resultados que corroboram a importância do tema presente.

A metodologia utilizada nesta investigação revelou-se capaz e informativa o que possibilitou adquirir respostas às questões inicialmente levantadas. Mas, não parece ter sido a mais eficaz porque na análise dos resultados, a introdução dos blocos de informação teórica parece ter prejudicado à análise que vinha sendo feita.

Relativamente ao questionário, podemos concluir que a maioria dos professores respondentes, ainda que apenas 9, têm a percepção da importância da temática, principalmente tratando-se de criança/adolescentes, mas não tiveram qualquer formação sobre a fisiologia e técnica vocal apropriada as idades do ensino básico, confirmando assim que a criação de uma disciplina direccionada para ao conhecimento da fisiologia e técnica vocal adequada a crianças, seria essencial para quem leccionar CCV nestas idades. Em face desta realidade é tempo de mudar e começar uma educação vocal consciente que faça parte dos currículos escolares.” (Giga, 2004)

O presente estudo de investigação possibilitou ter a noção de que há docentes da disciplina de CCV no ensino básico que estão despertados para a temática desta investigação, tal como ter a noção de que ainda há docentes, ainda que um nesta investigação, que não estão sensibilizados para a importância da temática desta investigação. E o fato de que muitos dos docentes não responderam a este questionário, transporta a perguntar se os docentes destas disciplinas estão interessados e ou empenhados a saber mais sobre esta matéria e mesmo se as suas habilitações seriam apropriadas leccionar a disciplina em causa.

Concluimos então que o conhecimento da fisiologia e características da voz, tal como a técnica vocal adequada e utilizada pelo professor em sala de aula, na disciplina de CCV do ensino básico é fundamental para uma aprendizagem estruturada e sequenciada. Estes elementos podem ser implementados numa prática coral, ou seja na disciplina de Classe de Conjunto Vocal, onde a técnica vocal seja explorada e onde melhore o uso da emissão da voz cantada. A técnica vocal apresenta-se como uma ferramenta essencial para a prática de coro, ideia esta corroborada por Amato (2007)

“O estudo da técnica vocal é fundamental para uma emissão da voz cantada com boa qualidade e sem prejuízo para quem a produz. Esta ideia deve nortear os profissionais que trabalham com educação musical coral em

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

quaisquer níveis de atuação, quer em corais infantis, infante juvenis, adultos ou de terceira idade.” (p. 85)

E em 2002, a Academia Americana de Professores de Canto publicou uma importante declaração relativamente ao Ensino do Canto dirigido a crianças:

“A Academia, agora, reconhece que ensinar Canto a crianças é benéfico. Na verdade, cantores bem treinados, de qualquer idade, têm uma menor probabilidade, relativamente a cantores não treinados, de causar lesões no seu instrumento ou de permitir que o seu instrumento seja lesado por outros.” (p. 1).

Porque segundo Giga (2004),

“A voz é relegada para segundo plano. O que se passa hoje é preocupante. Há um aumento crescente das perturbações vocais que vão desde a rouquidão aguda ou crónica à completa e frequente afonia com graves reflexos na vida da criança. (p.69)

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Considerações Finais

A reflexão sobre as práticas pedagógicas necessitaria de constar na rotina dos docentes em atividade. Actualmente torna-se cada vez mais importante a existência de uma aprendizagem e reflexão contínuas. Mas, “Elas só fazem sentido se forem construídas dentro da profissão, se forem apropriadas a partir de uma reflexão dos professores sobre o seu próprio trabalho.” (Nóvoa, 2007)

É no momento em que o professor pensa que encontrou uma fórmula de sucesso que a sua prática pedagógica começa a perder eficácia. Por isso, a reflexão contínua e formação contínua podem ser o caminho que orienta o trabalho de um professor, uma vez que favorece a procura de novas abordagens sobre os problemas enfrentados, fazendo com que o seu trabalho seja orientado de forma mais consciente e responsável.

Ponderar sobre os comportamentos pedagógicos ajuda-nos a libertarmo-nos de comportamentos rotineiros, a observarmo-nos de outro ângulo, permitindo-nos perceber qual o impacto que temos junto dos alunos e de toda comunidade escolar. Assim desta forma podia-se evitar procedimentos pedagógicos tradicionais adaptados apenas a determinado tipo de alunos. Porque alterando comportamentos e estratégias, a necessidade de evolução será sempre permanente.

No que diz respeito à elaboração de estratégias pedagógicas presentes e futuras, a PES revelou-se essencial, proficiente, porque proporcionou o acesso a profissionais experientes, dedicados e responsáveis, o que transmitiu o caminho a seguir para ser melhor profissional na prática da docência. Apesar da minha experiência como docente, adquiri novas ferramentas de ensino que me permitiram espelhar novas pedagogias a utilizar, tal como estar atenta às relações educativas viradas para a afetividade, às experiências como sequência natural das vivências, tentando focar-me objectivamente em educar o aluno como todo. Não há dois alunos iguais, o próprio aluno não tem o mesmo estado de espírito em todas as aulas e o mesmo acontece com o estado de espírito do próprio professor que pode alterar-se de aula para aula, de aluno para aluno. Cabe ao professor compreender a dimensão destas variáveis e tentar geri-las da melhor forma possível.

A arte, o ensino artístico é um vínculo para uma linguagem das emoções, dos sentimentos que revela o desenvolvimento da personalidade dos alunos e do educador. É importante haver uma reciprocidade de afecto na relação educativa para haver um funcionamento verdadeiramente educativo, para estabelecer por si um clima e

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

comportamento de equilíbrio, de estima, de amizade, de confiança, um clima adequado para as vivências educacionais.

“A acção vivenciada, o movimento experiencial ao qual a criança se entrega emocionalmente, será, portanto, em princípio, uma das formas pelas quais poderemos efectuar um esforço educativo votado entre todos os outros, aos aspectos espirituais morais e afectivos – emocionais, no âmbito daquele tipo de educação que é considerado na psicopedagogia da educação artística” (Sousa, 2003, p. 141).

Assim para implementar melhorias na minha prática como docente, o meu plano de futuro passa por:

- XI Encontro Nacional da APEM - “*A Música, o ensino geral e o especializado: (com)fluências*”, Ação de Formação de Curta Duração (6h) Lisboa-Fundação Calouste Gulbenkian 4 de Novembro 2017. - 9h- 18h;
- Teaching Young Voices Certificate, *Certificate in Teaching Young Voices*, Jenevora Williams - 4 a 6 de Abril 2018, North Colchester Business Centre, Colchester UK;
- Mestrado em Ensino de Música – Direção Coral, Universidade do Minho/Escola Superior de Música de Lisboa. Ano lectivo 2018/2019.

No projeto de investigação, tive como objetivo principal demonstrar que a utilização da técnica vocal na disciplina de Classe de Conjunto Vocal no ensino básico, é um fator importante que deve sempre constar na prática em sala de aula, sendo um via de melhoria da fonação da voz cantada e sobretudo um recurso para proteger a vozes infantis/adolescentes em crescimento de maneira a não provocar danos irreversíveis.

Durante a realização da presente investigação, depois de várias pesquisas bibliográficas e validação da mesma bem como posterior comparação com os resultados do questionário realizado a professores de CCV do ensino especializado da música, pude verificar que presentemente, os professores de CCV já podem ter acesso a investigações que demonstram que a maioria das dificuldades dos cantores adolescentes, não são mais do que particularidades próprias do seu desenvolvimento vocal.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Alguns pedagogos/investigadores chegam mesmo a sugerir abordagens pedagógicas inovadoras, que têm como objetivo desenvolver competências específicas, encontradas em cada etapa do desenvolvimento vocal, e ao mesmo tempo manter a motivação dos alunos pela disciplina de CCV, para motiva – los a cantar na fase da adolescência como prosseguir numa carreira profissional a nível vocal. Cantar e ensinar, cantar durante a mudança de voz, pode revelar-se muito frustrante, uma vez que o esforço nem sempre é recompensado com bons resultados. Logo, conhecer a morfologia do aparelho vocal das idades infantil/adolescente, tal como ter formação sobre a técnica vocal apropriada a estas idades, e sem descurar conhecer todo o processo de desenvolvimento físico e mental dos mesmos, é fundamental para que se possam desenvolver metodologias e estratégias apropriadas, para permitir ao professor/a e alunos trabalhar e usufruir do seu trabalho em sala de aula.

Nesta investigação pude também constatar que cada vez mais se conhece melhor os efeitos e os benefícios da técnica vocal nas aulas de CCV, e que urge a necessidade de renovação da colecção da informação teórica aliada à componente prática, revelando-se assim, de extrema importância gerar unidades curriculares atualizados sobre a temática desta investigação nas Licenciaturas e Mestrados do ensino da música, para que os docentes profissionais estejam despertos, conscientes de que a técnica vocal na disciplina de CCV no ensino básico, deveria constar nos programas e planificações futuras.

Tenho que salientar a importância das entrevistas exploratórias porque permitiram confrontar os dados da bibliografia pesquisada, e ajudaram-me a perceber de que no campo de acção da realidade do ensino sobre a temática desta investigação há docentes que têm interesse e estão conscientes. Também me permitiram constatar que os docentes com formação na área de canto estão mais despertos para a problemática desta investigação, o que leva a refletir sobre a importância de quem lecciona esta disciplina, ou seja, qual a formação ou habilitação dos docentes bem como saber qual os critérios de selecção para quem irá leccionar a disciplina de CCV, o que me guiou a conhecer melhor e conferir os decretos de lei sobre esta temática.

Foi com agradável admiração averiguar de que há mais docentes interessados sobre o desenvolvimento do presente trabalho, e reconhecerem que é pertinente e importante a temática desta investigação.

Ao realizar este trabalho obtive várias questões das quais são e seriam pertinentes trabalhar nelas, mas de que não seria praticável pesquisar e trabalhar estas mesmas questões

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

neste presente trabalho. Por isso, considero que as mesmas mereciam e seriam interessantes elabora – las para trabalhos futuros como:

- Se um professor de instrumento e ou composição não tem formação em canto e ou direcção coral, porque é que muitas vezes se recorre a eles para dar aulas de CCV?
- Porque é que um professor de canto não pode leccionar Classe de Conjunto instrumental, mas o professor de instrumento pode dar aulas de CCV?
- Quais as habilitações necessárias para leccionar CCV no ensino básico?

Também seria interessante e bastante importante contribuir para criar um currículo específico para a disciplina de CCV do ensino básico do ensino especializado da música, tal como um programa base, tendo sempre em consideração o principal objetivo do tema do presente trabalho.

Houve obstáculos que ao longo do procedimento deste projecto de investigação limitou a melhoria deste trabalho bem como a exploração de mais subtemas interessantes. Mas o fato de trabalhar, bem como ter uma família a tratar, fez com que o tempo fosse escasso e complicado de gerir. Ou seja, este trabalho de investigação poderia de certa forma encontrar-se melhor, e muito haveria de ser investigado sobre esta matéria.

Espero que este trabalho tenha contribuído para demonstrar a importância que a técnica vocal nas aulas de CCV têm para melhorar a fonação vocal e assim motivar os alunos do ensino básico a gostarem principalmente de cantar e ganharem desde cedo competências para o seu próprio desenvolvimento artístico, e conseqüentemente o desenvolvimento de futuros profissionais, contribuindo assim para alertar e melhorar aceitação e implementação das técnicas vocais na sala de aula de CCV.

A dedicação dada a este projeto merece a consideração de que, este possa servir da melhor forma possível, o interesse daqueles que procuram conhecer melhor os benefícios da técnica vocal para crianças numa perspectiva de preparação para uma rotina em sala de aula, e um recurso inevitável e favorável ao cantor/aluno para que nunca se sinta frustrado nas práticas vocais.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Referências bibliográficas

Abrantes, P. (2000). Princípios sobre currículo e avaliação. In Proposta de reorganização curricular do ensino básico, (documento de trabalho). Lisboa: ME – Departamento de Educação Básica.

Areias, J. (2016). Tu Consegues. Alfragide. Lua de papel, Leya.

Aires, L. (2011). Paradigma Qualitativo e práticas de investigação educacional. Lisboa: Universidade Aberta.

Aguado, M.J.D. (2000). A Educação Intercultural e Aprendizagem Cooperativa. Porto Editora.

Alcántara, José António (2000) - Como educar a auto-estima. Plátano-Edições Técnicas.

Amato, F. R. (2007). O canto coral como prática sociocultural e educativo-musical. Opus (p.75-96), Goiânia.

Bogdan, Robert; BIKLEN, Sari. (1994). Investigação qualitativa em Educação: fundamentos, métodos e técnicas. In: Investigação qualitativa em educação. Portugal: Porto Editora,

Behlau, M. (1991). O desenvolvimento da voz na Criança. Temas Sobre O Desenvolvimento. Vol. 1, nº 3. (p. 3-6).

Bündchen, Denise Blanco Sant'Anna (2005). A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: Uma abordagem construtivista na prática de canto coral. Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Caçador, Maria (2011). A ciência e a arte da voz humana. Alcoitão: Edições Essa

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Cancela, Lia Carina Cerqueiro. (2013). Disfonia Infantil: Material de apoio à intervenção terapêutica. Tese Mestrado, Universidade Fernando Pessoa do Porto.

Canuyt, G. (1990). La voz. Buenos Aires: Edicial.

Cooksey, J.M. (1992). Working the adolescent voice. St. Louis: Concordia.

Cooksey, J. (2000). Voice transformations in male adolescents. In G. Thurman, L. & Welsh (Ed.), *Bodymind & voice: foundations of music education, book five: a brief menu of practical voice education methods* (2a ed) (Collegeville, p. 718–738).

Coutinho, C.P. (2011). Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: Teoria e Prática. Coimbra: Edições Almedina, S.A.

Cruz, Cristina Brito. (1988). Um novo conceito de formação musical e a sua aplicação nas escolas húngaras. Associação Portuguesa de Educação Musica, (p.10-14.)

Cruz, Cristina Brito. (1995). Conceito de educação musical de Zoltan Kodály e Teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon. Uma abordagem comparativa. Associação Portuguesa de Educação Musica, (p.4-9).

Delors, J. (org.). (1996). Educação, um tesouro a descobrir. Porto: UNESCO & Ed. Asa.

Dutra, Rute (2013). Relatório de Estágio. Particularidades do Ensino do Canto a Adolescentes no Contexto da Escola de Música do Conservatório Nacional. Instituto Politécnico de Lisboa; Escola Superior de Música de Lisboa.

Fernandes, D., Ó, J. e Paz, A. (2009). Uma Avaliação dos Projectos Educativos dos Conservatórios Públicos do Ensino Especializado da Música. Lisboa: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Fonterrada, O. De tramas e fios (2008) – um ensaio sobre música e educação. 2.^a ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro. (p. 161-165)

Friar, K. K. (1999). Changing voices, changing times. *Music Educators Journal*, 83. Fuchs, M., Froehlich, M., Hentschel, B., Stuermer, I. W., Kruse, E., & Knauff, D. (2007). Predicting mutational change in the speaking voice of boys. *Journal of Voice*, 21, (p.169–178).

Gackle, L. (1991). The adolescent female voice: Characteristics of Change and Stages of Development". *Choral Journal*, 31(no8), (p.17–25).

Giga, Idalete E. Garcia (2004). A Educação Vocal da Criança. *ESE - CIPEM - Revista Música, Psicologia e Educação – 2004. n° 6*, (p. 69-80).

Giga, Idalete E. Garcia (2008). Efeitos da Pedagogia Musical Ward no Desenvolvimento musical e Desempenho Vocal de Crianças do 1.º ciclo do Ensino Básico. *Revista de Educação Musical da APEM*, n° 130, (p. 29-39).

Guimarães, Isabel (2007) *A ciência e a arte da voz humana*. Alcoitão: Edições Essa.

Lopes - Graça, Fernando. (1973). *A Música Portuguesa e os seus problemas*. Lisboa: Edições Cosmos.

Ministério da Educação.2001. *Currículo Nacional do Ensino Básico. Competências*

Nogueira, J. M. N. S. (2002). *Formar Professores Competentes e Confiantes*. (Tese de doutoramento.) Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Nóvoa, A. (2007). *O regresso dos professores*. Conferência: Desenvolvimento profissional de professores para a qualidade e para a equidade da Aprendizagem ao longo da Vida. Lisboa, Parque das Nações.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Ortega, A. G. (2004). El niño cantor, aspectos musicales y fisiológicos de la voz cantada infantil. *Huellas*, N.º 4, (p. 20 – 26).

Pereira, Ana Leonor (2009). A voz cantada infantil: Pedagogia e didáctica. In *Revista de Educação Musical*. N.º 132. (p.33-45).

Pereira, Ana Leonor (2016). Da equidade dos instrumentos musicais: a voz. In *Revista de Educação Musical*. N.º 132. (p.13-18).

Pérez, J. (2009). *Coaching para docentes – motivar para o sucesso*. Porto: Porto Editora.

Phillips, K. H. (1992). *Teaching kids to sing*. New York: Schirmer Books.

Phillips, K. H. & Fett, D. L. (1992). Breathing and its relationship to vocal quality among adolescent female singers. *Journal of Research in Singing and Applied Vocal Pedagogy*,(p.1-12).

Regulamento do PES do ciclo de estudos conducente ao grau de Mestre em ensino. (2012). Lisboa Instituto Piaget.

Smith, P. Cowie, H.; Blades M. (2001): *Compreender o Desenvolvimento da Criança*. Horizontes pedagógico. Instituto Piaget.

Teixeira, Tatiana Dias. (2009) *O Canto na abordagem de educacional de Zoltán Kodály*. Tese de Bacharel em Música. Faculdade Santa Marcelina São Paulo.

Sousa, A. (2003). *Educação pela arte e artes na educação*. 1.º Volume. Bases Psicopedagógicas. Horizontes pedagógico. Instituto Piaget.

Sousa, A. (2003). *Educação pela arte e artes na educação*. 3.º Volume. Música e artes plásticas. Horizontes pedagógico. Instituto Piaget.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Suzuki, Shinichi. Educação é amor: um novo método de educação. Tradução de Anne Corinna Gottberg. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1983.

Uva, José Bago de (2012). “Práticas de Técnica Vocal e Respiratória (‘PRATÉVOR’) e Outros Fatores Potenciadores da Qualidade do Canto Coral no 1.º ciclo do ensino básico” em Revista Portuguesa de Educação Artística, 2. – DSEAM, Madeira, (p.13-29).

Uva, José Bago de (2013). “Contributos Metodológicos e Programáticos para o Processo de Ensino e Aprendizagem do Canto Coral no Ensino Básico” em Revista Portuguesa de Educação Artística, 3. – DSEAM, Madeira, (p.97-113).

Vale, S. M. M. (2012). Emissão vocal. Uma visão física, fisiológica e psicológica das pregas vocais. Tese de Mestrado, Especialização em Canto. Universidade Católica Portuguesa do Porto.

Vasconcelos, A. A. (2002). O Conservatório de Música – Professores, Organização e Políticas. Lisboa: Instituto de inovação Educacional, M.E.

Welch, G. F. (2008). Singing as communication. In D. J. Hargreaves, R. MacDonald e D.Miell (Edits.). Musical communication Orford: Oxford University Press, (p. 239-259).

Welch, G. F. (1994). The assessment of singing. Psychology of Music, (p.3-19).

Welch, G. (1997). Singing Development- Childhood & Change, an overview.London: Roehampton Institute London.

Welch, G. F. (março de 2003). Investigar o desenvolvimento da voz e do canto ao longo da vida. Revista música, Psicologia e Educação.

Williams, J. (2006). From boys to men: the changing adolescent voice. Church Music quarterly, September.

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Williams, J. (2012). Teaching Singing to Children and Young Adults. Compton.

Consultas web

Dewey, J. (1897). Meu credo pedagógico. School Journal, vol. 54, pp. 77-80 acedido em: <http://documentslide.com/documents/23016719-john-dewey-meu-credo-pedagogico.html> - 29/03/2017

Fernandes, José Fortunato. (2011) Artigo: A filosofia de Shinichi Suzuki aplicada ao canto coral para adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa: Revista Espaço Intermediário, São Paulo (2011), pp. 38-53, junho, (Consult.27 Abr. 2017). Disponível na Internet:
<http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/3d49344b42c9b31bdafb3a519187ea49.pdf>

PALHEIROS, Graça. B. (2009). Conjunto.in Meloteca: Citações e dicas pedagógicas no Ensino da Música nas AEC- Recursos de apoio aos cursos de Meloteca : Recolha de António José Ferreira. Retirado em Maio 16, 2015 de pt.
<http://www.meloteca.com/cursos/aec-musica-abc-dicas-pedagogicas.pdf>

Pereira, Natália Pereira. O (A) Professor(a) de Canto e o ensino: percursos e contextos. Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (2004), P.57-68 (Consult.12 Mar. 2017). Disponível na Internet:
http://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/3152/1/ART_Nat%C3%A1liaPereira_2004.pdf

Pirâmide de Maslow. Acedido a 14 de novembro de 2015:

<http://www.dicasdeescrita.com.br/ficcao/criacao-de-personagem-piramide-demaslow/>.

Estratégias de ensino e de avaliação. Acedido a 15 de Fevereiro de 2017 em <http://metasdeaprendizagem.dge.mec.pt/metasdeaprendizagem.dge.mec.pt/sobre-o-projecto/estrategia-de-ensino-e-de-avaliacao/index.html>

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

O Conservatório de Música - Professores, organização e políticas. Acedido a 10 de Abril de 2017 em <http://antonioangelovasconcelos.blogspot.pt/2014/02/o-conservatorio-de-musica-professores.html>

Williams, Jenevora (s.d.) A few exercises for young voices. 20 (Artigo não publicado) Acedido em 20 de Setembro de 2017 em http://www.stephengoss.net/Jenevora/documents/Vocal_exercises.pdf

Williams, Jenevora (2005) —Teaching singing and voice to children and adolescents| in PEVoc-6: 31 de Agosto – 3 de Setembro. Acedido a 20 de Setembro de 2017 em <http://cmed.faculty.ku.edu/828/DevelopingVoice.pdf>

Williams, Jenevora (2011) - Teaching young voices safely. Paper given at Foundations for Excellence Dartington Hall 2011. Acedido em 20 de Setembro de 2017 em <http://www.jenevorawilliams.com/wp-content/uploads/2012/10/Teaching-young-singers-safely1.pdf>

Williams, Jenevora (2008) Thoughts on training the adolescent voice [entrevista]. Acedido a 23 de Setembro de 2017 em http://www.vocalprocess.co.uk/resources/Interview_Jenevora_Williams_1.htm

Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada

Anexos (em formato digital)

A. Regulamento de Prática de Ensino Supervisionada dos Mestrados em: Ensino de Educação Física nos Ensinos Básico e Secundário; Ensino de Música.

B. Legislação do Perfil de Competências do Professor e do Ensino Artístico Especializado de Música.

C. Projeto Educativo de Escola – CRBA 2015/2018; Regulamento Interno – CRBA 2015/2016; Estatutos – CRBA 2016; Plano Anual de actividades – CRBA 2015/2016.

D. Programa de Disciplina de Canto – CRBA; Programa de Classe de Conjunto vocal – CRBA; Programa de Formação Musical do ensino Básico – CRBA; Programa de Formação Musical de ensino Secundário – CRBA.

E. Planificações de Canto Prof.^a Joana Godinho; Planificação das aulas dadas; Planificações de CCV20152016 -Vera Silva.

F. Planos Curriculares CRBA

G. Plano individual de formação 2015/2016.

H. Fichas de Controlo de Presenças; Folha de Presença do orientador do ISEIT.

I. Planificação a Longo Prazo CCV 2015/2016.

J. Partituras utilizadas durante o estágio pedagógico CCV E Canto.

K. Guião do questionário. Questionário feito no Google questionário. Respostas ao questionário.

L. Relatório Final de Prática de Ensino Supervisionada.