



**ANDREA CONANGLA
FERNANDES**

**CRIAÇÃO DE PONTES ENTRE TEATRO E CANTO
ATRAVÉS DA EXPLORAÇÃO CRIATIVA DA VOZ:
UMA ABORDAGEM PRÁTICA**



**ANDREA CONANGLA
FERNANDES**

**CRIAÇÃO DE PONTES ENTRE TEATRO E CANTO
ATRAVÉS DA EXPLORAÇÃO CRIATIVA DA VOZ:
UMA ABORDAGEM PRÁTICA**

Relatório de Estágio realizado no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor Paulo Maria Rodrigues e orientação pedagógica do Prof. Doutor António Vassalo Lourenço, Professores Auxiliares do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao Zé Lourenço
“*sogni d’oro*”

o júri

presidente

Doutor Mário Jorge Peixoto Teixeira
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor João Miguel Vassalo Neves Lourenço
Universidade do Texas

Doutor Paulo Maria Rodrigues
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço aos orientadores Paulo Maria Rodrigues e Job Tomé pela disponibilidade e receptividade ao longo deste ano. Agradeço a todos os que fizeram parte deste trabalho: aos habitantes de LIEV, Ausenda Dias, Andreia Duarte, Daniel Bonifácio, David Silva, Susana Cabral, Jorge Graça, Inês Luzio, Diogo Santos, Isabel Azevedo, Beatriz Mano, Jiaqi Zhu, pela experiência incrível que é trabalhar com amigos; aos participantes do Curso de Formação Teatral e ao Bruno dos Reis por me receberem na casa que é o GrETUA; à AMVC, outra casa, e aos alunos da AMVC por acharem que sou professora; aos amigos que levo daqui que me fizeram tão feliz ao longo destes anos; ao Luís Pereira por ser o meu professor desde o dia 1; à minha irmã Mercedes por estar sempre presente em todos os momentos antecipando todas as necessidades, e ao meu namorado Rui para quem os agradecimentos ultrapassariam todos os limites de caratères. Agradeço ainda à Lolita pelos 13 anos de companhia. E mais uma vez ao Zé Lourenço pela amizade e por ter cultivado em mim o bichinho do teatro e do canto. *Habe Dank!*

palavras-chave

Teatro, atores, canto, improvisação, campo de visão, exercícios de trato vocal semi-ocluso

resumo

O presente trabalho descreve a Prática de Ensino Supervisionada na Academia de Música de Viana do Castelo, bem como o desenvolvimento e implementação de uma abordagem criativa ao trabalho vocal com atores no Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro. A questão de repensar o que pode ser um professor de canto no século XXI levou à criação de uma proposta de cruzamento entre a prática pedagógica informada e a prática pedagógica criativa, assente em princípios de exploração e improvisação, valorizando o processo de aprendizagem, procurando nele a beleza e o significado que se pretende no resultado final.

keywords

Theatre, actors, singing, improvisation, field of vision, semi-occluded vocal tract exercises

abstract

The present work describes the Supervised Teaching Practice at the Academy of Music of Viana do Castelo, as well as the development and implementation of a creative approach to the vocal work with actors at the Experimental Theater Group of Aveiro's University. The matter of rethinking the role of a 21st century singing teacher led to the crossing between the informed pedagogical practice and the creative pedagogical practice, built by principles of exploration and improvisation, valuing the learning process, searching on it the beauty and the meaning wanted in the final result.

Índice

INTRODUÇÃO	5
-------------------------	----------

PARTE I - PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	9
1.1 Descrição e Caracterização da Instituição de Acolhimento	9
1.2 Caracterização da População Escolar	11
1.3 Descrição do Meio Envolverte.....	12
1.4 A Disciplina de Canto da AMVC.....	13
2. OBJETIVOS E CARATERIZAÇÃO.....	14
2.1 Definição e objetivos do Plano Anual de Formação do Aluno	15
2.2 Caracterização dos intervenientes da Prática de Ensino Supervisionada	17
2.2.1. Orientadores cooperantes.....	17
2.2.2 Alunos.....	18
3. PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA.....	19
3.1 Aulas observadas e reflexão crítica	20
3.1.1 Aulas de Canto	20
3.1.2 Aulas de Coro	25
3.2 Aulas lecionadas e reflexão crítica	26
3.2.1 Aluno 1	26
3.2.2 Aluno 2	27
3.2.3 Aluno 3	29
4. ATIVIDADES EXTRACURRICULARES.....	32
4.1 Escrita das notas ao programa e reflexão sobre a prática coral.....	32
4.2 Workshop de expressão dramática: Campo de Visão	34
4.3 Recital de Canto e Percussão: Ciclo das Quintas	36
4.4 Partilha de referências musicais dos alunos	37

PARTE II - COMPONENTE DE INVESTIGAÇÃO-AÇÃO

INTRODUÇÃO	41
1. ENQUADRAMENTO	49
1.1 Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro.....	49
1.2 Curso de Formação Teatral 2016	50
2. METODOLOGIAS, OBJETIVOS E ANÁLISE	51
2.1 Recolha de dados	55
2.2 Laboratório Informal de Exploração Vocal	56
2.3 Laboratório de Exploração Criativa da Voz	60
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
BIBLIOGRAFIA.....	79
ANEXOS	80
ANEXO A*: Relatórios de Aulas Observadas.....	78
ANEXO B*: Planificação de Aulas.....	81

ANEXO C: Entrevista a Job Tomé.....	84
ANEXO D: Questionário Aluno 1.....	87
ANEXO E: Questionário Aluno 2.....	90
ANEXO F: Questionário Aluno 3.....	93
ANEXO G: Notas ao programa do Concerto de Natal.....	96
ANEXO H: Plano Curriculares.....	97
ANEXO I: Dados dos Participantes do LIEV.....	100
ANEXO J: Planificação das sessões do LIEV.....	101
ANEXO K: Planificação das sessões do LECV.....	104

ANEXOS EM CD

- * ANEXO A: Relatórios de Aulas Observadas
- * ANEXO B: Planificações de Aula

ANEXOS EM DVD

- Apêndice 1 - LIEV_Campo de Visão Voz (conclusão)
- Apêndice 2 - LIEV_Hakas
- Apêndice 3 - LIEV_Exercício dos Balões
- Apêndice A - LECV_Apresentações dos Participantes
- Apêndice B - LECV_Aquecimento físico Sessão 1
- Apêndice C - LECV_Exercício dos Balões Sessão 1 Individual
- Apêndice D - LECV_Exercício dos Balões Sessão 1 Grupos
- Apêndice E - Haka Exemplo 1
- Apêndice F - Haka Exemplo 2
- Apêndice G - LECV_Campo de Visão Movimento Sessão 2
- Apêndice H - LECV_Campo de Visão Movimento Sessão 3
- Apêndice I - LECV_Campo de Visão Voz Sessão 3
- Apêndice J - LECV_Fotografias
- Apêndice K - Laringe
- Apêndice L - Pregas Vocais
- Apêndice M - Diafragma
- Apêndice N - Nódulos nas Pregas Vocais
- Apêndice O - Pregas Vocais Saudáveis e Doentes
- Apêndice P - Refluxo

Índice de Figuras

Figura 1 - Edifício Átrio da Música	9
Figura 2 - Organigrama da instituição	11
Figura 3 - Plano Anual de Formação do Aluno: Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva	15
Figura 4 - Plano Anual de Formação do Aluno: Participação em prática pedagógica do Orientador Cooperante	15
Figura 5 - Plano Anual de Formação do Aluno: Organização de Atividades	16
Figura 6 - Plano Anual de Formação do Aluno: Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio	16
Figura 7 - Job Tomé.....	17
Figura 8 - Vítor Lima	17
Figura 9 - Coro Viana Vocale.....	19
Figura 10 - Alongamento de braços.....	21
Figura 11 - Alongamento de braços com rotação do tronco	21
Figura 12 - Alongamento do pescoço	21
Figura 13 - Alongamento do músculo esternocleidomastoideo	21
Figura 14 - Alongamento dos ombros	21
Figura 15 - Alongamento de pernas.....	22
Figura 16 - Exercício de correção postural.....	22
Figura 17 - Cartaz do Concerto de Natal.....	32
Figura 18 - Workshop de expressão dramática: Campo de Visão.....	34
Figura 19 - Concerto Ciclo das Quintas	36
Figura 20 - Cartaz do Espetáculo Final: CAIS.....	50
Figura 21 - Exercício de respiração 1	59
Figura 22 - Exercício de respiração 2	59
Figura 23 - Exercício de respiração 3	59
Figura 24 - Exercício de respiração 4	59
Figura 25 - Exercício de respiração 5	59
Figura 26 – Exercício 1: Ressonância.....	68
Figura 27 – Exercício 2: Lip trill ou raspeberries	68
Figura 28 - Exercício 3: Tongue trill	69
Figura 29 - Exercício 4: Consoante fricativa S	69
Figura 30 - Exercício 5: Consoante fricativa Z.....	69
Figura 31 - Exercício 6: Exercício de respiração com vogal U	69
Figura 32 - Exercício 7: Sopro hiper alto.....	70
Figura 33 - Exercício 8: Técnica de mão sobre a boca	70
Figura 34 - LECV: Campo de Visão (disposição em U).....	72
Figura 35 - Exercício 10: Ressonância seguida de vogais	73
Figura 36 - Exercício 9: Técnica de mão sobre a boca seguida de vogais	73
Figura 37 - LECV: Campo de Visão	74

INTRODUÇÃO

Este relatório surge no âmbito de Prática de Ensino Supervisionada (PES) realizada na Academia de Música de Viana do Castelo – Conservatório Regional do Alto Minho, durante o ano letivo de 2015/2016. Conforme o acordado em sede de núcleo de estágio (constituída pelo orientador pedagógico Prof. Doutor António Vassalo Lourenço e pelo orientador cooperante Prof. Vítor Lima) no início do ano letivo, acompanhei as aulas de dois alunos de canto. A partir do segundo trimestre, com o ingresso de mais um aluno, a classe passou a ser constituída por três alunos. Ainda, quinzenalmente, acompanhei as aulas da turma de coro. Tendo em conta que todos os alunos de canto estavam a ter aulas pela primeira vez, o orientador cooperante Job Tomé achou importante que eu observasse e acompanhasse as aulas durante um mês, aproximadamente, de modo a compreender e a familiarizar-me com o tipo de abordagem utilizada. Após este período de observação, comecei a lecionar aulas de canto (de novembro a maio), onde pude explorar e aplicar as metodologias observadas com os mesmos alunos, bem como ideias e propostas próprias.

A primeira parte deste relatório descreve o contexto escolar encontrado e apresenta a reflexão sobre as práticas observadas nas aulas durante a permanência na Academia de Música de Viana do Castelo, assim como a descrição das atividades extracurriculares que tive oportunidade de desenvolver no seio da comunidade escolar.

A segunda parte deste relatório apresenta a componente de investigação-ação que incidiu sobre a criação de pontes entre teatro e canto. Tendo como ponto de partida o princípio de que voz e movimento estão intimamente ligados, o objectivo deste estudo exploratório foi inquirir sobre possíveis formas de os articular, tendo em vista a preparação vocal de atores, mas também o desenvolvimento de aspectos expressivos e criativos do movimento de cantores. Partindo duma reflexão alargada sobre o papel da voz no desempenho do ator, procurei perceber de que forma as questões da voz são trabalhadas na formação de actores em Portugal e propor um conjunto de actividades que permitissem transferir para esse contexto algumas das técnicas do canto.

O professor de canto do século XXI tem como matéria-prima indivíduos provenientes de uma sociedade cada vez mais heterogénea, com necessidades vocais bastante específicas que precisam de resposta. Embora desenvolvido para atores, o meu trabalho é uma proposta de resposta às necessidades vocais contemporâneas, podendo ser aplicado a profissionais da voz (atores, professores, oradores), coletivos de vozes e até mesmo indivíduos com problemas de saúde vocal. Este trabalho ergue-se na

esperança de ser uma porta para o desenvolvimento vocal e humano assente na exploração criativa, sem barreiras ou constrangimentos criados pela avaliação.

Esta investigação resultou na implementação de um laboratório de carácter exploratório no Curso de Formação Teatral 2016 do Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro.

Parte I – Prática de Ensino Supervisionada

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Descrição e Caracterização da Instituição de Acolhimento¹



Figura 1 - Edifício Átrio da Música

A Academia de Música de Viana do Castelo (AMVC), Conservatório Regional do Alto-Minho, surgiu a 15 de Novembro de 1977 como uma associação com sede em instalações provisórias no Ex-Quartel do BC9². É atualmente um estabelecimento de ensino especializado de música cujos alunos são provenientes não só de vilas e aldeias do concelho de Viana do Castelo, mas também dos concelhos de Caminha, Valença, Monção, Paredes de Coura, Arcos de Valdevez, Ponte da Barca e Ponte de Lima.

É uma instituição de grande importância na cidade de Viana do Castelo que, através da criação de uma oferta musical fora do espectro tradicional, complementa a agenda cultural, sendo-lhe reconhecido o forte investimento na formação e sensibilização de públicos. A AMVC destaca-se também por uma notável política de encomendas de obras a compositores portugueses e residentes em Portugal, realizando estreias mundiais de obras de compositores como António Pinho Vargas, Cândido Lima, Eurico Carrapatoso, Fernando C. Lapa, João Pedro de Oliveira, Nuno Côrte-Real, Pedro Faria Gomes, Petra Bachratá e Sérgio Azevedo. Este tipo de aposta é, na minha opinião, vital para a formação dos alunos uma vez que ajuda a desmistificar preconceitos relativos à elitização da música contemporânea, indo mais uma vez de encontro à sensibilização de públicos, contribuindo para a consciencialização do património músico-cultural português.

Em 2000 foi possível proceder à mudança de instalações para o edifício Átrio da Música (figura 1), através do protocolo de utilização com a Fundação Átrio da Música –

¹ Todas as informações relativas a este subcapítulo foram obtidas no *site* oficial da instituição <http://amv.pt> consultado pela última vez dia 5 de Maio de 2016 (AMVC, 2016).

² A AMVC é considerada pessoa coletiva de utilidade pública, com os seus estatutos publicados no Diário da República nº 53, III série, a 4 de Março de 1978, bem como se encontra inscrita no Ministério da Educação, com autorização definitiva de funcionamento nº 2023 e tem autonomia pedagógica para a lecionação dos Cursos Básico de Música e Complementar de Música, em diversas especialidades instrumentais. Integrada no Ensino Particular e Cooperativo, conforme o Decreto-lei nº 152/2013, de 4 de novembro, apoiado pelo Ministério da Educação e Ciência, em Regime de Contrato de Patrocínio, nos termos da Portaria nº 224-A/2015, de 29 de julho.

Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC). Este edifício procura responder às atuais exigências do ensino musical e dispõe de 37 salas de estudo, auditório, biblioteca e audioteca, estúdio de gravação, cantina, bar, gabinetes de direção e gestão pedagógica e serviços administrativos. Esta mudança veio ampliar a dimensão da ação pedagógica no domínio do ensino musical através da estreita parceria entre a AMVC e a EPMVC de onde se destaca, evidentemente, a colaboração do Coro Viana Vocale com a Orquestra Arte Sinfónica, pertencentes a cada uma das instituições respetivamente, sendo difícil em diante mencionar uma instituição sem referir a outra.

Como é possível verificar no seu *síte* oficial, a AMVC assume como sua missão proporcionar uma formação artística de qualidade com impacto regional, nacional e comunitário, pelo que parcerias institucionais³, nacionais e internacionais, são fundamentais. Ao longo da sua existência, a AMVC tem recebido o patrocínio do Ministério da Educação e o apoio incondicional da Santa Casa da Misericórdia e da Câmara Municipal de Viana do Castelo, bem como do Ministério da Cultura e da Fundação Calouste Gulbekian. Em 2002, por ocasião do 25º aniversário, recebeu o Prémio de Instituição de Mérito atribuído pela Câmara Municipal de Música de Viana do Castelo. Em 2010 foi galardoada com o "Prémio Gulbenkian Educação 2010" atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian.

A oferta formativa da AMVC concentra-se no Curso Básico de Música, Curso Secundário de Instrumento, onde se pode estudar piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, viola dedilhada, harpa, flauta transversal, clarinete, saxofone, oboé, trompa, trompete, trombone, tuba, órgão, cravo e percussão, Curso Secundário de Formação Musical, Curso Secundário de Canto e Curso de Iniciação em Música. Caso se verifique a existência de vagas, os alunos interessados podem ainda inscrever-se em Cursos Livres ou Cursos de Aperfeiçoamento. A lecionação das diversas especialidades encontra-se à responsabilidade de cerca de 60 docentes.

A AMVC adotou um modelo de gestão (figura 2) que tem por base a interação entre os diversos órgãos com responsabilidades de gestão e administração científica e pedagógica, que são a direção, direção pedagógica e conselho pedagógico. Estes órgãos articulam-se com os vários departamentos curriculares, através dos coordenadores dos departamentos de cordas, sopros, teclas, classes de conjunto, ciências musicais e de diretores de turma, bem como com os conselhos de turma, através dos diretores de turma,

3 Parceria Institucional da AMVC: Agrupación Musical de Goián (Pontevedra). Asociación dos Amigos da Catedral de Tuy, Associação Cultural UM & UM, TRÉS – Teatro e Música, Câmara Municipal de Viana do Castelo, Câmara Municipal de Ponte de Lima, Câmara Municipal de Paredes de Coura, Câmara Municipal de Melgaço, Câmara Municipal dos Arcos de Valdevez, Centro Cultural Musical de Caldas da Saúde – CCM, Centro Cultural de Paredes de Coura, Centro Dramático de Viana, Conservatório Profissional de Música de Vigo, Escola Municipal de Música de Vigo, Escola Profissional Artística do Vale do Ave – ARTAVE, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viana do Castelo, Fundação Átrio da Música – EPMVC, Instituto Politécnico de Viana do Castel, Pergini Spettacolo Aperto – Itália, Comuna de Verona, Itália – Politiche Giovanili, Teatro Municipal Sá de Miranda (Viana do Castelo), Santa Casa da Misericórdia de Viana do Castelo, Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Universidade de Aveiro, Universidade do Minho, Associação dos Cegos e Amblíopes de Portugal (ACAPO) e Diocese de Viana do Castelo.

que, por sua vez, estabelecem a ligação com os encarregados de educação. Tendo em conta a especificidade da aprendizagem musical e o modelo de aprendizagem de ensino individual ou em pequenos grupos, estão previstas formas de contacto diretas entre o professor de instrumento e o encarregado de educação.

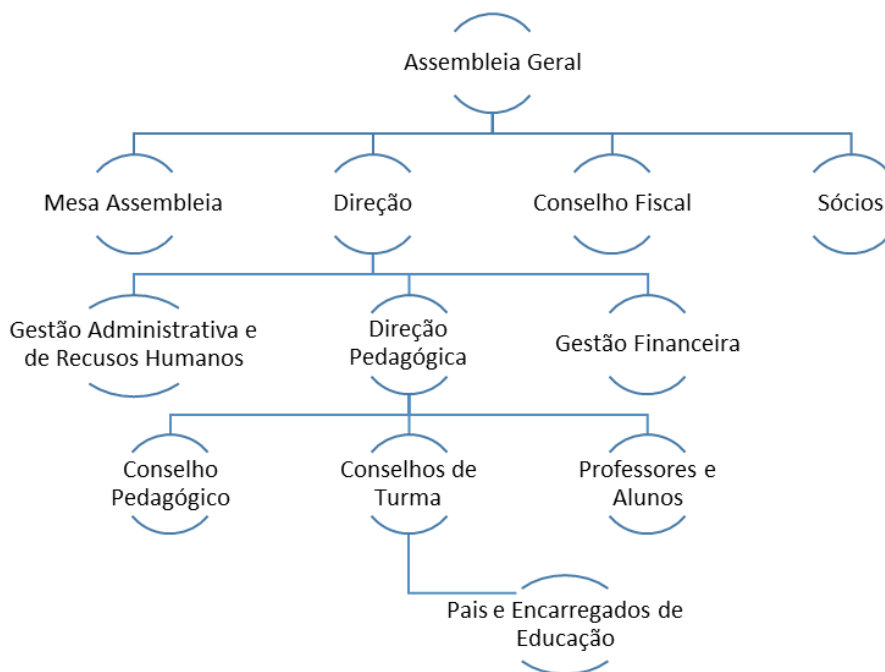


Figura 2 - Organograma da instituição

1.2 Caracterização da População Escolar

De acordo com a informação cedida pelos serviços administrativos, no ano letivo de 2015/2016 a AMVC teve um total de 413 alunos inscritos, 89 dos quais frequentaram o Curso de Iniciação Musical, 298 o Curso Básico de Música e 26 o Curso Secundário de Música. A faixa etária encontra-se dentro do esperado relativamente a cada ano escolar, abrangendo assim todas as idades entre os 6 e os 18 anos. Na AMVC predomina o género feminino (56% dos alunos são raparigas), contudo a classe de canto desvia-se do padrão sendo constituída exclusivamente por 3 rapazes. A maior parte dos pais dos alunos da AMVC trabalha no setor terciário e possui habilitações literárias correspondentes ao Ensino Superior.

1.3 Descrição do Meio Envolvente⁴

O distrito de Viana do Castelo encontra-se no norte de Portugal, na Região Minho-Lima. Estende-se por uma área de 2219,3 km² e é dividida por 10 concelhos: Arcos de Valdevez, Caminha, Melgaço, Monção, Paredes de Coura, Ponte da Barca, Ponte de Lima, Valença, Viana do Castelo e Vila Nova de Cerveira. Possui cerca de 24km de orla costeira e é limitado a norte pelo concelho de Caminha, a leste por Ponte de Lima, a sul por Barcelos e Esposende e a oeste pelo Oceano Atlântico.

Viana do Castelo possui um património cultural, material e imaterial, vastíssimo, possuindo 21 organizações que se relacionam com a promoção de eventos culturais⁵. A diversidade do património arquitetónico, desde o barroco ao moderno, emoldura o quadro urbano da cidade no qual se desenvolvem inúmeras atividades definidoras da identidade vianense. Recentemente, a cidade adquiriu edifícios modernos da autoria grandes nomes da arquitetura nacional como Álvaro de Siza Vieira, Cidadão de Honra de Viana do Castelo, e Eduardo Souto Moura, sendo vários edifícios galardoados com prémios como o prestigiado Prémio Pritzker. Contudo, é um edifício datado de 1885 que funciona como incubadora e palco de vários projetos da AMVC, o Teatro Municipal Sá de Miranda⁶.

As atividades religiosas, um importante impulsionador económico, têm como apogeu a Romaria da Nossa Senhora da Agonia que decorre no mês de agosto. Aqui é possível observar o cruzamento várias manifestações culturais: as bandas filarmónicas, grupos de concertinas, grupos de bombos, *cabeçudos*, ranchos folclóricos, trajes típicos de Viana do Castelo, a tradicional filigrana, ex-libris da joalheria portuguesa e pequenas feiras de artesanato, onde é possível encontrar os famosos Bordados e Louça de Viana.

A presença de Bandas Filarmónicas⁷ no distrito desempenha um papel essencial em todo o tipo de atividades da cidade, assim como na estimulação do gosto pela música, e na preparação musical de muitos dos jovens que mais tarde ingressam na AMVC e EPMVC. Além das escolas de música associadas às Bandas Filarmónicas, a oferta do ensino de música estende-se ainda a algumas escolas de música ligadas a lojas de música como a Escola de Música Amadeus, Escola Viana Música, bem como a Fundação de Cultura Juvenil Maestro José Pedro, Escola de Música da Sociedade de Instrução e Recreio Areosense,

4 Todas as informações relativas a este subcapítulo foram obtidas no Diagnóstico Social de Viana do Castelo 2013 (Conselho Local de Ação Social, 2013), bem como no *site* da Câmara Municipal de Viana do Castelo <http://www.cm-viana-castelo.pt/> consultado pela última vez 5 de Maio de 2016 (CM-VC, 2016).

5 Arquivo Municipal, Biblioteca Municipal, Núcleos Museológicos (14), Museus (2), Teatro, Navio-Hospital Gil Eannes e o Centro de Interpretação Ambiental.

6 O Teatro Municipal Sá de Miranda é um teatro à italiana projetado por José Geraldo da Silva Sardinha, com capacidade de 400 lugares possuindo uma plateia em forma de ferradura e três ordens de camarotes. Este edifício foi adquirido pela câmara municipal 100 anos depois da sua inauguração e foi remodelado.

7 Não podia deixar de referir algumas das mais importantes Bandas Filarmónicas onde vários alunos tiveram o seu primeiro contacto com a música, como a Banda Musical Velha de Barroselas, Banda dos Escuteiros de Barroselas, Filarmónica do Departamento Cultural e Recreativo de Vila Nova de Anha, Banda de Música de Belinho, Banda de Música de Antas, Banda de Música da Casa do Povo de Moreira do Lima, Banda de Música de Ponte de Lima, Banda Musical do Centro Social Paroquial de S. Martinho da Gandra, Banda Musical de Monção e Sociedade Musical Banda Lanhelense, da qual tive a felicidade de fazer parte.

Escola de Música da Sociedade de Instrução e Recreio de Darque, entre outras, havendo oferta desde a vertente “tradicional”, passando pelo *Rock*, *Pop* e Clássico.

A tradição coral em Viana do Castelo não é tão forte como a tradição da música instrumental, no entanto, do ponto de vista etnográfico, é de destacar o trabalho das Cantadeiras do Vale do Neiva, um grupo de cantares populares sediado em Vila de Punhe, apesar de nenhum aluno de canto ser proveniente deste grupo coral. O grupo foi fundado em 1982 pelo etnógrafo Manuel Delfim da Silva Pereira que durante os anos 70 realizou a recolha de inúmeras cantigas, lendas, lengalengas, ditos e jogos populares conservando património cultural e musical único das margens do Rio Neiva, Viana do Castelo, que as Cantadeiras do Vale do Neiva perpetuam e divulgam de forma incansável.

1.4 A Disciplina de Canto da AMVC⁸

Além do plano de estudos disponível na Portaria 243-B/2012⁹, de acordo com o professor de canto, Job Tomé, a Academia de Música de Viana do Castelo não impõe qualquer plano curricular para a disciplina. Embora não exista um plano nacional oficial para o ensino do canto nos conservatórios de música do país (Pereira, 2014, p. 21), algumas escolas, como o Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian (CMACG)¹⁰, disponibilizam publicamente um programa próprio para a disciplina. Isto não se verifica no caso do Conservatório de Música do Porto, embora fosse pertinente ter acesso ao plano curricular uma vez que o professor Job Tomé desenhou os objetivos da disciplina tendo como base a sua experiência enquanto aluno desta instituição. No entanto, proponho para termo de comparação as informações disponibilizadas pelo CMACG. O objetivo educativo fundamental estabelecido pelo CMACG é que o aluno seja capaz de “apreciar, executar e compreender a performance da música enquanto arte, permitindo respostas e reconhecimentos estéticos, dentro de vários géneros e estilos musicais, com organização, conhecimento, compreensão, aplicação, análise, síntese e avaliação da linguagem musical ao nível semântico, sintático, discursivo, histórico, estilístico e notacional. Os objetivos dos processos educacionais artísticos organizam-se em 3 áreas não mutuamente exclusivas: - a cognitiva (ligada ao saber) - a afetiva (ligada a sentimentos e posturas) e - a psicomotora (ligada a ações físicas)” (Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, 2015). Em relação aos conteúdos programáticos, o CMACG propõe a realização de jogos musicais para o desenvolvimento da técnica e da musicalidade; desenvolvimento da técnica de voz de cabeça; exercícios de igualdade de registos, extensão e abertura do trato vocal, de extensão vocal e relaxamento muscular

8 Todas as informações relativas a este subcapítulo foram obtidas em conversa com o professor Job Tomé e através da observação das aulas de canto.

9 Pode ser consultado aqui: http://www.costacabral.com/wp-content/uploads/2012/04/Legislacao_12_8_2012.pdf

10 O site conservatório foi consultado pela última vez a 26 de Maio de 2016 (Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, 2015)

da mandíbula, aplicados a exercícios musicais; afinação individual e em grupo; promoção da interação entre os alunos, mesmo no caso de exercícios individuais; leitura e memorização dos textos e da música em sala de aula; aprendizagem de repertório em diferentes línguas; contextualização das personagens das obras e dos compositores estudados. Em relação ao repertório, o CMACG propõe a aprendizagem de peças concebidas para vozes compreendidas entre os 10 e os 13 anos e, em especial nos musicais; peças a solo do período do Renascimento, monodias e pequenas canções de diferentes épocas; e peças corais a duas vozes.

No que toca ao ensino do canto na AMVC, o professor Job Tomé optou por estabelecer objetivos gerais para a disciplina, tendo por base a sua experiência enquanto aluno do Conservatório de Música do Porto, e objetivos específicos individuais a após um primeiro contacto com os alunos. De acordo com o professor, tendo em conta que os alunos se encontram todos a ter aulas de canto pela primeira vez, os objetivos de carácter geral para a disciplina foram: 1) “ser capaz de se apresentar de forma afinada e convincente”, 2) “desenvolver autonomia no estudo”, e 3) “adquirir uma boa estrutura de trabalho tendo sempre como exemplo as orientações dadas pelo professor nas aulas”. As metas definidas pelo professor em relação ao repertório, para o ano letivo, foram a preparação de 1 ária antiga, 1 ária de ópera, 1 ária de oratório, 1 Lied, 1 canção portuguesa, 1 canção em língua estrangeira. Os objetivos particulares para cada aluno foram, no caso do aluno 1, “a abertura da voz e a compreensão do instrumento como um todo”; no caso do aluno 2, “adquirir uma boa mistura de registos (voz mista) através do trabalho contínuo da voz de cabeça”; e para o aluno 3, “a libertação física e o desbloqueio da respiração”.

Na AMVC não existem salas destinadas a instrumentos específicos, assim as aulas de canto foram dadas em duas salas diferentes, sala 211 e 208, de acordo com a disponibilidade dos espaços no início do ano letivo. O tamanho das salas foi insuficiente para a realização confortável de exercícios com movimento, no entanto, ambas as salas encontravam-se insonorizadas e equipadas com um piano vertical, estantes, uma mesa pequena e cadeiras garantindo para o normal decorrer das aulas de canto.

A AMVC tem um pianista acompanhador destacado para acompanhamento das aulas de canto uma semana antes de cada audição trimestral. Face à minha experiência enquanto aluna e professora estagiária, a presença de um pianista acompanhador de forma regular nas aulas seria uma mais-valia quer para os alunos, que assim teriam um maior conhecimento do todo das obras e maior assimilação do seu conteúdo, quer para o professor, que assim poderia canalizar toda a sua atenção no aluno.

2. OBJETIVOS E CARACTERIZAÇÃO

2.1 Definição e objetivos do Plano Anual de Formação do Aluno

No início do ano letivo 2015/2016, foi definido em sede de núcleo de estágio o Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada. Este consistiu em Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva, Participação em atividades pedagógicas do Orientador Cooperante, Organização de atividades e Participação ativa em Ações a realizar no âmbito de Estágio.

Tendo em conta que a AMVC possui apenas 3 alunos de canto, foi acordado em sede de núcleo de estágio que os alunos atribuídos para a prática observada seriam os mesmos da prática intervencionada. Adicionalmente foi-me atribuída uma turma de coro apenas para prática observada. Sendo assim, de acordo com a disponibilidade dos orientadores cooperantes, o horário definido foi: Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva (figura 3) - semanalmente, às segundas-feiras, 2 alunos (mais tarde 3, com o ingresso de mais um aluno nas aulas de canto a partir de Janeiro); e como participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante (figura 4), foi designada a turma de Coro (Coro Viana Vocale) com o seguinte horário: quinzenalmente, (inicialmente às sextas-feiras) aos sábados, com a duração de 2 horas. As aulas de canto, de caráter individual, tiveram a duração de 1 hora semanal, sendo distribuídas pelo orientador cooperante e por mim que lecionei aproximadamente 40% das aulas. Esta distribuição teve como objetivo desenvolver as minhas capacidades de docência, quer através da lecionação (elaboração de planificações e respetivos relatórios dos alunos sob a sua responsabilidade), quer através da observação de aulas.

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	<input type="text"/>	1º	Segunda-feira, 17:30	Este aluno também é aluno da Escola Profissional de Música (flauta), pelo que tem um nível musical mais desenvolvido.
2	<input type="text"/>	1º	Segunda-feira, 18:30	

Figura 3 - Plano Anual de Formação do Aluno: Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Coro VianaVocale	Vários	Sexta-feira	Quinzenalmente (2 horas)

Figura 4 - Plano Anual de Formação do Aluno: Participação em prática pedagógica do Orientador Cooperante

Quanto à Organização de Atividades (figura 5), inicialmente propus três atividades a serem desenvolvidas durante o ano letivo com o objetivo de contribuir para a

dinamização educativa e artística da instituição, bem como de compreender os critérios inerentes à organização de atividades e consequentes procedimentos burocráticos, assim como à gestão de recursos humanos e materiais que permitam desenvolver atividades de interesse para os alunos e para a comunidade escolar. Por motivos de indisponibilidade dos participantes, sobrelotação do calendário de atividades da escola, e outros imprevistos, algumas destas atividades sofreram alterações, acabando por ser adaptadas ou alteradas. Estas alterações são abordadas na descrição completa das atividades extracurriculares no capítulo 4.

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/ descrição
1	Recital de Canto e Piano: Luís Rendas Pereira, barítono e Rita Seara, piano (repertório português)	Março	Este recital poderá ser integrado no Ciclo das Quintas e será comentado providenciando aos alunos uma primeira impressão sobre a história da música portuguesa e os seus compositores, repertório em português para voz masculina e o seu potencial interpretativo, bem como análise dos textos!
2	Workshop: Reportório e Interpretação	Fevereiro	Este workshop será aberto também a alunos de canto de outras escolas que queiram participar e incidirá sobre a relação texto-música: acompanhamento, poesia, dicção,... A formadora, em princípio, será a pianista Joana Resende.
3	Visita de estudo: ensaio geral e concerto de Natal da AMVC e EPMVC + escrita das notas de programa	20 de Dezembro	Esta atividade consistirá numa visita ao que é um ensaio geral, com solistas, e respetivo concerto. Os alunos serão previamente preparados para o repertório que vão ouvir bem como background dos compositores.

Figura 5 - Plano Anual de Formação do Aluno: Organização de Atividades

A Participação ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio (figura 6) centrou-se na criação da oportunidade de poder assistir a uma performance de música contemporânea para voz, criada e realizada por mim, com o objetivo de mostrar aos alunos técnicas vocais e uma estética diferente da abordada nas aulas, bem como na criação de uma ligação entre a Prática de Ensino Supervisionada e a Componente de Investigação-Ação *Criação de pontes entre teatro e canto através da exploração criativa da voz: uma abordagem prática*. À semelhança das atividades anteriores, estas atividades também sofreram alterações que são abordada no capítulo 4.

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/descrição
1	Recital de Canto e Percussão (repertório contemporâneo), Andrea Conangla, soprano e Luís Bittencourt, percussão	Abril/Maio	Este recital poderá ser integrado no Ciclo das Quintas. Será comentado como uma viagem pelas obras do universo musical contemporâneo mostrando novas técnicas; efeitos e coloridos que muito provavelmente não conhecem!
2	Workshop de voz orientado para professores	Abril	Criado a partir da investigação que pretendo levar a cabo até Fevereiro <i>Criação de pontes entre canto e teatro através da utilização criativa da voz</i> . Este workshop final fará a ligação entre a minha investigação e o local da Prática de Ensino Supervisionada procurando ajudar os professores da AMVC/EPMVC a responder às necessidades da exigente utilização vocal do professor do séc. XXI. Inscrições abertas até n.º máximo de 20 participantes.

Figura 6 - Plano Anual de Formação do Aluno: Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio

2.2 Caracterização dos intervenientes da Prática de Ensino Supervisionada

2.2.1. Orientadores cooperantes



Figura 7 - Job Tomé

Job Arantes Tomé (figura 7), orientador cooperante responsável pela orientação das aulas de canto, nasceu em 1978 em Matosinhos e iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto, onde estudou com Cecília Fontes. Licenciou-se pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE) na classe canto de Rui Taveira. No segundo ano do curso, começou a lecionar aulas de canto individuais e aulas a grupos de cantores e atores. No entanto, sempre teve a preocupação de manter um número reduzido de alunos o que, na sua opinião, lhe permitiu ver a docência do canto de forma saudável, nunca de uma forma cansativa, pesada e inimiga do seu

aperfeiçoamento artístico.

Apresenta-se regularmente nos domínios da ópera, da oratória e em recital, tendo colaborado com diversas orquestras em Portugal e em França. Em 2007 foi galardoado na primeira edição do concurso de canto da Fundação Rotária Portuguesa com o 1º prémio e os prémios para melhor interpretação de *lied* e de canção portuguesa. No mesmo ano, recebeu o Prémio Helena Sá e Costa da ESMAE. Em 2008/2009 integrou o estúdio de ópera do *Centre National d'Artistes Lyriques* de Marselha. Em 2010 cantou Nestor, em *Un retour de Oscar Strasnoy*, no Festival de *Aix-en-Provence*, antes de participar na *Académie eropéenne de Musique* em 2012. Em 2011 recebeu o 2º prémio e o prémio de melhor interpretação de canção portuguesa no Concurso Luísa Todí.



Figura 8 - Vítor Lima

Vítor Lima (figura 8), orientador cooperante responsável pelas aulas de coro, iniciou os seus estudos como contratenor na Academia de Música de Viana do Castelo, com o professor Rui Taveira e completou o Curso de Canto em 1991.

Frequentou cursos de aperfeiçoamento em canto com José Oliveira Lopes, Matthias Gerchen, Max van Egmond, Lorraine Nubar, Jill Feeldman e ainda Lute Songs, com Jakob Lindberg. Colaborou como solista com a Orquestra de Câmara da Universidade de Vigo,

Orquestra Sine Nomine, Orquestra da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, Orquestra Sinfónica Norte Cultural, Orquestra Artave e Orquestra Sinfonieta (ESMAE).

Paralelamente ao canto, tem desenvolvido uma intensa actividade de direcção coral. É desde 2001 maestro titular do Coro da Academia de Música de Viana do Castelo e estudou direcção coral, na Association British Choral Conducting (UK), com Peter Broadbent, Theeres Hibbard e Jo McNally.

Além da colaboração com a AMVC, que já conta com mais de 20 anos, exerce ainda funções docentes como assistente convidado na Universidade do Minho, no curso de Direcção Coral.

2.2.2 Alunos

O aluno 1, com 16 anos, encontrava-se a frequentar o 11º de escolaridade na Escola Secundária de Santa Maria Maior. Estuda na AMVC desde o 7º ano de escolaridade, tendo já concluído o 5º grau de piano. No segundo trimestre deste ano letivo, deu início aos estudos de canto como complemento à sua formação, pois tem intenção de estudar Formação Musical e Direcção Coral mais tarde a nível superior.

De acordo com a sua autoavaliação, conseguida através do inquérito feito aos alunos que pode ser consultado no Anexo D, foi possível apurar que o aluno considera que o seu desempenho escolar é suficiente. A sua disciplina favorita é Inglês e Classe de Conjunto, e a disciplina que menos gosta é Filosofia. Vive com ambos os pais e tem 2 irmãs que também estudam música. Este aluno pratica uma alimentação saudável, faz *surf* e frequenta o ginásio, no entanto não gosta de correr. Tem estabelecidos certos hábitos de rotina, dorme 7 ou 8 horas por dia e canta, em média, 7 horas por semana. Não tem nenhum problema de saúde, nem nunca teve um problema vocal. Não sente cansaço vocal com regularidade e raramente sente azia. Já fez teatro e interessa-se por cinema.

Enquanto pessoa, este aluno acha que já foi mais extrovertido, pois acredita que nos últimos anos foi ficando mais tímido tendo alguma dificuldade a expressar-se em público, por isso é que não gosta de fazer audições. Considera-se uma pessoa calma, alegre, divertida e com mente aberta.

O aluno 2, com 14 anos, encontrava-se a frequentar paralelamente à AMVC a Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, onde estudava flauta transversal. Deu início aos estudos de canto no início do ano letivo de 2015/2016, e as suas disciplinas favoritas são Instrumento e Canto.

De acordo com o questionário feito ao aluno (ver Anexo E), foi possível apurar que este aluno não tem nenhum problema de saúde a apontar. Vive com ambos os pais e tem

2 irmãs, pratica uma alimentação saudável e dança *ballet* desde os 6 anos. Tem estabelecidos certos hábitos de rotina, dorme 8 horas por dia e canta, em média, 7 horas por semana. Fora do âmbito escolar, o aluno 2 faz parte ainda da Banda Filarmónica de Vila Nova de Anha, onde, principalmente no verão, tem uma atividade musical intensa.

Este aluno tem um interesse muito grande por Teatro Musical. Sempre que pode desloca-se com a família ao estrangeiro para poder ver os seus Musicais e artistas favoritos. No futuro, gostaria de ser cantor de Teatro Musical.

O aluno 3, com 17 anos, encontrava-se a frequentar o 11º de escolaridade ano da Escola Secundária de Monserrate. Estuda na AMVC desde 7º ano de escolaridade, tendo já concluído o 5º grau de piano. Deu início aos estudos de canto por recomendação do professor de coro Vítor Lima, que se apercebeu do seu potencial para o canto.

O aluno 3 vive com ambos os pais e não tem irmãos. As suas disciplinas favoritas são Canto e Coro. Pratica uma alimentação saudável e exercício físico na escola. Tem estabelecidos certos hábitos de rotina, dorme 8 horas por dia e canta, em média, 7 horas por semana. Este aluno sente cansaço vocal às vezes mas nunca teve nenhum problema vocal. Considera-se um indivíduo tímido e reservado e ainda não sabe ao certo o que gostava de estudar no ensino superior.

O Coro da AMVC (figura 9), que recentemente adotou o nome Coro Viana Vocale, tem atividade regular desde 1997 e conta presentemente com cerca de 70 cantores, alunos e ex-alunos. O Coro Viana Vocale colabora em projetos nacionais e internacionais de reconhecido interesse, atuando não só em Portugal, como em Espanha e Itália.

O coro apresenta-se em formação sinfónica ou como grupo *a cappella* interpretando, essencialmente, obras corais sinfónicas do repertório clássico e romântico. Das suas apresentações destacam-se a Missa nº 6 em Sol Maior (Missa das Catedrais) de C. Gounod, Gloria em Ré Maior de A. Vivaldi, Oratória Messias de G. F. Händel, Fantasia Coral, op. 80 de Beethoven, Stabat Mater de G. Rossini. Missa St. Crucis, op. 151 de J. G. Rheinberger, Missa de Requiem, em Ré menor, Op.48 de G. Fauré, Missa de Requiem, KV 626 de W. A. Mozart, Missa pro Defunctis (1605) de T. L. Victoria e 1ª Cantata do Natal sobre Cantos Tradicionais de Natividade de F. Lopes Graça, recentemente gravada para a Antena 2 da RDP.



Figura 9 - Coro Viana Vocale

3. PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

A Prática de Ensino Supervisionada (PES) teve início dia 26 de Outubro de 2015, terminando dia 30 de Maio de 2016. A PES foi realizada sobre a orientação pedagógica do Prof. Doutor António Vassalo Lourenço com cooperação dos professores Vítor Lima e Job Tomé. Durante o estágio na Academia de Música de Viana do Castelo elaborei um conjunto de relatórios e de planificações de aula sobre os quais baseio a minha análise. Os relatórios de estágio podem ser consultados no Anexo A e as planificações de aula no Anexo B.

3.1 Aulas observadas e reflexão crítica

3.1.1 Aulas de Canto

As aulas de canto que pude observar, cada uma com a duração de 1 hora, seguem na maior parte das vezes uma determinada estrutura: 1) aquecimento físico e exercícios de respiração, 2) vocalizos, que se podem dividir em 2.1) exploração de voz de peito, 2.2) exploração de voz de cabeça, 2.3) exploração de voz mista e 3) trabalho de reportório (consultar Anexo A). A duração de cada uma destas partes é variável sendo impossível estimar a duração exata de cada um dos exercícios técnicos, tendo em conta que foram sempre realizados de forma veloz e encadeada. Contudo, é possível afirmar que os pontos 1 e 2 tiveram aproximadamente a duração de 25 minutos, na maior parte das aulas, e o ponto 3 a duração aproximada de 35 minutos. Durante a observação foi possível identificar uma rotina de exercícios que se realizam sempre no início das aulas com foco na correção postural. Este trabalho é de grande importância para a aprendizagem do canto, mas não só. Os problemas posturais têm sido considerados um problema de saúde pública, uma vez que atingem a população economicamente ativa, incapacitando-a de trabalhar temporariamente ou definitivamente (Braccialli e Vilarta, 2000, p. 159). A realização de um programa de alongamentos de rotina pode promover uma melhor postura e reduzir o risco de lesão, trazendo não só benefícios à aprendizagem do canto mas também ao dia-a-dia do aluno. As figuras 10 a 16, retratam a rotina de exercícios físicos que se realizaram no início das aulas. Estes exercícios, no entanto, não se realizaram necessariamente nesta ordem nem na totalidade. Muitas vezes o professor seleccionava apenas alguns, variando de aula para aula.

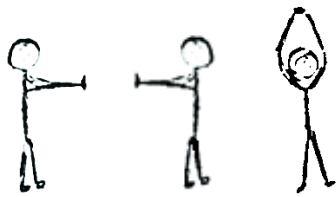


Figura 10 - Alongamento de braços

Alongamento de braços

Dar as mãos e alongar os braços para a frente, aguentado no mínimo 6 segundos. Este processo repete-se da mesma forma mas com os braços para trás e em seguida para cima, como na figura 10. O exercício termina espreguiçando.



Figura 11 - Alongamento de braços com rotação do tronco

Alongamento de braços com rotação do tronco

Com os joelhos fletidos, elevar um braço para a frente e outro para trás, como na figura 11. Alternar a posição das mãos acompanhando o movimento com a respiração, exalando de forma audível e olhando sempre para a mão que for para trás.



Figura 12 - Alongamento do pescoço

Alongamento do pescoço

1. Rotação

Rodar o pescoço lentamente direcionando o queixo ao peito, às orelhas, aos ombros e relaxando a cabeça para trás. Este alongamento deve ser feito com a boca aberta a fim de evitar tensões e a rotação deve ser feita em ambos sentidos.



Figura 13 - Alongamento do músculo esternocleidomastoideo

2. Alongamento do músculo esternocleidomastoideo

Colocar gentilmente uma mão sobre a cabeça inclinada para um dos lados, como na figura 13, enquanto a outra mão estica em direção ao chão. Este processo repete-se da mesma forma com a outra mão, como na imagem, e deve durar pelo menos 6 segundos de cada vez.



Figura 14 - Alongamento dos ombros

Alongamento dos ombros

Elevar os ombros em direção às orelhas durante a inalação, como na figura 14, e sustentar a respiração durante 5 segundos com os punhos cerrados criando tensão nos ombros. No fim da contagem, exalar libertando a tensão do corpo.



Figura 15 - Alongamento de pernas

Alongamento de pernas

Fixar um ponto na sala, de forma a garantir o equilíbrio, elevar a perna do solo e move-la para a frente e para trás, como na imagem, semelhando um chute numa bola. Repetir vezes suficientes até conseguir realizar o movimento com um bom equilíbrio e relaxamento.



Figura 16 - Exercício de correção postural

Exercício de correção postural

Este exercício de correção postural realiza-se sempre acompanhado com a respiração. Exalar enquanto adotamos uma postura semelhante ao nº 1 da figura 16, relaxar, sentir o peso dos braços a alongar as costas e a cabeça livre e caída. Ficar nesta posição o tempo necessário até estar livre de tensões por completo. Inspirar e subir lentamente, como no nº 2, enquanto se exala. A última coisa a subir são os ombros e em seguida a cabeça, conseguindo assim uma postura ereta como no nº 3.

Após a realização dos exercícios físicos de rotina, o professor Job seguia também, na maior parte das aulas, uma rotina de exercícios de respiração iniciando com o *exercício do cãozinho* (nome dado por mim), pois o professor não se referia ao exercício por palavras, mas sim através da exemplificação. Este exercício consiste em inalar e exalar rapidamente, à semelhança de um cãozinho cansado, e tem o objetivo de libertar tensões enquanto se ativa a musculatura responsável pela respiração (diafragma, intercostais internos e externos e abdominais). O exercício pode ser realizado inalando pelo nariz ou pela boca e com variações de dinâmica para melhorar o controlo respiratório. Para a realização de outros exercícios de respiração o professor recorria às consoantes F e S, às quais juntava variações de ritmo com impulsos abdominais. A passagem para exercícios cotram fonação e vogais era realizada através da introdução de exercícios de trato vocal semi-ocluso (uma explicação mais extensa pode ser encontrada na introdução à segunda parte, na página 45), transformando as consoantes do exercício descrito anteriormente em Z e V, ou então com exercícios de fonação com boca fechada (ressonância).

Todos os exercícios que o professor pedia nas aulas eram exemplificados por ele antes, sem haver necessidade de aprofundar questões teóricas durante a execução. Através desta abordagem, o professor conseguia que os exercícios fossem sempre

realizados de forma encadeada e executados com facilidade. No fim dos exercícios, o professor explicava os objetivos e importância dos mesmos a mim e aos alunos. Esta forma de orientar as aulas foi fundamental para compreender a metodologia do professor e para que mais tarde a poder aplicar nas aulas que dei, especialmente no que toca aos exercícios de voz de cabeça. Nas aulas e em entrevista (consultar Anexo C), o professor explicou que os exercícios de voz de cabeça são fundamentais na preparação de vozes masculinas, especialmente em fases iniciais, pois facilitam a mescla de registos conduzindo suavemente à obtenção de uma voz mista equilibrada.

Em relação ao repertório, o professor teve a preocupação de dar aos alunos os primeiros exercícios do método Vaccaj como preparação para as restantes obras, assim como canções portuguesas de Fernando Lopes-Graça que, por serem melodias populares escritas em português, os aproximaram mais do conteúdo poético, facilitando a compreensão das obras e a assimilação de questões estilísticas da canção. O trabalho de obras em línguas estrangeiras foi sempre iniciado com a leitura, tradução e gravação dos textos, deixando a aprendizagem da melodia para uma fase posterior, já com o domínio do texto por parte do aluno.

Houve espaço para trabalho de expressão dramática, especialmente nas aulas do aluno 3. Os exercícios dramáticos explorados com este aluno foram essencialmente de carácter imitativo, tratando movimentos específicos criado no momento que o aluno deveria imitar enquanto cantava, como forma de facilitar a expressão no trabalho da ária de ópera *Diggi, Daggi* da ópera “Bastien und Bastienne” de W. A. Mozart. Creio que este trabalho teve um impacto bastante positivo, uma vez que o aluno foi adotando progressivamente uma postura mais relaxada, divertida e disponível. Contudo, na minha opinião, os restantes alunos também beneficiariam bastante com trabalho de expressão dramática, não só nas árias de ópera mas também no restante repertório. No entanto, tendo em conta restrições de tempo, compreendo a necessidade de estabelecer prioridades para cada aluno.

Ainda em relação ao aluno 3, é de destacar as qualidades do seu aparelho vocal porque, além de ter poucas dificuldades técnicas, apresenta uma fonação limpa, sem sopro, e livre de tensões. Nas aulas foi possível observar que o aluno possui um âmbito vocal bastante amplo, atingindo nos vocalizos desde Mi² a Sol⁴, entendendo-se a em voz de cabeça até Dó⁵. Nesta fase do trabalho será prematuro atribuir uma classificação vocal ao aluno, apesar de esta não ser uma questão urgente. Contudo, tendo em conta características de timbre e a descoberta recente de facilidade no registo agudo, é possível prever que o aluno 3 possa vir a ser tenor. No entanto, o trabalho como barítono nesta fase inicial da aprendizagem pode ser muito benéfico para a criação de bases

técnicas sólidas (bom controlo respiratório, afinação, controlo da emissão) enquanto o aluno se sentir confortável.

O aluno 1, apesar de ter ingressado nas aulas de canto no início do segundo trimestre, realizou um trabalho positivo, demonstrando facilidade na compreensão de questões técnicas. Apresenta uma fonação com algum sopro. O aluno não demonstrou qualquer inibição nos exercícios de exploração vocal, apesar ter dito em aula que sente alguma dificuldade a expressar-se. O âmbito do aluno, de acordo com o observado durante os vocalizos, encontra-se entre Mi² e Dó⁴, estendendo-se em voz de cabeça por mais uma oitava. No entanto, neste momento não é possível atribuir qualquer classificação vocal a este aluno. Por vezes notei que o aluno se encontrava um pouco sonolento nas aulas, justificando este facto com a prescrição de medicamentos para a concentração que alegou influenciarem o seu estado de espírito. Esta questão deixou-me preocupada, no entanto optei por não tecer comentários em relação ao assunto, embora o professor o tenha feito. Contudo, de acordo com o apurado no questionário feito aos alunos (consultar Anexo D), o aluno já não se encontra a realizar este tratamento. Além desta questão, não há nada a apontar, o aluno foi assíduo e pontual e mostrou uma boa atitude durante as aulas.

O aluno 2, por ter uma experiência interartística fora do comum, é um aluno muito expressivo e motivado. No entanto, o aluno apresenta bastantes tensões na língua e mandíbula, sendo especialmente evidentes na vogal A. Na maior parte das aulas que pude observar, o professor reforçou a necessidade do aluno procurar a sua voz, sem imitar o timbre de ninguém, utilizando várias vezes a frase “parece que estás a vestir as calças do pai”. Apesar do professor abordar este assunto constantemente, creio que o aluno ainda não refletiu sobre o assunto com a devida seriedade, tendo em conta que o problema persiste. Neste momento não é possível atribuir qualquer classificação vocal a este aluno, contudo, de acordo com o observado durante os vocalizos, o âmbito vocal deste aluno encontra-se entre Sol² e Ré⁴, estendendo-se por mais uma oitava em voz de cabeça. Penso também que o aluno 2 não dedicou tempo suficiente ao estudo, talvez devido às suas facilidades musicais ou ao facto de ter um horário muito preenchido com várias atividades, resultando em alguns erros desnecessários nos textos das obras em língua estrangeira. Acredito, porém, que com o tempo o aluno passará a ter uma postura mais responsável e madura. A comunicação com este aluno foi sempre muito fácil e ele aceitou sempre muito bem as críticas construtivas tecidas pelo professor e por mim no decorrer das aulas.

Creio que o professor poderia ter sido mais sensível aos gostos dos alunos, especialmente em relação ao aluno 2. Desde o início do ano letivo que este aluno demonstrou ser um aficionado do Teatro Musical, no entanto o professor mostrou

resistência a este tipo de repertório, não lhe reconhecendo valor para o trabalho do canto. De resto, acho que a escolha de repertório foi adequada às características e necessidades vocais de cada aluno, resultando sempre em progresso notório. O ambiente das aulas foi, regra geral, descontraído, divertido e houve sempre espaço para o debate e ideias e assuntos relativos a técnica e interpretação.

3.1.2 Aulas de Coro

Durante o período de observação o meu papel foi quase sempre passivo, no entanto por vezes cooperei com o professor auxiliando no aquecimento vocal, na preparação da leitura do repertório com o naipe dos sopranos, ou no esclarecimento de dúvidas sobre o resultado sonoro do coro em diferentes condições acústicas.

As aulas começaram sempre com um breve aquecimento vocal, como forma de preparar as vozes para a leitura do repertório. O professor recorreu a diversas ferramentas e estratégias, garantindo o sucesso do trabalho musical. Para tal, o professor Vítor Lima teve o cuidado de, em primeiro lugar, fazer uma escolha de repertório adequada às características das vozes do coro e do seu resultado conjunto. Neste aspeto, penso que o professor foi sempre muito coerente escolhendo repertório que se encaixou bem nas vozes e personalidades jovens dos alunos do coro. A primeira abordagem ao repertório foi realizada através de uma leitura geral das obras, trabalho individual de napes e trabalho do texto em conjunto. É de salientar o trabalho de *Chichester Psalms* de L. Bernstein, onde o professor utilizou clavas como forma de acentuar e facilitar a assimilação da métrica irregular característica desta obra. Esta forma de trabalhar foi particularmente interessante de observar, pois mostrou independência do piano por parte do professor preparando conseqüentemente o coro para cantar *à cappella*.

O trabalho de equilíbrio sonoro foi também bastante interessante, uma vez que o professor teve o cuidado de procurar espaços na academia com tamanhos e acústicas diferentes, como o átrio do edifício ou a secretaria, para realizar pequenos ensaios e até apresentações. Foram várias as apresentações públicas fora da academia, justificando a pertinência deste tipo trabalho, uma vez que este trouxe flexibilidade ao coro na hora de se adaptar a diferentes condições acústicas.

Durante o ano letivo, o repertório trabalhado pelo coro foi: *Requiem* e *Gloria* de J. Rutter, *Pilgrim's Hymn* de S. Paulus, *Leonardo Dreams* de E. Whitacre, *Lux aurumque* do mesmo autor, *Silencio* de Osvaldo Golijov, *O Salutaris Hostia* de Ēriks Ešenvalds, *Tuendi oko komunda* e *Tiko funa* de Eurico Carrapatoso, *Três Esconjuros: I. Contra os maus encontros, II. Contra os maridos transviados, III. Contra as trovoadas* de Fernando Lopes-Graça, *A tu lado* de Javier Busto, *Durme negrito* de Atahualpa Yupanqui, *Se*

equivoco la paloma de Carlos Gustavino e *Da pacem domine* de Arvo Pärt- Durante este trabalho, o professor proporcionou oportunidades para ouvir várias gravações seguidas de momentos debate sobre as mesmas.

É de salientar também o bom comportamento de todos os membros do coro. À exceção de eventuais conversas paralelas entre os membros mais jovens do naipe dos baixos, todos os alunos do coro foram exemplares mostrando disciplina no trabalho, pontualidade, silêncio enquanto o professor falava e intervindo de forma ordeira sempre que acharam pertinente para acrescentar questões ou propostas. Como foi dito anteriormente, o coro é frequentado por alunos da academia bem como por ex-alunos que optaram continuar a trabalhar com o professor Vítor Lima. Alguns destes ex-alunos encontram-se a frequentar o ensino superior ou a trabalhar em profissões alheias à música, aproveitando os fins-de-semana para frequentar as aulas e cantar em coro.

3.2 Aulas lecionadas e reflexão crítica

3.2.1 Aluno 1

Como foi dito anteriormente, o aluno 1 ingressou nas aulas de canto em Janeiro. A primeira aula que pude lecionar foi em Fevereiro, após um período de observação. O reportório que trabalhei com este aluno até ao fim do ano foi: *Quem tem meninos pequenos* de F. Lopes Graça, *Semplicetta tortorella* de N. Vaccaj e *Der Jäger* de J. Brahms. Quando comecei a trabalhar com este aluno, um dos primeiros aspetos que pude observar foi que a fonação não era limpa, ou seja, era possível ouvir algum ar a mais na voz. Esta questão foi melhorando ao longo do ano letivo, no entanto não ficou completamente resolvida. Para trabalhar esta questão, durante as aulas fui explorando a zona média da voz do aluno com recuso a exercícios de trato vocal semi-ocluso, especialmente exercícios de ressonância, *vocal fry* e exercícios com consoantes fricativas como V e Z em *glissando*, em movimentos por graus conjuntos ou saltos até à 5ª. A passagem para exercícios com fonação foi sempre realizada recorrendo à vogal I para facilitar a adução das pregas vocais.

Tendo em conta que o aluno apresentava ainda algumas tensões físicas, procurei sempre realizar calmamente alguns dos exercícios físicos de rotina que o professor Job Tomé fazia nas aulas. Como o aluno 1 responde bem à utilização de metáforas durante o trabalho técnico, procurei apelar à sua imaginação fértil com imagens como “sentir o cheiro de uma tarte de maçã a arrefecer na janela” para conseguir que executasse os exercícios de ressonância em *glissando* de forma livre. Outra imagem a que recorri em

algumas aulas, e que resultou bastante durante os exercícios com a vogal U no movimento 1, 2, 1 (sendo que as vírgulas após os números representam respirações), foi a ideia de estar a viajar de avião ou carro e numa descida sentir o desconforto causado pela gravidade. Com esta imagem tive o objetivo de consciencializar o aluno para a importância focar a energia na zona abdominal, conseguindo conseqüentemente que o aluno deixasse de realizar uma respiração clavicular. O trabalho com recurso a metáforas foi realizado com todos os alunos.

Durante o trabalho da canção *Quem tem meninos pequenos* de Fernando Lopes-Graça, foi possível verificar que algumas vogais se encontravam descaracterizadas, especialmente os E que em alguns momentos soavam a A. Foi pertinente trabalhar o texto recitando-o, alertando o aluno para a qualidade das vogais que se deveria manter com a voz cantada. Este tipo de trabalho de detalhe com o texto poético foi realizado em todas as obras e creio que foi essencial para que o aluno compreendesse a importância da palavra e a sua relação com a música. *Semplicetta tortorella* de N. Vaccaj foi o primeiro contacto do aluno com a língua italiana. A canção *Der Jäger* de J. Brahms foi a última obra que tive oportunidade de trabalhar com este aluno. Em relação a esta última obra, o trabalho de texto foi de grande importância para que o aluno conseguisse ser mais expressivo e natural, tendo em conta que inicialmente o aluno 1 estava com alguma dificuldade a encontrar novidade na forma estrófica da canção.

Como disse anteriormente, penso que ainda é prematuro atribuir uma classificação vocal a qualquer um dos alunos. Contudo, creio que trabalhar como barítono nesta fase inicial poderá ser benéfico para o aluno poder explorar a zona média da voz sem sentir grandes dificuldades na aprendizagem das obras. Assim, idealmente, o aluno 1 poderá dedicar-se a compreender bem a respiração, a ter atenção à dicção e concentrar-se também na qualidade da emissão vocal para aos poucos consiga ter mais autonomia no estudo sendo possível trabalhar repertório mais exigente.

3.2.2 Aluno 2

Ao longo do ano letivo, o aluno 2 trabalhou o seguinte repertório: *Wiegenlied* de J. Brahms, *Manca sollecita* e *Semplicetta tortorella* de N. Vaccaj, *Ó pião* de F. Lopes-Graça, *Ça compère Mathurin* da ópera “L’ivrange corrigé” de C. Gluck. Este aluno frequenta, paralelamente à AMVC, a Escola Profissional de Música de Viana do Castelo (EPMVC) onde estuda flauta transversal. Como ex-aluna desta instituição com um percurso semelhante compreendo o porquê de, mais perto do final do ano letivo, o aluno 2 ter descurado um pouco o estudo do canto. A EPMVC é uma escola com um ritmo bastante

exigente e uma agenda de concertos muito preenchida, pois realiza uma série de concertos didáticos com a Orquestra Júnior da qual o aluno 2 faz parte.

O trabalho da canção *Wiegenlied* de J. Brahms foi para mim um trabalho muito especial porque esta canção é uma das minhas favoritas. O trabalho que realizei com recurso à abordagem do professor Job Tomé no que toca à voz de cabeça foi muito importante, na minha opinião, durante o trabalho desta obra, pois permitiu ao aluno a descoberta de uma voz mista equilibrada. Para a realização deste trabalho procurei explorar o registo mais agudo da voz do aluno com recurso a exercícios de trato vocal semi-ocluso, como exercício de ressonância e exercício com consoantes fricativas, em movimentos por graus conjuntos no sentido descendente, ou em *glissando*. A vogal que selecionei para este trabalho foi o U, por ser mais fácil para o aluno conseguir mesclar a voz com esta vogal. Assim, quando o aluno mostrava alguma dificuldade a encontrar equilíbrio na voz mista, optei por recorrer à vogal U antecedendo o texto ou exercícios com outras vogais. Contudo, creio que ainda há um longo percurso a fazer até que o aluno encontre uma voz saudável e com a sua identidade. Para que este trabalho se realize de forma eficaz, o aluno 2 terá de se convencer que não pode falsificar o seu timbre transformando-o num som que idealizou. Para isto, o professor que o acompanhar regularmente terá de ser muito persistente, corrigindo-o sempre e explicando o porquê de ele não poder seguir este caminho. Este problema é mais evidente quando o aluno se entusiasma e tenta ser expressivo. Nesses momentos, o aluno esquece o trabalho técnico que se esteve a realizar e os vícios surgem como se nunca tivessem sido trabalhados. Creio que se este problema não tomado com a devida seriedade poderá resultar em tensões muito difíceis de corrigir futuramente. Assim, na minha opinião, esta deveria de ser a prioridade no trabalho do ano seguinte. Apesar de tudo, o trabalho de *Wiegenlied* atingiu um nível fora do comum para um aluno do primeiro ano. O aluno compreendeu bem o significado do texto e soube realçar as palavras com verdade. Fiquei muito contente com o resultado deste trabalho.

No que toca ao trabalho desenvolvido com os exercícios do método Vaccaj, penso que o aluno compreendeu bem o objetivo de cada um dos exercícios propostos. Para aproximar a voz cantada da voz falada, usei um dos exercícios propostos pelo professor Job Tomé que consistia em recitar o texto acompanhado pelo piano e a meio da frase apanhar a linha melódica e terminar a frase cantando. Este exercício foi bastante eficaz, assim adaptei-o também a outras obras sempre que pertinente.

A última obra escolhida pelo professor para o aluno 2 cantar foi *Ça compère Mathurin* de C. Gluck que, infelizmente, ficou um pouco abaixo do nível que as outras obras atingiram. O aluno teve bastante dificuldade na aprendizagem do texto ganhando até alguma resistência à língua francesa. No final do ano letivo, o aluno começou a estar

mais cansado e distraído nas aulas o que, na minha opinião, se deve à grande carga horária da escola e ao grande número de atividades extracurriculares que desenvolve.

Enquanto pude dar aulas a este aluno, procurei realizar vários exercícios com consoantes fricativas V e Z, e com a vogal I de modo a procurar um som mais frontal, menos escuro. Estes exercícios foram eficazes várias vezes, e perguntei sempre ao aluno se conseguia compreender a diferença entre um som e o outro de modo a tentar que o aluno desenvolvesse alguma sensibilidade auditiva para estas questões técnicas. Durante as aulas procurei também que o aluno percorresse a voz toda, do extremo grave ao extremo agudo, em *glissando* com exercícios de trato vocal semi-ocluso, especialmente com exercícios de ressonância com consoantes fricativas. Durante o trabalho técnico privilegiei também a utilização da vogal I precedendo as vogais A, O e U, de modo a trazer alguma frontalidade e clareza a essas vogais.

Durante o ano letivo, o aluno mostrou muita vontade de cantar música de Teatro Musical. Apesar do professor Job Tomé não reconhecer valor a este tipo de repertório, penso que o trabalho de algumas canções provenientes do Teatro Musical poderia ser altamente benéfico para o aluno por dois motivos: em primeiro lugar, tendo em conta que o estilo do Teatro Musical é mais próximo da fala, na minha opinião, o seu trabalho poderia ajudar o aluno a encontrar a sua voz e a preservar as características da fala na voz cantada, bem como ter influência positiva na fala conseqüentemente, pois o aluno tem alguns problemas evidentes de dicção; em segundo lugar, penso que o aluno estaria mais motivado para cantar e para estudar se o repertório fosse ao encontro dos seus gostos. Algumas obras do compositor Eric Satie fariam facilmente a ponte entre o repertório clássico e o Teatro Musical, conseguindo assim que o aluno utilizasse o mesmo tipo de técnica em ambos os estilos sem sacrificar a voz.

3.2.3 Aluno 3

Durante este ano letivo, o aluno 3 foi o aluno que teve um progresso mais evidente e trabalhou o seguinte repertório: *Libera me* do Requiem de G. Fauré, *Der Gang zum Liebchen* de J. Brahms, *Água mole em pedra dura* de Fernando Lopes-Graça, *Diggi, daggi* da ópera “Bastien und Bastienne” de W. A. Mozart.

O primeiro contacto com este aluno foi muito interessante porque foi também a primeira vez que ele teve oportunidade de fazer um trabalho de expressão corporal associado ao trabalho vocal. Neste trabalho, optei por realizar alguns exercícios de carácter imitativo, como o jogo do espelho, que consiste em imitar os movimentos que eu fizesse como se o aluno fosse um espelho. Este exercício colocou o aluno numa posição desconfortável e esse desconforto foi evidente. No entanto, penso que ainda assim este

trabalho foi muito importante para o desenvolvimento do aluno do ponto de vista expressivo e técnico. À medida que as aulas foram avançando, o aluno foi adotando progressivamente uma postura menos inibida e, numa das aulas que tive a oportunidade de dar, o aluno mostrou-se muito disponível para abordar o texto da canção portuguesa dum ponto de vista teatral. Para tal, através da análise das indicações de tempo e articulação deixadas pelo compositor e da sua relação com o texto, adicionei algumas didascálias interpretativas que surtiram um efeito muito positivo na interpretação da canção portuguesa. Com isto, o aluno interpretou de forma natural e verdadeira todas as indicações de articulação e dinâmica, provando que o canto é uma área interdisciplinar que pode ser abordada com recurso a diversas ferramentas que, caso haja receptividade, podem ser muito positivas para o desenvolvimento vocal e pessoal do aluno.

Além dos exercícios de expressão corporal, a realização dos exercícios físicos de rotina no início das aulas foi importante para preparar o aluno para a aula, focando a sua atenção para o corpo. Após estes exercícios, procurei sempre fazer exercícios de respiração focados na libertação física, explorando impulsos abdominais e ainda o exercício de sopro híper alto em *glissando*.

A extensão vocal deste aluno é bastante ampla, no entanto a atribuição de uma classificação vocal seria prematura, tal como nos outros alunos. Contudo, nas últimas aulas o aluno 3 foi descobrindo uma nova facilidade no registo agudo da sua voz que surgiu de forma natural e sem esforço. Apesar de às vezes o aluno se mostrar algo surpreendido em relação ao som das suas notas agudas, penso que este trabalho poderá ser muito benéfico para o aluno que, talvez futuramente, poderá vir a ser tenor.

O aluno 3 é trabalhador, empenhado e metódico no seu estudo. Decorou sempre rapidamente os textos das obras sem erros, sendo apenas de apontar alguma dificuldade na pronúncia da consoante T. Não tem problemas técnicos graves a apontar, a emissão vocal deste aluno foi sempre limpa, sustentada e sem esforço. A voz do aluno 3 é bastante homogénea em todos os registos e com um timbre bonito. Na minha opinião, o aluno 3 poderia prosseguir estudos a nível superior e eventualmente vir a ser cantor. No entanto, este aluno ainda se encontra indeciso em relação à profissão que gostaria de ter no futuro.

3.3 Reflexão e Autoavaliação

Penso que a experiência enquanto estagiária nesta instituição que, durante 6 anos, foi também a minha escola, foi muito positiva e me fez crescer bastante enquanto pessoa e enquanto futura professora. Durante as aulas que lecionei e que observei houve sempre um grande ambiente de partilha onde o professor Job Tomé interveio sempre que

achou pertinente e onde pude sempre intervir também. Uma das coisas mais importantes que aprendi ao longo do estágio foi que não há necessidade de o professor se distanciar dos alunos enquanto indivíduo. A aula é um espaço de partilha onde professor e alunos são pessoas sensíveis e em desenvolvimento com o objetivo de aprender mutuamente. Senti que a minha opinião foi valorizada em todas as intervenções, e pude desenvolver um laço de amizade com o orientador assim como com os alunos que vou prezar sempre.

Fui sempre pontual nas aulas, no entanto não acompanhei as aulas na totalidade pois, por motivos profissionais e por motivos de saúde, tive de faltar algumas vezes.

Um dos aspetos para o qual o professor Job Tomé me alertou no início do ano foi a necessidade de dar o reforço positivo nas aulas. Creio que em relação a este aspeto consegui evoluir bastante bem, sabendo pesar melhor as palavras ao encontro de uma abordagem mais empática.

Devo frisar no entanto que, no decorrer do ano letivo, nunca me foi pedido em qualquer momento que fizesse qualquer tipo de avaliação quantitativa dos alunos. Na minha opinião, esta foi a principal falha em relação à Prática de Ensino Supervisionada pois, futuramente enquanto docente, terei de fazer a avaliação dos meus alunos e creio que não levo do estágio a preparação necessária para o fazer.

4. ATIVIDADES EXTRACURRICULARES

Antes do início da Prática de Ensino Supervisionada, tive de planear a realização de atividades extracurriculares que constaram no Plano Anual de Formação do Aluno e que se dividiram nas seções: 1) Organização de Atividade e 2) Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio. De acordo com as regras encontradas neste documento, “o estagiário deverá organizar entre 2 a 3 atividades (em cada uma das seções) de entre audições, masterclasses, seminários, *workshops* ou outras atividades pertinentes tanto na Universidade como na Instituição de Acolhimento sabendo que os eventos propostos deverão contribuir para a dinamização da comunidade escolar”.

Assim, realizei no total 4 atividades que foram desenvolvidas durante o ano letivo com o objetivo de contribuir para a dinamização educativa e artística da instituição bem como de compreender os critérios inerentes à organização de atividades e consequentes procedimentos burocráticos, assim como à gestão de recursos humanos e materiais que permitam desenvolver atividades de interesse para os alunos e para a comunidade escolar.

4.1 Escrita das notas ao programa e reflexão sobre a prática coral

De acordo com o previsto no Plano Anual de Formação do Aluno, no dia 20 de Dezembro de 2015 realizou-se a primeira atividade extracurricular. Após a observação das aulas de coro e ensaios com orquestra escrevi as notas ao programa. Dia 15 de Dezembro, as notas ao programa foram enviadas para a diretora da academia, Dr^a Carla Barbosa, para aprovação. Após este processo, as notas ao programa foram enviadas para impressão na folha de sala do concerto na Igreja de S. Domingos (figura 17).



Cartaz do Concerto de Natal. O cartaz apresenta uma reprodução de uma pintura religiosa no topo, mostrando a Virgem Maria com o Menino Jesus e outros santos. Abaixo da imagem, o texto indica o título 'CONCERTO DE NATAL' em letras vermelhas. O programa é apresentado por ARTE SINFÓNICA | Orquestra EPMVC, Pequenos Cantores de Viana e VianaVocale, sob a direção musical de Javier Viceiro. O programa inclui obras de L. Bernstein (1918-1990) e J. Rutter (n. 1945). O concerto será realizado em 20 DEZEMBRO 2015, às 21h30, na Igreja de S. Domingos (Viana do Castelo). O cartaz também contém logótipos de patrocinadores e parceiros, incluindo a Academia de Música de Viana do Castelo e a VianaVocale.

Figura 17 - Cartaz do Concerto de Natal

Os textos escritos como introdução à audição de cada uma das obras pode ser encontrado no Anexo G. Além da escrita das notas de programa, estava prevista originalmente uma visita de estudo ao ensaio geral e concerto, no entanto, aquando da proposta da atividade, não me foi facultada a informação de que os alunos de canto estariam a frequentar também o coro. De modo a garantir a realização da atividade, foi necessária uma adapção, assim, em vez da visita de estudo, foi pedida uma reflexão escrita sobre a importância da prática coral para os alunos de canto. Para facilitar e orientar a realização da reflexão forneci um conjunto de questões aos dois alunos: 1) quando começaste a cantar em coro?, 2) o que significa para ti cantar com mais colegas?, 3) qual foi a melhor parte do trabalho desenvolvido?, e 4) qual a tua obra favorita e porquê?.

Reflexão do aluno 2:

Comecei a cantar em coro no meu 4º ano de escolaridade, quando entrei para o coro dos Pequenos Cantores de Viana, na AMVC. Para mim, cantar com mais colegas é muito bom, porque a fazê-lo sinto muita energia e motivação, vinda de todos os colegas, o que faz com que eu também fique motivado e me dedique, acabando por me divertir imenso! Para mim todo o trabalho desenvolvido foi excelente, mas penso que a melhor parte foram os ensaios com orquestra, pois nestes ensaios passei a conhecer melhor as peças e também porque a orquestra me dá ainda mais motivação para fazer parte do coro Viana Vocale e para continuar a cantar. Penso que não consigo escolher uma obra favorita, pois ambas as obras do concerto são brilhantes, tendo cada uma as suas características.

Reflexão do aluno 3:

Comecei a cantar em coro há 4 anos. Para mim, cantar com mais pessoas é algo de que gosto muito, devido aos aspectos musicais (a harmonia, a interacção entre as diversas vozes) mas também devido ao convívio. A melhor parte do trabalho desenvolvido foi a viagem e concertos em Itália (La Via dei Concerti). Embora não tenha uma obra favorita, uma das que mais gosto é “Leonardo Dreams”, principalmente por causa da parte que precedo “o voo” e das partes do “vento” (já no “voo”).

4.2 Workshop de expressão dramática: Campo de Visão



Figura 18 - Workshop de expressão dramática:
Campo de Visão

Originalmente, estava a prevista a realização de um *workshop* de voz orientado aos professores da AMVC. No entanto, após a segunda visita do orientador científico António Lourenço, foi possível concluir que os alunos poderiam beneficiar do trabalho de um trabalho mais aprofundado ao nível da expressão dramática, e assim seria também possível realizar a ponte entre o trabalho desenvolvido na Componente de Investigação-Ação e a Prática de Ensino Supervisionada. Assim, no dia 15 de Abril realizou-se o *workshop* de expressão

dramática (figura 18) para o qual recorri ao exercício *Campo de Visão*, um jogo dramático coletivo onde o grupo gera movimento a partir da imitação dos movimentos de um líder, desde que este se encontre dentro do espaço que a visão abrange.

Na segunda parte deste relatório é possível encontrar uma explicação mais rigorosa do jogo *Campo de Visão*, entanto, para que se compreenda como funcionou a atividade, segue o funcionamento do *Campo de Visão*:

- Dispor os alunos na sala em forma de U assumindo uma posição neutra – Ponto Zero – onde o jogo inicia;
- O moderador deve colocar uma música (indutor sonoro) e dar 1 minuto para que os alunos absorvam a música e pensem num movimento sobre o qual improvisarão;
- Em seguida o moderador deve dizer “início” para que os alunos entrem no espaço cénico delimitado pela posição em U e improvisem sobre o movimento que pensaram;
- A partir deste momento, o moderador pode seleccionar um líder dizendo o seu nome da seguinte forma: “*Campo de Visão*, [nome]”;
- Todos os alunos que tenham o líder no *Campo de Visão* (espaço que a visão abrange sem movimentos do pescoço para a lateral) devem imitar os movimentos do líder;
- Caso o líder não se encontre no *Campo de Visão*, o aluno deve congelar o movimento em que se encontrava, retomando apenas quando o líder estiver novamente no *Campo de Visão*;
- O jogo termina quando o moderador nomear um último líder dizendo-lhe para concluir a improvisação.

A atividade contou com a participação o total de 30 alunos do coro (onde se incluíram os alunos de canto). Para a concretização da atividade, dividiu-se o grupo em 3 grupos de 10 que frequentaram sessões de 30 minutos cada.

O primeiro grupo foi constituído pelos alunos mais jovens do coro com idades compreendidas entre os 12 e os 16 anos. Após uma breve apresentação e explicação da atividade, grande parte do grupo mostrou-se desconfortável com a ideia de ter de se expressar fisicamente. Apresentei o funcionamento do jogo e deu-se início à atividade, no entanto os alunos não se movimentaram, ficaram apenas a rir. Voltei a explicar a importância do movimento no trabalho vocal de um cantor e retomamos o exercício. Após esta explicação, o exercício começou a funcionar melhor e uma aluna mostrou-se particularmente interessada, pedindo para participar também nas sessões seguintes. Apesar do interesse desta aluna, os restantes alunos deste grupo não se mostraram tão interessados, tomando o exercício com pouca seriedade. Durante o exercício, o aluno 1, aluno de canto, não prestou atenção e por várias vezes mexeu no telemóvel. Este comportamento deixou bastante desapontada, tendo em conta que a atividade foi desenvolvida a pensar especialmente nos alunos de canto que ainda não tinham tido a oportunidade para realizar trabalho de expressão dramática.

O segundo grupo foi constituído por alunos mais velhos, incluindo uma aluna que estudou dança durante alguns anos. Foi interessante observar como o tipo de movimentos selecionados para improvisar alterava de grupo para grupo, apesar de se manter o mesmo indutor musical. A forma como esta aluna se expressou quando teve oportunidade de ser líder influenciou esteticamente a improvisação dos restantes participantes. Quando verifiquei que não existia desenvolvimento no tipo de movimentos optei por intervir nomeando-me líder. Assim, executei movimentos diferentes dos que estavam a ser realizados até então, criando variações de velocidade e recorrendo a diferentes expressões faciais. Em diante o jogo ganhou mais energia e novas formas de expressão. Este grupo em particular teve um desempenho muito bom, apropriando-se do movimento de forma criativa e eficaz.

O terceiro grupo foi constituído na maioria por rapazes, alguns bastante faladores. Apesar de tudo, após o início do exercício todos os membros do grupo estiveram concentrados e realizaram os exercícios de forma disciplinada. Algumas alunas do grupo anterior quiserem ficar a assistir à sessão deste grupo o que, curiosamente, não teve influência no comportamento dos rapazes que se mantiveram disciplinados. Perto do final do exercício, nomeei o professor Vítor Lima líder do *Campo de Visão*. O professor Vítor realizou o exercício de forma exemplar, explorando movimentos diferentes de forma criativa e engraçada trazendo ao *workshop* um final divertido e refrescante. Creio que a participação inesperada do professor Vítor Lima foi determinante para que os alunos

compreendessem melhor a importância do *workshop*, tendo em conta que todos os alunos o têm em grande consideração e o respeitam muito enquanto docente e ser-humano.

Creio que falta bastante este tipo de trabalho aos alunos de canto, bem como aos alunos de coro. Na minha opinião, o exercício *Campo de Visão* é adequado a qualquer idade estando dependente apenas disponibilidade dos intervenientes para o pensamento criativo. Tendo em conta que os alunos mais jovens não se encontravam com vontade de estar ali, penso que o exercício não foi adequado a eles e não surtiu os efeitos desejados. Para que o pudessem realizar de forma frutífera, penso que seria importante ambientar os alunos aos exercícios e jogos dramáticos, desinibindo-os e desenvolvendo neles o pensamento criativo. No entanto, o exercício resultou muito bem com os alunos mais velhos que o tomaram de forma refrescante pois, devido às suas rotinas de trabalho e estudo, não têm este tipo de oportunidades com frequência.

4.3 Recital de Canto e Percussão: Ciclo das Quintas

No dia 30 de Novembro de 2015 foi feita a proposta para a participação no Ciclo das Quintas organizado pela Escola Profissional de Música de Viana do Castelo. Este recital de canto e percussão surgiu como forma proporcionar aos alunos de canto o primeiro contacto com a música contemporânea escrita para voz, e realizou-se no Eventos Caffé. Para a realização deste recital que aconteceu dia 19 de Maio, contei com a ajuda do companheiro de música de câmara Luís Bittencourt que durante vários meses preparou e ensaiou comigo as peças que foram apresentadas em concerto. Devido a restrições de tempo tivemos de reestruturar o repertório proposto inicialmente, no entanto o repertório seleccionado funcionou como uma pequena demonstração daquilo que pode ser explorado vocalmente pelos compositores modernos.

A primeira obra, *Silk Road* (figura 19), do compositor chinês Tan Dun, explora os limites entre a voz cantada e a voz falada através de um poema abstrato do poeta mexicano Arthur Sze, bem como a improvisação ao estilo da ópera de Pequim.



Figura 19 - Concerto Ciclo das Quintas

A segunda obra, *Naí*, do compositor brasileiro Samuel Peruzzolo foi escrita especialmente para este concerto. O texto *Índio Comanches (EUA)* foi extraído de “poemas mudados para o português” de Herberto Helder. Nesta obra, a cantora tem um papel duplo, pois tem de tocar também *Frog Buzzer*, um instrumento muito pequeno semelhante a tambor com uma linha de pesca que produz um som que se pode assemelhar ao *vocal fry*. A partitura de *Naí* é constituída por 36 pequenos cartões, 19 pertencentes à parte do canto e 17 à parte da percussão, e são todos duplicados propositadamente, de acordo com o texto. Nesta obra, convidamos dois alunos que se encontravam na plateia a baralhar os cartões, criando uma sequência completamente aleatória, que foi apresentada no concerto.

A última obra, *Unisson I* de Agata Zubel, foi estreia nacional. Esta obra procura explorar a voz como uma extensão da percussão, sendo pedidos sons muito semelhantes aos sons percutidos. Esta obra tem a característica de recorrer ao processamento digital do som da voz, sendo-lhe aplicados efeitos como *delay* e *reverb* que devem ser controlados pela cantora durante o concerto.

No final do recital houve espaço para questões que os alunos colocaram no momento. As questões colocadas incidiram sobre a instrumentação, sobre a técnica vocal e sobre as dificuldades que enfrentamos na preparação do repertório.

A AMVC garantiu grande parte dos instrumentos necessários para a realização do recital, bem como o transporte dos mesmos, e a Universidade de Aveiro garantiu os instrumentos em falta.

4.4 Partilha de referências musicais dos alunos

A última atividade realizou-se dia 30 de Maio e contou apenas com a presença do aluno 1 e do aluno 2, pois o aluno 3 estava doente. Esta atividade teve o objetivo de promover a reflexão sobre diferentes técnicas vocais após a atividade anterior. Para tal, convidei os alunos a apresentarem na aula vídeos sobre diferentes formas de cantar que gostassem de ouvir, tendo como moderador da apresentação o professor Job Tomé que acabou também por participar ativamente na apresentando os seus artistas e músicas de eleição. Os materiais necessários para a realização da atividade foram um computador com acesso à internet e um bloco de notas.

O aluno 1 foi o primeiro a contribuir, mostrando músicas de Frank Sinatra. Na opinião dele, a voz deste cantor é singular pelas suas características timbricas. Contudo, o aluno teve de sair mais cedo por ter uma sessão de esclarecimento para os exames, pelo que não contribuiu mais.

O aluno 2 começou por apresentar duas interpretações de Aretha Franklin. A primeira música apresentada foi *Nessun Dorma* da ópera “Turandot” de G. Puccini, interpretada pela cantora em 1998 na entrega dos Grammy Awards, em substituição de Luciano Pavarotti que se encontrava doente. A segunda música apresentada foi *Natural Woman* interpretada pela cantora no Kennedy Center em 2015. O aluno 2 escolheu apresentar estas duas canções porque é fã da Aretha Franklin e acha que estas duas gravações são muito emocionantes. Enquanto o aluno apresentava os vídeos, era evidente que as gravações o tocaram bastante porque ele estava bastante divertido a mostrar os vídeos. O aluno mostrou ainda um dos seus vídeos favoritos: a interpretação de Glen Close da canção *With one Look* do Musical “Sunset Boulevard” no Royal Albert Hall. O aluno 2 é um aficionado do Teatro Musical, tendo-se deslocado este ano a Londres para poder ver esta artista em particular a fazer uma última interpretação de “Sunset Boulevard”.

Neste momento o professor Job Tomé também quis participar e mostrou algumas das suas gravações favoritas de Philip Langridge, Dietrich Fisher-Dieskau e Enrico Caruso, assim como a interpretação da canção *Romaria* pela cantora Elis Regina, *Blackbird* pela cantora Maria João, e de *Le Port d’Amsterdam* pelo cantor Jacques Brel.

Na minha opinião, esta atividade foi muito interessante porque foi possível criar um momento relaxado de partilha entre todos, bem como dar a conhecer uns aos outros alguns artistas e músicas que não conheciam. Cada um teve oportunidade de tecer comentários em relação às músicas e artistas que estávamos a ouvir, promovendo assim o espírito crítico na avaliação de uma performance musical, independentemente do género musical.

Parte II – Componente Investigação-Ação

INTRODUÇÃO

A improvisação sempre fez parte da minha experiência musical mesmo que de forma inconsciente. Quando comecei a estudar na Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, as viagens casa-escola-casa eram feitas de autocarro, assim, nos momentos em que me encontrava sozinha, improvisava sobre melodias que tinha trabalhado na escola ou sobre melodias que ouvia no rádio como forma de passar tempo. Na altura, esta improvisação não passava de uma “brincadeira” que fazia o tempo de espera ser menos aborrecido. Não importava o estilo, o que era importante para mim era encontrar formas diferentes de experimentar o que já me era familiar (como transformar músicas conhecidas em dramáticas versões operáticas), tentar fazer *scat* depois de ouvir álbuns da Ella Fitzgerald e do Miles Davis, ou até mesmo inventar novos aquecimentos vocais antes das aulas de canto.

No entanto, esta parte tão importante da experiência musical nunca foi muito explorada no contexto académico. A primeira vez que explorei improvisação em contexto de aula foi ainda na EPMVC, numa disciplina intitulada Improvisação. Nesta disciplina explorou-se a improvisação através de pequenos exercícios de audição, exercícios imitativos e exercícios de criação no momento. No entanto, o exercício final de avaliação da disciplina não esteve tão ligado à improvisação, mas sim ao teatro através da adaptação da minha autoria do texto *O Príncipezinho* de Antoine de Saint-Exupéry, com música composta para a ocasião por um colega e amigo, Tiago Azevedo. O cenário foi feito a partir de um computador velho que eu tinha em casa, que funcionou como o motor avariado do avião. Para simular o espaço, compramos um conjunto de estrelas que brilhavam no escuro com as quais decoramos o teto do auditório. Este foi o meu primeiro contacto com o teatro bem como com a improvisação orientada. A partir deste dia, os meus interesses performativos sempre estiveram muito mais ligados à existência de texto, música e movimento.

Optei por estudar canto e em 2011 segui estudos superiores na área, na Universidade de Aveiro. Por sentir que o plano curricular de estudos de canto não tinha uma forte componente de movimento, em 2012 integrei o Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro. Foi neste grupo que tive o primeiro contacto com a improvisação teatral e percebi que a utilização vocal no teatro era também muito exigente e diferente. Após algumas sessões de terapia da fala, aprendi a fazer trabalho de manutenção vocal que me permitiu ter mais resistência vocal e conhecer melhor os pontos fortes e fracos da minha voz e corpo.

Em 2014 participei num *workshop* de *Campo de Visão*, um exercício de improvisação teatral coletivo onde pude explorar de forma mais criativa o corpo e a voz. Aí percebi o potencial que o movimento criativo poderia ter na produção vocal, e desde então tinha em mente a ideia de ligar a minha investigação da Prática de Ensino Supervisionada à improvisação teatral. Em 2015 fiz parte da direção do GrETUA e criei um *workshop* de voz direcionado a qualquer curioso que quisesse aprender sobre voz. Este *workshop* teve uma componente teórica e uma prática, contudo não foi possível incluir momentos de improvisação. No fim do mandato, o encenador Bruno dos Reis convidou-me para lecionar o módulo de voz do Curso de Formação Teatral 2016 onde procurei melhorar os conteúdos do primeiro *workshop* de forma mais exploratória e criativa incluindo a improvisação teatral e jogos dramáticos.

Quando se fala sobre teatro é comum distinguir entre duas vertentes distintas, mas relacionadas: a performance ou representação (arte dramática), e a expressão dramática. A representação foca-se maioritariamente no resultado final, podendo ser considerada um fim. No entanto, esta encontra-se dependente da expressão dramática como um meio, onde se incluem de técnicas de exploração e exteriorização de emoções, exercícios de concentração e relaxamento que resultam em “jogos dramáticos”. A expressão dramática foca-se então principalmente no processo, promovendo o desenvolvimento psicossocial do indivíduo e existindo num espaço de formação, independentemente de resultar numa performance ou não.

Os “jogos dramáticos” constituem uma abordagem lúdico-didática assente na expressão livre e na comunicação (Landier e Barret, 1994) que, ao funcionar como um meio ou um pretexto de exploração, induzem um determinado comportamento. A variedade possível de jogos aplicáveis permite concluir que cada professor deve criar os seus próprios jogos em favor do seu próprio “método”, ideia corroborada por Edgar Cardoso (Cardoso, 2014, p. 21), ex-aluno da Universidade de Aveiro, que em 2014 se debruçou sobre a expressão interartística na performance pianística. Na sua dissertação, Edgar Cardoso escrutinou conceitos relacionados com a representação e a expressão dramática, bem como com a pedagogia dos jogos dramáticos, fornecendo uma revisão bibliográfica sólida e muito relevante para a realização da minha investigação.

Questionei-me também sobre que métodos de preparação de atores já existiriam e de que modo é que estes abordavam a questão do trabalho vocal. A palavra “método”, só por si, evoca imediatamente o trabalho de Konstantin Stanislavski que pode ser encontrado em quatro obras: “A Minha Vida na Arte” (1925), “A preparação do Ator” (1936), e duas publicações póstumas, “Notas para a Encenação de “Otelo”” (1945) e “A Construção do Personagem” (1950). Neste último livro de 1950 (com edição de 1986), pude encontrar o percurso de descoberta vocal de um importante professor de

Stanislavski, Torstóv, referido como “gourmet da fonética” (Stanislavki, 1986, p. 114) que serviu de exemplo a quem tem em grande consideração o “método”. O capítulo VII – A Dicção e o Canto (Stanislavki, 1986) aponta para a importância da simplicidade na fala, de modo a que a voz chegue aos ouvidos do público de forma perceptível e sem esforço, com prazer e com uma qualidade musical (p. 106). Esta qualidade musical é descrita através da comparação da voz e da interpretação do texto à constituição de uma orquestra (timbres), bem como à música em si (ritmos e silêncios). Uma voz mal trabalhada depende de truques vocais ou, nas palavras de Stanislavski, de “pirotécnica teatral”, que não traz qualquer benefício ao ator. Surge, então, na obra de Stanislavski a seguinte questão: “se esses atores deixassem os sons cantar por si mesmos, será que teriam de recorrer a métodos tão tortuosos?” (p. 116).

De modo a encontrar a expressividade na fala e na voz, Stanislavski (1986) aponta para importância das vogais como detentoras de um conteúdo espiritual capaz de evocar experiências profundas, mas também para a importância das consoantes ao citar S. M. Volkonski: “se as vogais são um rio e as consoantes as suas ribanceiras é preciso reforçar estas últimas, para evitar as inundações!” (p. 112). Foi importante analisar atentamente todo o capítulo de modo a compreender o conteúdo destas afirmações e dos exercícios descritos à luz do conhecimento vocal recente, uma vez que não se trata de uma obra de cariz científico, mas sim de um diário de experiências e ensinamentos. Após a leitura do percurso de Torstóv e dos vários exercícios descritos, pude concluir que a utilização de exercícios de trato vocal semi-ocluso de forma exploratória, principalmente exercícios de ressonância, foram de grande importância para a sua descoberta vocal resultando numa fonação livre, na descoberta de novas matizes sonoras e aumento da extensão vocal, bem como na melhoria da sua saúde e resistência vocal (p. 123 – 124). No entanto, é referido como resultado principal do trabalho vocal a adaptação à linguagem falada da mesma linha ininterrupta de som que desenvolveu no canto e sem a qual “não pode existir uma verdadeira arte da palavra” (p. 129). Este percurso de descoberta é descrito como um processo longo e nem sempre recompensador, dada a complexidade do trabalho técnico vocal. Contudo, é realçada a importância da perseverança e da continuidade. A preparação vocal de um ator é descrita como um processo longo e em constante desenvolvimento, onde a auto-observação e exploração têm um papel fundamental, assim como exercícios preliminares (aquecimento vocal) antes de ensaios ou apresentações, que são referidos como formas de “acertar” a flexibilidade da voz (Stanislavki, 1986, p. 129).

Outro método que importou conhecer foi “Voz e Corpo” de Zygmunt Molik, que tem a génese no método das “Ações Físicas” de Jerzy Grotowski e como sucessor e impulsionador o ator e encenador português residente em Paris, Jorge Parente. Zygmunt

Molik desenvolveu um “Alfabeto do Corpo” baseado na conexão entre o corpo, a voz e a respiração que, após 18 anos de trabalho próximo com Molik, Jorge Parente dominou e herdou, aplicando-o nas oficinas de Corpo e Voz leva a cabo com regularidade em Portugal e em França. Em 2013, Andreia Frazão Pires, aluna da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, no âmbito do estágio do Mestrado em Teatro com especialização em Encenação, teve a oportunidade de assistir e participar numa das oficinas de Corpo e Voz de Jorge Parente, produzindo no final da experiência um relatório de estágio que me proporcionou um nível de detalhe imprescindível para compreender melhor o trabalho deste encenador, uma vez que a participação numa das oficinas foi impossível durante a realização deste trabalho.

O “Alfabeto do Corpo” é um conjunto de aproximadamente 30 ações a partir das quais se construiu uma linguagem corporal que “serve para o ator aprender a abrir a voz, encontrar a voz natural e qualidade vibratória” (Pires, 2013, p. 13). Após analisar o trabalho de Andreia Pires, foi possível compreender a importância das palavras “ativar”, “despertar”, “estar disponível”, “impulsos” e “vida”, determinantes na aprendizagem deste Alfabeto que, sem elas, seria apenas um conjunto de exercícios vocais. Neste sentido, o Alfabeto do Corpo ajuda a encontrar a “Vida” que, de acordo Pires (2013), são momentos de descoberta, de qualidade quase espiritual, atingidos através de impulsos que permitem que corpo e mente sejam só um elemento, e que podem ser considerados memórias que mais tarde vão completar a “partitura”. “As vidas que encontramos durante o nosso trabalho são memórias, algumas dessas vidas podem estar ligadas às nossas raízes ancestrais. Depois de encontrada a vida, cria-se a partitura e vão-se fazendo mais descobertas dentro da partitura e dentro da vida que se encontrou anteriormente” (Pires, 2013, p. 28).

As oficinas de Jorge Parente são de carácter intensivo, e são abertas a profissionais do teatro e canto, assim como ao público geral, até um máximo de 15 participantes. Estas têm a duração mínima de 5 dias com 4 horas de trabalho diário dedicado exclusivamente ao movimento, respiração e canto, no entanto, podem estender-se por várias semanas. De acordo com a informação obtida no *site* de Jorge Parente, consultado pela última vez dia 29 de Abril de 2016, a “metodologia do trabalho pode ser definida através de um percurso: a voz emerge a partir da movimentação do corpo; ao realizá-la, dinamiza-se no indivíduo a emergência de uma vibração incorporada. O fenómeno vocal que daí resulta é concebido, não unicamente enquanto processo fisiológico, mas também enquanto prolongamento, tanto de um estado mental, como duma identidade. Para que se possa atingir essa outra conexão, a exploração vocal terá que mobilizar todas as camadas do Ser. Por via do corpo e da voz, cada participante é convidado a descobrir e a experimentar a sua própria identidade vocal e caminhar em

direção ao desconhecido”. De acordo com as informações obtidas, mais uma vez, no *site* de Jorge Parente, as linhas orientadoras das oficinas são: 1) aprendizagem do Alfabeto do Corpo, 2) pesquisa pessoal, onde se associa livremente os elementos do Alfabeto à improvisação, 3) exploração e harmonização da respiração e do movimento ao serviço da voz, individual e coletivamente, e 4) trabalho individual sobre um texto e uma canção propostos pelo participante.

Após a análise destes métodos compreendi a necessidade e a importância de desenvolver métodos próprios e pessoais que, além de ajudarem os outros a conhecerem-se melhor, estejam sempre em desenvolvimento e permitam a constante autodescoberta. Tendo em conta o contexto do trabalho, achei importante desenvolver uma abordagem pessoal que fosse de encontro às necessidades que senti enquanto atriz do GrETUA, mas também enquanto ser criativo e indivíduo influenciável. Neste sentido, observei em retrospectiva o meu percurso artístico em busca de exercícios que promovessem a escuta, a observação, a serenidade, a energia e a improvisação como meio de exploração criativa. Os jogos selecionados foram *Haka* e *Campo de Visão* que foram desenvolvidos e aperfeiçoados em dois laboratórios que decorreram ao longo deste ano letivo. Nestes laboratórios desenvolvi ainda um exercício de respiração denominado *Exercício dos Balões*. Seguem-se os princípios básicos de cada um dos jogos que serviram como ponte de partida ao meu trabalho (no entanto, os desenvolvimentos alcançados serão descritos em detalhe no capítulo 2):

Campo de Visão: O pilar sobre o qual o jogo desenvolvido por Lazzarato é construído é a improvisação (componente presente nos métodos e criações de Stanislavski, Peter Brook, Brecht, Barba, Viola Spolin, Stela Adler, Michail Checov, Boal e Grotowski), que o autor refere como um meio de acesso à criatividade (Lazzaratto, 2003, p. 20). *Campo de Visão* é um jogo dramático coletivo onde o grupo gera movimento a partir da imitação dos movimentos de um líder, desde que este se encontre dentro do espaço que a visão abrange. Após um aquecimento físico, os atores são dispostos na forma de U e assumem uma posição neutra num Ponto Zero que é o ponto de início do jogo. Sob a ordem de um moderador, a pessoa que controla o jogo, os atores entram no espaço cénico delimitado pela forma de U, iniciando a sua improvisação. O moderador pode alterar o líder dizendo o seu nome em qualquer momento de jogo (Lazzaratto, 2003, p. 35). Em diante, o jogo adquire novas camadas de complexidade através da introdução de temas (ou indutores) como ideias abstratas, objetos, personagens, contextos, ou, o único tema utilizado na minha investigação, som ou música. A utilização de um indutor sonoro permite suscitar, assim, o movimento através da produção espontânea de imaginários (Landier e Barret, 1994, p. 51).

Haka: Este jogo foi experimentado nas aulas de Música, Criatividade e Educação, do 2º ano do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro. O jogo consiste em dividir os alunos por pequenos grupos de 5 elementos, por exemplo. Em seguida, cada grupo deve criar uma sequência de movimentos e sons vocais inspirado nos *Hakas* Neozelandêses e apresentá-lo aos restantes que devem observar atentamente. Este processo de observação detalhada tem como objetivo promover pontos de partida para a reconstrução do material que observaram, desenvolvendo a capacidade de manipular aspetos básicos da perceção e da criatividade de elementos vocais e de movimento.

Exercício dos Balões: O *Exercício dos Balões* surgiu por sugestão do orientador Paulo Rodrigues, que me alertou para a necessidade de um exercício que trabalhasse a respiração, promovesse a serenidade e concentração. O orientador sugeriu também que utilizasse balões para o efeito, por terem a capacidade adicional de promover o movimento fluído do corpo, a exploração do espaço em várias dimensões e direções, e proporcionar uma forma acessível de desbloquear questões de expressão corporal que frequentemente surgem quando não existe um estímulo extrínseco. A metodologia utilizada consistiu numa primeira exploração livre e individual do sopro com o balão e em seguida em grupos de 5.

O artigo *Music, Movement, and Learning* de Carlos Abril (2011) foi um importante primeiro contacto com a investigação existente sobre a relação entre música e movimento, pois funcionou como uma breve revisão bibliográfica que permitiu também compreender o espaço existente para a criação de pontes entre teatro e canto. No seu artigo, Abril explica a relação música-movimento como fenómenos naturalmente conectados e de natureza humana, bem como a possibilidade da atividade musical ter tido um papel preponderante na evolução da humanidade, especialmente no que toca ao desenvolvimento de capacidades motoras (Abril, 2011, p. 92). O autor menciona a importância do trabalho de Jaques-Dalcroze, Eurhythmics, no panorama educacional e científico norte-americano, bem como o trabalho de Giddings, Kodály, Orff, Weikart e Gordon que apresentam ideias pioneiras sobre a utilização do movimento da aprendizagem da música, autoconsciência do movimento corporal, desenvolvimento de conceitos rítmicos.

Abril aborda ainda a relação da voz com o movimento, referindo uma ligação íntima entre o movimento e o canto, ideia corroborada por investigadores como Campbell e Moorhead e Pond, que mencionam a relação entre canto e ao movimento como “dois fenómenos aparentemente ligados” (Abril, 2011, p. 113). No seguimento desta ideia, Abril refere um estudo levado a cabo por Gruhn (2002) onde se observou forte correlação entre a coordenação, fluência e sincronização de movimentos, e a precisão da reprodução de altura na voz, assim como o estudo de Davidson (2001) que verificou

consequências positivas do movimento no canto, observando melhorias ao nível técnico e expressivo no estudo de caso da cantora Annie Lenox (citado em Abril, 2011, p. 113).

A voz é uma das principais ferramentas de um ator (Bowskill, 1973, p. 70), pelo que merece particular atenção e cuidado. Muitos profissionais da voz, onde se incluem os atores, já experienciam sintomas de fadiga vocal após a utilização prolongada da voz (como dificuldade a falar, voz cansada ou enfraquecida), o que pode estar relacionado com má utilização da voz, técnica vocal insuficiente, *stress* emocional ou físico (Milbrath e Solomon, 2003, p. 422). Conhecer, desenvolver e aplicar formas de prevenção é fulcral para a manutenção da voz de um ator, o que só é possível através da prática vocal otimizada. No entanto, a resistência vocal depende da preservação da elasticidade do tecido laríngeo e da adaptação da viscosidade (Milbrath e Solomon, 2003, p. 423), que pode ser conseguido através do aquecimento vocal. Os benefícios da preparação para a utilização vocal podem ser comparados aos do aquecimento físico de um atleta que, fisiologicamente, se caracteriza pelo aumento da circulação sanguínea, da respiração e da temperatura muscular, permitindo contrações musculares suaves e aumento da elasticidade (Sataloff e DeFatta, 2012, p. 174). De facto, de acordo com Quinteiro (1989), verifica-se um aumento da qualidade da voz (aumento do potencial sonoro, clareza e firmeza na emissão) no caso dos atores que realizam aquecimento vocal (citado em Mota, 1998, p. 4).

Muitos professores de canto, terapeutas da fala e professores de interpretação utilizam exercícios de trato vocal semi-ocluso nas suas aulas (Nix e Simpson, 2008, p. 339). De acordo com Titze (2006), o orifício bucal contém grandes amplitudes de vibração, contudo quando o trato vocal é ocluso a amplitude destas vibrações reduz para metade. Por este motivo, os exercícios de semi-oclusão podem ser um útil aquecimento, pois permite ao cantor (neste caso ator) construir elevadas pressões pulmonares sem danificar os tecidos devido a essas grandes amplitudes (Titze, 2006, p. 456). Através da modificação da posição do trato vocal (posturas), os exercícios de semi-oclusão produzem alterações do padrão vibratório das pregas vocais e criação de ondas estacionárias que funcionam como uma “massagem” trazendo benefícios à saúde vocal (Andrade et al., 2014, p. 590).

Nix e Simpson (2007) dividem os exercícios de trato vocal semi-ocluso em três tipos: 1) posturas em que a semi-oclusão é consistente ao longo do tempo (vibração tubular; sustentação da fonação com recurso a uma consoante fricativa, como /v/; sustentação da fonação com recurso a uma consoante nasal, como /m/¹¹), 2) posturas onde a oclusão é oscilatória (*lip trill*, *raspberries*, *tongue trill*, semelhante a /r/ rolado) e 3)

¹¹ Este exercício surge denominado em várias investigações como “humming” ou “exercício de ressonância”, denominação que adotarei em diante.

posturas onde a semi-oclusão ou oclusão é transitória (semi-vogais /j/ e /w/; consoantes oclusivas /b/, /g/ e /d/). No entanto, as investigações de Van Lierde, et al (2011) e Joana Ferreira (2014) enquadram mais duas práticas nos exercícios de trato vocal semi-ocluso – sopro híper alto e técnica de mão sobre a boca – que podem ser agrupadas no grupo 3 da lista de Nix e Simpson.

1. ENQUADRAMENTO¹²

1.1 Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro

O Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro (GrETUA) foi fundado em Outubro de 1979 na Associação Académica da Universidade de Aveiro (AAUAv), sendo o segundo núcleo mais antigo da AAUAv. O GrETUA é um núcleo cultural de extrema importância constituindo um elo entre toda a comunidade aveirense e a comunidade académica.

Dentro das atividades relacionadas com as artes dramáticas, o GrETUA conta com mais de 40 produções próprias, 19 cursos de iniciação teatral e inúmeras formações nas mais variadas vertentes do teatro. O GrETUA tem vindo a crescer e a aumentar a sua projeção no panorama cultural de Aveiro, assumindo-se como um espaço alternativo na cidade recebendo eventos de música, como por exemplo as Jam Sessions - Jazz Standards do Núcleo de Estudantes de Música da Universidade de Aveiro, UM AO MOLHE (primeiro festival itinerante de “one man bands”) e o MEIA (Festival de Música Experimental e Improvisada de Aveiro), eventos dança como o TradFolk Aveiro, grupo que tem como objetivo promover e divulgar as danças e melodias tradicionais de todo o mundo.

O GrETUA organiza ainda a SALTA – Mostra de Teatro Universitário de Aveiro. Para este evento, o GrETUA convida grupos nacionais e internacionais de teatro académico a apresentar-se em vários espaços além do espaço GrETUA, como o Teatro Aveirense e a Efémero – Companhia de Teatro de Aveiro. Em 2014, na comemoração dos 35 anos do núcleo, a SALTA teve um formato diferente e com a duração de uma semana. Além da mostra de teatro académico, foram realizados *workshops* de escrita criativa e *Campo de Visão*, uma residência artística com o encenador Jorge Fraga, tertúlias promovendo a reflexão sobre o papel do teatro académico, aulas abertas de expressão dramática e uma exposição sobre a história do grupo. O evento abrangeu ainda uma vertente de solidariedade social através da angariação de bens essenciais para a instituição Florinhas do Vouga.

¹² Todas as informações relativas a este capítulo foram conseguidas através da consulta de textos cedidos pela atual direção do GrETUA, assim como através da consulta do Plano Anual de Atividades e Orçamento de 2015 (GrETUA, 2015).

1.2 Curso de Formação Teatral 2016

O Curso de Formação Teatral 2016 surgiu como um novo modelo, comparativamente aos cursos de iniciação teatral bianuais realizados em anos anteriores, que pretende reunir os conteúdos essenciais para aquisição de competências e conhecimentos necessários à formação não só de quem se inicia no teatro, mas também ao amadurecimento de um ator já iniciado.

O curso teve início em Novembro de 2015 e terminou em Maio de 2016, e dividiu-se em 6 módulos: de Novembro a Dezembro decorreu o módulo de Introdução à Teoria Teatral/Prática Teatral, com Bruno dos Reis; em Dezembro decorreu o módulo de História do Teatro Contemporâneo, orientado por Pedro Jordão; em Janeiro realizou-se o módulo de Movimento e Consciência, dirigido por Miguel Branca; o módulo de Voz teve lugar em Fevereiro e foi orientado por mim (exploração e técnica vocal) e pelo David Costa (interpretação); em Março realizou-se o módulo de Clown, levado a cabo pelo João Fino; e por fim entre Março e Abril deu-se o último módulo de Interpretação, com o Bruno dos Reis. Após todos os módulos iniciaram-se os ensaios de preparação do espetáculo final dirigido pelo Bruno dos Reis e Nuno dos Reis. Este espetáculo, ou exercício final, intitulado CAIS (figura 20), resultou numa comédia trágica escrita a partir das obras de Pirandello, Becket e Harol Pinter, que estreou dia 4 de Junho.



Figura 20 - Cartaz do Espetáculo Final: CAIS

2. METODOLOGIAS, OBJETIVOS E ANÁLISE

A investigação-ação, uma das metodologias mais caras à investigação nas ciências da educação, é caracterizada por Bartalomé (1986) como um processo reflexivo que vincula dinamicamente a investigação, a ação e a formação (citado em Coutinho et al., 2009, p. 360). Esta deve conter sempre em si uma intensão de mudança, operando ativamente para a transformação da realidade (Coutinho et al., 2009, p. 357-360). Do ponto de vista da reflexão e da prática reflexiva, Schön (1983) faz uma separação de conceitos: 1) **reflexão na ação**, que se realiza durante a prática letiva e faz parte de um processo de observação, 2) **reflexão sobre a ação**, que se realiza após a prática e funciona como uma revisão, e 3) **reflexão sobre a reflexão na ação**, contribuindo para o desenvolvimento, o aperfeiçoamento e até mudança das práticas realizadas, perspetivando novas abordagens através da compreensão, solucionamento de problemas e reorientação (citado em Coutinho et al., 2009, p. 358). É possível afirmar então que a investigação-ação não é só metodologia do estudo do ensino, mas também uma forma de ensinar (Coutinho et al., 2009, p. 360).

A investigação-ação pode ser realizada de várias formas, pois depende de diversos fatores (contextos, pessoas, condições em que se processa) podendo ser dividida em três modalidades básicas: técnica, prática e crítica ou emancipadora (tabela 1).

Tabela 1 - Modalidades da Investigação-Ação de acordo com Coutinho et al. 2009

Modalidades	Objetivos	Papel do Investigador	Tipos de conhecimento que geram	Formas de ação	Nível de participação
Técnica	Melhorar as ações e a eficácia do sistema	Especialista Externo	Técnico/explicativo	Sobre a ação	Cooptação
Prática	Compreender a realidade	Papel socrático (favorecer a participação e a autorreflexão)	Prático	Para a ação	Cooperação
Emancipadora (crítica)	Participar na transformação social	Moderador do processo	Emancipatório	Pela ação	Colaboração

A investigação-ação tem um caráter cíclico, desenvolvendo-se de forma contínua podendo ser resumida na sequência 1) **planificação**, 2) **ação**, 3) **observação** e 4) **reflexão**, regressando, após a reflexão sobre a ação, ao ponto 1 as vezes necessárias ao aperfeiçoamento de uma ideia, iniciando assim um novas espirais de experiências de ação reflexiva alvo de possíveis reorientações (Coutinho et al., 2009, p. 366).

Após a identificação do problema, que resultou de uma observação participante enquanto atriz no GrETUA ao longo de dois anos – necessidade de trabalho vocal orientado para atores -, o trabalho desenvolvido neste ano letivo atravessou cinco fases distintas: 1) a revisão da literatura e análise da minha experiência pessoal, que permitiu conhecer o material que fundamentou a criação dos alicerces sobre os quais todos os exercícios foram desenvolvidos; 2) a recolha de dados das escolas de teatro nacionais, que permitiu compreender a pertinência do desenvolvimento de um projeto desta natureza; 3) um laboratório informal (LIEV) onde se exploraram e desenvolveram os exercícios com a ajuda de voluntários; 4) a implementação do projeto que decorreu num segundo laboratório (LECV) realizado no GrETUA no âmbito do Curso de Formação Teatral 2016; 5) a análise dos resultados, que decorreu após a sessão final; e 6) a escrita da dissertação.

Tendo em conta o sistema de classificação proposto por Coutinho et al. (2009) no artigo *Investigação-Ação: metodologia preferencial nas práticas educativas*, é possível afirmar que a primeira experiência laboratorial (tabela 3) foi realizada numa modalidade prática, pois caracteriza-se por um protagonismo ativo da minha parte, conduzindo o processo de investigação, onde os cooperantes me ajudaram a articular as minhas preocupações, a planear a estratégia de mudança, a detetar problemas e a desenvolver o meu raciocínio e juízo prático. No que toca à segunda experiência laboratorial (tabela 4), penso que é possível afirmar que se tratou de uma modalidade mais crítica ou emancipatória, uma vez desempenhei um papel de moderadora, ajudando os colaboradores a desenvolver os seus autoentendimentos.

Tabela 2 - Metodologia aplicada à 1ª experiência laboratorial à luz do Modelo de Stephen Kemmis (Coutinho et al., 2009, p.368 - 369)

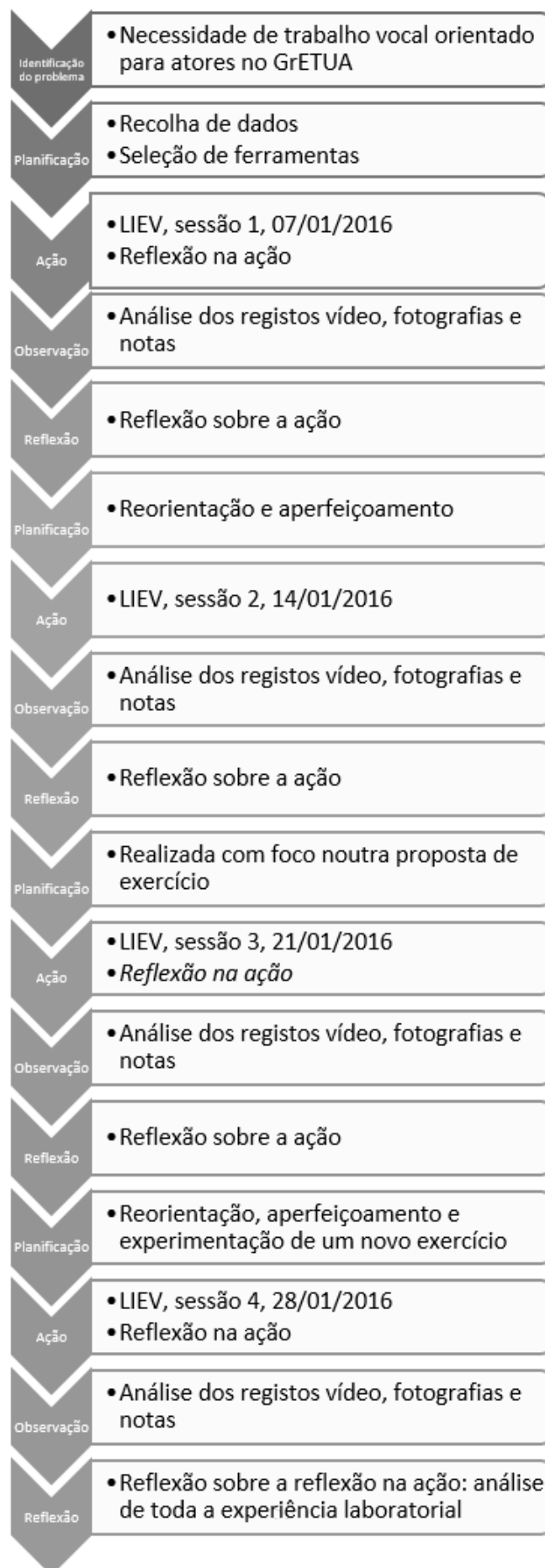
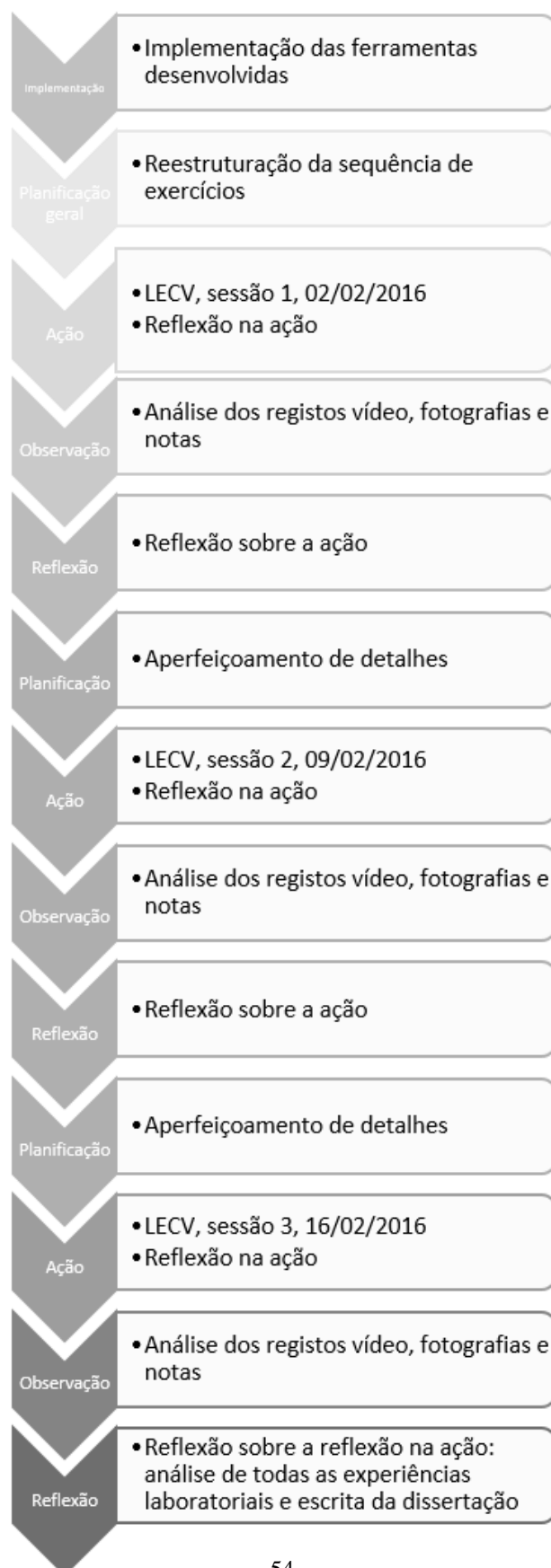


Tabela 3 - Metodologia aplicada à 2ª experiência laboratorial à luz do Modelo de Stephen Kemmis (Coutinho et al., 2009, p.368 - 369)



2.1 Recolha de dados

A fim de compreender a oferta formativa no que toca ao trabalho vocal nas escolas de teatro nacionais, importou procurar e conhecer os planos curriculares, bem como cruzar as linhas orientadoras de cada um. Foi possível apurar que, em Portugal, o ensino de teatro divide-se em ensino profissional (Ballet Teatro, Academia Contemporânea do Espetáculo, Conservatório Regional da Jobra, Colégio de São Teotónio, Escola Profissional de Teatro de Cascais e Chapitô) e ensino superior (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, Escola Superior Artística do Porto, Universidade do Minho, Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, Instituto Politécnico de Leiria e Escola Superior de Educação de Coimbra).

Após entrar em contacto com estas instituições, via correio eletrónico, não foi possível aceder à totalidade dos planos curriculares das instituições, contudo foi possível retirar conclusões através da verificação de padrões nos documentos a que tive acesso. O Chapitô deu conhecimento de que não possui disciplina de voz, mas que são lecionadas algumas horas de interpretação pois a expressão e comunicação na escola é feita através de técnicas circenses, do movimento, acrobacia e dança. O Conservatório Regional da Jobra informou que não tem autorização para partilhar o conteúdo da disciplina de voz, e o Instituto Politécnico de Leiria revelou que os conteúdos das unidades curriculares não são públicos, no entanto enviaram por *e-mail* algumas das linhas orientadoras que da cadeira que podem ser consultadas juntamente com os restantes planos curriculares angariados no Anexo H.

O cruzamento de dados dos 5 planos curriculares mencionados no Anexo H permitiu concluir que os conteúdos da cadeira de voz se encontram divididos em duas grandes secções: 1) teoria e 2) prática. Na secção teórica (1), é possível verificar que a maioria das escolas aborda os fenómenos biológicos, incidindo sobre questões como a anatomia do instrumento, sistema articulatorio, tipos de ressoadores, registos e tipos de voz, e as suas relações com a prática. A secção prática (2) pode ainda ser dividida em duas subsecções: 2.1) técnica e 2.2) expressividade. Do ponto de vista técnico (2.1) são abordados conteúdos relacionados com respiração, corpo e postura, articulação ou dicção, colocação e ressonância e afinação. Em relação à respiração são referidos vários tipos, abordados de forma teórica e prática, e são utilizados verbos como “controlar”, “coordenar”, “consciencializar”, “reeducar” e “dominar”. Em relação ao trabalho do corpo, a Escola Profissional de Teatro de Cascais é a única a incluir técnicas de aquecimento físico no seu plano curricular. A maioria das escolas ao referir corpo refere postura, utilizando adjetivos como “adequada”, “apropriada” e até “reforço postural”. Em relação à postura, ainda foi possível encontrar uma abordagem dum ponto de vista mais técnico, utilizando a expressão “postura cénica”. À exceção da Universidade do Minho, todas as

instituições prevêem nos seus planos trabalho de articulação de texto ou dicção. A palavra “colocação” só foi usada uma vez, no entanto a palavra “ressonância” foi utilizada mais vezes, quer do ponto de vista exploratório como na abordagem teórica. A Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto e Universidade de Évora incluem nos seus planos trabalho de afinação, embora as outras instituições não o tenham previsto. Por último, a expressividade (2.2) surge associada ao trabalho musical e ao trabalho de interpretação de texto.

2.2 Laboratório Informal de Exploração Vocal

De modo a garantir a viabilidade da implementação do projeto, foi essencial que a primeira experiência laboratorial decorresse durante o mês de janeiro. A angariação de cooperantes foi feita com recurso a um formulário do Google que foi distribuído pela rede social Facebook. Foram previstas 4 sessões que decorreram durante os dias 7, 14, 21 e 28 no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. O horário selecionado foi das 20:00 e as 23:00, de acordo com a disponibilidade de todos os que se voluntariaram e de modo a não interferir com outros eventos nem perturbar o normal funcionamento do departamento. No entanto, a duração das sessões não se prendeu necessariamente ao total de 3 horas, terminando assim que os objetivos da sessão foram atingidos. O laboratório contou com 12 voluntários (ver Anexo I), não sujeitos a qualquer tipo de seleção, todos alunos da universidade.

O Anexo J contém a planificação de cada sessão de forma detalhada, bem como os objetivos gerais de cada parte da sessão. Um dos objetivos principais desta primeira experiência laboratorial foi saber qual seria a duração que acabaria por ter cada uma das propostas de exercício. Assim, esta informação encontra-se incluída na tabela que se encontra no Anexo J, embora destacada com um tom diferente por ter sido preenchida após a realização das atividades. A planificação foi realizada de modo a que pudessem ser testadas todas as propostas de jogos dramáticos (*Campo de Visão, Haka e Exercício dos Balões*) numa parte prática, terminando sempre as sessões com uma mesa redonda, para que fossem discutidas possíveis falhas e conhecer as ideias e sugestões dos voluntários envolvidos. Os materiais necessários para a realização deste laboratório foram: um computador, câmara de filmar, sistema de som ou colunas, balões e um bloco de notas.

A análise desta primeira experiência laboratorial foi feita a partir de notas e vídeos que gravei de todas as sessões. Contudo, optei por incluir apenas uma pequena amostra de vídeo da primeira sessão (consultar no DVD o Apêndice 1) por considerar que os restantes vídeos, que devido a um problema com o computador não se encontram com

som, são apenas relevantes para a minha reflexão. A primeira proposta testada foi o jogo *Campo de Visão*, realizado pela primeira vez com um grupo de quatro pessoas. Esta sessão teve como objetivos compreender se a explicação do funcionamento do jogo era clara, se o jogo era fácil de levar a cabo por pessoas sem experiência teatral e compreender se o indutor sonoro selecionado surtia os efeitos desejados despertando imaginários que se pretendiam espelhados no movimento. O indutor selecionado foi uma música intitulada *Creepy Circus*, que encontrei no YouTube que, como o nome indica, tem um contexto associado a uma estética circense assustadora. Obviamente, o nome da música não foi comunicado aos participantes de modo a não influenciar qualquer decisão na improvisação. Após dar 1 minuto para absorver a música e pensar no movimento sobre o qual iriam iniciar a improvisação, os quatro elementos escolheram movimentar-se utilizando formas de andar diferentes do comum: a Susana movimentou-se como se estivesse a andar sobre uma corda bamba, o Rui adotou uma postura física rígida e curvada num passo rítmico, a Inês escolheu uma postura física curvada e misteriosa que fez lembrar um monstro assustador e o Jorge iniciou a improvisação como se estivesse a carregar uma bandeja seguindo um passo rítmico com as pernas esticadas. Sem que nunca tivessem experimentado este exercício, os quatro voluntários adotaram movimentos induzidos pelo contexto que associaram à música e com semelhanças entre si, comprovando a ideia de Landier e Barret (1994) de que “a música favorece a expressão; permite, entre outras inúmeras interações entre o grupo e o indivíduo” (Landier e Barret, 1994, p. 51). O primeiro *Campo de Visão* foi assim um sucesso com a duração de 12 minutos.

Para o segundo *Campo de Visão* optei por selecionar um indutor sonoro que não oferecesse um contexto imediato, mas que fosse composto por ritmos e melodias sinuosas intercaladas de silêncios imprevisíveis: *Catalogue des Oiseaux*, de Olivier Messiaen. Após dar 1 minuto para absorver a música e pensar no movimento sobre o qual iriam iniciar a improvisação, os quatro elementos estiveram mais uma vez em sintonia: A Susana e o Jorge começaram com formas de andar incomuns, e a Inês e o Rui adotaram expressões físicas de insegurança ou medo com respostas rápidas ao som. O primeiro líder que seleccionei para este *Campo de Visão* foi o Rui, cuja apropriação criativa da música foi excepcional do ponto de vista estético. O grupo imitou os seus movimentos com muita facilidade, até os mais exigentes. Foi possível verificar a construção de uma narrativa criada com ou sem intenção dos participantes. Devo frisar que a interpretação deste tipo de narrativas é uma experiência muito pessoal, semelhante à fruição de qualquer experiência artística que apele à imaginação. O parágrafo seguinte descreve a minha interpretação deste *Campo de Visão*:

A história passou-se num manicómio onde um indivíduo (líder) sentiu a sua consciência atormentada por várias vozes (grupo). Entre breves momentos de lucidez, a ideia de que estava a ser perseguido tomou conta de si e agarrou a pistola que mantém consigo até estar demasiado cansado. Com o cansaço tenta dar fim à sua vida bebendo um veneno que lhe prejudica o corpo, mas que não o matou. Revoltado não sabe o que fazer e bloqueia numa barreira, até que um novo ritmo lhe deu fôlego para fugir e pensar em mais soluções que só o levam à loucura. A insanidade apoderou-se do seu corpo e as vozes agiram como ele e atormentam-no mais uma vez. Ou será ele que atormenta a vozes? No cansaço encontra mais uma vez a pistola, e a última gota de lucidez pinga ao som da bala.

Esta primeira experiência permitiu compreender o imenso potencial do jogo que, através da apropriação criativa da música e dos movimentos, ajuda a revelar e desenvolver imaginários individuais e coletivos. No entanto, a segunda parte foi desastrosa (apesar de muito divertida) quando, para experimentar o “*Campo de Visão*” com voz, acrescentamos ao indutor sonoro uma narrativa estilo *cadavre exquis* contruída com recurso ao *Jogo do Telefone*¹³. Ao acrescentar uma narrativa em vez de um indutor sonoro, os participantes viram a sua improvisação bloqueada pela necessidade de seguir aquela narrativa. Assim, o “Jogo do Telefone” deixou de fazer parte e procurou-se outro caminho. Apesar de tudo, este “desastre” foi essencial para compreender o que estava a mais, limpando a estrutura do jogo com voz que a partir daqui ficou definida e, após a segunda sessão, completamente explorada e desenvolvida.

Na terceira sessão estava planeado testar o jogo *Haka* com um número elevado de pessoas, no entanto apenas quatro voluntários compareceram. Assim, após a observação dos vídeos que podem ser consultados no DVD nos Apêndices E e F, dividi os voluntários em dois grupos de dois elementos (rapazes contra raparigas), forneci uma lista com exercícios de respiração simples (figuras 21 a 25) e pedi que cada um dos grupos desenvolvesse um *Haka* da sua autoria (consultar no DVD, Apêndice 2, primeiro minuto).

¹³ Este jogo consiste em passar uma mensagem, neste caso a história que seria a narrativa, sussurrando ao ouvido do primeiro participante o início da mensagem. Em seguida, o recetor da mensagem deve acrescentar um detalhe que complete aos poucos a mensagem e passa-la da mesma forma a outro participante. Este processo repete-se até ao último participante que deve dizer em voz alta a mensagem que recebeu.

Exercício do cãozinho

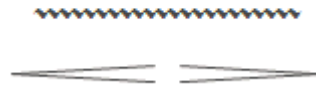


Figura 21 - Exercício de respiração 1

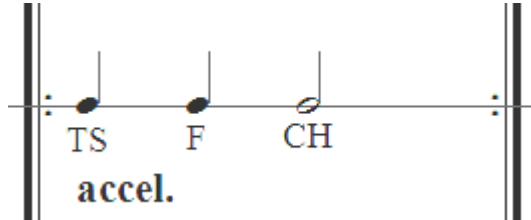


Figura 22 - Exercício de respiração 2

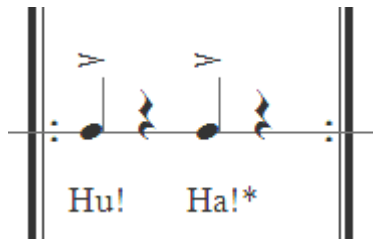


Figura 23 - Exercício de respiração 3
*as vogais correspondem à posição da boca, neste exercício não se pretende fonação



Figura 24 - Exercício de respiração 4

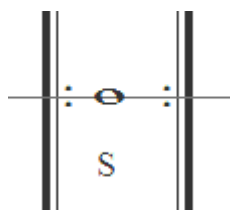


Figura 25 - Exercício de respiração 5

A estrutura de cada um dos *Hakas* é semelhante, pois ambos começam com o *exercício do cãozinho* e seguem-se de percussão corporal em homorritmia com os exercícios de respiração. Contudo, o grupo dos rapazes adicionou ainda movimento na sala (minuto 00.00.44 do vídeo). Em seguida, pedi que cada um dos grupos fizesse uma recriação do *Haka* do grupo oposto (consultar no DVD, Apêndice 2, a partir do primeiro minuto), no entanto as recriações mantiveram-se bastante fiéis aos originais. O jogo foi levado a cabo com bastante sucesso, o que permitiu compreender que este tipo de exercícios não se prende necessariamente a um número específico de pessoas, trazendo algum otimismo. A sessão teve de terminar mais cedo, naturalmente.

Na última sessão foi possível experimentar o *Exercício dos Balões*. Este exercício foi experimentado ali pela primeira vez, assim, foi necessário escolher o fundo sonoro sobre o qual seria executado. A música escolhida foi *Music for Airports* de Brian Eno, por sugestão do Jorge. Após a primeira experiência verificou-se algum caos, pressa e dores no pescoço (consultar no DVD, primeiro minuto do Apêndice 3), posto isto procedemos a um aquecimento físico com especial atenção ao aquecimento da musculatura do pescoço e retomamos o exercício com um novo funcionamento: o jogo seria iniciado de forma individual, entrando um de cada vez no espaço cénico, e saindo quando achassem pertinente. Propus que executassem o exercício com sequências de 3 passos e 3 sopros no balão de modo a evitar a hiperventilação. Em seguida o jogo foi executado em grupos (consultar no DVD, Apêndice 3, minuto 4) com o objetivo de não deixar cair o balão trabalhando em equipa. O exercício foi muito bem-sucedido, foi possível identificar os principais problemas e após a reflexão ficou assim definida a estrutura para implementação. O jogo *Haka* precisava ainda de ser testado com um grupo maior de pessoas, assim em seguida repetimos o funcionamento do jogo e este também foi muito bem-sucedido ficando, assim, definidas as estruturas de todos os exercícios a ser implementados no laboratório seguinte, já no GrETUA com os membros do Curso de Formação Teatral 2016. O laboratório terminou com um breve convívio de agradecimento pela cooperação voluntária valiosíssima de todos.

2.3 Laboratório de Exploração Criativa da Voz

O Laboratório de Exploração Criativa da voz decorreu durante os dias 2, 9 e 16 de fevereiro na caixa negra do Grupo Experimental de Teatro da Universidade de Aveiro. As sessões decorreram entre as 21:30 e as 23:30, de acordo com a disponibilidade dos 18 participantes inscritos no Curso de Formação Teatral 2016. As fotografias desta última experiência laboratorial, da autoria do Pedro Sottomayor, podem ser encontradas no DVD, Apêndice J.

A realização do LIEV foi absolutamente fundamental para a implementação deste último laboratório no GrETUA com segurança, pois permitiu estimar a duração de cada exercício com bastante precisão, permitindo concluir que seriam necessárias apenas 3 sessões (ver planificação no Anexo K). Os materiais necessários para a realização deste laboratório foram: um computador, câmara de filmar, sistema de som ou colunas, projetor de vídeo, tela branca, balões, um bloco de notas e um piano.

Os objetivos de cada exercício mantiveram-se semelhantes aos objetivos das sessões do LIEV, à exceção dos momentos de debate que neste laboratório não foram pertinentes pois o objetivo principal não era desenvolver os exercícios, mas sim as pessoas. Esta sessão teve uma componente teórica e de apresentação que o LIEV não teve, assim os objetivos para a sessão “Anatomia e Fisiologia da Fonação” foram: descrever os sistemas responsáveis pela função vocal, conhecer a composição anatómica do aparelho vocal, saber identificar os vários tipos de respiração, explicar a importância da prática de exercícios vocais específicos, como exercícios de trato vocal semi-ocluído, reconhecer diferentes tipos de vozes, saber identificar os primeiros sinais de disfunção e conhecer comportamentos necessários à prevenção e reabilitação vocal.

Antes do Laboratório de Exploração Criativa da Voz ter início, o encenador e coordenador do Curso de Formação Teatral, Bruno dos Reis, fez uma breve introdução sobre o comportamento a adotar durante esta formação. Ao dar início à primeira sessão, realcei a importância das palavras “exploração” e “criatividade” para o trabalho que iríamos desenvolver, sendo a “exploração criativa da voz” o caminho para descobrir e desenvolver as capacidades vocais necessárias para a preparação destes atores.

Após uma breve apresentação do meu percurso académico e artístico e da estrutura do laboratório, iniciei secção teórica intitulada “A Voz...na Teoria” que pode ser dividida em 1) sistemas da voz, 2) anatomia da laringe, 3) respiração, 4) voz cantada e 5) saúde vocal. Para a seleção dos conteúdos a abordar nesta secção, fiz-me valer dos conteúdos da disciplina “Pedagogia do Canto” do 1º ano do Mestrado em Ensino de Música utilizando a sebenta de apoio à cadeira desenvolvida pela Professora Doutora Filipa Lã.

1) **Sistemas da voz:** Comecei utilizar a ideia de Richard Miller de que a voz é um instrumento “invisível” (Miller, 1986), de modo a explicar que através do conhecimento anatómico do aparelho vocal é possível fazer da voz um instrumento visível. Seguiu-se a apresentação de três sistemas da voz: sistema respiratório, sistema vibratório e sistema vibrador e articulatório. De acordo com Sundberg (1987) é possível considerar ainda mais dois sistemas, o neurológico e o vascular, contudo tendo em conta que se tratou de uma primeira abordagem à anatomia do aparelho vocal, optei por focar-me nos primeiros 3 (citado em Lã, 2013, p. 14).

2) **Anatomia da laringe:** De modo a demonstrar as funções da laringe (proteção das vias aéreas, modulação de ar para os pulmões, estabilização da pressão no tórax e abdómen e produção de sons) recorri a vários vídeos que encontrei no YouTube, e que podem ser consultados no DVD. O primeiro vídeo é uma demonstração da deglutição, onde se pode ver um modelo humano gerado a computador a formar o bolo alimentar e a engolir, sendo possível compreender o funcionamento e dimensões da língua e epiglote (consultar DVD, Apêndice K).

3) **Respiração:** De acordo com a literatura encontrada sobre o ensino de voz a atores é possível verificar que é dada especial importância à respiração, não só do ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista expressivo e da concentração. Do ponto de vista teórico, este tópico com o seguinte título “Respiração: o princípio do aquecimento”, deixando as questões relativas à preparação do estado de espírito do ator para a componente prática. Assim, nesta secção teórica expliquei os vários tipos de respiração (clavicular, abdominal e mista – combinação da respiração abdominal com intercostal), assim como os músculos em utilização. Neste momento, foi de grande importância a visualização de um vídeo (consultar no DVD o Apêndice M) que demonstra o funcionamento do diagrama de forma isolada, ajudando a compreender a sua mecânica e dimensão.

4) **Voz cantada:** Partindo da ideia de que sem ar não há fonação, seguiu-se uma abordagem à voz cantada do ponto de vista teórico, onde expliquei os registos de peito, registo misto e registo de cabeça citando Titze (1994) na definição de registo¹⁴ (citado em Ferreira, 2014, p. 18), bem como a importância da voz cantada para a educação de boas práticas vocais com efeitos a longo prazo na voz falada, incentivando os atores a explorarem a sua voz na parte prática à luz destes conhecimentos. Para demonstrar o funcionamento das pregas vocais projetei o vídeo que pode ser consultado no DVD no Apêndice L.

5) **Saúde vocal:** A apresentação teórica foi concluída com uma breve abordagem à saúde vocal, incidindo sobre as causas e consequências de problemas vocais como rouquidão, nódulos e refluxo gástrico, recorrendo a vários vídeos que facilitaram a explicação destes fenómenos (consultar DVD, Apêndices N, O e P). Foi fornecida uma lista de sintomas de problemas vocais¹⁵ de forma a promover a autoanálise vocal realizada a partir das notas das sessões de terapia da fala que frequentei:

14 A palavra registo usa-se para definir regiões da voz com qualidades diferente que podem ser mantidas em extensões diferentes de frequência e intensidade (Titze, 1994).

15 Note-se que nesta lista a linguagem utilizada não é de carácter científico. Esta opção foi tomada tendo em conta a necessidade de facilitar a compreensão dos sintomas associando-os a uma linguagem mais comum.

- a) A voz soa “áspera”;
- b) Fico cansado quando falo;
- c) Quanto mais falo pior fica a voz;
- d) É preciso mais esforço para falar;
- e) A minha voz não melhorou depois de uma doença;
- f) Dói quando falo;
- g) A voz quebra;
- h) Não consigo projetar a voz;
- i) Não consigo cantar notas agudas.

Foi fornecida também uma lista de cuidados básicos para a manutenção da voz:

- a) Hidratar o corpo – 1,5L de água por dia;
- b) Boa higiene oral;
- c) Usar solução de água do mar para a limpeza das vias nasais;
- d) Controlar as alergias;
- e) Conhecer e treinar a voz – visitar um otorrinolaringologista e treinar com um especialista da voz (professor de canto ou terapeuta da fala, por exemplo).

Concluída a apresentação teórica deu-se início à secção prática. Pedi que cada um dos participantes fizesse uma breve apresentação pessoal como se fossem um produto de supermercado, realçando pontos fortes e fracos de forma criativa. Esta forma alternativa de apresentação permitiu-me perceber de que forma é que este grupo em particular lida com a exposição, o que consideram como ponto forte ou fraco na sua personalidade, qual a dinâmica do grupo e a qual era a disponibilidade para o trabalho criativo. Salvo duas exceções, este exercício correu bastante e permitiu também perceber quais os elementos com mais experiência teatral. Daqui destaco a contribuição do Ângelo Castanheira como exemplo bem-sucedido do tipo de informação que se pode recolher através de uma apresentação criativa:

Meninos e meninas, não levarão só este pack de peso, mas também um indivíduo nascido antes da revolução! Ele próprio julga-se capaz de ter vindo ao mundo para revolucionar isto. Além deste pack, levam um excelente programador, multimédia, design e como podem reparar, alguma ansiedade que vai atropelando algumas coisas. Levam também um excelente agricultor que vive ali para os lados de Serenada do Vouga, uma horta que aproveito para solicitar ajuda para a tratar, está cheia de erva. Além disso levam uma

peessoa capaz de mudar a sua voz, algo que poderá ser de alguma ressonância cerebral...ou intestinal. Levam também um excelente ator que poderá falar-vos como quiserem, às vezes amedronta-se com o texto, mas são coisas que acontecem.

As restantes apresentações podem ser consultadas no DVD no Apêndice A.

Antes de começar com o *Exercício dos Balões*, foi importante realizar em conjunto uma série de alongamentos coordenados com a respiração, semelhantes aos alongamentos que realizei nas aulas de canto, como forma de preparar o corpo: alongamento dos braços, espreguiçar, *dribling* e *skip* baixo coordenado com exalação sonora, rotação do pescoço, alongamento do esternocleidomastóideo, alongamento dos ombros com respiração, massagem. Ainda realizamos o exercício de respiração com recurso às consoantes TS F CH em *acelerando* como forma de ativar a musculatura responsável pela respiração (consultar DVD, Apêndice B).

Depois de encher os balões, expliquei os procedimentos para a realização do *Exercício dos Balões* que foi executado individualmente e em grupo, com uma nota especial de modo a garantir a segurança do exercício na parte individual: 3 sopros - 3 passos, ou seja intercalar os sopros no balão com passos sem soprar, de modo a evitar a hiperventilação. Coloquei uma música calma – *Music for Airports* de Brian Eno – e teve início a parte individual. A duração do exercício individual dependeu da sensibilidade de cada participante: foi-lhes pedido que entrassem no espaço cénico por ordem, explorassem o espaço enquanto sopravam o balão e saíssem quando achassem deveriam concluir o exercício. O resultado desta parte individual foi surpreendentemente agradável do ponto de vista estético e pode ser consultado no DVD nos Apêndices C e D. Tomei a liberdade de participar neste primeiro exercício de forma breve de modo a poder experimentar os resultados. No final do exercício, expliquei que o balão é uma extensão do nosso sopro ou representação física do percurso e força que o nosso sopro pode ter, assim como o valor estético que o exercício pode ter. Seguiu-se o exercício em grupo, para tal distribuíram-se os participantes em grupo de 5 e, em equipa, tiveram de conjugar sopros para não deixar o balão cair no chão. Os participantes pareceram divertidos e prontos para realizar os restantes exercícios.

Para explicar o funcionamento do jogo *Haka* recorri a dois vídeos demonstrativos de um *Haka* Neozelandês (podem ser consultados no DVD nos Apêndices E e F). Pretendeu-se com a visualização destes vídeos que os participantes se deixassem inspirar pelo tipo de movimentos que os jogadores neozelandeses utilizaram nos seus *Hakas*, para mais tarde aplicar. No entanto, no que toca à produção vocal, o tipo de sons a utilizar no exercício seguinte foram uma natureza completamente diferente,

semelhantes à lista criada no LIEV (ver figuras 21 a 25 na página 57). Foram dados 10 minutos para que, em grupo de 5, desenvolvessem o seu próprio *Haka* utilizando os sons previamente fornecidos e movimentos semelhantes aos dos vídeos. Os participantes não cumpriram estes 10 minutos, então optei por dar mais 5 minutos. Na altura de apresentar os exercícios, um dos grupos saiu-se menos bem sendo incapaz de apresentar o *Haka* até ao fim. Tendo em conta que a sessão estava a atingir o limite de tempo, ficou acordado que na próxima sessão completariamos o exercício.

Infelizmente, a segunda sessão deste laboratório contou com a presença de muito poucos participantes. Não foi possível apurar o motivo, no entanto só estiveram presentes 10 pessoas. Apesar disto, a sessão seguiu em diante e começamos com um aquecimento físico semelhante ao realizado na sessão anterior, feito em conjunto e em círculo. Seguiu-se o *Exercício dos Balões*, para o qual escolhi uma música diferente da sessão anterior, o 3º andamento do quarteto 132 de Beethoven. Esta música, pelo carácter introspetivo e lento, ajudou os participantes a executarem o exercício com calma e atenção. O exercício continuou em grupo, para tal escolhi o primeiro andamento da 3ª Sinfonia de Schumann para inspirar os participantes a trabalhar a respiração com energia. Este exercício foi executado com mais facilidade do que na sessão anterior porque, na minha opinião, os participantes já compreendiam melhor o funcionamento da respiração.

Seguiu-se o exercício *Campo de Visão* que, após todos os testes, foi realizado pela primeira vez na sua versão final (consultar DVD, Apêndice G). À semelhança do que aconteceu no LIEV, o nome das músicas não foi comunicado aos participantes de modo a não influenciar a improvisação.

Funcionamento do jogo *Campo de Visão* (movimento)

- Os alunos dispuseram-se pela sala em forma de U assumindo uma posição neutra – Ponto Zero – onde o jogo iniciou;
- O moderador colocou uma música (indutor sonoro) e deu 1 minuto para que os participantes absorvessem a música e pensassem num movimento sobre o qual improvisariam;
- Em seguida, o moderador disse “início” e os participantes entraram no espaço cénico delimitado pela posição em U e improvisaram sobre o movimento que pensaram;
- A partir deste momento, o moderador seleccionou um líder dizendo o seu nome da seguinte forma: “*Campo de Visão*, [nome]”;
- Todos os alunos que tinham o líder no *Campo de Visão* (espaço que a visão abrange sem movimentos do pescoço para a lateral) imitaram os movimentos do líder;

- O jogo terminou quando o moderador nomeou um último líder dizendo-lhe para concluir a improvisação.

Contudo, ainda não foi nesta sessão que se realizou *Campo de Visão* com voz. Após explicar o funcionamento do jogo incidi sobre a importância do mesmo na preparação física para um ensaio, bem como mental, aconselhando-os a fazer estes jogo como aquecimento antes dos ensaios. Os participantes puseram questões e dúvidas sobre o funcionamento do jogo e em seguida começou o *Campo de Visão*.

Nos primeiros minutos de *Campo de Visão* os participantes não conseguiram aplicar muito bem as regras, falaram várias vezes durante o exercício e procuraram o líder com movimentos laterais do pescoço. Contudo, quando selecionei a Inês Luzio como líder o jogo foi ganhando mais diversidade de movimentos. Os movimentos foram essencialmente rítmicos mas dentro da estética circense sugerida pela música *Creepy Circus*.

Antes de realizar o *Campo de Visão* seguinte, alertei os participantes para a importância do silêncio neste jogo reforçando a necessidade de se expressarem apenas fisicamente, sem sair da personagem que tiverem em mente naquele momento. A música escolhida para o *Campo de Visão* seguinte foi *Catalogue des oiseaux* de Olivier Messiaen com o objetivo de, através dos silêncios e ritmos rápidos da música, despertar a atenção de cada um para os movimentos do outro e desenvolver a capacidade de reação. Este jogo correu particularmente bem, os participantes foram assimilando as regras desenvolvendo uma apropriação criativa dos movimentos dos colegas bastante interessante, especialmente porque que souberam aproveitar bem os silêncios que a música oferecia.

Neste último exercício consegui identificar também uma narrativa, embora ela seja um pouco abstrata:

Tudo começou com uma invasão de aranhas na cidade! Alguém foi mordido e começou a sentir os efeitos no corpo, contorcendo-se com dor. Procurou-se um culpado! Quem terá soltado as aranhas na cidade? Com isto gerou-se desconfiança entre a população que agora desconfia de toda a gente. O veneno começou a causar mutações físicas, transformando as pessoas em cães, gatos, chuveiros, culminando numa dança de transformação e voo.

Curiosamente, muitos dos participantes mostraram interesse em conhecer a música que selecionei, o que me fez compreender a pluralidade deste exercício, permitindo simultaneamente a difusão musical.

Após um intervalo de 20 minutos, seguiu-se a continuação do *Haka* que tinha ficado por completar na sessão anterior. Os procedimentos foram os mesmos: visualização dos *Hakas* com quem não esteve presente na sessão anterior e 15 minutos para desenvolver um *Haka* original. Após a apresentação, foram dados 10 minutos para redesenhar o *Haka* de um grupo rival. Ao contrário do que aconteceu na primeira sessão, todos os membros criaram *Hakas* utilizando os princípios sobre respiração dados anteriormente de forma bastante eficaz. Foi possível verificar que todos os grupos observaram atentamente os seus colegas pois a apropriação criativa do material desenvolvido anteriormente foi exemplar. Além disso, os grupos incluíram algum conteúdo dramático de cariz cómico desenvolvido no momento que se adequou perfeitamente ao exercício, terminando a sessão num ambiente de boa disposição.

Na última sessão, inesperadamente, encontrei o espaço onde iria trabalhar com o cenário para a produção do GrETUA montado, e ainda atividades de praxe bastante ruidosas a decorrer mesmo ao lado do espaço. Foi necessário adaptar o exercício ao espaço que só ficou um pouco mais limitado, no entanto sugeri que tirassem proveito do cenário montado, apropriando-se das suas características para criar espaços imaginários diferentes. Em seguida expliquei a importância do silêncio e da concentração durante esta última sessão para que tudo se pudesse concretizar pelo melhor. Expliquei também que o trabalho que iríamos realizar era de um carácter mais abstrato, pelo que seria importante libertarem-se de preconceitos e complexos durante a realização do exercício.

Antes de iniciar o *Campo de Visão* recapitulei funcionamento do jogo para em seguida realizar dois campos de visão apenas com movimento, um com a música *Creepy Circus*, e outro com música do álbum *Ziggystardust* de David Bowie (consultar DVD, Apêndice H).

Após um intervalo de 10 minutos expliquei o funcionamento do *Campo de Visão* com voz. Em primeiro lugar, foi necessário explicar os sons que escolhi para a realização do jogo. Assim, fiz uma breve explicação sobre o que são exercícios de trato vocal semi-ocluso e para que servem. Expliquei então que o orifício bucal contém grandes amplitudes de vibração, contudo quando o trato vocal é ocluso a amplitude destas vibrações reduz para metade. Assim, estes exercícios produzem alterações do padrão vibratório das pregas vocais e criam ondas estacionárias que funcionam como uma “massagem” trazendo benefícios à saúde vocal. Em seguida, mostrei a representação gráfica (figuras 26 a 36) que escolhi para cada um destes exercícios (escolhida a partir do resultado sonoro de cada um dos exercícios) e pedi para exemplificar e repetir algumas vezes até ter uma resposta rápida à imagem. Expliquei que estes exercícios podem ser realizados individualmente como forma de aquecimento antes dos ensaios, ou então de forma criativa como proponho no exercício que foi executado.

A pesquisa de Joana Ferreira (2014) intitulada *A fisiologia do canto erudito como guia para uma prática vocal informada* constituiu uma importante leitura sobre a investigação científica ligada à pedagogia vocal desenvolvida nos últimos 30 anos. Em relação aos exercícios de trato vocal semi-ocluso, Joana Ferreira faz uma análise da frequência com que estes surgem na literatura e realiza ainda uma breve descrição à luz desta mesma literatura (Bele, 2005; Berhman, 2008; Baylock, 1999; Blomgren, 1998; Cordeiro, et al., 2012; Costa, et al., 2011; Guzman, et al., 2013; Titze, 2002, 2004, 2006, 2009, 2012).

Os exercícios de ressonância (figura 26) são utilizados na maior parte dos aquecimentos vocais (Ferreira, 2014, p. 56). Para sua execução, pedi que inspirassem como se estivessem a puxar esparguete e imaginassem um ovo dentro da boca. Em seguida, pedi que produzissem uma nota grave e que explorassem essas ressonâncias graves através de *glissandi* ascendentes e descendentes. Este exercício foi realizado com movimentos semelhantes à mastigação, executados lentamente de modo a promover o relaxamento da mandíbula e da língua.



Figura 26 – Exercício 1: Ressonância

De acordo com Ferreira (2014), os exercícios de *lip trill* são utilizados no tratamento da hipernasalidade, nódulos nas pregas vocais e fadiga vocal. Contudo, este exercício também é útil para indivíduos sem problemas vocais, promovendo a obtenção de melhor qualidade sonora (p. 48). Incluí nesta secção o exercício *raspeberries* por ter um resultado sonoro semelhante ao do *lip trill*, podendo utilizar a mesma imagem (figura 27). O exercício *raspeberries* permite a criação de independência das estruturas fonatórias e articulatórias e a libertação da língua e do queixo (Ferreira, 2014, p. 50).



Figura 27 – Exercício 2: *Lip trill* ou *raspeberries*

O exercício de *tongue trill* é muito utilizado no tratamento de problemas de saúde vocal, bem como no aquecimento e arrefecimento vocal (Ferreira, 2014, p. 61). Associei a

imagem de um gato (figura 28) para que os participantes associassem o som ao ronronar. Assim, por associação ao som, os participantes executaram o exercício com os lábios protruídos e numa nota grave, focando-se no relaxamento e controlo do ar.



Figura 28 - Exercício 3: *Tongue trill*

De acordo com a pesquisa de Joana Ferreira (2014), o exercício com consoante fricativa S (figura 29) e Z (figura 30) podem ser considerados exercícios de respiração que permitem aumentar o controlo respiratório (p. 56).



Figura 29 - Exercício 4: Consoante fricativa S

Os exercícios com fricativas sonoras, como é o caso da consante Z, permitem conseguir um maior equilíbrio da fonação (Ferreira, 2014, p. 55).



Figura 30 - Exercício 5: Consoante fricativa Z

Optei por incluir um exercício de respiração com a vogal U como forma de ativar a musculatura responsável pela respiração, bem como para consciencializar os participantes do potencial sonoro do sopro. Este exercício, por oposição ao seguinte, consiste em soprar de forma audível com os lábios protruídos produzindo em seguida um som grave com a vogal U.



Figura 31 - Exercício 6: Exercício de respiração com vogal U

O exercício de sopro híper alto consiste em soprar ar de forma audível com os lábios protruídos durante a execução de um som agudo. Este som, quando realizado com alguns *glissandi*, faz-me lembrar o som de um balão a esvaziar, assim escolhi esta imagem para ser associada ao exercício.



Figura 32 - Exercício 7: Sopro híper alto

De acordo com a pesquisa de Joana Ferreira (2014), o exercício de técnica de mão sobre a boca é dos menos citados na literatura, contudo permite monitorizar as vibrações no trato vocal aberto, em volta dos lábios e na mão que cobre a boca (Ferreira, 2014, p. 50). Escolhi a imagem de pena de um índio de modo a promover a rápida associação ao movimento necessário para a execução do exercício.



Figura 33 - Exercício 8: Técnica de mão sobre a boca

É muito importante salientar o facto de que estes exercícios são pontos de partida sonoros para a exploração vocal que tem o benefício de serem adequados para o trabalho vocal. Naturalmente, tendo em conta que se trata de um exercício com a sua génese na improvisação teatral que pressupõe a exploração do movimento, os exercícios de trato vocal semi-ocluso não serão executados, na maior parte das vezes, com o rigor com que seriam tratados numa sessão de terapia da fala ou até numa aula de canto. Contudo, a função do moderador é, além das funções já referidas, garantir que os exercícios são executados da melhor maneira possível, experimentando-os antes da improvisação. Após a explicação dos novos sons e teste, aponte para a importância do som produzido não estar preso à imagem, pois isto limitaria a improvisação. Como exemplo, demonstrei que no caso da imagem da pena de índio, o som poderia ser transformado no som de um mergulhador quando se fosse realizado lentamente, com um breve *glissando* ascendente e com a adaptação de movimentos, naturalmente. Em seguida, expliquei o funcionamento do *Campo de Visão* com voz.

Funcionamento do *Campo de Visão* com voz

- Os alunos dispuseram-se na sala em forma de U assumindo uma posição neutra – Ponto Zero – onde o jogo inicia (figura 34);
- O moderador exibiu uma das imagens/sons e deu 1 minuto para que os participantes explorassem o som no Ponto Zero;
- Em seguida, o moderador disse “início” e os participantes entraram no espaço cénico delimitado pela posição em U e improvisaram sobre a imagem/som exibido;
- A partir deste momento, o moderador selecionou um líder dizendo o seu nome da seguinte forma: “*Campo de Visão*, [nome]”;
- Todos os alunos que tinham o líder no *Campo de Visão* (espaço que a visão abrange sem movimentos do pescoço para a lateral) imitaram os movimentos e som produzido pelo líder;
- Caso o líder não se encontrasse no *Campo de Visão*, o participante devia congelar o movimento em que se encontrava, permanecendo em silêncio retomando apenas quando o líder estivesse novamente no *Campo de Visão*;
- O jogo terminou quando o moderador nomeou um último líder dizendo-lhe para concluir a improvisação.



Figura 34 - LECV: Campo de Visão (disposição em U)

De modo a salvaguardar o aparelho vocal de cada um dos participantes, pedi que o primeiro *Campo de Visão* fosse realizado na dinâmica de *pianíssimo*. Para esta sessão convidei o Diogo Santos, um dos voluntários do primeiro laboratório. Durante a realização do primeiro laboratório, o Diogo mostrou conseguir fazer uma apropriação criativa dos sons que escolhi para o *Campo de Visão* com voz muito interessante e desprendida das imagens. Assim, achei que seria bom ter a presença do Diogo como uma espécie de catalisador que pudesse influenciar os restantes participantes a explorar os sons criativamente. A primeira imagem que coloquei foi a do carro e em seguida selecionei o Diogo como líder. O Diogo transformou o som do *lip trill* no som de um avião através da improvisação teatral e todo o grupo o imitou. Em seguida, o Diogo transformou o som do avião no som de um robô. Creio que esta primeira demonstração do que seria possível fazer com os sons foi fundamental para que o exercício fosse executado no tempo estimado, evitando assim possível fadiga vocal criada por repetições desnecessárias do exercício, tendo em conta que esta seria a última sessão. Este primeiro *Campo de Visão* teve a duração de 25 minutos e, no fim, quando disse aos participantes a duração do jogo eles pareciam não acreditar porque não sentiram a passagem do tempo. A visualização do Apêndice I, que pode ser consultar DVD, é de extrema importância para a compreensão deste exercício.

É de salientar a apropriação criativa dos sons pela parte do Ângelo Castanheira que soube transformar eficazmente o exercício com consoante fricativa S num *spray* desodorizante, assim como o Rui Oliveira que a partir do exercício de técnica de mão sobre a boca criou um ostinato conseguindo ainda breves momentos de improvisação sobre o ostinato, aproveitando o tempo de reação dos colegas.

Os exercícios ressonância e técnica de mão sobre a boca serviram como ponto de partida para a exploração das vogais, representados como é possível verificar nas figuras 29 e 30.

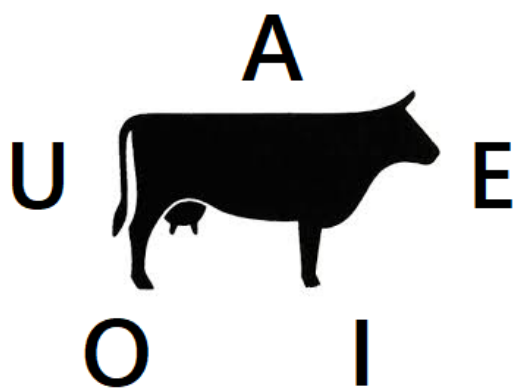


Figura 35 - Exercício 10:
Ressonância seguida de vogais

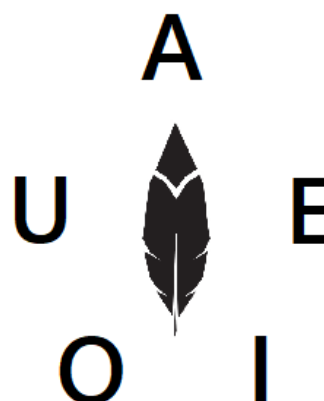


Figura 36 - Exercício 9: Técnica de
mão sobre a boca seguida de vogais

O segundo *Campo de Visão* teve a duração de 20 minutos e foi muito interessante do ponto de vista estético pois, uma vez que os participantes já se encontravam familiarizados com o novo funcionamento do jogo, conseguiram cruzar bem a improvisação teatral com a exploração vocal. A movimentação do grupo foi muito mais fluída e os tempos de reação menores. Os participantes pareceram divertidos durante a realização do jogo e ainda tiveram energia para mais um *Campo de Visão* (figura 37).



Figura 37 - LECV: Campo de Visão

O último *Campo de Visão* teve a duração de 10 minutos. Curiosamente, a Maria Calão, uma das participantes que se mostrou menos empenhada durante a realização de todos os exercícios, apropriou-se brilhantemente do exercício com consoante fricativa Z, transformando-o numa máquina de rapar cabelo. Ver a evolução de todos os participantes de exercício para exercício trouxe-me uma felicidade imensa, reforçando a minha crença de que este exercício encerra um potencial enorme que poderá continuar a ser explorado fora deste âmbito.

No final de todos os exercícios, perguntei aos participantes como se sentiam vocalmente e as respostas foram bastante positivas. Foi unânime que se sentiam preparados para utilizar a voz num ensaio, sentiam-se concentrados, no entanto um

pouco cansados fisicamente tendo em conta que não pararam de se mover durante as horas anteriores.

No final desta última sessão, convidei o Diogo Santos a despir o papel de agente infiltrado do *Campo de Visão* para juntar-se a mim enquanto pianista para oferecermos aos participantes a canção *Pierrot* de Claude Debussy. Foi um gosto enorme poder trabalhar com este grupo de pessoas que me fez crescer tanto durante este projeto.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão de repensar o que pode ser um professor de canto no século XXI surgiu, para mim, em 2014 quando me deparei com um problema vocal que só se resolveu com terapia da fala. Até esse momento, nunca tinha pensado na influência que todas as ações do meu dia-a-dia poderiam ter na minha voz, fossem elas de natureza física ou emocional. Comecei, então, a interessar-me por conhecer alguma da literatura escrita sobre os avanços na pedagogia do canto, familiarizando-me com conceitos e exercícios, tornando-me cada vez mais consciente da pluralidade de conhecimento que constitui um bom professor de canto. Naturalmente, um professor não pode responder a todas as necessidades de um aluno, e para isso é que existem especialistas nas áreas das línguas, movimento e psicologia, por exemplo. Contudo, beber um pouco da experiência de cada uma das áreas pode ser altamente benéfico para um aluno, bem como para o professor que assim poderá tornar-se cada vez mais completo. Dado que, atualmente, a transversalidade é um requisito tanto na qualidade de cantor como na qualidade de professor de canto, é possível concluir que se trata de um fenómeno de simbiose entre estes dois universos.

De acordo com a literatura disponível, justifica-se cada vez mais a prática pedagógica informada e desprendida da imitação como ferramenta única. Contudo, na minha opinião, justifica-se também a prática pedagógica criativa, assente em princípios de exploração e improvisação, valorizando o processo de aprendizagem, procurando nele a beleza e o significado que se pretende no resultado final.

Surgiu assim a *Criação de pontes entre teatro e canto através da exploração criativa da voz: uma abordagem prática* como uma proposta de cruzamento entre a prática pedagógica informada e a prática pedagógica criativa.

A construção destas tais pontes teve início na minha experiência singular e culminou no sítio em que se construíram os seus alicerces, o GrETUA, sítio onde desenvolvi o meu gosto pelo teatro e pela relação entre estes dois mundos. Podemos ver a ponte de dois pontos de vista: i) o meu, enquanto arquitecta que concebeu a criação da ponte com um início, meio e fim, bem como os materiais, objetivos e características que a constituem; ii) o de quem a atravessa, que procura uma mudança através do contacto com os materiais que são fornecidos ao efetuar este percurso. Estes materiais não são mais do que os exercícios trabalhados nos laboratórios: o *Exercício dos Balões*, *Haka* e o *Campo de Visão*. O primeiro, como referi anteriormente, procura principalmente a serenidade e a concentração. Neste aspeto, este exercício é importante pois dirige a

atenção para o próprio indivíduo, consciencializando-o da importância da respiração e do papel do corpo na mesma. A realização em seguida do exercício em grupo ajuda a compreender que apesar de neste caso se pretender uma mudança pessoal, esta pode ser procurada em grupo. Esta consciencialização pode ser entendida como a preparação para o atravessar da ponte. O *Haka* introduz o participante ao trabalho com consoantes, tendo como ponto de partida um conjunto de exercícios aparentemente simples, mas quando trabalhados aliando-os à expressão física de forma criativa permite explorar de forma mais enérgica a respiração, tornando o trabalho técnico quase inconsciente. O fundamental da conclusão deste exercício é a percepção de que através dos sentimentos mais naturais, espontâneos e criativos é possível envolver e desenvolver os indivíduos procurando o que já se encontra dentro deles. O *Campo de Visão* com voz é o culminar da ponte onde se articulam todas estas matérias e onde surgem as vogais que constituem os pormenores finais do percurso. Este exercício articula varias questões desde o aquecimento físico ao aquecimento vocal, utilizando exercícios de trato vocal semi-ocluído como pontos de partida sonoros para a improvisação musical e teatral. Para mim, este exercício é o mais interessante no contexto do trabalho desenvolvido, pois acopula diversos elementos de expressão dramática, bem como da voz e musicalidade, e pode ser tido como um bom exemplo para a vida, porque ajuda a perceber o valor da colaboração e ajuda a ver que todos têm um momento de liderança, liderança essa que vai influenciar os outros. Por fim, a enorme ação em grupo traz a verdadeira beleza coreográfica do que é existir.

No que diz respeito à tal mudança referida anteriormente durante o atravessar da ponte, esta deve ser compreendida como a consciência da voz e do corpo como um só. Por vezes sentimos que através da fala expressamos as nossas ideias que fazem parte daquilo que é mais íntimo do nosso ser e que pode ser associado ao “espírito”, ou à “alma”, e que o corpo existe numa forma desconectada dessa realidade. Assim, a voz ou o som podem ser considerados a materialização desse espírito, mas por ela transmitir as nossas ideias não compreendemos que ela é tão natural e animal como um pé ou um braço, e que um pé e um braço são tão espirituais quanto a voz. O *Campo de Visão*, aquando da minha experiência enquanto participante, foi uma importante descoberta pessoal e foi o verdadeiro catalisador de todo este trabalho. Espero que com a minha contribuição este exercício possa ganhar novas dimensões. Neste contexto, o *Campo de Visão* foi de certa forma o cimento que uniu todas as matérias da ponte.

Para mim enquanto futura docente, este trabalho fez-me perceber a importância de não se acomodar ao que já se conhece, de ir em busca de novas soluções para problemas antigos, mesmo que isso implique inventá-las. Espero que o gozo que me deu fazer este trabalho seja o combustível necessário à criação e à procura de novos

caminhos. No futuro gostava obviamente que este trabalho não se perdesse e espero incluí-lo na minha vida e adaptá-lo nos contextos em que me irei inserir.

De forma mais objetiva, esta proposta pretende também ser uma porta para o trabalho da voz com variados grupos de pessoas, uma vez que foi testado eficazmente com alunos de várias áreas da música, alunos sem relação com música, atores e professores, não se limitando apenas a cantores. As necessidades da sociedade moderna, causadas pelos mais diversos fatores como por exemplo o desemprego, a necessidade de estratégias de *coping*, mas também pela procura por alternativas inovadoras no entretenimento, ou até no desenvolvimento de *soft-skills*, exigem flexibilidade e adaptabilidade dos modelos pedagógicos a contextos de ensino convencional e não-convencional. Em suma, este trabalho acabou por ser, no fundo, uma procura pessoal pelo conceito de professor do século XXI, bem como uma proposta para que outros se tornem na resposta para as lacunas do seu desenvolvimento através da criação e exploração de novas ferramentas.

BIBLIOGRAFIA

- Abril, C. (2011). Music, Movement, and Learning. In R. Colwell e P. R. Webster (Eds.), *Mec Handbook of Research on Music Learning* (pp. 92–129). Oxford: Oxford University Press.
- AMVC. (2016). Site Oficial da AMVC. Disponível a 5 de Maio de 2016, em <http://www.amv.pt/>
- Andrade, P. A., Wood, G., Ratcliffe, P., Epstein, R., Pijper, A., e Svec, J. G. (2014). Electroglottographic Study of Seven Semi-Occluded Combined With Hand-Over-Mouth. *Journal of Voice*, 28, 589–595.
- Bowskill, D. (1973). *Acting and Stagecraft Made Simple* (1st ed.). Londres: W. H. Allen & Company Ltd.
- Bracciali, L., e Vilarta, R. (2000). Aspetos a serem considerados na elaboração de programas de prevenção e orientação de problemas posturais. *Revista Paulista de Educação Física*, 14(2), 159–171.
- Cardoso, E. (2014). *Expressão Interartística na Performance Pianística*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro).
- CM-VC. (2016). Site Oficial da Câmara Municipal de Viana do Castelo. Disponível a 5 de Maio de 2016, em <http://www.cm-viana-castelo.pt/>
- Conselho Local de Ação Social. (2013). *Diagnóstico Social de Viana do Castelo 2013*. Viana do Castelo.
- Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian. (2015). Critérios de Avaliação e Programa da Disciplina de Canto. Disponível a 26 de Maio de 2016, em http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo_2015-16/Programas/Canto_CC_Teatro_Danca/CMACG.canto.criterios.programa.15.16.pdf
- Coutinho, C. P., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J. R. C., e Vieira, S. R. (2009). Investigação-acção: metodologia preferencial nas práticas educativas. *Revista Psicologia, Educação E Cultura*.
- Ferreira, J. (2014). *A Fisiologia do canto erudito como guia para uma prática vocal informada*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro).
- GrETUA. (2015). *Plano Anual de Atividades e Orçamento*. Aveiro.
- Lã, F. (2013). *A performance e o ensino do Canto no século XXI: uma abordagem multidisciplinar*. (Sebenta não-publicada de apoio à disciplina “Pedagogia do Canto”, Universidade de Aveiro).

- Landier, J., e Barret, G. (1994). *Expressão Dramática e Teatro*. Porto: Edições ASA.
- Lazzaratto, M. R. (2003). *O Campo de Visão: Exercício e Linguagem Cênica*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas). Brasil.
- Milbrath, R. L., e Solomon, N. P. (2003). Do vocal warm-up exercises alleviate vocal fatigue? *Journal of Speech, Language, and Hearing Research : JSLHR*, 46(2), 422–36.
- Mota, A. (1998). Aquecimento e Desaquecimento Vocal. *Centro de Especialização Em Fonoaudiologia Clínica*, 25.
- Nix, J. P., e Simpson, C. B. (2008). Semi-occluded vocal tract postures and their application in the singing voice studio. *Journal of Singing*, 121(5), 3087.
- Pereira, L. (2014). *Relatório Final de Estágio*. (Relatório de Eságio, Universidade de Aveiro).
- Pires, A. F. (2013). *Relatório de Estágio: Laboratório de Criação a Partir de MacBeth de William Shakespeare*. (Relatório de Eságio, Instituto Politécnico de Lisboa).
- Sataloff, R. T., e DeFatta, R. A. (2012). The Value of Vocal Warm-up and Cool-down Exercises: Questions and Controversies. *Journal of Singing*, 69(2), 173–175.
- Stanislavki, C. (1986). *A Construção da Personagem* (4ª ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Titze, I. R. (2006). Voice Training and Therapy With a. *Hearing Research*, 49(April), 448–460.

ANEXOS

Anexo A: Relatórios das Aulas Observadas¹⁶

¹⁶ Os restantes relatórios podem ser encontrados no CD, Anexo A.

Instituição de Acolhimento:	Academia de Música de Viana do Castelo
Disciplina:	Prática de Ensino Supervisionada
Aluno Estagiário:	Andrea Conangla Fernandes – 65991

Orientadores científicos:	Prof. Paulo Maria Rodrigues
	Prof. António Vassalo Lourenço
Orientadores cooperantes:	Prof. Vítor Lima
	Prof. Job Tomé

Relatório de Aula

Nome do Aluno:	Aluno 2
Idade:	14
Grau:	1º

Nº de Aula:	1
Data:	26-10-2015
Hora:	17:30

Exercícios e Reportório:	Descrição e estratégias	Observações	Recursos
Aquecimento físico, exercícios de respiração e vocalizos	<ol style="list-style-type: none"> 1) Espreguiçar 2) Alongamento de braços e pernas 3) Exercício de relaxamento corporal: enrolar o corpo até ter a cabeça pendente em direção ao chão, sentir o peso dos braços, e em seguida retomar a posição ereta acompanhando o movimento ascendente com a respiração 4) Exercícios em movimento ascendentes e descendentes em <i>glissando</i> com recurso à consoante V + vogal U, e B + U; 5) Exploração de ressonâncias de cabeça com recurso a exercícios de trato vocal semi-ocluso (ressonância); 6) Exercício de homogeneização de vogais (I E A) em nota sustentada; 7) Exercício com recurso à consoante Z + vogal I em nota sustentada 8) Exercícios de independência de língua: <ol style="list-style-type: none"> 8.1 Articular as sílabas DI – GUI – DI (uma por nota) no movimento 1 2 3 4 5 4 3 2 1; 8.2 Articular as sílabas BI – RI – BI (uma por nota) no movimento 1 2 3 2 1; 9) Exercício de articulação e homogeneização de vogais com recurso às 	<p>1 – 3) O professor explicou que músculos se estão a alongar e a importância do alongamento antes do aquecimento vocal. 4) Este exercício teve um carácter mais exploratório, o professor exemplificou sempre o exercício com o aluno, mostrando a zona da voz em que queria que o aluno o executasse.</p> <p>5) O professor explicou que estes exercícios são muito importantes para promover a mescla de registos conseguindo-se assim uma voz mista equilibrada. 6 – 7) Após o exercício 6, o professor notou algum ar excessivo na voz, assim, através da introdução da consoante Z o professor conseguiu que o aluno ativasse a musculatura abdominal. A vogal I ajudou a eliminar esse ar excessivo permitindo uma fonação mais limpa. 8) Com este exercício o professor trabalhou a articulação promovendo simultaneamente a libertação de tensões na língua. 9) A utilização da consoante M ajuda a encontrar o espaço de ressonância necessário à produção controladas das vogais seguinte. Para explicar a preparação da respiração, o professor recorreu à metáfora da preparação de um arco e flecha. Não é possível estimar a duração exata de cada exercício, pois o professor encadeia cada um dos exercícios técnicos</p>	<p>Espelho Piano</p>

	sílabas MI ME MA em nota sustentada e <i>legato</i> ;	muito rapidamente exemplificando-os. Contudo, os exercícios físicos, exercícios de respiração e vocalizos duraram aproximadamente 30 minutos no total.	
Reportório	<p><i>Wiegenlied</i> – J. Brahms</p> <p>10) Considerações sobre a pronúncia do alemão;</p> <p>11) Leitura da melodia juntamente com o texto.</p>	<p>10) O professor incentivou o aluno a procurar uma tradução do texto ou a fazer a sua própria tradução.</p> <p>11) Este aluno é também aluno da Escola Profissional de Música (flauta), pelo que apresenta um nível de formação musical avançado.</p> <p>Durante a aula, o professor alertou várias vezes para a importância de ter uma voz natural e não manufaturar o timbre. Esta parte teve a duração aproximada de 30 minutos.</p>	Piano

Anexo B: Planificação de Aulas¹⁷

¹⁷ As restantes planificações podem ser encontradas no CD, Anexo B.

Instituição de Acolhimento:	Academia de Música de Viana do Castelo
Disciplina:	Prática de Ensino Supervisionada
Aluno Estagiário:	Andrea Conangla Fernandes – 65991

Orientadores científicos:	Prof. Paulo Maria Rodrigues
	Prof. António Vassalo Lourenço
Orientadores cooperantes:	Prof. Vítor Lima
	Prof. Job Tomé

Plano de Aula

Nome do Aluno:	Aluno 2
Idade:	14
Grau:	1º

Nº de Aula:	1
Data:	16-11-2015
Hora:	17:30

Exercícios e Reportório:	Descrição e estratégias	Duração prevista	Objetivos	Recursos
Aquecimento Físico	<ol style="list-style-type: none"> 1) Exercícios físicos de rotina (EFR em diante): Espreguiçar; 2) EFR: Alongamento de braços e pernas; 3) EFR: Exercício de relaxamento corporal: enrolar o corpo até ter a cabeça pendente em direção ao chão, sentir o peso dos braços, e em seguida retomar a posição ereta acompanhando o movimento ascendente com a respiração; 4) Exercícios de trato vocal semi-ocluso (ressonância, <i>lip trill</i> e <i>tongue trill</i>) em movimentos ascendentes em glissando, 1 3 5 3 1; 	3'	1 – 3) Preparação do corpo através de exercícios de alongamento e relaxamento, visando promover a preparação física e mental do aluno para a aula. 4) Os exercícios de trato vocal semi-ocluso promovem o relaxamento vocal e visam uma maior efetividade na adução glótica. 5) Estimulação da musculatura abdominal promovendo o apoio respiratório.	Espelho Piano
Exercícios de Respiração e Vocalizos	<ol style="list-style-type: none"> 5) Utilização de consoantes que estimulem a ativação da musculatura abdominal (V, R, Z) e de vogais que facilitem a exploração de ressonâncias de cabeça (U, A) visando trabalhar a passagem de registos. 	12'		
Reportório	<i>Wiegenlied</i> – J. Brahms <ol style="list-style-type: none"> 6) Leitura do texto em alemão e considerações sobre a tradução para português; 7) Leitura da melodia com recurso a exercícios de trato vocal semi-ocluso bem como às vogais do texto; 8) Leitura da obra do início ao fim com especial atenção à postura 	45'	6) Compreender o texto da canção, o seu enquadramento histórico-cultural e a relação com o acompanhamento. 7) Desenvolver a linha de <i>legato</i> ao longo da frase e analisar a importância das vogais na correta pronúncia do texto; 8) Obter melhor postura durante o trabalho da canção e a relação do	Espelho Piano

Comentários:

Nesta primeira aula que pude lecionar percebi a necessidade de não planificar tudo ao detalhe, de modo a poder dar resposta às necessidades do aluno demonstradas no momento. A aula de hoje foi um exemplo da importância de ter uma boa capacidade de resposta às necessidades do aluno, pelo que não segui necessariamente a planificação que previ.

Notei alguma dificuldade em dar exemplos que fossem adequados ao âmbito da voz do aluno. Concluiu-se que a zona confortável da voz do aluno é mi3 e que a partir do ré4 é a zona onde o aluno tem mais dificuldade. O orientador cooperante interrompeu sempre que achou pertinente para ajudar a explicar os exercícios bem como dar exemplos. O trabalho de voz de cabeça foi feito em torno dessa nota pois é aí que se verifica a quebra de registo. Procurei alertar o aluno para o facto de a sua expressividade estar, por vezes, a interferir na técnica. Estava prevista a utilização de um elástico para facilitar a compreensão da intensão da frase, no entanto não foi necessário. O orientador cooperante acompanhou o aluno ao piano. No final da aula, os orientadores falaram da importância de dar o reforço positivo para a manutenção da motivação do aluno, bem como da importância de trabalhar a partir das facilidades que o aluno apresenta.

Anexo C: Entrevista a Job Tomé

16 de Maio de 2016, AMVC

AC: Quando começou a dar aulas de canto?

JT: Em 2003, ou seja, no segundo ano da Escola Superior de Música.

AC: Previa já nessa altura uma carreira de docente paralela à carreira artística?

JT: É difícil dizer não e é difícil dizer sim. O objetivo era não, mas por outro lado era consciente da necessidade até como intérprete de evoluir nesse sentido, evoluir ensinado, porque aprende-se muito a ensinando. Portanto, é difícil de dissociar essas duas componentes. Contudo, a resposta acaba por ser lógica, porque eu no fundo nunca tive muitos alunos. Tive sempre alunos, mas poucos, o que me permitiu sempre ver o ensino de uma forma saudável, e não de uma forma cansativa, pesada e inimiga do meu aperfeiçoamento enquanto artista.

AC: Além de aulas individuais como as da academia, já deu aulas de grupo?

JT: Sim.

AC: Em que contexto?

JT: Em contexto de coro, em contexto de grupo de teatro, em contexto de grupo de cantores, alunos, portanto num contexto nesse sentido também.

AC: Qual foi o maior desafio que encontrou enquanto professor?

JT: Cada aluno é um desafio muito grande, porque a responsabilidade que nós temos é gigantesca. Ter alguém nas nossas mãos é um desafio muito grande, portanto, nesse sentido, não posso nomear nenhum aluno. Agora, acho que alunos fáceis é bem mais fácil que alunos difíceis, e a frustração que um aluno difícil acarreta a um professor é um desafio muito grande. O desafio de tentar fazer alguma coisa com um aluno com dificuldades acho que é um desafio muito maior. Porque professores de boas vozes, todos são bons, professores de alunos com dificuldades é que é mais difícil.

AC: Prefere trabalhar vozes masculinas ou vozes femininas?

JT: É uma boa questão, porque podia ser simpático e dizer que gosto de trabalhar com raparigas, mas reconheço que a voz que mais fácil me é ensinar é a do barítono, por razões óbvias: porque sou barítono. Mas há mistérios e encantos em cada um dos registos e em cada uma das vozes.

AC: Do trabalho que pude observar nas aulas, reparei que dá grande importância ao trabalho com falsete. Quais são os benefícios, na sua opinião, deste tipo de trabalho para as vozes masculinas?

JT: Primeiro, o termo em si é muito ingrato, porque não há nada de “falso”, não é? O falsete é a nossa voz como um todo, é um registo, e é um registo que curiosamente utiliza o nosso organismo, o nosso aparelho, o nosso corpo, de uma forma muito interessante. A ligação que existe do falsete com a respiração, com o diafragma é uma coisa impressionante, que por vezes no registo normal tende-se a bloquear o diafragma. Portanto, a vibração natural e espontânea do diafragma, que nós tanto procuramos, dá-se numa forma muito mais imediata com o falsete do que no registo de peito. A mescla das duas coisas é crucial numa voz, e é por aí que eu pretendo ir: mesclar a voz o mais possível. Isso faz-se com todos os registos, uns com mais dificuldade que outros, mas com todos.

AC: É possível fazer o mesmo tipo de trabalho com vozes femininas?

JT: Sim, se calhar com outra abordagem mas sim.

AC: Também com o mesmo objetivo de criar uma mescla?

JT: Sim, com o mesmo objetivo de criar uma mescla e uma unidade na paleta vocal toda.

AC: Agora noutra assunto: o desenvolvimento tecnológico dos últimos 30 anos transformou o ensino e a performance do canto num domínio interdisciplinar. Qual é na sua opinião o papel do professor de canto do século XXI?

JT: Ui! Sei lá! Acho que a resposta mais engraçada é o professor de canto ser o mais próximo possível “à seculo XIX”, porque acho que não se pode esquecer a origem das coisas, a vocalidade, o bel canto tem de estar presente, sei lá. Não é que tenha começado tudo no bel canto, mas eu acho que não se pode esquecer a vocalidade em qualquer composição, e às vezes os compositores modernos veem a voz um bocadinho como uma coisa a mais na orquestra, então acho que se queremos efeitos então não precisamos de ter seres humanos, pomos máquinas.

AC: Mas em relação ao ensino do canto?

JT: Pessoalmente acho que, não é que eu seja negativo, acho que há equipamentos que nos podem orientar e alertar para determinadas componentes. Contudo, o que vai pautar sempre será a audição e a audição do momento. Quanto melhores condições forem criadas para uma boa audição e uma boa análise, melhor, mais fiel será a análise do professor, a equidade do professor terá de ser constante e eu temo que a maquinaria nos desligue da audição, como nos desligou a virtualidade dos afetos.

AC: Há algum conselho que queira deixar para o meu futuro enquanto professora?

JT: Que sejas sempre sincera com os teus alunos e frontal e sobretudo que reconheças sempre as tuas falhas, as tuas limitações. Ninguém é dono da verdade, tu não sabes tudo, eu também não, e acho que esse é o melhor conselho, mas não é só

como professor de canto. A melhor resposta que podemos dar a uma pessoa é: “se não sabe, vai procurar saber”. É o melhor conselho que te posso dar. Vai haver muitas situações em que a gente vai ter que dizer que não sabe.

AC: Obrigada!

Anexo D: Questionário Aluno 1

Questionário – Caracterização do aluno

Este questionário realiza-se no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES), do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro, sendo a instituição de acolhimento a Academia de Música de Viana do Castelo. Pretende-se fazer a caracterização individual dos alunos intervenientes na prática educativa do estagiário. Os dados fornecidos serão usados exclusivamente para a elaboração do Relatório Final de PES, garantindo-se a confidencialidade de toda a informação.

Professora Estagiária de Canto: Andrea Conangla Fernandes

Professor Orientador Cooperante: Job Tomé

Nas respostas de escolha múltipla, assinala a que quiseres seleccionar.

Dados pessoais

Data de nascimento: 21/11/1999 Naturalidade: Viana do Castelo

Nacionalidade: Portuguesa

Perfil escolar

1. Que escola secundária frequenta? Escola Secundaria de Santa Maria Maior

2. Desde que ano (escolar) frequenta a AMVC? 7ºano

3. Gosta de frequentar a AMVC? **Sim** Não

3. De uma forma geral, qual costuma ser o seu aproveitamento nas disciplinas da formação geral?

Muito bom Bom **Suficiente** Insuficiente

3.1 Qual o aproveitamento nas disciplinas na formação específica (música)?

Muito bom **Bom** Suficiente Insuficiente

4. Qual é a sua disciplina preferida? Inglês e Classe conjunto

4.1 Qual é a disciplina de que gosta menos? Filosofia

5. Qual é a disciplina em que tem mais facilidades? Inglês

5.1 E a que tem mais dificuldades? Filosofia

6. Tencionas estudar no Ensino Superior? **Sim** Não

7. Que profissão gostarias de ter? Algo relacionado com a música

Perfil comportamental

1. Vive com ambos os pais? **Sim** Não

1.1 Tem irmãos? **Sim** Não

1.1.1 Quantos(as)? 2 irmãs

2. Quantos membros tem o agregado familiar? 4

3. Tem familiares que estudam/tenham estudado música? **Sim** Não
- 3.1 Se sim, que familiares? As minhas irmãs
4. Pratica uma alimentação saudável? **Sim** Não
5. Pratica exercício físico fora da escola? **Sim** Não
- 5.1 Se sim, qual(is)? Surf e Ginásio
6. Quantas horas, em média, dorme por noite? 7/8
7. Os seus horários de trabalho, para as refeições, e descanso variam muito ou tem uma rotina durante o período de aulas? Tenho uma rotina durante tempo de aulas
8. Sofre de alguma doença, para a qual tome medicação frequentemente? Sim **Não**
- 8.1 Se sim, qual? _____

Perfil musical

1. Há quanto tempo tem aulas de canto? 6 meses
2. Quantas horas, em média, canta por semana (incluindo aulas, concertos e estudo)? 7 horas
3. Costuma ter performances extra-escolares? **Sim** Não
- 3.1 Se sim, em que âmbito?
- Coro** Banda Orquestra Outros: _____
4. Toca algum instrumento? **Sim** Não
- 4.1 Se sim, qual(is)? Piano
5. Tem piano em casa, disponível para a auxiliar no estudo do canto? **Sim** Não
6. Qual(is) o(s) género(s) de que gosta mais de cantar?
- Ópera **Lied** Chanson Oratória Ária antiga Outros: _____

Estado de Saúde Vocal

1. Já teve algum problema vocal? Sim **Não**
- 1.1 Se sim, qual e como foi solucionado? _____
2. Com que frequência costuma sentir cansaço vocal, no seu dia-a-dia?
- Muitas vezes Às vezes **Raramente** Nunca
3. Já fez terapia da fala? Sim **Não**
4. Costuma sentir azia/refluxo gastroesofágico? Muitas vezes Às vezes **Raramente**
- Nunca
5. Tem alergias? Sim **Não**
- 5.1 Se sim, a quê? _____
6. Costuma sentir alergias através de espirros e/ou escorrimento nasal?
- Sempre Sazonalmente **Nunca**

Outros interesses

1. Alguma vez fez teatro? **Sim** Não
2. Alguma vez praticou dança? Sim **Não**
- 2.1 Se sim, que tipo de dança?
3. Que formas de arte o interessam mais?
- Música e cinema

Observações

Faz uma pequena descrição sobre ti:

Sou uma pessoa calma, alegre, brincalhona e divertida. Adoro praticar certos tipos de desporto, mas não gosto de correr. Quanto à escola não gosto muito de estudar intensivamente para disciplinas como história ou filosofia. Sou uma pessoa de mente aberta.

Obrigada pela tua atenção.

Anexo E: Questionário Aluno 2

Questionário – Caracterização do aluno

Este questionário realiza-se no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES), do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro, sendo a instituição de acolhimento a Academia de Música de Viana do Castelo. Pretende-se fazer a caracterização individual dos alunos intervenientes na prática educativa do estagiário. Os dados fornecidos serão usados exclusivamente para a elaboração do Relatório Final de PES, garantindo-se a confidencialidade de toda a informação.

Professora Estagiária de Canto: Andrea Conangla Fernandes

Professor Orientador Cooperante: Job Tomé

Nas respostas de escolha múltipla, assinala a que quiseres seleccionar.

Dados pessoais

Data de nascimento: 05/07/2011 Naturalidade: Portugal

Nacionalidade: Portuguesa

Perfil escolar

1. Que escola secundária frequenta? Escola Profissional de Música de Viana do Castelo

2. Desde que ano (escolar) frequenta a AMVC? 4ºano

3. Gosta de frequentar a AMVC? **Sim** Não

3. De uma forma geral, qual costuma ser o seu aproveitamento nas disciplinas da formação geral?

Muito bom **Bom** Suficiente Insuficiente

3.1 Qual o aproveitamento nas disciplinas na formação específica (música)?

Muito bom Bom Suficiente Insuficiente

4. Qual é a sua disciplina preferida? Flauta e Canto

4.1 Qual é a disciplina de que gosta menos? Na área da música gosto de todas

5. Qual é a disciplina em que tem mais facilidades? História

5.1 E a que tem mais dificuldades? Matemática

6. Tencionas estudar no Ensino Superior? **Sim** Não

7. Que profissão gostarias de ter? Instrumentista ou ator de teatro musical

Perfil comportamental

1. Vive com ambos os pais? **Sim** Não

1.1 Tem irmãos? **Sim** Não

1.1.1 Quantos(as)? 2 irmãs

2. Quantos membros tem o agregado familiar? 5
3. Tem familiares que estudam/tenham estudado música? **Sim** Não
- 3.1 Se sim, que familiares? As minhas irmãs
4. Pratica uma alimentação saudável? **Sim** Não
5. Pratica exercício físico fora da escola? **Sim** Não
- 5.1 Se sim, qual(is)? Dança
6. Quantas horas, em média, dorme por noite? 8 horas
7. Os seus horários de trabalho, para as refeições, e descanso variam muito ou tem uma rotina durante o período de aulas? Tenho uma rotina
8. Sofre de alguma doença, para a qual tome medicação frequentemente? Sim **Não**
- 8.1 Se sim, qual? _____

Perfil musical

1. Há quanto tempo tem aulas de canto? 1 ano
2. Quantas horas, em média, canta por semana (incluindo aulas, concertos e estudo)? 8 horas
3. Costuma ter performances extra-escolares? **Sim** Não
- 3.1 Se sim, em que âmbito?
- Coro** **Banda** Orquestra Outros: _____
4. Toca algum instrumento? **Sim** Não
- 4.1 Se sim, qual(is)? Piano
5. Tem piano em casa, disponível para a auxiliar no estudo do canto? **Sim** Não
6. Qual(is) o(s) género(s) de que gosta mais de cantar?
- Ópera** **Lied** Chanson Oratória Ária antiga Outros: Teatro Musical

Estado de Saúde Vocal

1. Já teve algum problema vocal? Sim **Não**
- 1.1 Se sim, qual e como foi solucionado? _____
2. Com que frequência costuma sentir cansaço vocal, no seu dia-a-dia?
- Muitas vezes Às vezes **Raramente** Nunca
3. Já fez terapia da fala? Sim **Não**
4. Costuma sentir azia/refluxo gastroesofágico? Muitas vezes Às vezes **Raramente**
- Nunca
5. Tem alergias? Sim **Não**
- 5.1 Se sim, a quê? _____
6. Costuma sentir alergias através de espirros e/ou escorrimento nasal?
- Sempre Sazonalmente **Nunca**

Outros interesses

1. Alguma vez fez teatro? **Sim** Não
2. Alguma vez praticou dança? **Sim** Não
- 2.1 Se sim, que tipo de dança? Ballet e dança contemporânea
3. Que formas de arte o interessam mais?

Todos em geral, mas em especial Teatro Musical

Observações

Faz uma pequena descrição sobre ti:

Estudo música desde pequeno e desde sempre que o canto me despertou interesse. Danço ballet e um pouco de dança contemporânea desde os meus 6 anos. Já participei em alguns workshops de teatro. No futuro pretendo vir a ser ator de teatro musical, pois penso que é a forma que junta melhor todas as minhas paixões, teatro, dança e claro, música.

Obrigada pela tua atenção.

Anexo F: Questionário Aluno 3

Questionário – Caracterização do aluno

Este questionário realiza-se no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES), do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro, sendo a instituição de acolhimento a Academia de Música de Viana do Castelo. Pretende-se fazer a caracterização individual dos alunos intervenientes na prática educativa do estagiário. Os dados fornecidos serão usados exclusivamente para a elaboração do Relatório Final de PES, garantindo-se a confidencialidade de toda a informação.

Professora Estagiária de Canto: Andrea Conangla Fernandes

Professor Orientador Cooperante: Job Tomé

Nas respostas de escolha múltipla, assinala a que quiseres seleccionar.

Dados pessoais

Data de nascimento: 22/07/1999 Naturalidade: Viana do Castelo

Nacionalidade: Portuguesa

Perfil escolar

1. Que escola secundária frequenta? Escola Secundaria de Monserrate
2. Desde que ano (escolar) frequenta a AMVC? 7ºano
3. Gosta de frequentar a AMVC? Sim Não
3. De uma forma geral, qual costuma ser o seu aproveitamento nas disciplinas da formação geral?

Muito bom	<input checked="" type="checkbox"/> Bom	<input type="checkbox"/> Suficiente	<input type="checkbox"/> Insuficiente
-----------	---	-------------------------------------	---------------------------------------
- 3.1 Qual o aproveitamento nas disciplinas na formação específica (música)?

Muito bom	<input checked="" type="checkbox"/> Bom	<input type="checkbox"/> Suficiente	<input type="checkbox"/> Insuficiente
-----------	---	-------------------------------------	---------------------------------------
4. Qual é a sua disciplina preferida? Canto
- 4.1 Qual é a disciplina de que gosta menos? História
5. Qual é a disciplina em que tem mais facilidades? ATC
- 5.1 E a que tem mais dificuldades? Filosofia
6. Tencionas estudar no Ensino Superior? Sim Não
7. Que profissão gostarias de ter? Ainda não sei

Perfil comportamental

1. Vive com ambos os pais? Sim Não
- 1.1 Tem irmãos? Sim Não

- 1.1.1 Quantos(as)?
2. Quantos membros tem o agregado familiar? 3
3. Tem familiares que estudam/tenham estudado música? Sim Não
- 3.1 Se sim, que familiares?
4. Pratica uma alimentação saudável? Sim Não
5. Pratica exercício físico fora da escola? Sim Não
- 5.1 Se sim, qual(is)?
6. Quantas horas, em média, dorme por noite? 8 horas
7. Os seus horários de trabalho, para as refeições, e descanso variam muito ou tem uma rotina durante o período de aulas? Tenho uma rotina durante tempo de aulas
8. Sofre de alguma doença, para a qual tome medicação frequentemente? Sim Não
- 8.1 Se sim, qual? _____

Perfil musical

1. Há quanto tempo tem aulas de canto? 1 ano
2. Quantas horas, em média, canta por semana (incluindo aulas, concertos e estudo)? 7 horas
3. Costuma ter performances extra-escolares? Sim Não
- 3.1 Se sim, em que âmbito?
- Coro Banda Orquestra Outros: _____
4. Toca algum instrumento? Sim Não
- 4.1 Se sim, qual(is)? Piano
5. Tem piano em casa, disponível para a auxiliar no estudo do canto? Sim Não
6. Qual(is) o(s) género(s) de que gosta mais de cantar?
- Ópera Lied Chanson Oratória Ária antiga Outros: _____

Estado de Saúde Vocal

1. Já teve algum problema vocal? Sim Não
- 1.1 Se sim, qual e como foi solucionado? _____
2. Com que frequência costuma sentir cansaço vocal, no seu dia-a-dia?
- Muitas vezes Às vezes Raramente Nunca
3. Já fez terapia da fala? Sim Não
4. Costuma sentir azia/refluxo gastroesofágico? Muitas vezes Às vezes Raramente Nunca
5. Tem alergias? Sim Não
- 5.1 Se sim, a quê? _____
6. Costuma sentir alergias através de espirros e/ou escorrimento nasal?
- Sempre Sazonalmente Nunca

Outros interesses

1. Alguma vez fez teatro? Sim Não
2. Alguma vez praticou dança? Sim Não
- 2.1 Se sim, que tipo de dança?

3. Que formas de arte o interessam mais?

Tudo um pouco

Observações

Faz uma pequena descrição sobre ti:

Considero-me uma pessoa um pouco tímida, mas divertida. Gosto de estar com os amigos, passear e viajar. Não gosto muito de estudar, mas tem de ser. Ainda não sei o que quero estudar no ensino superior, essa tem sido umas das coisas que tenho pensado.

Obrigada pela tua atenção.

Anexo G: Notas ao programa do Concerto de Natal

Encomendada a Leonard Bernstein para o festival de música da Catedral de Chichester de 1965, em Sussex, Inglaterra, Chichester Psalms surge de pés assentes na tonalidade, apesar de escrita numa altura em que o compositor experimentava com o dodecafonismo e outras formas menos convencionais de fazer música. Não obstante, o estilo pessoal jazzy e contemporâneo de Bernstein reflete-se em toda a obra caracterizada pelo próprio como tendo “uma doçura antiquada juntamente com momentos de maior violência”. O texto hebraico aliado à tradição coral cristã é um evidente apelo do compositor à paz em Israel que nesta altura natalícia e de reflexão será mais uma vez renovado.

John Rutter é conhecido essencialmente pelo seu trabalho coral fortemente influenciado pelas tradições corais francesa e inglesa do início do século XX, bem como por música ligeira americana. Gloria, um dos trabalhos mais extensos do compositor, encontra-se bem estabelecido no repertório coral. A introdução poderosa do ensemble de metais determina imediatamente o ritmo e juventude que se fazem sentir do início ao fim, mas não sem o segundo andamento de ambiente etéreo onde o solo flutuante de soprano revela a frescura no prisma da serenidade.

Anexo H: Planos Curriculares

Voz e Música I

- VOZ**
- 1.Desenvolver a abertura da voz e desinibição vocal;
 - 2.Cantar em grupo com expressividade transmitindo o sentido da música;
 - 3.Desenvolver o canto de forma autónoma;
 - 4.Conscientizar os diferentes tipos de respiração e suas implicações físicas;
 - 5.Executar com destreza os diferentes tipos de respiração e âncoras de apoio físico-vocal;
 - 6.Compreender a estrutura sintáctica e imagética do texto em prosa;
 - 7.Executar autonomamente a análise formal do texto em prosa;
 - 8.Executar com destreza a articulação do texto com a respiração e o apoio vocal.

MÚSICA

- 1.Reconhecer auditivamente os fenómenos sonoros: altura, timbre, duração e intensidade;
- 2.Realizar técnica e criativamente ritmo, melodia e harmonia;
- 3.Reconhecer e contextualizar a música relativamente ao Teatro na História da Música: da Renascença ao Clássico;
- 4.Noção de movimento sonoro e afinação

Voz e Música III

- VOZ**
- 1.Vocalizar escalas, arpejos e exercícios técnicos revelando afinação e articulação clara;
 - 2.Cantar com postura apropriada controlando e coordenando a respiração e a articulação;
 - 3.Analisar as dificuldades e desenvolver estratégias de superação através de uma prática independente;
 - 4.Desenvolver a dicção e articulação do texto aplicada à elocução proveniente da imagética;
 - 5.Desenvolver a consciência na diferenciação estilística do texto contemporâneo;
 - 6.Dominar a sincronia do respirar, falar e sentir num colectivo de vozes.

MÚSICA

- 1.Identificar e reconhecer instrumentos musicais da Música Popular Portuguesa;
- 2.Reconhecer e contextualizar a música relativamente ao Teatro na História da Música: da Pré-História ao Greco-Romano;
- 3.Realizar técnica e criativamente ritmo, melodia e harmonia: Grau II;
- 4.Reconhecer movimento sonoro e afinação.

Voz e Música V

- VOZ**
- 1.Desenvolver a prática técnica avançada do canto;
 - 2.Cantar com fluidez técnica e afinação;
 - 3.Desenvolver a auto-análise e a autocrítica;
 - 4.Desenvolver um estilo de interpretação individual;
 - 5.Desenvolver a consciência e diferenciação estilística e formal do texto romântico e naturalista, em prosa;
 - 6.Desenvolver a consciência do fenómeno acústico da projecção vocal versus o fenómeno pessoal de projecção vocal na contracena.
 - 7.Aprofundar os mecanismos de utilização imagética no trabalho de texto em contracena.

MÚSICA

- 1.Identificar e reconhecer instrumentos musicais da orquestra;
- 2.Reconhecer e contextualizar a música relativamente ao Teatro na História da Música: do Clássico ao Impressionismo;
- 3.Realizar técnica e criativamente ritmo, melodia e harmonia: Grau IV;
- 4.Reconhecer movimento sonoro e afinação.

Voz e Música II

- VOZ**
- 1.Produzir boa afinação;
 - 2.Controlar a respiração;
 - 3.Explorar as ressonâncias;
 - 4.Identificar dificuldades técnicas específicas;
 - 5.Desenvolver a compreensão teórica e prática dos mecanismos morfo-fisiológicos da laringe;
 - 6.Aprofundar a consciência sensorial e auditiva das diferentes funções vocais da laringe;
 - 7.Aprofundar a consciência sensorial e domínio da aplicação da imagética do texto à partitura de coloração vocal.

MÚSICA

- 1.Identificar e reconhecer os instrumentos musicais do Séc. XX;
- 2.Reconhecer e contextualizar a música relativamente ao Teatro na História da Música: do Impressionismo à Actualidade;
- 3.Realizar técnica e criativamente ritmo, melodia e harmonia: Grau I;
- 4.Reconhecer movimento sonoro e afinação.

Voz e Música IV

- VOZ**
- 1.Vocalizar, com maior segurança e afinação, escalas, arpejos e exercícios técnicos;
 - 2.Cantar com fluidez técnica, afinação;
 - 3.Desenvolver o aperfeiçoamento do canto ouvindo e analisando todo o processo vocal individual;
 - 4.Desenvolver consciência dos requisitos musicais de cada estilo;
 - 5.Demonstrar controlo e coordenação da respiração e da articulação;
 - 6.Desenvolver a consciência auditiva dos diferentes pontos de foco da voz;
 - 7.Desenvolver a consciência e diferenciação estilística e formal do texto em verso Shakespeariano;
 - 8.Aperfeiçoamento da dicção e articulação das vogais e consoantes aplicada à elocução proveniente da imagética e dos pontos de foco da voz.

MÚSICA

- 1.Identificar e reconhece instrumentos musicais da «Música do Mundo»;
- 2.Reconhecer e contextualizar a música relativamente ao Teatro na História da Música: do Greco-Romano à Renascença;
- 3.Realizar técnica e criativamente ritmo, melodia e harmonia: Grau III;
- 4.Reconhecer movimento sonoro e afinação.

Voz I

OBJECTIVOS

Informação disponível do ano letivo 2015/2016
Identificar a respiração como fenómeno biológico e como motor da voz
Reeducar e dominar o funcionamento do aparelho respiratório
Conhecer a postura física adequada ao trabalho vocal
Descrever a anatomia da voz
Conhecer o sistema de produção articulatória da fala
Consciencializar os processos mentais implicados na produção e compreensão da linguagem
Compreender a importância do canto na preparação da voz do actor
Identificar práticas de canto para a "revelação" da voz
Desenvolver uma rotina diária de exploração vocal através de exercícios musicais (cantados) e falados
Justificar a necessidade de um som claramente projectado para o palco.
Descrever os diversos tipos de ressoadores e de ressonâncias.
Progredir a volumetria da voz em liberdade, através de exercícios que levem a uma exploração mais completa das ressonâncias do corpo.
Desenvolver o imaginário e a expressividade vocal.

Teatro e Música

RA 1. Dominar conceitos fundamentais sobre música, teatro, imagem e espaço.
RA 2. Conhecer obras de teatro musical de épocas e estilos diferentes e em particular de repertório português contemporâneo.
RA 3. Adquirir uma técnica vocal adequada que permita a optimização do uso da voz como instrumento de comunicação e de expressão artística
RA 4. Conceber e planificar projectos de intervenção artística de teatro musical, contos musicais narrados, música cénica.
RA 5 Identificar o papel do Teatro Musical como espaço privilegiado no processo de formação e desenvolvimento humano

Laboratório de Voz

OBJECTIVOS

Informação disponível do ano letivo 2015/2016
Descrever o que se entende por produção vocal, tanto na voz falada como na cantada.
Desenvolver a vocalidade cantada em interligação com a falada.
Demonstrar a aquisição de várias técnicas vocais aplicadas à voz cantada em diversos estilos musicais.
Demonstrar os princípios inerentes às várias técnicas de produção da voz cantada.
Sintetizar as várias técnicas vocais, entendidas nesta cadeira como: respiração, postura, ritmo, pausa, tom, dicção, ressonância, colocação vocal, registos e afinação.

1º semestre - trabalho de reforço postural e exploração inicial da voz; dicção;
2º semestre - desenvolvimento e ampliação do trabalho vocal; dicção;
3º semestre - sistema adaptado do Estill voice craft - nível I; voz e tecnologia; trabalho de texto;
4º semestre - sistema adaptado do Estill voice craft - nível II; voz e tecnologia; trabalho de texto;
5º semestre - projeto vocal de criação

MÓDULO 1 - A Preparação da Voz do Actor

A Fisiologia da Voz – fisiologia muscular da laringe, esófago e tórax;
O papel do diafragma;

Respiração: inferior, média, superior e global;
Técnicas de aquecimento físico.

MÓDULO 2 - Ligação personagem – Corpo – Voz: a voz como consequência da personagem

Introdução da temática do trabalho e utilização da Voz ao serviço de um texto / de uma personagem específica;
Relação entre a personagem e o corpo do actor.

MÓDULO 3 Integração da Voz na representação

Relação entre a Personagem, o Corpo e a Voz;
Temática da inserção da Voz na representação;

Trabalho de texto em prosa e verso;
Ritmo e articulação.

MÓDULO 4 Laboratório de Voz I – Articulação, Dicção e Entoação

A articulação, dicção e entoação;
Ritmo e inflexão da fala;

Tonalidade;
A postura Cénica e o Débito Frásico.

MÓDULO 5 Extensão, Registos e Tipologias de Voz

Cognitivo (Saber) teoria relacionada com a análise e classificação vocal dentro dos conceitos de Extensão, registos e Tipologias de Voz;

Psicomotor (Saber-Fazer) – exercitar e desenvolver capacidades vocais;
Afetivo (Saber-Ser) consciencialização do próprio tipo de voz

MÓDULO 6 Colocação e Projeção Vocal I

A entoação e a estrutura hierárquica das frases;
O boleio Frásico (entoação e interpretação)

A tonalidade múltipla;
O ritmo das frases;
O nível articulatório e emotivo do texto.

MÓDULO 7 Colocação e Projeção Vocal II

Utilização da voz no espaço utilizando textos dramaturgicos em articulação com a disciplina de Interpretação e FCT.

O mesmo conteúdo do módulo anterior.

MÓDULO 8 Colocação e Projeção Vocal III

Utilização da voz no espaço utilizando textos dramaturgicos em articulação com a disciplina de Interpretação e FCT.

O mesmo conteúdo do módulo anterior.

MÓDULO 9 Texto e Elocução I

Consolidar a consciência do processo artístico global – Interpretação – Corpo – Voz-; Estimular a mobilidade e a plasticidade do actor;

Estimular o encontro vocal, físico e emocional.
Interpretação de repertório dramaturgico específico ou leitura de textos.

MÓDULO 10 Texto e Elocução II

O mesmo conteúdo do módulo anterior.

MÓDULO 11 Texto e Elocução III

O mesmo conteúdo do módulo anterior.

MÓDULO 12 Interpretação de Repertório

Procura dos aspetos vocais e caracterizantes da personagem no contexto do texto dramaturgico e da orientação estética e artística do encenador.

MÓDULO 13 Voz Cantada I

Desenvolvimento das capacidades psicomotoras (saber – fazer): exercitar e desenvolver capacidades vocais essencialmente com o Canto. O trabalho de Voz aplicado à Canção.

MÓDULO 14 Voz Cantada II

Continuação do trabalho de Voz dirigido ao Canto, iniciado nos módulos 4 e 7;
Desenvolvimento das capacidades psicomotoras (saber – fazer): exercitar e desenvolver capacidades vocais essencialmente com o Canto. O trabalho de Voz aplicado à Canção.

MÓDULO 15 Narrativa: cadência e entoação

Compreensão e expressão do texto;
A estrutura do texto;
Organização da ideia na frase;

Palavra-chave e palavra-valor;
Entoação e inflexão

MÓDULO 16 Laboratório de Voz II: noções de fonética e estúdio de som

Módulo em articulação com a disciplina de Som do Curso Técnico de Artes do Espetáculo / Luz, Som e Efeitos Cénicos.

MÓDULO 17 Discurso Barroco: elocução e confrontação

Desenvolvimento das capacidades vocais aplicadas ao discurso Barroco

MÓDULO 18 Discurso Teatral: monólogo

Construção da expressão de um monólogo;
Definição de estilo vocal.

MÓDULO 19 Discurso Teatral: diálogo

Desenvolvimento expressivo do texto;
Estimulação do trabalho de grupo;
Contra-cena.

MÓDULO 20 Ópera e Teatro Musical

Apresentação em cena de um enredo musical.

Anexo I: Dados dos Participantes do LIEV

Dados dos Participantes no Laboratório Informal de Exploração Vocal

PARTICIPANTES					
Nome	Idade	Profissão ou ramo de estudos	Nº de sessões frequentadas	Experiência musical	Experiência teatral
Andreia Duarte	23	Mestrado em Ensino de Música	1	✓	X
Ausenda Simões Dias	23	Mestrado em Ensino de Música	2	✓	X
Beatriz Mano	21	Licenciatura em Bioquímica	2	X	✓
Daniel Bonifácio	23	Licenciatura em Biotecnologia	1	✓	X
David Silva	22	Mestrado Integrado em Engenharia de Computadores e Telemática	1	✓	✓
Diogo Santos	19	Licenciatura em Música	3	✓	X
Isabel Azevedo	21	Licenciatura em Música	1	✓	X
Inês Sofia Rodrigues Luzio	23	Licenciatura em Música	2	✓	✓
Jiaqi Zhu	24	Licenciatura em Línguas Literaturas e Culturas	1	✓	X
Jorge Graça	23	Mestrado em Ensino de Música	3	✓	✓
Rui Espinha	21	Mestrado Integrado em Engenharia de Computadores e Telemática	4	✓	✓
Susana Cabral	27	Mestrado em Ensino de Música	2	✓	X

Anexo J: Planificação das sessões do LIEV

Planificação das sessões do Laboratório Informal de Exploração Vocal

Designação da atividade	Explicação	Duração	Objetivos gerais
SESSÃO 1 7 de Janeiro de 2016			
Apresentação do docente e da estrutura do projeto	Explicação sucinta aos voluntários da motivação académica para o projeto, bem como da sequência de conteúdos a abordar nas sessões.	10min.	Esclarecer quanto ao propósito das sessões e à importância da participação nas mesmas.
Proposta de jogo: Campo de Visão (movimento)	Explicação do funcionamento do jogo e espaço para questões.	5min.	Conhecer o funcionamento do jogo Campo de Visão, e esclarecer questões de compreensão. Compreender e discutir possíveis falhas em relação à explicação e aplicação do jogo.
	1º Teste	12min.	
	2º Teste	13min.	
	Mesa redonda: discussão do jogo, questões e sugestões.	10min.	
Intervalo de 10 minutos para descanso			
Proposta de jogo: Campo de Visão (movimento e voz)	Introdução de novas regras de funcionamento do jogo, imagens e espaço para questões.	15min.	Introduzir novas regras de funcionamento do jogo e criar uma narrativa. Debater a pertinência do exercício e sugestões.
	Seleção da temática do campo de visão: jogo do telefone estrado.	15min.	
	1º Teste	10min.	
	Mesa redonda: discussão do jogo, questões e sugestões.	20min.	
Designação da atividade	Explicação	Duração	Objetivos gerais
SESSÃO 2 14 de Janeiro de 2016			
Proposta de jogo: Campo de Visão (movimento)	Explicação das regras do jogo e espaço para questões.	5min.	Relembrar o funcionamento e as regras do jogo. Debater a seleção musical para o exercício e sugestões.
	1º Teste	10min.	
	2º Teste	10min.	
	Mesa redonda: discussão do jogo, questões e sugestões.	10min.	
Intervalo de 10 minutos para descanso			
Proposta de jogo: Campo de Visão	Esclarecimento das regras relacionadas com a utilização da voz no jogo, imagens e espaço para	15min.	Verificar de que forma o jogo com movimento e voz funciona sem uma narrativa pré-definida.

(movimento e voz)	questões.		
	1º Teste	10min.	
	1º Teste	10min.	
	Mesa redonda: discussão do jogo, questões e sugestões.	15min.	
Designação da atividade	Explicação	Duração	Objetivos gerais
SESSÃO 3 21 de Janeiro de 2016			
Proposta de jogo/exercício de Respiração: Haka	Breve explicação do que é um Grito de Guerra dando como exemplo um <i>Haka</i> ; Visualização de vídeo com exemplos de <i>Haka</i> ; Explicação dos sons a utilizar no exercício.	5min.	Conhecer formas diferentes de trabalhar a respiração associando-a ao movimento. Realizar exercícios de respiração simples. Esclarecer dúvidas.
	Trabalho de grupo.	10min.	Utilizar movimentos físicos assertivos no trabalho da respiração. Desenvolver um <i>Haka</i> original com recurso a sons previamente fornecidos. Trabalhar sentido rítmico.
	Apresentação e observação dos <i>Hakas</i> .	5min.	Aplicar diferentes exercícios de respiração em combinação e observar o trabalho realizado.
	Trabalho de grupo: recriar o <i>Haka</i> do grupo rival.	10min.	Desenvolver o exercício ampliando o modo de aplicação dos sons previamente fornecidos através de um processo criativo.
	Apresentação final como num concerto.	5min.	Aplicar e observar o trabalho realizado.
	Mesa redonda: discussão do jogo, questões e sugestões.	15min.	Debater o funcionamento do exercício, identificar falhas e ouvir sugestões.
Designação da atividade	Explicação	Duração	Objetivos gerais
SESSÃO 4 28 de Janeiro de 2016			
Aquecimento físico	Alongamento de braços, espreguiçar, rotação do pescoço, alongamento do esternocleidomastóideo.	3min.	Preparar o corpo para a atividade física e vocal a desenvolver nos seguintes exercícios.
Proposta de exercício de Respiração: Exercício dos Balões	1. Distribuição dos balões pelos participantes e recomendações gerais ao exercício. 2. Exploração individual e trabalho de grupo. Música: <i>Music for airports</i> , Brian Eno	12min.	Ativar os músculos responsáveis pela respiração. Mostrar o percurso e força do sopro através do movimento dos balões. Adquirir coordenação entre locomoção e respiração. Explorar criativamente o espaço. Aprender a controlar a intensidade do sopro através do trabalho de equipa com os restantes colegas.

Proposta de jogo/exercício Respiração: Haka	Breve explicação do que é um <i>Haka</i> ; Visualização de vídeo com exemplos de <i>Haka</i> ; Explicação dos sons a utilizar no exercício.	5min.	Aperfeiçoar os objetivos da sessão anterior. Agradecer a participação de todos e entrega de pequena oferta simbólica.
	Trabalho de grupo	10min.	
	Apresentação e observação dos <i>Hakas</i> .	5min.	
	Trabalho de grupo: recriar o <i>Haka</i> do grupo rival.	10min.	
	Apresentação final como num concerto.	5min.	
	Mesa redonda: discussão do jogo, questões e sugestões.	15min.	

Anexo K: Planificação das sessões do LECV

Planificação das sessões do Laboratório de Exploração Criativa da Voz

Designação da atividade	Explicação	Duração
SESSÃO 1 2 de Fevereiro de 2016		
Apresentação do docente e da estrutura do laboratório	Explicação sucinta aos alunos da motivação académica para o projeto, bem como da sequência de conteúdos a abordar nas sessões.	5min.
Anatomia e Fisiologia da Fonação	Abordagem dos constituintes do sistema fonatório (respiratório, vibratório, ressoador e articulatório) através da sua descrição e observação de vídeos e imagens. Definição de saúde vocal, conselhos e formas de prevenção.	40min.
Apresentação dos participantes	Apresentação criativa dos participantes – como se fossem um produto à venda – realçando interesses, qualidades e outros aspetos relevantes.	25min.
Intervalo de 10 minutos para preparar a sala para as atividades seguintes		
Aquecimento físico	1. Alongamento de braços, espreguiçar, rotação do pescoço, alongamento do esternocleidomastóideo. 2. Ativação da respiração: <i>dribling</i> , <i>skipping</i> baixo coordenado com expirações sonoras. <i>dribling</i> coordenado com exalação com recurso à consoante S sustentada, <i>skip</i> baixo coordenado com expirações sonoras. Repetir. 3. Rotação de ombros e tensão controlada: elevar os ombros com a inspiração, sustar durante 3 segundos e inspirar libertado o corpo de tensão. Repetir sustentando durante 5 segundos. 4. Exercício de respiração com recurso às vogais TS F X em acelerando. Música: <i>Inspector Norse</i> , Tod Terje	5min.
Exercício de Exercício dos Balões	1. Distribuição dos balões pelos participantes e recomendações gerais ao exercício. 2. Exploração individual e trabalho de grupo. Música: <i>Music for airports</i> , Brian Eno	15min.
Exercício de Respiração: Haka	Breve explicação do que é um <i>Haka</i> ; Visualização de vídeos com exemplos de <i>Haka</i> . Explicação dos sons a utilizar no exercício.	5min.
	Trabalho de grupo	10min.
	Apresentação e observação dos <i>Hakas</i> .	5min.
Designação da atividade	Explicação	Duração
SESSÃO 2 9 de Fevereiro de 2016		
Apresentação dos restantes participantes	Apresentação criativa dos participantes – como se fossem um produto à venda – realçando interesses, qualidades e outros aspetos relevantes.	3min.
Aquecimento físico	1. Alongamento de braços, espreguiçar, rotação do pescoço, alongamento do esternocleidomastóideo. 2. Ativação da respiração: <i>dribling</i> , <i>skipping</i> baixo coordenado com expirações sonoras. <i>dribling</i> coordenado com exalação com recurso à consoante S sustentada, <i>skipping</i> baixo coordenado com expirações	5min.

	sonoras. 3. Rotação de ombros e tensão controlada: elevar os ombros com a inspiração, suste durante 3 segundos e inspirar libertado o corpo de tensão. Repetir sustendo durante 5 segundos. 4. Exercício de respiração com recurso às vogais TS F X em acelerando. Música: <i>Inspector Norse</i> , Tod Terje	
Exercício dos Balões	1. Distribuição dos balões pelos participantes e recomendações gerais ao exercício. 2. Exploração individual e trabalho de grupo. Música: <i>3º andamento</i> , Quarteto op. 132, L. Beethoven; <i>1º andamento</i> , Sinfonia Nº3 op. 37, R. Schumann	12min.
Campo de Visão (movimento)	Explicação das regras do jogo e espaço para questões	5min.
	1º Campo de Visão Música: <i>Creepy circus</i>	15min.
	2º Campo de Visão Música: <i>Catalogue des Oiseaux</i> , O. Messiaen	15min.
Intervalo de 20 minutos para descanso		
Exercício de Respiração: Haka	Breve explicação do que é um <i>Haka</i> . Visualização de vídeos com exemplos de <i>Haka</i> . Explicação dos sons a utilizar no exercício.	15min.
	Trabalho de grupo.	10min
	Apresentação e observação dos <i>Hakas</i> .	5min.
	Trabalho de grupo: recriar o <i>Haka</i> do grupo rival.	10min.
	Apresentação final como num concerto.	5min.
Designação da atividade	Explicação	Duração
Sessão 3 16 de Fevereiro de 2016		
Considerações sobre as sessões anteriores	Relembrar aspetos importantes relativos ao trabalho realizados nas últimas sessões. Considerações sobre a importância do silêncio no trabalho da sessão de hoje.	10min.
Campo de Visão (movimento)	1º Campo de Visão Música: <i>Creepy circus</i>	15min.
	2º Campo de Visão Música: <i>Ziggy Stardust</i>	10min.
Intervalo de 10 minutos para descanso		
Campo de Visão (voz e movimento)	Explicação da importância do aquecimento e arrefecimento vocal.	5min.
	Descrição dos exercícios de trato vocal semi-ocluso e introdução de novas regas.	5min.
	1º Campo de Visão	25min.
	2º Campo de Visão	20min.
	3º Campo de Visão	10min.
Agradecimentos e conselhos para o futuro	Agradecimento a todos pela participação e dedicação no laboratório. Pequeno momento musical: <i>Pierrot</i> , C. Debussy	5min.