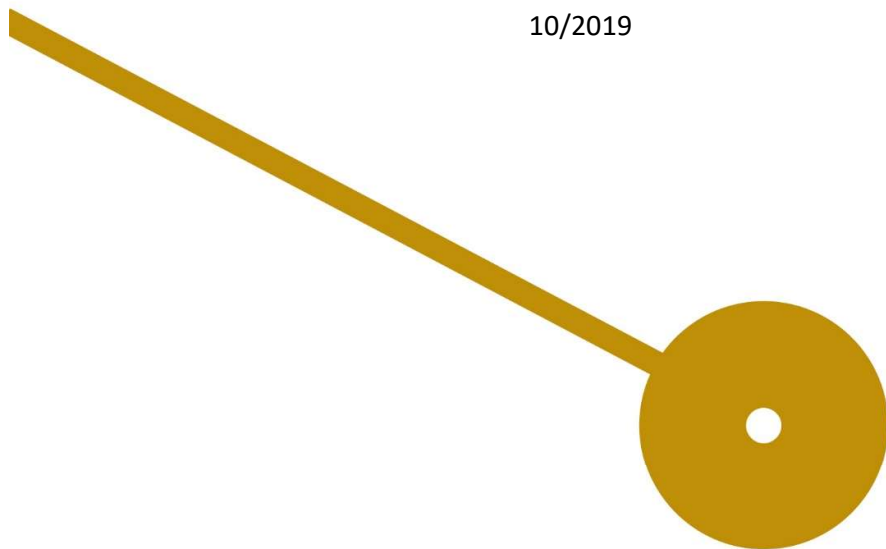
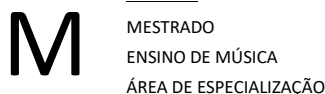


# Improvisação Vocal e Performance Interdisciplinar Como Fator de Motivação Criativa na Aprendizagem

Luísa Sofia de Albuquerque Machado  
Antunes Vieira

10/2019





# Improvisação Vocal e Performance Interdisciplinar Como Fator de Motivação Criativa na Aprendizagem

Luísa Sofia de Albuquerque Machado Antunes Vieira

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e à Escola Superior de Educação como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, especialização Jazz, *Canto*.

Professor Orientador  
Doutor Telmo Marques

Professor Supervisor  
Doutor Paulo Perfeito

Professor Cooperante  
Mestre Francisco Pereira

Dedico este trabalho à minha mãe.

*Muito maior consciência do todo, do céu vasto. É isso que a arte pode fazer. Neste mundo onde absorvemos tanta informação, comprimindo as nossas mentes e com demasiados estímulos. Arte, e música particularmente, é uma língua universal. Pode ir muito para além disso.*

*Much bigger awareness of the big picture, the big sky. That's what art can do. In this world where we're packing in so much information, compressing our minds and over stimulating. Art, and music particularly, is such a universal language. It can go way beyond that.*

*Monk, 2010*

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador, Doutor Telmo Marques, pela disponibilidade oferecida para a concretização deste trabalho.

Agradeço ao meu supervisor, Doutor Paulo Perfeito, pelo tempo e energia dispendidos e pela ajuda na orientação deste relatório.

Ao professor cooperante, Mestre Francisco Pereira, pela partilha, dedicação e generosa transmissão dos ensinamentos na prática da docência.

Agradeço à direção pedagógica da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra pela permissão e apoio na implementação deste projeto.

Agradeço a todos os alunos que tão prontamente participaram no Projeto de Intervenção e responderam ao questionário.

À grande mestre e inspiração para este projeto, Rhiannon.

Ao Ricardo Chaves, pelo seu apoio indispensável e pela cedência do material de gravação e auxílio no tratamento e edição de imagens.

## **Resumo**

Este relatório, parte integrante da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino da Música, variante Canto Jazz da ESMAE/ESE (IPP), contempla toda a informação relativa ao estágio profissionalizante realizado ao longo do ano letivo de 2018/2019 no Conservatório de Música do Porto. Constituindo um documento reflexivo acerca de todo o processo ensino-aprendizagem desenvolvido, está organizado por três capítulos. No primeiro será feita uma contextualização da instituição, no que se refere ao seu enquadramento legal, físico, social e educativo. O segundo capítulo será dedicado à prática educativa, contendo as reflexões e registos das aulas observadas e lecionadas, assim como as planificações elaboradas especificamente para cada um dos alunos. No terceiro capítulo é apresentado o projeto de intervenção - improvisação vocal e performance interdisciplinar como fator de motivação criativa na aprendizagem - realizado no seio do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz do Conservatório de Música de Coimbra, em contexto de aula, na disciplina de coro jazz. Procurando dar resposta a algumas inquietações quanto à carga pesada curricular e ao teor do curso profissional de jazz, propus-me a dar o contributo didático de um espaço de aprendizagem e de experimentação musical mais lúdico, com jogos interativos aplicados em conjunto, usando como ferramenta comunicativa a voz humana, indissociável do corpo. Seguindo uma metodologia de investigação-ação, o foco principal deste trabalho é avaliar qual o impacto da libertação coletiva da criatividade musical, corporal e dramática na motivação dos alunos, através da improvisação vocal. Como técnicas de recolha de dados foram utilizadas a observação participante e um questionário com perguntas fechadas, maioritariamente. Os resultados obtidos demonstraram que este projeto pode contribuir como uma força motivadora para a mobilização de conhecimentos e para uma consciência cooperativa.

## **Palavras-chave**

Ensino da música; improvisação; voz; performance; interdisciplinaridade; criatividade; curso profissional de jazz.

## **Abstract**

This report, part of the Supervised Teaching Practice Course of the Master in Music Teaching, Vocal Jazz variant at ESMAE/ESE (IPP), contains all the information related to the professional internship held during the 2018/2019 school year at Porto Conservatory of Music. Constituting a reflective document about the whole teaching-learning process developed, it is organized by three chapters. In the first one, a contextualization of the institution will be made, regarding its legal, physical, social and educational framework. The second chapter will be devoted to the educational practice, containing the reflections and records of the observed and taught classes, as well as the plans prepared specifically for each student. The third chapter presents the intervention project - vocal improvisation and interdisciplinary performance as a factor of creative motivation in learning - carried out within the Professional Jazz Instrumentalist Course of the Coimbra Conservatory of Music, in the classroom context, in the Jazz Choir discipline. Seeking to address some concerns about the curricular heavy load and the content of the professional jazz course, I set out to make the didactic contribution of a more playful learning and musical experimentation space, with interactive games applied together, using as a tool communicative the human voice, inseparable from the body. Following an action-research methodology, the main focus of this paper is to assess the impact of the collective release of musical, body and dramatic creativity on student motivation through vocal improvisation. The data collection techniques used were participant observation and a questionnaire with closed questions, mostly. The results showed that this project can contribute as a motivating force for the mobilization of knowledge and for a cooperative awareness.

## **Keywords**

Music teaching; improvisation; voice; performance; interdisciplinarity; creativity; jazz professional course.

## Índice

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>IV</b>
<b>Resumo</b> .....	<b>V</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>VI</b>
<b>Índice</b> .....	<b>VII</b>
<b>Lista de Siglas</b> .....	<b>IX</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>PARECER</b> .....	<b>2</b>
<b>CAPÍTULO I   GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL</b> .....	<b>3</b>
<b>1. Conservatório de Música do Porto</b> .....	<b>4</b>
1.1. História .....	4
1.2. Caracterização .....	5
1.3. Enquadramento Legal .....	5
1.4. Contexto Físico e Social .....	6
1.5. Comunidade Educativa .....	6
1.6. Pessoal Docente .....	7
1.7. Pessoal Não Docente .....	8
1.8. Pais e Encarregados de Educação .....	9
1.9. Dimensão e Condições Físicas da Escola .....	9
1.10. Missão .....	10
1.11. Projeto Educativo .....	11
1.12. Oferta Educativa.....	12
1.13. Variante Jazz .....	15
1.14. Plano de Estudos .....	16
1.15. Plano de Atividades.....	16
1.16. Parcerias e Protocolos .....	16
<b>CAPÍTULO II   PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA</b> .....	<b>18</b>
<b>1. Reflexão Pessoal</b> .....	<b>19</b>
<b>2. Organização da Prática Educativa</b> .....	<b>20</b>
2.1. Cronograma das Aulas.....	21
<b>3. Orientação da Prática Educativa e Relatório de Estágio</b> .....	<b>22</b>
3.1. Biografia dos Intervenientes .....	22
3.1.1. Professor Orientador .....	22
3.1.2. Professor Supervisor .....	23
3.1.3. Professor Cooperante.....	24
<b>4. Metodologia</b> .....	<b>24</b>
<b>5. Perfil dos Alunos</b> .....	<b>26</b>
<b>6. Relatórios de Aulas Assistidas</b> .....	<b>27</b>
6.1. Grelhas de Observação e Reflexões de Aulas Observadas.....	27
<b>7. Relatórios de Aulas Lecionadas</b> .....	<b>39</b>

7.1. Grelhas de Observação e Reflexões de Aulas Supervisionadas	39
<b>8. Reflexão Sobre a Prática Educativa</b>	<b>46</b>
<b>CAPÍTULO III   PROJETO DE INTERVENÇÃO</b>	<b>48</b>
<b>1. Introdução</b>	<b>49</b>
<b>2. Problemática do Estudo</b>	<b>51</b>
2.1. Identificação da Problemática	51
2.2. Plano de Melhoria a Desenvolver	54
2.3. Definição de Objetivos e Resultados Esperados	55
<b>3. Fundamentação Teórica</b>	<b>57</b>
3.1. Improvisação	58
3.1.1. Bobby McFerrin & <i>Circle Songs</i>	58
3.1.2. Rhiannon & <i>Vocal River</i>	60
3.1.3. Outros	62
3.2. Performance Interdisciplinar	62
3.2.1. Meredith Monk	64
3.2.2. Theo Bleckmann	65
<b>4. Plano de Ação</b>	<b>65</b>
4.1. Local de Implementação – sua contextualização	65
<b>Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra</b>	<b>66</b>
4.2. Estratégias de Ação	68
4.2.1. Organização das Sessões	68
4.2.2. Jogos de Improvisação Vocal	69
4.3. Técnica de Recolha de Dados	75
4.4. Calendarização e Cronograma de Atividades	76
<b>5. Análise e Avaliação dos Resultados</b>	<b>76</b>
5.1. Questionário	77
5.2. Vídeo – Observação Participante	86
5.3. Outras conclusões	86
<b>6. Conclusão</b>	<b>88</b>
<b>REFLEXÃO FINAL</b>	<b>91</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>93</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>96</b>

## **Lista de Siglas**

**CMP:** Conservatório de Música do Porto

**CPIJ:** Curso Profissional de Instrumentista de Jazz

**EACMC:** Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra

**EAEM:** Ensino Artístico Especializado da Música

**ESMAE/ESE:** Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto/Escola Superior de Educação

**FCT:** Formação em Contexto de Trabalho

**IPP:** Instituto Politécnico do Porto

## **Introdução**

No âmbito do Mestrado em Ensino da Música, variante Canto Jazz da ESMAE/ESE (IPP), foi elaborado este relatório, parte integrante da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada ao longo do ano letivo de 2018/2019, no Conservatório de Música do Porto. Constituindo um documento reflexivo acerca de todo o processo ensino-aprendizagem desenvolvido está organizado por três capítulos. No primeiro será feita uma contextualização da instituição, no que se refere ao seu enquadramento legal, físico, social, educativo e artístico. O segundo capítulo será dedicado à prática educativa, contendo as reflexões e registos das aulas observadas e lecionadas, assim como as planificações elaboradas especificamente para cada um dos alunos. No terceiro capítulo é apresentado o projeto de intervenção - improvisação vocal e performance interdisciplinar como fator de motivação criativa na aprendizagem - realizado no seio do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz do Conservatório de Música de Coimbra, em contexto de aula. Procurando dar resposta a algumas inquietações do corpo docente do departamento de jazz quanto à carga pesada curricular e ao teor do curso profissional de jazz, propus-me a dar o contributo didático de um programa mais diversificado e abrangente da disciplina do décimo segundo ano de formação em contexto de trabalho (FCT) de coro jazz, dedicada a todos os instrumentistas da turma, contendo uma componente mais lúdica, não tão presente nas outras áreas curriculares. Seguindo uma metodologia de investigação-ação, o principal objetivo deste projeto é investigar qual o impacto da prática coletiva baseada em jogos de improvisação vocal no desenvolvimento da criatividade dos alunos na aprendizagem e de que forma pode contribuir como uma força motivadora para a mobilização de conhecimentos consolidados e para uma consciência cooperativa. Como técnicas de recolha de dados foram utilizadas a observação participante e um questionário com perguntas fechadas, maioritariamente. No final do relatório é apresentada uma reflexão sobre todo o trabalho realizado e a sua pertinência para o meu desenvolvimento profissional, enquanto mestrande e docente.

P.PORTO

ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

ASSUNTO

PARECER

Eu, **Telmo Marques**, declaro que o trabalho final de Mestrado com o título "Improvisação Vocal e Performance Interdisciplinar Como Fator de Motivação Criativa na Aprendizagem" realizado pelo/a aluno/a **Luísa Sofia de Albuquerque Machado Antunes Vieira**, no âmbito do Curso de Mestrado de **Ensino da Música**, especialização **Jazz, Canto**, reúne as condições necessárias para submissão e defesa pública.

Porto e ESMAE, **17 de outubro de 2019**

O/A Professor(a) Orientador(a),



## **CAPÍTULO I | GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL**

## **1. Conservatório de Música do Porto**

### **1.1. História**

Instituição quase centenária, é uma das escolas mais prestigiadas na área do ensino artístico nacional, com um percurso relevante pela sua qualidade artística, alicerçado na competência dos seus professores e no rigor e exigência da sua formação. Orquestra do Conservatório do Porto.

No que respeita a património, o Conservatório de Música do Porto (CMP) tem sido, ao longo da sua existência, fiel depositário dos espólios de diversas personalidades musicais de relevo, de que se destacam partituras, livros diversos, obras de arte, instrumentos musicais, documentação vária e objetos pessoais ou institucionais com interesses museológicos. Este conjunto de fundos patrimoniais representa uma importante contribuição documental sobre figuras da cultura e da vida musical da cidade do Porto, com valor histórico e didático.

Oficialmente inaugurado no dia 9 de dezembro de 1917, o CMP ficou instalado no n.º 87 da Travessa do Carregal e aí se manteve até ao dia 13 de março de 1975. Assim, a partir de 13 de março de 1975, o Conservatório passou a ocupar um palacete municipal, outrora pertencente à família Pinto Leite, no nº13 da Rua da Maternidade, no Porto. Os sucessivos conselhos diretivos foram assumidos por um conjunto assinalável de profissionais de mérito, a nível pedagógico e artístico. Os progressivos constrangimentos de espaço – que não a qualidade e beleza do edifício e dos jardins envolventes, no antigo Palacete da Rua da Maternidade – aliados à necessidade de melhores condições para satisfazer uma procura crescente e para assumir outros modelos de organização e de prática pedagógica, bem como o assumir de outros regimes de frequência, levaram a que se procurassem novas soluções para o crónico problema de instalações.

A partir de 15 de setembro de 2009, mercê de obras de requalificação e ampliação, inseridas no projeto-piloto de requalificação das escolas, levado a cabo pela “Parque Escolar”, esta instituição quase centenária mudou de instalações, para a Praça Pedro Nunes, passando a ocupar a ala poente do edifício até então ocupado unicamente pela Escola Secundária Rodrigues de Freitas, e ainda um edifício

construído de raiz, onde se situam os auditórios, a biblioteca, as instalações do 1º Ciclo e outros equipamentos de apoio, imprescindíveis a este tipo de ensino.

## **1.2. Caracterização**

O CMP é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM), constituindo com todos os outros conservatórios e escolas artísticas públicas um setor específico do nosso sistema educativo. Como tal, decorrendo desta sua qualidade de escola pública, uma parte substancial da definição da sua organização interna e regime de funcionamento está consagrada na legislação que enquadra e regulamenta o funcionamento destas escolas.

Em primeiro lugar, como escola que articula diversos níveis de ensino, desde o primeiro ciclo até ao final do ensino secundário, o Conservatório rege-se por um conjunto alargado de documentos e normativos que balizam o funcionamento das escolas de ensino regular.

Mas, como escola pública do ensino artístico, o Conservatório partilha com as restantes escolas do setor uma larga maioria dos elementos definidores e caracterizadores desta realidade do sistema de ensino. Alguns desses elementos são comuns a todas as escolas do ensino artístico especializado, mas a maioria diz respeito às escolas do ensino vocacional da música.

## **1.3. Enquadramento Legal**

Os cursos ministrados no CMP foram sempre legalmente enquadrados pela legislação específica que ia sendo criada para o Conservatório Nacional de Lisboa, nomeadamente os Decretos n.º 5.546 de 9 de maio 1919 e 18.881 de 25 de setembro de 1930. Em 1983, por força do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 julho, estes Conservatórios foram reconvertidos no sentido de uma reestruturação do ensino da Música, então preconizada de acordo com as seguintes linhas gerais: inserção no

esquema geral em vigor para os diferentes níveis de ensino, criação de áreas vocacionais da música integradas no ensino regular preparatório e secundário, integração no ensino superior politécnico do ensino profissional, ao mais alto nível técnico e artístico.

#### **1.4. Contexto Físico e Social**

Situado no centro da cidade do Porto, o Conservatório é uma instituição com um significativo impacto não apenas na sua zona geográfica, como em toda a cidade e nos concelhos limítrofes, garantindo através das suas inúmeras atividades, uma presença destacada na vida cultural de toda a região. Como escola pública do ensino vocacional da música, assinala também o seu papel destacado no contexto do ensino artístico nacional. Este estatuto tem sido defendido através das sucessivas gerações de professores e alunos que vêm construindo a sua história.

Uma análise atenta acerca da proveniência dos alunos do Conservatório mostra que o universo de origem é muito alargado: há alunos de 45 municípios diferentes.

O conhecimento desta realidade tem levado a escola a tentar encontrar respostas para uma procura tão alargada, ela mesma uma consequência da escolha dos alunos e das suas famílias. Por outro lado, o número de alunos que anualmente procura ter acesso ao Conservatório, realizando os testes de admissão, ultrapassa em muito a capacidade de resposta da escola, tanto em termos de meios físicos (salas de aula e outros espaços e equipamentos) como de meios humanos (professores e pessoal não docente).

#### **1.5. Comunidade Educativa**

O CMP tem mais de 1000 alunos, matriculados desde o 1º ano do 1º ciclo, até ao 12º ano/8º grau. No ano letivo 2013-2014 conta com 1053. O intervalo de idades

dos alunos situa-se entre os 6 e os 23 anos, que é o limite máximo estabelecido para admissão ao Curso Complementar de Canto.

Tratando-se de uma escola de EAEM, a admissão ao CMP, é feita através de provas de admissão/aferição, por níveis etários e de ensino, abertas a todos os candidatos que se inscrevam. Através delas são seriados pelas suas aptidões e/ou pelos seus conhecimentos musicais, independentemente da sua área de residência ou do estrato socioeconómico das suas famílias.

Os números totais de alunos matriculados nos vários regimes de frequência que a legislação atual admite, permitem constatar três dados principais: a solidificação do regime integrado, já perfeitamente assumido e contextualizado; a persistência das matrículas em regime supletivo, com um peso significativo na organização da vida escolar (os números são expressivos: mais 100 alunos do que no regime integrado, sendo particularmente relevantes no conjunto do nível secundário); e o menor significado das matrículas em regime articulado (com um impacto bem menos significativo do que aquele que têm em muitas escolas particulares ou academias).

A frequência deste ensino, em qualquer dos regimes previstos, implica um continuado e prolongado trabalho individual, em grande parte realizado em casa. Isso sucede em quase todas as disciplinas musicais do currículo, nomeadamente ao nível da formação nuclear de instrumento ou canto.

A natural preponderância da apresentação pública implica uma rotina de concertos, audições, concursos, provas e exames. Esta prática continuada implica numerosas apresentações fora da escola, com algumas consequências práticas, tanto no que respeita ao acompanhamento dos alunos por parte dos professores, como na compreensão e envolvimento dos encarregados de educação.

## **1.6. Pessoal Docente**

A situação profissional dos professores do EAEM tem sido, ao longo dos anos, penalizada pela inexistência de um estatuto próprio, que consagre as especificidades destes docentes.

Uma das consequências tem sido uma elevada percentagem de professores contratados em relação ao número de professores do quadro de nomeação definitiva.

Apenas em 8 de maio de 2008, se tornou possível o acesso à profissionalização, por parte destes docentes, através do Despacho 13020/2008. Só em maio de 2009 foram estabelecidos os quadros para as escolas do EAEM, através da Portaria 551/2009, de 26 de maio.

Seguidamente dá-se conta do número de docentes e da sua situação profissional. No ano letivo de 2013-2014 o Conservatório tinha ao seu serviço 167 professores, pertencendo 124 à área da formação vocacional e 43 à área da formação geral. No que respeita à situação profissional desses docentes, na área da formação vocacional 55 pertenciam ao quadro da escola e 69 eram contratados. Na área da formação geral 19 pertenciam ao quadro, 16 aos QZP e 8 eram contratados.

### **1.7. Pessoal Não Docente**

Em relação ao seu pessoal não docente, o CMP tem sentido bastantes problemas ao longo dos anos, atendendo ao seu reduzido número e à falta de preparação/formação adequadas ao desempenho do serviço distribuído. Devido ao seu número reduzido, as ausências são muito notadas, tendo por isso grande impacto na organização das atividades da escola.

Nas atuais instalações, com o aumento do número de salas e outros equipamentos e com a grande dispersão dos mesmos em vários pisos e edifícios, tornou-se por demais evidente que o número de funcionários está muito desajustado das necessidades da escola.

No ano letivo de 2013-2014 o número global de todo o pessoal não docente era de 29 funcionários. O setor administrativo contava com 6 (todos pertencentes ao quadro) e a área operacional com 23 (pertencendo 11 desses funcionários ao quadro da escola e 12 recrutados na modalidade de Contrato Emprego-Inserção).

Deixam, assim, de ser lecionados nos Conservatórios de Lisboa e Porto os cursos superiores de Música. No desenvolvimento do regime jurídico estabelecido pela

Lei de Bases do Sistema Educativo é publicado o Decreto - Lei n.º 344/90 de 2 de novembro – Lei de Bases do Ensino Artístico – estabelecendo as bases gerais da organização da educação artística.

### **1.8. Pais e Encarregados de Educação**

Existe uma Associação de Pais e Encarregados de Educação. Os encarregados de educação colaboram na vida do Conservatório na proposta e concretização de diversas atividades. Estão representados nos órgãos do Conservatório.

### **1.9. Dimensão e Condições Físicas da Escola**

O CMP, sendo escola não agrupada, oferece todos os níveis e ciclos de ensino, incluindo o 1º, 2º e 3º ciclo do básico e o nível secundário, sendo possível iniciar os estudos no 1º ano do 1º ciclo e terminar no 12º ano, fazendo assim todo o percurso escolar no CMP. As suas instalações têm em conta essas características, garantindo, em traços gerais, uma diversificada caracterização de salas, condições físicas de mobiliário, equipamento, acesso e outras condicionantes, adaptadas à diversidade de idades dos alunos, nomeadamente no que respeita ao 1º e 2º ciclos.

As novas instalações do CMP estão devidamente adaptadas ao ensino da música, privilegiando o isolamento acústico das salas e uma diferente caracterização de vários tipos de espaços, de acordo com o tipo de utilização, número de alunos, instrumento, grupo, aulas de formação vocacional ou geral. Embora com uma ocupação por vezes intensiva de salas e auditórios, podemos considerar que as salas específicas respondem às necessidades atuais de uma escola deste tipo.

O auditório foi inaugurado a 13 de abril de 2009, contando atualmente com o equipamento de luz e som em pleno funcionamento. O mesmo se passa com o estúdio de gravação.

Existem para além disso espaços próprios e condignos para a Direção, os Serviços Administrativos, as salas de professores, os gabinetes dos Departamentos, do pessoal não docente, os espaços de convívio, e outros.

### **1.10. Missão**

O CMP tem como missão garantir uma formação integral de excelência na área da música, orientada para o prosseguimento de estudos.

As escolas de ensino especializado da música destinam-se a alunos com comprovadas aptidões musicais. Como escolas vocacionais que são, pressupõem uma natural seleção de candidatos, através de testes específicos ou de outros processos de seriação e seleção.

No desenvolvimento da sua atividade pedagógica – que contempla uma importante componente artística e cultural – estas escolas desenvolvem e promovem um conjunto alargado de competências, de carácter específico e transversal. Tais competências são a concretização de um conjunto genérico de objetivos inscritos na própria existência e tipologia destas escolas especializadas.

Enunciam-se de seguida os princípios e valores que norteiam a ação global destas escolas.

Assim, o EAEM:

- Promove a aquisição de competências nos domínios da execução e criação musical;
- Incentiva à superação das limitações e à busca da perfeição, que se atingem pela perseverança, pela disciplina e pelo rigor;
- Desenvolve o sentido da responsabilidade e a capacidade de autodeterminação;
- Educa para a autonomia e para a ação, gerando autoconfiança e favorecendo a iniciativa individual;
- Desenvolve a capacidade de cooperação e de trabalho em grupo, nomeadamente pela prática regular de música de conjunto;

- Educa para a participação na construção da sociedade, sublinhando o valor da sensibilidade artística nas relações interpessoais;
- Apela à inovação, ao sentido de pesquisa e à investigação, estimulando uma atitude de procura e desenvolvendo da criatividade;
- Contribui para uma formação mais global, desenvolvendo a capacidade crítica, a sensibilidade e o sentido estético;
- Sensibiliza para o respeito e defesa do património cultural e artístico.

### **1.11. Projeto Educativo**

O Projeto Educativo contempla os princípios, os valores, as metas e as estratégias que orientam o Conservatório na sua atividade formativa. Assume, em consequência, um conjunto orientador de objetivos pedagógicos e administrativos que contribuem para a sua identidade e norteiam a ação de todos aqueles que constituem a sua comunidade educativa.

Tendo em atenção que esta escola integra a rede pública das escolas do ensino especializado de música, no respeito pelas características do ensino artístico especializado anteriormente apresentadas, o CMP assume:

a) A preparação dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos, no ensino superior; para a entrada no mercado de trabalho, em profissões de nível intermédio; para o desenvolvimento cultural do indivíduo, numa perspetiva de formação integral;

b) A formação específica do aluno, proporcionando-lhe o conhecimento e domínio das diversas áreas que integram a sua formação musical. Esta deverá contemplar uma sólida formação ao nível da prática instrumental; uma aprofundada formação teórico-prática ao nível das ciências musicais; uma elevada capacidade de leitura musical; um domínio interpretativo de diferentes géneros e estilos musicais; familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua interpretação; prática continuada de música de conjunto.

## **1.12. Oferta Educativa**

Com a articulação geral deste subsistema de ensino globalmente definida e regulamentada, as escolas do ensino artístico especializado têm hoje ao seu dispor um conjunto de ferramentas que favorecem o desenvolvimento sustentado das suas funções pedagógicas e artísticas. Tais condições garantem uma aplicação natural dos seus planos de estudo, dando cumprimento aos seus objetivos.

A oferta educativa do Conservatório está balizada pela legislação que foi sendo produzida pelo Ministério da Educação e Ciência para as escolas públicas do ensino vocacional especializado da música, nomeadamente a partir da publicação do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho. Assim, os cursos atualmente em funcionamento no Conservatório de Música do Porto são: o Curso Básico de Música e os Cursos Secundários de Instrumento, Formação Musical, Composição e Canto. A esta oferta formativa se tinha acrescentado há alguns anos o nível Preparatório, destinado à faixa etária do 1.º ciclo, com objetivos, programas, condições de acesso e regimes de frequência próprios. A oferta educativa do Conservatório alargou-se também ao Curso de Guitarra Portuguesa e mais recentemente ao Acordeão e ao Bandolim. A variante de Jazz, presente na escola há bastantes anos como oferta de música de conjunto, foi alargada aos cursos secundários de canto e de instrumento (contrabaixo, flauta, saxofone, guitarra, vibrafone, bateria, piano, trompete e trombone).

A oferta educativa do CMP desenvolve-se no âmbito dos seguintes diplomas legislativos:

- Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de agosto
- Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho

Assim, ao nível da sua implementação nos diversos níveis de ensino, a nossa oferta educativa estrutura-se da seguinte forma:

### **1º Ciclo/Iniciação Musical**

Regime de frequência: integrado ou supletivo

Horário: Diurno

Duração: 4 anos, a começar no 1º Ano

### **Curso Básico de Música/Canto Gregoriano**

(Curso Artístico Especializado – Música)

Regime de frequência: integrado, articulado ou supletivo

Horário: Misto

Duração: 5 anos, a começar no 1º grau (5º ano de escolaridade - 2º ciclo)

Certificação escolar: 9º ano de escolaridade/Curso Básico de Música

### **Curso Secundário de Música**

Instrumento Variante Clássica / Instrumento Variante Jazz / Formação Musical /  
Composição

(Curso Artístico Especializado – Música)

Regime de frequência: integrado, articulado ou supletivo

Horário: Misto

Duração: 3 anos

Certificação escolar: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Música

### **Curso Secundário de Canto**

Canto Variante Clássica / Canto Variante Jazz

(Curso Artístico Especializado – Música)

Regime de frequência: integrado, articulado ou supletivo

Horário: Misto

Duração: 3 anos

Certificação escolar: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Canto

Em termos de oferta educativo o CMP oferece ainda diversos Cursos livres.

## **Instrumentos ministrados**

- Acordeão
- Bandolim
- Canto
- Clarinete
- Contrabaixo
- Cravo
- Fagote
- Flauta de bisel
- Flauta
- Guitarra clássica
- Guitarra portuguesa
- Harpa
- Oboé
- Órgão
- Percussão
- Piano
- Saxofone
- Trombone
- Trompa
- Trompete
- Tuba
- Violeta
- Violino

- Violoncelo

O CMP dispõe de instrumentos musicais para uso de alunos e de professores, que poderão ser alugados/emprestados.

### **1.13. Variante Jazz**

A variante jazz foi introduzida no CMP inicialmente sob a oferta educativa de música de conjunto (combo), no regime de curso livre, e só em 2012, após aprovação do programa de jazz em Conselho Pedagógico, foi alargada aos cursos de canto e de instrumento (contrabaixo, flauta, saxofone, guitarra, vibrafone, bateria, piano, trompete e trombone), nos regimes integrado, articulado e supletivo, constituindo a Variante Jazz do Curso Secundário de Instrumento e de Canto no CMP.

Na variante jazz algumas disciplinas são comuns à vertente clássica. A Orquestra de Jazz integra alunos da Variante de Jazz e da Variante Clássica.

Através da iniciativa de alguns músicos do Porto e parceria com a Associação Porta-Jazz, têm vindo a ser promovidos vários tipos de intercâmbios que resultam na dinamização da cidade, no enriquecimento dos seus intérpretes e na consolidação do público de Jazz. Concertos regulares num espaço complementar aos Clubes e Salas de Espectáculo já existentes, acções de formação e workshops, conferências, audições comentadas e debates são algumas das actividades desenvolvidas pelo departamento de jazz do conservatório, cujo empenho é visível dentro e fora da escola.

Ao longo dos anos o departamento de jazz do conservatório tem vindo a promover eventos performativos para os alunos, toda a comunidade escolar e público geral, como a Semana Aberta da Variante Jazz do CMP e o “Jazz no CMP”, incluindo apresentações dos alunos e professores. Para além de apresentações de combos de alunos, da orquestra de jazz ou concertos de professores, existem também outras actividades como as *jam sessions*, que decorrem semanalmente no Piano Bar do CMP. Esta atividade, de carácter informal, é uma iniciativa dos próprios alunos, funcionando como uma amostra do trabalho desenvolvido no curso, promovendo a troca de

experiências musicais entre eles e tendo a oportunidade de se dar a conhecer aos outros alunos, professores, familiares e amigos.

#### **1.14. Plano de Estudos**

Os planos de estudos aprovados para o Curso Básico e para os Cursos Secundários são regulamentados pela Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho e pela Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de agosto, respetivamente.

Para além dos Cursos oficiais regulados pelas Portarias acima referidas, o Conservatório oferece ainda diversos outros Cursos Livres, nomeadamente nas áreas da Música de Jazz e da Música Tradicional.

#### **1.15. Plano de Atividades**

De acordo com o seu Plano Anual e Plurianual de Atividades, devem destacar-se os seguintes projetos: Projeto de Educação para a Saúde, Desporto Escolar, Clube Europeu, Eco-Escolas e Clube de Segurança.

A dinâmica da vida da escola, tem levado a que se promovam muitas outras iniciativas, que pelo seu caráter, se poderiam integrar neste domínio dos complementos de formação: masterclasses, workshops, palestras, conferências, concertos comentados, entre muitas outras. São aprovadas pelo Conselho Pedagógico, fazendo parte do Plano Anual de Atividades.

#### **1.16. Parcerias e Protocolos**

São inúmeras as instituições e entidades que têm colaborado com o Conservatório em diversos projetos e iniciativas. Com algumas delas têm sido

celebrados protocolos. Como consequência, as mais importantes estão representadas no Conselho Geral do Conservatório. Apresenta-se uma listagem das mais relevantes:

- Casa da Música
- Fundação Eng. António de Almeida
- Paróquia de Cedofeita
- Câmara Municipal do Porto
- Junta de Freguesia
- Associação dos Amigos do Conservatório de Música do Porto
- BPI
- Coliseu do Porto
- Orquestra do Norte
- Banda Sinfónica Portuguesa
- Escolas públicas do ensino vocacional da música
- ESMAE
- ESE
- Universidade Católica
- Universidade do Minho
- Universidade de Aveiro
- Instituto Piaget
- Outras escolas de ensino artístico
- Outras escolas
- Museu Romântico

## **CAPÍTULO II | PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA**

## 1. Reflexão Pessoal

No século XXI, na era digital, com um mundo extremamente informatizado, torna-se necessário atualizar os modelos pedagógicos e definir quais os saberes e as competências nucleares para a educação atual.

Portugal ainda se insere num ensino mais tradicional, mas cada vez mais surgem modelos pedagógicos mais inter-estruturantes e construtivistas que preparam os alunos para o imprevisto, o novo, a complexidade e, acima de tudo, tentam desenvolver em cada um deles a vontade, a capacidade e o conhecimento que lhes permitirá aprender ao longo da vida.

Consideram-se as seguintes áreas de desenvolvimento e aquisição das competências-chave: linguagens e textos; informação e comunicação; raciocínio e resolução de problemas; pensamento crítico e pensamento criativo; relacionamento interpessoal; autonomia e desenvolvimento pessoal; bem-estar e saúde; sensibilidade estética e artística; saber técnico e tecnologias; consciência e domínio do corpo. (Gomes, Brocardo, et al., 2017)

Nesta nova era do empreendedorismo e das novas tecnologias, o ensino inevitavelmente vai ganhar um lado mais colaborativo e interativo de criação de novos projetos do interesse do aluno, um maior enfoque no construtivismo, respeitando o ritmo de aprendizagem do aluno, tentando tirar partido daquilo que mais o motiva. Nesse sentido, nas aulas observadas, principalmente na variante jazz, há uma forte preocupação do professor em munir o aluno de competências para o mercado de trabalho, mantendo a identidade do aluno, apenas liderando o processo ensino-aprendizagem, em oposição ao ensino mais tradicional de mera exposição da matéria.

Para exaltar determinados princípios, valores, competências, visão e aprendizagens nos alunos ao longo do tempo, torna-se fundamental uma convergência da sociedade - pais, encarregados de educação, famílias, professores, educadores e restante comunidade educativa – para o desenvolvimento de iniciativas e ações orientadas para assegurar o acesso a uma educação de qualidade para todas as crianças e jovens, promovendo a liberdade, autonomia, responsabilidade e cooperação.

Neste sentido, desde o início da prática pedagógica tive a preocupação de estabelecer um bom relacionamento com os alunos observados e com o professor cooperante, procurando entender o historial de cada um deles, de forma a respeitar a individualidade de cada um.

## **2. Organização da Prática Educativa**

De acordo com o Regulamento da Prática Educativa Supervisionada, o estágio profissional deve ser realizado em escolas de ensino profissional, vocacional e artístico durante o 3º e 4º semestres do curso de Mestrado em Ensino da Música. Neste sentido, a prática educativa foi desenvolvida no Conservatório de Música do Porto, entre 23 de Outubro de 2018 e 28 de Maio de 2019, tal como especificado no cronograma, na Variante Jazz.

A seleção baseou-se no meu interesse em conhecer melhor a abordagem à docência de um cantor jazz de referência no panorama nacional, Francisco Pereira (Kiko), e na minha vontade de ficar a conhecer outra realidade escolar, noutra contexto físico e social, uma vez que sou docente do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz do Conservatório de Música de Coimbra.

Consoante as disponibilidades e compatibilização de horários com o professor da disciplina de canto jazz, Francisco Pereira, seleccionámos dois alunos distintos do 11º ano, o aluno A e a aluna B, ficando as sessões de noventa minutos de aulas observadas e lecionadas marcadas para as 3as feiras das 14h20 às 15h50 e das 16h05 às 17h35, no piso -2, na sala 2.05.

O estágio profissional arrancou no dia 23 de Outubro e terminou dia 28 de Maio. O orientador assistiu e avaliou as últimas aulas do fim de cada semestre, nomeadamente dia 22 Janeiro e dia 14 de Maio.

## 2.1. Cronograma das Aulas Observadas, Lecionadas e Supervisionadas

<b>Secundário Jazz (11º ano)</b>		
<b>Data</b>	<b>Aluno A</b>	<b>Aluna B</b>
23/10/2018	Observada	Observada
30/10/2018	Observada	Observada
06/11/2018	Observada	Observada
13/11/2018	Observada	Observada
20/11/2018	Observada	Observada
27/11/2018	Observada	Observada
04/12/2018	Observada	Observada
08/01/2019	Observada	Observada
15/01/2019	Lecionada	Lecionada
22/01/2019	<b>Supervisionada</b>	<b>Supervisionada</b>
29/01/2019	Observada	Observada
05/02/2019	Observada	Observada
12/02/2019	Observada	Observada
19/02/2019	Observada	Observada
26/02/2019	Observada	Observada
12/03/2019	Semana Aberta Jazz	Semana Aberta Jazz
19/03/2019	Observada	Observada
26/03/2019	Observada	Observada
02/04/2019	Observada	Observada
30/04/2019	Observada	Observada
07/05/2019	Lecionada	Lecionada
14/05/2019	<b>Supervisionada</b>	<b>Supervisionada</b>
17/05/2019	6ª JAZZ NO CMP	6ª JAZZ NO CMP
21/05/2019	Observada	Observada
28/05/2019	Observada	Observada

### 3. Orientação da Prática Educativa e Relatório de Estágio

- **Professor Orientador:** Professor Doutor Telmo Marques
- **Professor Supervisor:** Professor Doutor Paulo Perfeito
- **Professor Cooperante:** Professor Mestre Francisco Pereira

#### 3.1. Biografia dos Intervenientes

##### 3.1.1. Professor Orientador

O pianista e compositor **Telmo Marques** nasceu no Porto em 1963. Estudou com Fernanda Wandschneider, Hélia Soveral, Fernando Lapa, Cândido Lima, Jean Martin, Carlos Cebro, Fernando Puchol, Paul Trein, Miguel Ribeiro Pereira e Robert Houlihan. Em 1988, concluiu o antigo Curso Superior de Piano do Conservatório de Música do Porto com nota máxima.

Licenciado em piano pela Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (Prémio Eng. António de Almeida – melhor classificação); Master of Arts pela Universidade de Roehampton; Doutorado em Computer Music pela Universidade Católica Portuguesa (*summa cum laude*).

Mantém uma actividade de concertista em recitais, acções de formação e concertos pedagógicos. Dirigiu a Orquestra Jazz de Matosinhos Júnior. Conta com cerca de cinquenta participações discográficas como pianista, compositor e arranjador com vários artistas portugueses.

Desenvolve a sua actividade de pianista e compositor tanto em Portugal como no estrangeiro, passando por Madrid, Barcelona, Tenerife, Paris, Hamburgo, Frankfurt, Düsseldorf, Luxemburgo, Genebra, Zurique, Macau, Hong Kong, Tóquio e Osaka.

Recebe encomendas de obras para o teatro, meios publicitários, organismos

culturais e artistas independentes – Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, Quarteto de Cordas de Matosinhos, Orquestra Jazz de Matosinhos, etc. Algumas das suas obras estão publicadas em partitura pelas editoras AVA editions e BIM editions.

É Professor Adjunto na ESMAE onde acumula as funções de director do Departamento de Música e de membro do Conselho Pedagógico. Lecciona as disciplinas de Análise Musical, Composição, Técnicas Compositivas e dirige a Orquestra de Jazz.

### **3.1.2. Professor Supervisor**

Paulo Perfeito, trombonista, compositor e pedagogo, nasceu no Porto em 1974. Iniciou os estudos musicais na Banda Marcial da Foz do Douro, tendo prosseguido no Conservatório de Música do Porto e mais tarde na Escola de Jazz do Porto.

Após frequentar o Summer Jazz Workshop de Jamey Aebersold em 1996, foi incentivado a continuar os seus estudos em Jazz na Berklee College of Music, onde obteve em 2001 o grau de Bachelor of Music. Em 2007, obteve o grau de Master of Music no New England Conservatory e concluiu em 2013 o Doutoramento em Musical Arts na prestigiada Eastman School of Music.

Entre os inúmeros prémios que recebeu, destacam-se o DownBeat Student Music Award em 2013, Marian McPartland Scholarship, Fulbright Scholarship, Herb Pomeroy Award for Outstanding Jazz Composer and Arranger e a Bolsa Jovens Criadores do Centro Nacional de Cultura.

Colabora regularmente com diversas instituições, entre as quais a Orquestra de Jazz de Matosinhos, a Casa da Música, a European Movement Jazz Orchestra, a ESMAE, a Universidade de Aveiro, a Academia de Música de Espinho, o Conservatório da Jobra e a Escola de Artes de Sines. Lidera a Nu Jazz Orchestra, o 6teto Paulo Perfeito, o Upstate Connection Unit, e é membro do Ensemble Super Moderne, Funky Bones Factory e da banda do cantautor Miguel Araújo.

### 3.1.3. Professor Cooperante

**Francisco “Kiko” Pereira** é um cantor português de jazz tendo atuado ao lado de alguns dos mais importantes músicos e projetos nacionais e estrangeiros. Completou Mestrado em Interpretação Artística em Jazz e Mestrado em Ensino da Música pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto. Trabalha como docente de canto jazz na ESMAE e no Conservatório de Música do Porto, onde tem desenvolvido a implementação da variante de canto jazz nos Conservatórios Nacionais. Desde 1995 tem liderado, participado e produzido projetos musicais ligados ao jazz, blues, world music, hip-hop e soul com gravação de álbuns e programas de televisão. Em 2017, com o projeto KITE, lançou o álbum *HAMSA*, tendo atuado em vários festivais nacionais. Além destas apresentações é convidado regular em concertos com orquestras de jazz como a Orquestra de Jazz do Algarve ou a Orquestra de Jazz de Jorge Costa Pinto. Fruto da sua experiência musical e das suas atividades na docência e na investigação, desenvolve frequentemente oficinas e masterclasses. Em 2017 participou como conferencista no 1º Congresso do Ensino Artístico Especializado abordando os desafios do ensino do jazz. Desde 2013, tem integrado as Comissões de Avaliação e Acompanhamento da Direção-Geral das Artes.

## 4. Metodologia

Tanto da perspectiva do professor observado, como do professor observador, ou do orientador avaliador, e ainda, dos alunos envolvidos no processo, há um impacto notório da observação de aulas no pensamento de todos os intervenientes. No processo ensino-aprendizagem, o professor e aluno observados, pelo simples facto de estarem a ser objeto de observação, revelam um cuidado ainda maior na transmissão e receção da mensagem, com o intuito de proporcionar uma boa aula, evidenciando as suas melhores competências.

Em todos os sistemas de formação de professores, mesmo nos mais tradicionais, a observação tem sido uma estratégia privilegiada na medida em

que se lhe atribui um papel fundamental no processo de modificação do comportamento e da atitude do professor em formação. (Estrela, 1994: 56)

Por outro lado, apesar de observar ser diferente de avaliar, a observação das aulas, dependendo de vários fatores, pode inibir as ações dos professores, não permitindo o fluir natural da aula. Reis (2011) afirma que tanto em Portugal como noutros países, a observação de aulas constitui um assunto sensível, principalmente quando os dados recolhidos são utilizados para a avaliação do desempenho dos professores.

Importa colocar as seguintes questões: observar para quê?; porquê?; como?; o que se espera? A observação fornece dados empíricos para posterior análise, problematização e ação, implicando fatores decisivos como: reconhecimento, identificação e experimentação de fenómenos; recolha, organização e interpretação da informação; compreensão da relação entre a teoria e a prática; delimitação do campo e fins de observação; descrição da observação. Segundo Reis (2011), “a observação desempenha um papel fundamental na melhoria da qualidade do ensino e da aprendizagem, constituindo uma fonte de inspiração e motivação e um forte catalisador de mudança na escola.”

Para as primeiras observações de aulas, apesar de já conhecer o professor, não querendo interferir no campo de observação, optei por uma metodologia de observação naturalista não participante, favorecendo o decorrer natural da aula. De forma distanciada e discreta, segui um sistema de registo de dados para descrever o contexto e as atividades propostas. Paciente e atentamente, fui captando e descrevendo as situações (segundo a ecologia) e comportamentos (segundo a etologia) do professor e alunos assim como do meio envolvente da sala de aula.

Com o decorrer das semanas, o professor cooperante começou a integrar-me nas aulas, pedindo que eu interviesse dando algumas indicações aos alunos em relação a determinada matéria. Em Dezembro foi-me proposto que marcasse duas aulas para lecionar em Janeiro, em duas semanas consecutivas, uma de preparação e outra com a presença do professor orientador. Para tal, fui incumbida de enviar a minha proposta de planificação das aulas em questão para aprovação do professor cooperante.

## 5. Perfil dos Alunos

O aluno A, com 15 anos, frequenta o 11º ano do Curso Secundário de Canto, variante jazz, em regime integrado. É um aluno assíduo e pontual. Apesar de evidenciar uma voz de barítono promissora, ainda não tem total controlo, fruto da idade, em fase de descoberta. A nível da interpretação dos temas, é um pouco tímido e pouco expressivo, devendo arriscar mais na expressão dramática. Revela um bom domínio da leitura, mas a nível do fraseado, pode amadurecer mais, usando mais variações rítmicas e melódicas, com as articulações e acentuações típicas da linguagem jazzística. É um aluno interessado e aplicado, respeitando e experimentando as sugestões do professor enquanto estratégias pedagógicas. Revela ainda um bom sentido de humor.

A aluna B, com 16 anos, frequenta o 11º ano do Curso Secundário de Canto, variante jazz, em regime integrado. É uma aluna assídua e pontual. Revela um timbre interessante, uma dicção muito própria e uma boa intuição melódica a nível de improvisação. A nível técnico debate-se muito com o *break* (passagem de registos) e faz alguma tensão no queixo para alcançar algumas notas. Está no bom caminho, mas ainda em descoberta da sua voz, e tentando desmistificar a técnica vocal, a consciência corporal, a respiração. Para além disso, atualmente usa aparelho dentário, o que faz com que salive muito e por vezes dificulte a articulação. É uma aluna muito motivada e curiosa, mas por vezes racionaliza demasiado as coisas. Tem uma boa capacidade de interpretação dos temas e um fraseado inventivo.

Ambos os alunos podem ouvir mais jazz, como reforço das aulas, para absorverem a linguagem e as suas características através de figuras importantes da ao longo da cronologia do estilo e seus subgéneros. Os alunos devem continuar a trabalhar na sonoridade do instrumento. Ambos apresentam competências a nível auditivo, teórico e prático para começar a introduzir algumas técnicas de improvisação no seu estudo.

De acordo com o programa da disciplina, espera-se que os alunos no final do 11º ano sejam capazes de:

- Utilizar de forma correta os tipos de fraseado mais adequados a vários

tipos de temas (*swing, latin e blues*);

- Efetuar improvisos baseados na grelha harmónica de temas com progressões simples;
- Interpretar convenientemente os temas com base no conteúdo poético e estilístico em comunicação com os elementos da banda;
- Utilizar uma sonoridade que seja pessoal, mas ainda assim em concordância com os cânones estéticos da época.

## **6. Relatórios de Aulas Assistidas**

Antes do início do estágio, o professor cooperante avisou os alunos (A e B) que eu iria começar a observar as suas aulas semanalmente e mais tarde iria lecionar algumas, explicando aos alunos o motivo da minha presença, de forma a minimizar o nervosismo.

### **6.1 Grelhas de Observação e Reflexões de Aulas Observadas**

#### **ALUNO A**

##### **Aula observada nº 1, 23/10/2018**

Com a duração de noventa minutos, a primeira aula a ser observada ocorreu no dia 23 de Outubro de 2018 no Conservatório de Música do Porto à hora estipulada, no horário designado – 14h20.

O mestre Francisco Pereira é o professor da disciplina. O aluno A tem 15 anos e está no 11º ano do Curso Secundário de Canto, variante jazz, em regime integrado.

## Registos – Lista de Verificação

<b>Nome do Professor:</b> Francisco Pereira		<b>Hora:</b> 14h20
<b>Data:</b> 23/10/2018	<b>Ano e Grau:</b> 11º Ano (7º Grau)	<b>Disciplina:</b> Canto Jazz
Indicadores		Sim
Diferenças individuais	Evidencia conhecimento sobre as estratégias de aprendizagem mais adequadas a cada aluno.	X
	Apresenta os conteúdos e organiza as tarefas de maneira adequada às competências de cada aluno.	X
	Cria oportunidades para reforçar a autoestima de cada aluno.	X
Oportunidades de aprendizagem, objetivos e tarefas	Propõe atividades de aprendizagem adequadas aos objetivos propostos.	X
	Propõe estratégias de aprendizagem diferenciadas para grupos e indivíduos.	X
	Estimula o pensamento dos alunos.	X
	Estimula a interação entre os alunos.	X
	Avalia o grau de concretização dos objetivos pelos alunos e fornece feedback.	X
	Ensina técnicas de estudo individuais e colaborativas de forma explícita.	X
Ambiente de trabalho	Distribui os alunos de forma adequada às atividades de aprendizagem.	X
	Organiza e disponibiliza recursos.	X
	Integra tecnologias de informação e comunicação nas aulas.	X
Comunicação	Relaciona as atividades com aprendizagens anteriores e futuras.	X
	Estimula a curiosidade e o entusiasmo pela aprendizagem.	X
	Fornece instruções de forma clara.	X

	Explicita os critérios de avaliação de forma clara.	X
	Ouve, analisa e responde aos alunos.	X

<b>Nome do Professor:</b> Francisco Pereira		<b>Hora:</b> 14h20
<b>Data:</b> 23/10/2018	<b>Ano e Grau:</b> 11º Ano (7º Grau)	<b>Disciplina:</b> Canto Jazz
<b>Inferências</b>		<b>Sim</b>
<b>Sala e Recursos</b>	A sala de aula está bem organizada.	X
	As tecnologias de informação e comunicação são utilizadas sempre que se justifica.	X
	Os equipamentos são utilizados de forma segura.	X
	Os recursos de aprendizagem são utilizados de forma eficaz, estimulando a aprendizagem de acordo com as culturas e as competências dos alunos.	X
<b>Ensino</b>	O professor evidencia um bom nível de conhecimento do conteúdo que está a ensinar.	X
	O professor tem altas expectativas quanto ao desempenho dos alunos e interage com eles de uma forma que os desafia a evoluir e os mantém centrados na atividade.	X
	O professor partilha os objetivos de aprendizagem com os alunos.	X
	A planificação feita pelo professor pretende constituir um desafio para todos os alunos.	X
	São utilizadas formas de comunicação e atividades de aprendizagem adequadas às necessidades individuais dos alunos.	X
	O desempenho dos alunos é avaliado.	X
	O professor responde de forma apropriada às questões dos alunos.	X
	A estrutura da aula permite uma boa utilização do tempo disponível, assegurando que os alunos estão envolvidos e concentrados nas tarefas o maior tempo possível.	X

	É disponibilizado feedback construtivo e específico aos alunos, reforçando certos comportamentos e ajudando-os a perceber como melhorar e progredir.	X
	Os comportamentos inapropriados são geridos de forma eficaz.	X
	São dadas aos alunos oportunidades de assumirem responsabilidades.	X
	A aula é iniciada e concluída de forma adequada.	X
Aprendizagem	Os alunos evidenciam uma atitude positiva, envolvendo-se ativamente nas atividades propostas.	X
	Existem evidências de respeito entre professora e alunos.	X
	Os alunos demonstram capacidade de iniciativa e assumem responsabilidades.	X
	Os alunos estão perfeitamente conscientes e informados acerca do que se espera deles.	X
	Os alunos participam na sua própria avaliação.	X
	Existem evidências de aprendizagem dos alunos.	X

<b>Nome do Professor:</b> Francisco Pereira		<b>Hora:</b> 14h20
<b>Data:</b> 23/10/2018	<b>Ano e Grau:</b> 11º Ano (7º grau)	<b>Disciplina:</b> Canto Jazz
<b>Aspetos a Observar</b>		<b>Sim</b>
Os recursos utilizados eram adequados às atividades propostas?		X
Os recursos utilizados eram adequados à idade e às competências dos alunos?		X
Houve diferenciação da tarefas de acordo com as necessidades individuais dos alunos?		X
O ambiente de sala de aula era promotor de aprendizagens?		X
As tecnologias de informação e comunicação foram utilizadas nas atividades realizadas?		X

As formas de comunicação eram apropriadas aos objetivos propostos e às características os alunos?	X
O professor demonstrou domínio do conteúdo abordado?	X
Houve evidências de que os alunos tenham aprendido?	X
Os alunos foram avaliados?	X

## Desenvolvimento da aula

A aula, com a duração de noventa minutos, começou à hora estipulada, no horário designado – 14h20.

O professor começou por cumprimentar e conversar com o aluno. Depois passou a apresentar os conteúdos que seriam alvo de trabalho com o aluno durante a aula:

- Exercícios de sonoridade e flexibilidade técnica;
- Tétrades das Escalas Maiores num ciclo de 4as perfeitas ascendentes;
- Tema “After You’ve Gone” (Creamer, Sherman & Layton)

O professor começou por reforçar a importância de um bom aquecimento vocal, seguindo a ordem dos registos médio, grave, médio, agudo, médio. Depois de pedir exercícios com ressonância nasal, passou para a ressonância oral, com o uso das diferentes vogais. A nível melódico e rítmico, simplificou o exercício, num campo harmónico maior, com o intuito de o aluno se concentrar na sonoridade do instrumento e na sua técnica vocal.

De seguida, o professor pergunta ao aluno se fez o trabalho de casa, que consistia em escrever os arpejos das dozes tonalidades maiores, num ciclo de quartas, para depois cantar e tocar no piano ao mesmo tempo. O aluno só fez uma

parte do trabalho e como tal, não conseguiu fazer o exercício corretamente. Professor alerta que antes de passar à prática, deve ter a teoria bem absorvida. Só depois de escrito e revisto, deve cantar as tétrades, de forma segura e voz bem colocada. O professor acompanhou o processo na aula e depois de concretizado o exercício, definiu outra etapa: tocar apenas as tónica no piano e cantar os arpejos respetivos. A nível de afinação, indicou que o aluno estava baixo, sugerindo que sorrisse nos agudos, subindo o palato mole. O aluno reagiu bem às indicações e obteve feedback imediato do professor, que afirmou que no final do exercício o aluno já estava a ouvir os acordes, que já não precisava do piano.

A última parte da aula foi dedicada à análise e interpretação do tema “After You’ve Gone” (Creamer, Sherman & Layton). Foram abordadas questões de noção melódica, de afinação, dicção, suporte do diafragma, dinâmica e intenção no texto.

### Grelha Geral de Observação de Aula

<b>Dados Gerais</b>	
<b>Professor</b>	Francisco Pereira
<b>Disciplina</b>	Canto Jazz
<b>Nome do Aluno</b>	Aluno A
<b>Curso</b>	Secundário de Canto, Variante Jazz
<b>Nível do aluno</b>	7º Grau
<b>Duração da aula</b>	90 minutos
<b>Data</b>	23/10/2018
<b>Situação Atual do Aluno</b>	
<b>Perfil do aluno</b>	15 anos; interessado; assíduo; pontual; respeitador; bem comportado; aplicado; responsável; motivado.
<b>Facilidades / Dificuldades</b>	Facilidade no domínio técnico do instrumento e na reprodução de frases; Algumas dificuldades na dicção e a nível de postura e intenção no texto.
<b>Conteúdos</b>	Exercícios de sonoridade e flexibilidade técnica; Tétrades das Escalas Maiores num ciclo de 4as perfeitas ascendentes; Análise e Interpretação do tema “After You’ve Gone” (Creamer, Sherman & Layton)

<b>Objetivos</b>	Conseguir um bom domínio do instrumento; Desenvolver a prática de teclado; Melhorar a interpretação de temas; Demonstração de conhecimentos dos conteúdos teóricos e práticos desenvolvidos nas aulas.
<b>Desenvolvimento da Aula</b>	
<b>Atividades de Aprendizagem</b>	Executar as tétrades maiores; Desenvolver prática de teclado; Interpretar a peça incluída no repertório, cumprindo os parâmetros estabelecidos.
<b>Recursos Educativos Utilizados</b>	1 piano vertical; 1 espelho; 1 estante; partituras; <i>Real Book</i> ; lápis e borracha; computador; coluna.
<b>Sequências de Aprendizagem Pós-Aula</b>	Vocalizos específicos para desenvolvimento de sonoridade. Revisão dos exercícios e da obra trabalhada, seguindo os parâmetros.

## ALUNA B

### Aula observada nº 1, 23/10/2018

Com a duração de noventa minutos, a primeira aula a ser observada ocorreu no dia 23 de Outubro de 2018 no Conservatório de Música do Porto à hora estipulada, no horário designado – 16h05.

O mestre Francisco Pereira é o professor da disciplina. A aluna B tem 16 anos e está no 11º ano do Curso Secundário de Canto, variante jazz, em regime integrado.

### Registos – Lista de Verificação

<b>Nome do Professor:</b> Francisco Pereira		<b>Hora:</b> 16h05
<b>Data:</b> 23/10/2018	<b>Ano e Grau:</b> 11º Ano (7º Grau)	<b>Disciplina:</b> Canto Jazz

Indicadores		Sim
Diferenças individuais	Evidencia conhecimento sobre as estratégias de aprendizagem mais adequadas a cada aluno.	X
	Apresenta os conteúdos e organiza as tarefas de maneira adequada às competências de cada aluno.	X
	Cria oportunidades para reforçar a autoestima de cada aluno.	X
Oportunidades de aprendizagem, objetivos e tarefas	Propõe atividades de aprendizagem adequadas aos objetivos propostos.	X
	Propõe estratégias de aprendizagem diferenciadas para grupos e indivíduos.	X
	Estimula o pensamento dos alunos.	X
	Estimula a interação entre os alunos.	X
	Avalia o grau de concretização dos objetivos pelos alunos e fornece feedback.	X
	Ensina técnicas de estudo individuais e colaborativas de forma explícita.	X
Ambiente de trabalho	Distribui os alunos de forma adequada às atividades de aprendizagem.	X
	Organiza e disponibiliza recursos.	X
	Integra tecnologias de informação e comunicação nas aulas.	X
Comunicação	Relaciona as atividades com aprendizagens anteriores e futuras.	X
	Estimula a curiosidade e o entusiasmo pela aprendizagem.	X
	Fornecer instruções de forma clara.	X
	Explicita os critérios de avaliação de forma clara.	X
	Ouve, analisa e responde aos alunos.	X

<b>Nome do Professor:</b> Francisco Pereira		<b>Hora:</b> 16h05
<b>Data:</b> 23/10/2018	<b>Ano e Grau:</b> 11º Ano (7º grau)	<b>Disciplina:</b> Canto Jazz
<b>Aspetos a Observar</b>		<b>Sim</b>
Os recursos utilizados eram adequados às atividades propostas?		<b>X</b>
Os recursos utilizados eram adequados à idade e às competências dos alunos?		<b>X</b>
Houve diferenciação da tarefas de acordo com as necessidades individuais dos alunos?		<b>X</b>
O ambiente de sala de aula era promotor de aprendizagens?		<b>X</b>
As tecnologias de informação e comunicação foram utilizadas nas atividades realizadas?		<b>X</b>
As formas de comunicação eram apropriadas aos objetivos propostos e às características os alunos?		<b>X</b>
O professor demonstrou domínio do conteúdo abordado?		<b>X</b>
Houve evidências de que os alunos tenham aprendido?		<b>X</b>
Os alunos foram avaliados?		<b>X</b>

<b>Nome do Professor:</b> Francisco Pereira		<b>Hora:</b> 16h05
<b>Data:</b> 23/10/2018	<b>Ano e Grau:</b> 11º Ano (7º Grau)	<b>Disciplina:</b> Canto Jazz
<b>Inferências</b>		<b>Sim</b>
<b>Sala e Recursos</b>	A sala de aula está bem organizada.	<b>X</b>
	As tecnologias de informação e comunicação são utilizadas sempre que se justifica.	<b>X</b>
	Os equipamentos são utilizados de forma segura.	<b>X</b>
	Os recursos de aprendizagem são utilizados de forma eficaz, estimulando a aprendizagem de acordo com as culturas e as competências dos alunos.	<b>X</b>

<b>Ensino</b>	O professor evidencia um bom nível de conhecimento do conteúdo que está a ensinar.	X
	O professor tem altas expetativas quanto ao desempenho dos alunos e interage com eles de uma forma que os desafia a evoluir e os mantém centrados na atividade.	X
	O professor partilha os objetivos de aprendizagem com os alunos.	X
	A planificação feita pelo professor pretende constituir um desafio para todos os alunos.	X
	São utilizadas formas de comunicação e atividades de aprendizagem adequadas às necessidades individuais dos alunos.	X
	O desempenho dos alunos é avaliado.	X
	O professor responde de forma apropriada às questões dos alunos.	X
	A estrutura da aula permite uma boa utilização do tempo disponível, assegurando que os alunos estão envolvidos e concentrados nas tarefas o maior tempo possível.	X
	É disponibilizado feedback construtivo e específico aos alunos, reforçando certos comportamentos e ajudando-os a perceber como melhorar e progredir.	X
	Os comportamentos inapropriados são geridos de forma eficaz.	X
	São dadas aos alunos oportunidades de assumirem responsabilidades.	X
	A aula é iniciada e concluída de forma adequada.	X
<b>Aprendizagem</b>	Os alunos evidenciam uma atitude positiva, envolvendo-se ativamente nas atividades propostas.	X
	Existem evidências de respeito entre professora e alunos.	X
	Os alunos demonstram capacidade de iniciativa e assumem responsabilidades.	X
	Os alunos estão perfeitamente conscientes e informados acerca do que se espera deles.	X
	Os alunos participam na sua própria avaliação.	X
	Existem evidências de aprendizagem dos alunos.	X

## Desenvolvimento da aula

A aula, com a duração de noventa minutos, começou à hora estipulada, no horário designado – 16h05.

O professor começou por cumprimentar e conversar com a aluna. Depois lembrou o trabalho de casa que lhe tinha proposto na aula anterior:

- Arpejos maiores de sétima num ciclo de quartas perfeitas ascendentes;
- Transposição e análise melódica do tema “After You’ve Gone” (Creamer, Sherman & Layton)

O professor reforçou a importância de um bom aquecimento vocal. Uma vez que a aluna estava constipada, recorreu a exercícios de técnica vocal para abrir a sonoridade, reforçando os pontos de ressonância a serem ativados. Depois de pedir exercícios com ressonância nasal, passou para a ressonância oral, com o uso das diferentes vogais. Na execução do exercício intervalar 151 (graus melódicos), na chegada ao registo agudo, a aluna estava a fazer tensão no queixo para alcançar a nota e o professor alertou-a para escurecer a vogal de “i” para “ê”, soltar o queixo, criar espaço dentro da boca e abrir atrás, subindo o palato mole. A aluna foi alertada também a nível da respiração e da postura. Depois, no registo grave, o professor pediu à aluna para alterar para a vogal “ó”, relaxando os abdominais.

De seguida, o professor pediu à aluna para apresentar um dos trabalhos de casa, que consistia em escrever os arpejos das doze tonalidades maiores, num ciclo de quartas, para depois cantar e tocar no piano ao mesmo tempo. A aluna fez o trabalho, mas estava a querer executar o exercício de forma precipitada. O professor pediu para voltar a fazer o exercício num tempo mais lento e controlado. Após a aluna ter executado o exercício de forma razoável, o professor definiu outra etapa para a próxima aula: o mesmo processo, mas da próxima vez com acordes menores de sétima.

A última parte da aula foi dedicada à análise e interpretação do tema “After You’ve Gone” (Creamer, Sherman & Layton). Foram abordadas questões de noção melódica, de afinação, dicção, suporte do diafragma, dinâmica e intenção no texto. No

geral a aluna teve um bom desempenho, mas evidenciou por vezes uma certa tensão no queixo. Perante esta dificuldade, o professor atribuiu alguns exercícios técnicos para a aluna conseguir soltar o queixo. Foi ainda alertada para o apoio do diafragma e para o cuidado em timbrar as notas, ativando os pontos de ressonância, sorrindo. No final, o professor definiu outras etapas para a aula seguinte: decorar a letra; variações melódicas e rítmicas sobre o tema; mimetizar versão da cantora Arianna Neikrug (pela sua fluidez na técnica vocal) e sacar solo scat.

### Grelha Geral de Observação de Aula

<b>Dados Gerais</b>	
<b>Professor</b>	Francisco Pereira
<b>Disciplina</b>	Canto Jazz
<b>Nome da Aluna</b>	Aluna B
<b>Curso</b>	Secundário de Canto, Variante Jazz
<b>Nível da aluna</b>	7º Grau
<b>Duração da aula</b>	90 minutos
<b>Data</b>	23/10/2018
<b>Situação Atual da Aluna</b>	
<b>Perfil da aluna</b>	16 anos; interessada; assídua; pontual; curiosa; bem comportada; aplicada; responsável; motivada.
<b>Facilidades / Dificuldades</b>	Facilidade no domínio técnico do instrumento e na reprodução de frases; Algumas dificuldades na dicção e a nível da colocação dos agudos e da flexibilidade do queixo.
<b>Conteúdos</b>	Exercícios de sonoridade e flexibilidade técnica; Tétrades das Escalas Maiores num ciclo de 4as perfeitas ascendentes; Análise e Interpretação do tema "After You've Gone" (Creamer, Sherman & Layton)
<b>Objetivos</b>	Conseguir um bom domínio do instrumento; Desenvolver a prática de teclado; Melhorar a interpretação de temas; Demonstração de conhecimentos dos conteúdos teóricos e práticos desenvolvidos nas aulas.
<b>Desenvolvimento da Aula</b>	
<b>Atividades de Aprendizagem</b>	Executar as tétrades maiores; Desenvolver prática de teclado; Interpretar a peça incluída no repertório, cumprindo os parâmetros estabelecidos.

<p><b>Recursos Educativos Utilizados</b></p>	<p>1 piano vertical; 1 espelho; 1 estante; partituras; <i>Real Book</i>; lápis e borracha; computador; coluna.</p>
<p><b>Sequências de Aprendizagem Pós-Aula</b></p>	<p>Vocalizos específicos para desenvolvimento de sonoridade Revisão dos exercícios e da obra trabalhada, seguindo os parâmetros.</p>

\*Nota: As restantes grelhas de observação e reflexões de aulas observadas estão incluídas nos anexos.

## 7. Relatórios de Aulas Lecionadas

Antes das aulas supervisionadas pelo professor orientador, o professor cooperante deu-me a oportunidade de lecionar as aulas antes em modo de preparação, tanto para mim como para os alunos, de forma a estarmos todos mais à vontade. Para tal, fiquei incumbida de apresentar as planificações das aulas a lecionar, procurando moldar as planificações às necessidades individuais de cada aluno.

### 7.1 Grelhas de Observação e Reflexões de Aulas Supervisionadas

#### ALUNO A

#### Aula supervisionada nº 2, 22/01/2019

**Estabelecimento de Ensino:** Conservatório de Música do Porto

**Ano:** 11º ano

**Curso:** Secundário de Canto (Variante Jazz)

**Disciplina:** Instrumento (Canto) Jazz

**Duração da aula:** 90 minutos

**Regime de frequência:** Integrado

**Número de alunos:** 1

**Nome do aluno:** Aluno A

**Estagiária:** Luísa Vieira

**Professor Cooperante:** Francisco Pereira

## OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

O/a aluno/a deverá ser capaz de:

- Demonstrar um domínio geral da técnica, atentando na sonoridade e no desempenho rítmico;
- Executar corretamente os exercícios técnicos propostos, a tempo, afinado e com bom som;
- Entender a construção melódica das escalas, quer a nível teórico, quer a nível de reconhecimento auditivo;
- Inicialmente cantar corretamente a melodia original dos temas, mantendo o foco em três parâmetros: tempo; afinação, sonoridade;
- Ler as letras dos temas com a dicção correta;
- Posteriormente cantar o tema, explorando a canção através de variações melódicas e rítmicas e delineando corretamente a harmonia através da improvisação;
- Explorar e desenvolver técnicas de improvisação;
- Melhorar a capacidade de interpretação;
- Analisar e compreender a estrutura formal do tema;
- Manipular as dinâmicas e texturas;
- Compreender as progressões harmónicas subjacentes do tema;
- Controlar a ansiedade na performance;
- Domínio estilístico, compreensão da época e do contexto artístico;
- Desenvolver a expressividade, comunicação, interação e postura na performance;
- Desenvolver independência e autonomia na organização do seu estudo individual de forma produtiva;
- Compreender a importância de tocar um instrumento harmónico no jazz, como suporte no estudo do seu instrumento melódico;
- Definir as diferentes etapas de estudo para concretizar um determinado objetivo, quer a nível técnico, quer a nível interpretativo;
- Compreender e aplicar no seu estudo as estratégias abordadas nas aulas.

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- Aquecimento corporal e vocal – sonoridade do instrumento;
- Escala Maior, respetivo arpejo e exercícios diatónicos;
- II V I Maior : modos, tétrades e padrões melódicos; técnicas de improvisação;
- Leitura à 1ª vista;

- Análise e interpretação do Tema; variações rítmicas e melódicas; manipulação da dinâmica, articulação, acentuação, timbre; técnicas de improvisação e *scat*; *groove*.

#### DESENVOLVIMENTO DA AULA

- Exposição e esclarecimento dos objetivos propostos para a aula;
- Revisão das escalas maiores e progressão harmónica II V I Maior, aplicando diferentes exercícios técnicos;
- Correção de possíveis erros de leitura e de abordagem ao tema (técnica, rítmica, melódica ou harmónica), entre outros parâmetros como a afinação, a dicção, a expressividade ou a intenção;
- Estimulação do sentido crítico do aluno, o qual é desafiado a entender e saber explicar todo o processo de construção de pensamento aliado a determinada matéria, seguindo o exemplo da professora;
- Desenvolvimento da capacidade de imitação, reação e reinvenção do aluno;
- Gravação, observação e análise conjunta de determinado exercício na aula, alertando para determinadas questões ainda por resolver, definindo as etapas para solucionar esses problemas e fazendo um reforço positivo daquilo que já está bem assimilado;
- Avaliação das atividades realizadas, tendo em conta os critérios e os objetivos propostos no início da aula.

#### RECURSOS E FONTES

Piano, banco de piano, estante, partituras, lápis, borracha, metrónomo, computador, coluna jbl, espelho.

#### AVALIAÇÃO

O final da aula será para fazer uma avaliação qualitativa do desempenho do aluno na aula, abrir espaço para esclarecimento de dúvidas, explicar a importância dos conteúdos abordados na aula e de como o aluno pode aplicá-los nos seus projetos, assim como para recapitular quais os trabalhos de casa a realizar, dando algumas indicações pertinentes acerca dos objetivos propostos para a próxima aula.

## Reflexão da aula

Com um ênfase no caráter melódico do instrumento, nesta aula os objetivos foram consolidar o desempenho da interpretação de temas, explorando o timbre e dinâmica das frases, com um fraseado baseado em variações melódicas e rítmicas sobre o tema, delineando os acordes subjacentes.

Como forma de preparação, uma vez que o tema estava na tonalidade de BbMaior, comecei por pedir ao aluno para cantar a escala maior por grau conjunto e com exercícios diatónicos (13, 1231). De seguida, lembrei a teoria musical associada à progressão harmónica II V I Maior e, ainda em Bb Maior, pedi ao aluno para cantar os modos associados (dórico, mixolídio e jónio) e outros padrões.

Depois do aquecimento técnico e auditivo, seguimos para a aprendizagem do tema “Just Squeeze Me”, de Duke Ellington, em Bb Maior. O aluno soube definir a forma do tema AABA e compreender a harmonia do mesmo. Foram trabalhadas questões de afinação, dicção, dinâmica, articulação e acentuação.

A aula terminou com a definição dos trabalhos propostos no seguimento desta aula, sendo o aluno alertado para aquilo que pode ou não melhorar no seu desempenho e quais as estratégias para alcançar esses objetivos.

## ALUNA B

### Aula supervisionada nº 2, 22/01/2019

**Estabelecimento de Ensino:** Conservatório de Música do Porto

**Ano:** 11º ano

**Curso:** Secundário de Canto (Variante Jazz)

**Disciplina:** Instrumento (Canto) Jazz

**Duração da aula:** 90 minutos

**Regime de frequência:** Integrado

**Número de alunos:** 1

**Nome da aluna:** Aluna B

**Estagiária:** Luísa Vieira

**Professor Cooperante:** Francisco Pereira

## OBJETIVOS | COMPETÊNCIAS

A aluna deverá ser capaz de:

- Demonstrar um domínio geral da técnica, atentando na sonoridade e no desempenho rítmico;
- Executar corretamente os exercícios técnicos propostos, a tempo, afinado e com bom som;
- Entender a construção melódica das escalas, quer a nível teórico, quer a nível de reconhecimento auditivo;
- Inicialmente cantar corretamente a melodia original dos temas, mantendo o foco em três parâmetros: tempo; afinação, sonoridade;
- Ler as letras dos temas com a dicção correta;
- Posteriormente cantar o tema, explorando a canção através de variações melódicas e rítmicas e delineando corretamente a harmonia através da improvisação;
- Explorar e desenvolver técnicas de improvisação;
- Melhorar a capacidade de interpretação;
- Analisar e compreender a estrutura formal do tema;
- Manipular as dinâmicas e texturas;
- Compreender as progressões harmónicas subjacentes do tema;
- Controlar a ansiedade na performance;
- Domínio estilístico, compreensão da época e do contexto artístico;
- Desenvolver a expressividade, comunicação, interação e postura na performance;
- Desenvolver independência e autonomia na organização do seu estudo individual de forma produtiva;
- Compreender a importância de tocar um instrumento harmónico no jazz, como suporte no estudo do seu instrumento melódico;
- Definir as diferentes etapas de estudo para concretizar um determinado objetivo, quer a nível técnico, quer a nível interpretativo;
- Compreender e aplicar no seu estudo as estratégias abordadas nas aulas.

## CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

- Aquecimento corporal e vocal – sonoridade do instrumento (ataques);
- Apoio do diafragma – subdivisões;

- Padrão 1235 num ciclo de 4as ascendentes;
- II V: modos, tétrades e padrões melódicos; técnicas de improvisação;
- Análise e interpretação do Tema; variações rítmicas e melódicas; manipulação da dinâmica, articulação, acentuação, timbre; técnicas de improvisação e *scat*; *groove*.

#### DESENVOLVIMENTO DA AULA

- Exposição e esclarecimento dos objetivos propostos para a aula;
- Demonstração de exercícios de flexibilização corporal e de técnica vocal;
- Aplicação de exercícios técnicos sobre a progressão harmónica do tema;
- Correção de possíveis erros de leitura e de abordagem ao tema (técnica, rítmica, melódica ou harmónica), entre outros parâmetros como a afinação, a dicção, a expressividade ou a intenção;
- Estimulação do sentido crítico da aluna, a qual é desafiada a entender e saber explicar todo o processo de construção de pensamento aliado a determinada matéria, seguindo o exemplo da professora;
- Desenvolvimento da capacidade de imitação, reação e reinvenção da aluna;
- Observação e análise conjunta de determinado exercício na aula, alertando para determinadas questões ainda por resolver, definindo as etapas para solucionar esses problemas e fazendo um reforço positivo daquilo que já está bem assimilado;
- Avaliação das atividades realizadas, tendo em conta os critérios e os objetivos propostos no início da aula.

#### RECURSOS E FONTES

Piano, banco de piano, estante, partituras, lápis, borracha, metrónomo, computador, coluna jbl, espelho.

#### AVALIAÇÃO

O final da aula será para fazer uma avaliação qualitativa do desempenho da aluna na aula, abrir espaço para esclarecimento de dúvidas, explicar a importância dos conteúdos abordados na aula e de como a aluna pode aplicá-los nos seus projetos, assim como para recapitular quais os trabalhos de casa a realizar, dando algumas indicações pertinentes acerca dos objetivos propostos para a próxima aula.

## Reflexão da aula

A aula iniciou com aquecimento corporal e vocal. Após alguns exercícios de flexibilização corporal, foi pedido à aluna para executar um exercício de subdivisões, mantendo a mesma pulsação, usando o suporte do diafragma, articulando com “x” ou “s”. De seguida, foram trabalhados os ataques (glótico, com ar e simultâneo), através das vogais, na seguinte ordem: i e a o u.

Uma vez que a aula se iria basear na invenção melódica sobre o fraseado do tema e improvisação, a aluna foi desafiada a cantar o padrão 1235 num ciclo de 4as ascendentes, treinando auditivamente.

Depois do aquecimento técnico e auditivo, seguimos para a aprendizagem do tema “Just Squeeze Me”, de Duke Ellington, em Fá Maior, fazendo uma leitura do ritmo e da melodia pela partitura. A aluna respondeu bem aos exercícios propostos e passei à fase seguinte. Compreendendo bem a forma do tema, prosseguimos para a aprendizagem harmónica do tema, delineando os acordes, por etapas:

- Linha de baixo (fundamentais)
  - ✓ 1º com graus melódicos;
  - ✓ depois com nome de notas
- 123
  - ✓ 1º com graus melódicos;
  - ✓ depois com nome de notas
- 1235
  - ✓ com scat

De forma a dar uma noção abrangente à aluna acerca das ferramentas musicais disponíveis para as variações sobre o tema, contrastando os diferentes elementos musicais, dividi por secções as variações propostas. Desta forma, foi pedido à aluna o seguinte:

- 1º A - Variações Rítmicas;
- 2º A - Variações Melódicas;
- B – Variações de Dinâmica + Ritmo;
- Último A - Variações de Articulação + Ritmo
- Coda – 3x || FM BbM | A- D7 | G-7 | C7 ||

A aula terminou com a definição dos trabalhos propostos no seguimento desta aula, tendo sido a aluna alertada para aquilo que pode ou não melhorar no seu desempenho e quais as estratégias para alcançar esses objetivos.<sup>1</sup>

## **8. Reflexão sobre a prática educativa**

Este relatório de estágio, elaborado no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada, promoveu a reflexão sobre a prática educativa, através da observação, planificação, lecionação, recolha e posterior análise de dados e descrição das aulas.

É inegável a importância do saber observar de forma crítica a prática educativa, para consequentemente analisarmos os dados recolhidos e tomarmos decisões que promovam o aperfeiçoamento pessoal e docente.

Neste processo, não posso deixar de mencionar a disponibilidade e partilha do professor e alunos que me abriram a porta da sua casa – a sala de aula, promovendo uma introspeção crítica da minha própria experiência como professora.

Conforme espelhado nas planificações das aulas por mim lecionadas, propus ao professor cooperante explorar a improvisação com os seus dois alunos, assim como algumas derivações – variações rítmicas e melódicas, tímbricas e de dinâmica sobre o tema. Apesar de concordar com o professor Kiko em relação à tenra idade dos alunos, estando assim a desenvolver o seu som, a sua voz, a sua musculatura vocal e atitude emocional, entendi que estava na posição ideal, como professora externa, para, em modo workshop, apenas incutir a curiosidade da improvisação, da expressão dramática e da criatividade musical, através de algumas técnicas, procurando incentivar os alunos não só a usar a sua intuição mas a mobilizar o conhecimento já absorvido nas suas aulas regulares. Os alunos responderam bem aos exercícios propostos e mostraram-se motivados para a aprendizagem. Considero que consegui

---

<sup>1</sup> Nota: As restantes planificações e reflexões de aulas lecionadas/supervisionadas estão incluídas nos anexos.

criar um bom relacionamento com os alunos e penso que isso foi notório. O próprio orientador comentou a energia passada aos alunos durante as aulas supervisionadas.

Entre 11 e 15 de Março decorreu a Semana Aberta da Variante Jazz, com aulas abertas, mini concertos e um concerto da orquestra jazz com professores, seguido de jam session. Nos dias 16 e 17 de Maio realizou-se a sexta edição do “Jazz no CMP” – “The Art of Nat & Day” - celebrando os 100 anos de Art Blakey, Nat King Cole e Anita O’Day, com vários concertos de alunos e professores, tendo também participado os dois alunos do meu estágio.

Estagiar no Conservatório do Porto revelou-se uma oportunidade para ter uma noção mais aprofundada da dinâmica da escola, refletindo sobre a prática educativa nesse contexto físico e social, espelhado nas suas atividades e intercâmbios culturais.

## **CAPÍTULO III | PROJETO DE INTERVENÇÃO**

## 1. Introdução

Neste capítulo é apresentado o projeto de intervenção - improvisação vocal e performance interdisciplinar como fator de motivação criativa na aprendizagem - realizado no seio do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz (CPIJ) da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC), em contexto de aula.

A elaboração de um trabalho de natureza teórico-prática em contexto escolar é um desafio que, ultrapassado com sucesso, revela-se benéfico tanto para os alunos como para os professores envolvidos no processo.

A temática escolhida para o projeto de intervenção surge de uma profunda reflexão acerca da minha prática letiva no ensino artístico especializado da música do CPIJ na EACMC, do equilíbrio entre as exigências do curso e acerca da preparação dos alunos para o acesso ao ensino superior e para o futuro mercado de trabalho. Procurando dar resposta a algumas inquietações do corpo docente do departamento de jazz quanto à carga pesada curricular e ao teor do CPIJ, propus-me a dar o contributo didático de um programa mais diversificado e abrangente da disciplina do décimo segundo ano de formação em contexto de trabalho (FCT) de Coro Jazz, dedicada a todos os instrumentistas, contendo uma componente mais lúdica, não tão presente nas outras áreas curriculares.

Isto é, dentro dos conteúdos programáticos vigentes, procurei adaptar e complementar o ensino já existente com novas abordagens pedagógicas, resultantes da minha experiência musical enquanto performer, professora e aluna, baseada em métodos de improvisação vocal existentes de Bobby McFerrin e seus sucessores, especialmente a Rhiannon, autora do livro “Vocal River: The Skill and Spirit of Improvisation”.

No ensino profissional, com uma carga horária muito elevada, apesar de haver muito trabalho individual (três horas de instrumento semanais) assim como muito trabalho de grupo (orquestra, combo, entre outros), tal como está instituído nos programas modulares do curso profissional de jazz, com a exceção das horas dedicadas à FCT de Oficina Criativa, raramente sobram oportunidades para desenvolver mais aprofundadamente aspetos como a criatividade e a improvisação não-estilística, ou a expressão musical, dramática e corporal, de uma forma não formatada e livre de preconceitos, através de um instrumento universal, direto, instintivo e imediato – o corpo humano – a voz.

Assim sendo, o foco principal deste trabalho é a libertação da criatividade musical, corporal e dramática através da improvisação, tentando proporcionar um espaço de aprendizagem e de experimentação musical mais lúdico, com jogos interativos aplicados em conjunto, usando como ferramenta comunicativa a voz humana, indissociável do corpo.

Este projeto vem reforçar também o perfil de desempenho que se pretende de um instrumentista de jazz - interagir artisticamente com os elementos das diferentes formações musicais, compreendendo a sua função dentro do próprio grupo — binómio solista/acompanhador.

Para além de motivações pessoais, especificamente a minha paixão pela temática, a escolha deste tema deve-se ao seu interesse científico e valor artístico, provado por diferentes autores, e à inexistência de trabalhos semelhantes neste contexto de aprendizagem.

Este projeto de intervenção está organizado em cinco partes: problemática do estudo; fundamentação teórica; plano de ação; análise e discussão dos dados; conclusão.

No primeiro ponto é identificada a problemática da intervenção e são traçados os objetivos da ação. De seguida será feita uma revisão da literatura, procurando fornecer as bases teóricas que suportem o tema escolhido, ajudando a compreender de que forma a improvisação vocal e a performance interdisciplinar influenciam a motivação e a criatividade dos alunos na aprendizagem, isto é, de que maneira pode motivar de forma criativa os alunos a aprenderem, a serem curiosos, comunicativos, apaixonados, a quererem explorar e experimentar a criação musical. No terceiro ponto, serão apresentadas as decisões tomadas no âmbito da gestão curricular das aulas de Coro Jazz, da tipologia de situações proporcionadas à turma e a sequência de aprendizagem que será realizada durante o período de implementação do projeto de intervenção, assim como a seleção e organização dos conteúdos a lecionar. Após a definição da metodologia e técnicas de recolhas de dados a usar, será feita uma análise dos resultados, que culminará na conclusão, retomando a questão-problema que despoletou este projeto, onde será feita uma reflexão acerca do cumprimento ou não dos objetivos a que me propus inicialmente.

## 2. Problemática do Estudo

### 2.1. Identificação da Problemática

Neste capítulo será identificada a problemática e serão colocadas as questões-problema, que justificam a elaboração dos objetivos gerais do projeto de intervenção, que será desenvolvido tendo em consideração o contexto educativo onde será realizado.

O plano curricular do CPIJ da EACMC contempla a formação dos seus alunos enquanto indivíduos e profissionais de música, valorizando a formação do indivíduo como um todo. Contudo, a sua missão de aliar a formação de valores e caráter ao desenvolvimento de capacidades técnicas e cognitivas, revela-se uma tarefa árdua e de grande responsabilidade, levantando algumas dúvidas que são debatidas em reuniões do departamento de jazz.

Apesar de ser motivo de orgulho estar inserida no corpo docente do CPIJ da EACMC, sabendo que o nível exigido é alto e que temos tido bons resultados a nível nacional, essa mesma exigência ou carga pesada de trabalho e constantes apresentações dos alunos em atividades extra-curriculares, também acarretam alguma inquietação no departamento, sendo levantadas algumas questões: Será que estamos a exigir demasiado destes jovens numa fase tão prematura das suas vidas? Será que é preocupante isolarem-se no estudo do instrumento de uma forma desmedida, em detrimento de outros interesses, para conseguirem responder às altas expectativas? Ou por outro lado, para outros alunos menos motivados, será que esta exigência dos conteúdos programáticos ainda reforça a desmotivação? Será que a competição entre os colegas é saudável ou implacável? Será que lhes damos espaço para criar música, experimentar e explorar a improvisação de uma forma não-formatada? Saberemos nós integrar todos os alunos, cada um com a sua individualidade, favorecendo o espírito de cooperativismo e generosidade entre eles?

Assim, um dos principais problemas identificados pelo corpo docente do CPIJ da EACMC é o trabalho demasiado intensivo num curto espaço de tempo (três anos), para jovens alunos do secundário que, devido à grande carga horária, atividades extra-

curriculares para as quais são regularmente requisitados e ao grau de exigência elevado no que se refere aos conteúdos, por vezes não têm maturidade suficiente, motivação ou resistência emocional e mental para aguentar a pressão, competição, ou o excesso de informação com que são confrontados.

A competição na área do jazz cada vez é maior, uma vez que o número de cursos profissionais, escolas e academias do género tem vindo a aumentar exponencialmente no país e cada vez há mais jovens a tocar muito bem desde cedo. Muitos querem prosseguir os seus estudos nas escolas superiores, para as quais há poucas vagas de admissão, tornando a concorrência brutal. Logo, a solução para a inquietação causada pela intensidade do curso não pode passar pelo abrandamento de ritmo ou simplificação dos conteúdos, porque senão estamos a diminuir as probabilidades de os nossos alunos serem possíveis candidatos para ocupar essas vagas.

Ao longo dos sete anos de existência do CPIJ, outro problema que tem vindo a ser debatido está relacionado com a falta de motivação de alguns alunos, que por vezes leva à sua desistência do curso. Essa desmotivação pode estar relacionada com uma série de fatores, entre os quais a pesada carga curricular, o medo ou a vergonha de não conseguir atingir determinado nível, o desinteresse pelo jazz como estilo musical, a relação com os seus colegas da turma, ou a falta de supervisão dos encarregados de educação. Inevitavelmente, ao longo do curso, há uma hierarquia que se vai sentindo entre os alunos, isto é, quem é que são os melhores e os piores, quem sabe solar ou não, quem é chamado para tocar ou não, quem é mais sociável ou não, o que aumenta a pressão pelo sucesso escolar, especialmente a nível musical e social. Por outro lado, nesta fase da adolescência, quando começam a ganhar mais autonomia, os alunos necessitam de mais estímulo, de algo que lhe capte a atenção e suscite interesse.

Neste sentido, a prática coletiva, em particular o Coro Jazz, surge como uma proposta para reforçar os índices motivacionais dos alunos, através de novas propostas pedagógicas.

Conceptualmente a designação “coro”, independentemente do estilo, remete para uma linha de pensamento, muito específica, diria até redutora. Tradicionalmente, a ordem de trabalhos no coro baseia-se na leitura, preparação e execução de repertório para o público. No processo de construção, consoante os coordenadores, é feito um trabalho de desenvolvimento de sonoridade, afinação e equilíbrio de vozes,

entre muitos outros elementos musicais, e são atribuídos naipes aos elementos do grupo. Mas não é comum integrarem a improvisação nos ensaios de coro, muito menos em contexto escolar. Só mais recentemente têm surgido investigações acerca desta matéria, nascendo novas tradições. Nos seus estudos, Farrell (2018) conclui que:

À medida que o coro evoluía neste tipo de audição e interação, as ideias musicais e texturas tornavam-se mais compreensíveis, sofisticadas, e interessantes. Resumindo, quanto maior o grau de empatia musical, mais coesa, comunicativa, e enriquecedora a experiência coral. Claramente, então, há muitos benefícios utilizando improvisação em ambientes de sala de aula de música. A improvisação pode mitigar barreiras à notação e providenciar oportunidades para todos os alunos participarem em atividades de criação musical, independentemente da proficiência.<sup>2</sup>

Mesmo a designação “coro jazz” também é rapidamente associada à leitura, preparação e execução de repertório para o público. Simplesmente difere na possibilidade de haver um momento ou outro de improvisação sobre uma pré-determinada progressão harmónica numa secção do arranjo que estão a ler. Mas explorar a improvisação vocal de forma livre, sem nenhuma base melódica, rítmica ou harmónica pré-definida, em que tudo é criado no momento, não é prática comum, muito menos em contexto escolar. Neste sentido, encaro também como uma questão-problema a não atualização do entendimento estrutural e da abordagem pedagógica da disciplina “coro jazz”. Na sua investigação, Farrell (2018) aprofunda este ponto, justificando o seu interesse na improvisação em formações corais pelo desejo de abraçar pontos de vista construtivos e também pedagogia crítica, onde as salas de aula se tornam locais para promoção de aprendizagem centrada no aluno, oferecendo oportunidades de descoberta, crescimento, e autonomia, para desestabilizar estruturas hierárquicas, e para acolher experiências transformativas tanto para os alunos como para os professores.

---

<sup>2</sup> As the choir improved at this sort of listening and interaction, the musical ideas and textures became more comprehensible, sophisticated, and interesting. Simply put, the greater degree of musical empathy, the more cohesive, communicative, and enriching the choral experience. Clearly, then, there are many benefits to utilizing improvisation in music classroom settings. Improvisation can mitigate barriers to notation and provide opportunities for all students to participate in music-making activities, regardless of proficiency. (Farrell, 2018)

Assim como na educação em geral, no século XXI, a tendência tem incidido na busca de novas formas de ensino, mais flexíveis e construtivistas, baseadas na criação de projetos, incentivando os alunos a serem mais críticos e criativos e a assumirem posições de liderança, sabendo mobilizar o conhecimento, acompanhando a era digital do século XXI, com um mundo extremamente informatizado, também no ensino da música, independentemente do estilo, deve ser feita uma análise às novas exigências do mercado de trabalho e devem ser atualizados os modelos e estratégias pedagógicas, em conformidade com as mesmas, definindo quais os saberes e as competências nucleares para a educação atual. Desta forma, proponho neste projeto de intervenção uma atualização, adaptação e diversificação do conteúdo programático da disciplina Coro Jazz (programa modular inserido nos anexos).

## **2.2. Plano de Melhoria a Desenvolver**

A integração da componente de improvisação vocal e performance interdisciplinar no programa da disciplina coro jazz surgiu da pretensão de intervir na forma de ensinar, com a missão de melhorar o processo de aprendizagem dos alunos do CPIJ, fortalecendo a relação ensino-aprendizagem. Para além disso, visa implementar novas abordagens ao estudo da improvisação e da performance, traçando um plano cujo enfoque é a criatividade, expressividade, colaboração e criação musical.

Dedicada a todos os instrumentistas, esta prática coletiva poderá ser um fator motivacional à aprendizagem musical, pessoal (na auto-descoberta) e social (na relação com o outro), fomentando o interesse nas valências uns dos outros, na aceitação de cada uma das identidades presentes na sala de aula.

O fato de ser um coro, a cappella, em que todos tocam o mesmo instrumento, a voz, de certa forma ficam todos no mesmo patamar, facilitando a comunicação na sua forma mais orgânica. É uma interação direta, que inevitavelmente motiva a cooperação, olhando os outros nos olhos e respeitando o espaço de cada um. A Improvisação Vocal e Performance Interdisciplinar poderá contribuir para o

fortalecimento da união entre os alunos da turma, quebrando as hierarquias e promovendo a interação saudável, a interajuda e a generosidade.

Pretende-se então que este projeto de intervenção seja uma solução para uma oferta complementar mais livre, leve, instintiva e lúdica para o ensino intensivo do jazz, relativamente às outras disciplinas do curso.

### **2.3. Definição de Objetivos e Resultados Esperados**

O objetivo deste projeto de intervenção, tendo como base a improvisação, é proporcionar a oportunidade aos alunos de, semanalmente, em contexto de aula, criarem momentos performativos em conjunto, em tempo real, libertando a sua criatividade musical, desenvolvendo a expressão musical, corporal e dramática e explorando as potencialidades do instrumento primordial que é a voz, indissociável do corpo.

Uma vez que o conteúdo programático assim o permite, este projeto desafia novas abordagens à disciplina de coro jazz, complementando a tradição de ler e preparar repertório do cancionário jazzístico para audições temáticas. E, para além disso, proporcionar uma oferta complementar às aulas de combo e orquestra, de improvisação livre, usando apenas a voz e o corpo como um instrumento, sem distrações, de contato mais direto com o outro.

Devido à especificidade da voz como instrumento mais abstrato, sem digitação, sem teclas, sem chaves como outros instrumentos externos ao indivíduo, torna-se essencial haver uma espécie de laboratório de experimentação vocal, onde todas as questões aliadas ao potencial criativo da voz humana são explorados sem tabus.

Ao debruçar-se sobre a improvisação, Chris Azzara (2011) refere que “a improvisação é um daqueles tópicos que quando as pessoas ouvem a palavra pensam em duas palavras de quatro letras: jazz e medo.”<sup>3</sup>

Afetivamente, pretende-se que os alunos entendam que toda a gente tem as suas potencialidades e os seus limites e sintam que a sala de aula do coro jazz é um

---

<sup>3</sup> "Improvisation is one of those topics that when people hear the word they think of two four letter words: jazz and fear." (Azzara, 2011)

porto seguro, onde lhes é permitido:

- explorar e experimentar a improvisação, sem julgamentos;
- desinibir;
- fortalecer a confiança;
- explorar a sua voz interior, a sua intuição, o seu ouvido imediato;
- fortalecer o lado espiritual e emocional da música (conexão);
- expôr a sua vulnerabilidade;
- transmitir atitudes e bons valores de colaboração, de comunicação e de generosidade.

Socioculturalmente, espera-se que o aluno seja capaz de:

- aumentar o seu imaginário da conceção artística;
- adquirir uma melhor compreensão da liderança e da partilha de liderança;
- interagir e conectar-se com os colegas na performance;
- respeitar e dar espaço ao outro para criar e para se expressar, cooperar;
- comunicar, debater ideias com os colegas de forma construtiva.

Pedagogicamente, interessa avaliar qual o impacto de exercícios interativos a cappella, incluindo o *circle singing* e outros jogos interdisciplinares, no aperfeiçoamento da aprendizagem e no desenvolvimento da improvisação e da performance nos alunos.

Tecnicamente, espera-se avaliar o impacto deste projeto na aprendizagem dos alunos no que se refere ao/a:

- desenvolvimento da acuidade auditiva;
- manipulação da forma, do som, do movimento e do espaço, sempre a favor da performance e do som coletivo;
- aprofundamento de questões da técnica vocal e respiração;
- compreensão das diferentes funções melódicas, rítmicas e harmónicas aliadas à criação musical;
- entendimento de questões estruturais de uma forma *playful*, lúdica ou criativa;
- exploração da improvisação não-estilística, dando a conhecer novas sonoridades, não se limitando ao jazz;

- desenvolvimento do impulso ação/reação na performance, conseguindo criar algo em tempo real;
- aplicação de técnicas de composição e arranjos na conceção musical;
- experimentação de diferentes *settings* ou formações;
- identificar e aplicar as funções do solista ou do acompanhador (suporte melódico, rítmico e/ou harmónico), trabalhando em conjunto para um objetivo comum.

### 3. Fundamentação Teórica

A literatura acerca da improvisação e da criatividade é vasta e a opinião dos autores quanto à sua importância no âmbito escolar, é unânime. Por outro lado, a literatura sobre a improvisação vocal e performance interdisciplinar como forma de motivação criativa, e, mais especificamente em contexto escolar, é mais reduzida. Como tal, após uma pesquisa bibliográfica profunda, optei por uma via mais indireta, pesquisando vários artigos sobre a improvisação, a criatividade e a motivação na aprendizagem e articulando essa informação com o estado da arte da improvisação vocal e da performance interdisciplinar.

O meu objetivo é aproveitar os estudos existentes na matéria, investigar, analisar e aplicar os métodos associados, com ou sem adaptações, consoante necessidade ou não, mas adaptado a um novo contexto – turma de alunos do secundário do CPIJ da EACMC.

Ed Sarath (2013) defende que “devíamos repensar a forma como ensinamos música para que esteja mais em sintonia com a forma como aprendemos música, e para que posicionemos a criatividade e a improvisação no centro do ensino e da aprendizagem da música.”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> We should rethink how we're teaching music so it's more in line with how we're learning music, and that we place creativity and improvisation in the center of music learning and teaching" (Sarath, 2013)

### 3.1. Improvisação

Em quase todas as culturas há música improvisada, cada uma com as suas características próprias, podendo a improvisação ser encarada como composição em tempo real, sem nenhuma base pré-existente, ou elaboração de uma base pré-existente, por exemplo improvisar sobre um tema, um ritmo, melodia ou harmonia. No New Grove Dictionary of Music, a improvisação é definida da seguinte forma:

A criação de uma obra musical, ou a forma final de uma obra musical, conforme está a ser executada. Pode envolver a composição imediata da obra dos seus executantes, ou a elaboração ou ajuste de uma estrutura existente, ou qualquer outra coisa. Até certo ponto todas as apresentações envolvem elementos de improvisação, embora seu grau varie de acordo com o período e o local, e até certo ponto toda a improvisação assenta numa série de convenções ou regras implícitas. (Horsley et al, 1980) <sup>5</sup>

Desde o início da humanidade as pessoas cantam juntas, quer seja para celebrar, lamentar, festejar ou trabalhar, desde as *worksongs* (para regular o ritmo do trabalho) dos escravos de África até às *circle songs* dos dias de hoje. Entre outras técnicas, as *circle songs* usam derivações da técnica *call and response*, comum às *worksongs*.

#### 3.1.1. Bobby McFerrin & Circle Songs

Hoje em dia já existe uma grande tradição de *circle songs* ou *circle singing* em várias comunidades de cantores espalhadas pelo mundo. Na sua base, *circle singing* é um ritual musical no qual os cantores, dispostos em círculo, são convidados a cantar padrões improvisados e a criar música no momento (*circle songs*), coordenados por um líder (designado por *facilitator*), no centro do círculo.

Independente de ter havido ou não outros artistas a experimentar antes esta prática, só com Bobby McFerrin é que ganhou expressão, elevando as *circle songs* a

---

<sup>5</sup> The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. To some extent every performance involves elements of improvisation, although its degree varies according to period and place, and to some extent every improvisation rests on a series of conventions or implicit rules.

uma forma de arte. Rhiannon (2013) explica no seu livro que esta prática começou por ser uma técnica de ensaio dos “Voicestra”, mas que mais tarde começaram a integrá-la nas performances:

Eu aprendi esta versão moderna com o Bobby McFerrin. Ele reuniu um grupo de doze membros chamado Voicestra. Nos primeiros anos desse grupo, usámos esta forma exclusivamente como uma técnica de ensaio; mais tarde adicionámo-la às *performances*. Estávamos dispostos em círculo e o maestro (Bobby) dava-nos partes das secções de baixo, tenor, alto e soprano, que nós cantávamos até recebermos uma nova frase musical. Havia solos, mas o treino formal foi o que nos permitiu principalmente estudar equilíbrio, audição profunda, dinâmicas, textura, todos os tipos de métricas e ritmos e a alma do som que estávamos a criar juntos.<sup>6</sup>

As *circle songs* – método de improvisação vocal e de criação musical - foram introduzidas pelo cantor Bobby McFerrin e desenvolvidas pelo seu grupo de improvisação e criatividade vocal chamado “Voicestra”, fundado em 1986. Ao longo do tempo, vários cantores foram integrando este grupo. Na sua génese era um grupo a cappella de doze fortes cantores, com backgrounds claramente distintos, criado para explorar as dinâmicas da performance do grupo vocal. Nesta celebração musical da espontaneidade, as melodias, ritmos e texturas viajam de cantor em cantor, moldando-se perpetuamente. Envolve todo o tipo de material desde música do mundo até storytelling (contar histórias), canções sem letra (scat) e composições vocais contemporâneas.

O grupo Voicestra aparece inicialmente em duas faixas do álbum de Bobby McFerrin “Medicine Music” (1990), e passados sete anos, no programa de televisão americano “Sessions at West 54th”, onde McFerrin explica o processo de construção das *circle songs*, afirmando que são levados pela música do momento, captando algo do ar e corajosamente seguindo para onde a música os leva, da primeira à última nota. “O propósito é apenas receber e aceitar essa música. Às vezes demora um pouco até chegarmos ao ponto desejado. É preciso ouvidos abertos e paciência, muita paciência.” (McFerrin, 1997)

---

<sup>6</sup> I learned this modern version from Bobby McFerrin. He assembled a twelve-member group called Voicestra. In the early years of that group, we used this form exclusively as a rehearsal technique; later we added it to performances. We stood in a circle and the conductor (Bobby) gave us parts in bass, tenor, alto and soprano sections, which we sang until we were given a new part. There were solos, but mainly the core of the form allowed us to study blend, deep listening, dynamics, texture, all kinds of meters and rhythms and the soul of this sound we were making together. (Rhiannon, 2013)

Ainda no mesmo ano, Bobby e “Voicestra” gravaram o álbum *Circle Songs*, uma obra-prima meditativa composta por oito improvisações espontâneas baseadas em tradições africanas e do Médio-Oriente. Em 2010, com a colaboração de um membro da Voicestra, também produtor Roger Treece, Mcferrin demonstra a potencialidade da voz humana num novo registo discográfico *VOCAbularies*, acompanhado por um grupo mais alargado de 50 cantores de todos os cantos do mundo.

Roger Treece, cujo arranjo a cappella de “Baby” do álbum *Vocabularies* de Bobby Mcferrin foi nomeado para um prémio de arranjo instrumental, escreveu o livro *Circle Songs – The Method* e dirige um workshop de circle singing *Full Circle – An Evening with Spontaneous inventions*, onde divide o processo criativo em três partes: exploração, descoberta e definição.

De todos os membros da Voicestra, destaco o trio “WeBe3”, composto por Rhiannon, Joey Blake e David Worm, que ainda hoje colaboram com Bobby Mcferrin, com o novo projeto, o quinteto a cappella “Gimme5”, também com Judi Vinar. Anualmente, Bobby Mcferrin e os cantores mencionados anteriormente, juntam-se para o workshop de improvisação de sete dias, *Circle Songs – Full Circle*, no Omega Institute Rhinebeck em Nova Iorque, no qual eu tive a oportunidade de participar, conhecendo de perto esta realidade musical, espiritual, educativa e social. Acerca do desafio da improvisação, Mcferrin afirmava que devemos aceitar os nossos erros, porque eles podem levar-nos a sítios inesperados.<sup>7</sup>

### **3.1.2. Rhiannon & Vocal River**

Considero que para além do Bobby Mcferrin, a Rhiannon é também uma inegável referência no panorama da improvisação vocal, abrangendo uma grande comunidade de cantores seguidores da sua linha de pensamento. Rhiannon é uma artista vocal que vê a música como um veículo para a inovação, cura, transformação e mudança social. Durante os seus ensinamentos no Omega (2018) registei alguns conselhos que vão para além da música: “Ouçam a música, não a vossa mente. Música é uma entidade. Música é um ser. Precisa de espaço. Confie nela. Ela está

---

<sup>7</sup> Embrace your mistakes because they can lead you to places you didn't intend to go. (Mcferrin, Omega 2018)

entre nós.”; Não temos que ser iguais. Apreciem a diversidade.”; “Tenham um sentido de zelo, comunidade, causa comum. Apoie-se uns aos outros.”

Cantora multifacetada, performer, compositora e professora há mais de quarenta anos, Rhiannon, com quem tive o privilégio de estudar, tem vindo a apresentar-se internacionalmente, através de múltiplas colaborações e concertos, para além dos concorridos workshops e retiros de improvisação vocal baseada no corpo e o processo de cura através do som. A sua música caracteriza-se por uma mistura entre jazz, música do mundo, improvisação e storytelling.

Em 2013 Rhiannon publicou o seu livro *Vocal River – The Skill and Spirit of Improvisation*, um guia para os seus métodos de ensino da improvisação, contendo trinta e três exercícios detalhados que juntam as pessoas no círculo da música onde, passo a passo, aprendem aspetos sobre colaboração, solos, fusão de vozes, audição, competências, fé e generosidade. "The more you hone your skills and open your heart, the greater the freedom you will experience in expressing your musical self" (Rhiannon, 2013).<sup>8</sup>

No vídeo de apresentação do lançamento do seu livro *Vocal River* (2013), Rhiannon explica o valor que dá ao ensino da improvisação, justificando o seu interesse pelo mesmo, por se tratar essencialmente de ensinar a ouvir, ensinar o perdão, ensinar a confiança, ensinar colaboração.

Acerca da abordagem aos jogos de improvisação, Rhiannon (2018), durante o workshop *circle songs* no OMEGA, sugeria o seguinte: “Lembrem-se de fazer melodias. Por se tratar de improvisação, não significa que tem que ser atonal ou ritmicamente complexo. Entrem sem desequilibrar o grupo. É possível que tenham que lidar com a ansiedade. Estejam num estado convidativo constante.”

Com a publicação deste livro, a autora acabou por formalizar esta pedagogia, desenvolvendo as suas próprias estratégias e jogos no que se refere ao *circle singing* e improvisação vocal, integrando o movimento corporal nas improvisações e alterando a noção de espaço, não se limitando ao círculo. Os exercícios propostos no seu livro requerem diferentes disposições no “palco” e *ensembles* maiores ou menores (duo, trio, quinteto), atribuindo a função de ouvinte a quem fica de fora, em modo workshop. Este livro é um guia para qualquer indivíduo ou grupo interessado em aprofundar o vocabulário de improvisação e competências intuitivas, inventando música a solo ou

---

<sup>8</sup> "Quanto mais dominares as tuas competências e abrires o teu coração, maior liberdade sentirás na expressão do teu eu musical" (Rhiannon, 2013)

inserida numa pequena formação, incluindo movimento físico, trabalhos a solo, manipulação da forma das canções, exercícios de pequenos ensembles e colaborações de grupo.

Aquilo que diferencia o método de Bobby McFerrin da Rhiannon, é que a última integra elementos do teatro físico, da dança e do story telling, complementando a improvisação vocal com a performance interdisciplinar.

### 3.1.3. Outros

Existe hoje em dia uma grande comunidade de colaboradores de *circle singing* e improvisação vocal, que estudaram com Bobby McFerrin e Rhiannon principalmente, espalhados por todo o mundo. Interessa referir alguns, como Zuza (Brasil), Christiane Karam (Líbano), Gael Aubrit (França), Kees Kool (Holanda), Rizumik (Portugal), entre outros. Esta expansão da rede de contactos está a permitir um estreitamento de ligações, começando a haver confluências de diferentes práticas como *circle singing*, *soundpainting*, *body rhythm*, *five rhythms*, *action theatre*, performance interdisciplinar, entre outros.

## 3.2. Performance Interdisciplinar

Clarcke (1999) defende que “tal como qualquer procedimento humano complexo, a performance musical ao mais alto nível requer uma combinação notável de competências físicas e mentais.”

Para um melhor entendimento do conceito de performance interdisciplinar, interessa compreender o seu significado:

- Interdisciplinar: que estabelece relações entre duas ou mais disciplinas ou ramos de conhecimento, como por exemplo: arte visual, movimento, som, escrita e drama.

Epistemologicamente, existem quatro conceitos disciplinares relacionados entre si, mas que individualmente delimitam uma abordagem científica e educacional

particular: pluridisciplinaridade; multidisciplinaridade; interdisciplinaridade e transdisciplinaridade. Segundo o dicionário priberam, os dois primeiros termos apenas abrangem ou dizem respeito à presença simultânea de várias disciplinas ou áreas de conhecimento, enquanto os dois últimos relacionam-nas entre si.

Neste caso interessa-me coordenar as artes performativas. Logo:

- Artes performativas: artes, como dança, teatro e música, que são executadas perante um público.

No desenvolvimento deste projeto de intervenção, foi importante saber qual a relação que eu queria estabelecer entre as disciplinas envolvidas: música, teatro e dança, não pondo o foco no resultado final, mas no processo criativo. A confluência entre todos os elementos cria o produto final. Interessava-me saber como é que as diferentes disciplinas se afetam ou intensificam. Como tal, fui atribuindo alguns exercícios, manipulando as regras para obter diferentes experimentações:

- Som provoca o movimento;
- movimento provoca o som;
- palavra provoca o som;
- som provoca a palavra.

A performance interdisciplinar foi introduzida neste projeto para trabalhar a desinibição e consequentemente explorar as consciências vocal, corporal e espacial, permitindo a comunicação e desenvolvendo a capacidade de solucionar problemas.

A interação é um elemento chave da improvisação (Azzara, 2011). Interação com o outro, com o som, com um objeto, com um gesto, com uma imagem, ou com uma paisagem.

No decorrer da investigação compreendi que ainda tenho muito que aprofundar no entendimento da performance interdisciplinar, tanto a nível teórico como a nível prático, como por exemplo a propósito da sua estreita ligação com o método de teatro físico improvisado, *action theatre*, criado por Ruth Zaporah.

Tanto no método de Rhiannon como no método de Meredith Monk, existem elementos de interdisciplinaridade, mas esse aspeto está mais presente no trabalho da última.

### 3.2.1. Meredith Monk

Meredith Monk é uma compositora, cantora, diretora/coreógrafa e criadora da nova ópera, de obras teatro-musicais, de filmes e instalações. Reconhecida como uma das artistas mais influentes do nosso tempo, é uma pioneira da extensão da técnica vocal e da performance interdisciplinar. Monk cria obras que prosperam na interseção entre música e movimento, imagem e objeto, luz e som, descobrindo e desenvolvendo novos modos de percepção. A sua exploração revolucionária da voz como um instrumento, como uma língua própria eloquente, expande os limites da composição musical, criando paisagens sonoras que elevam sentimentos, energias e memórias para as quais não há palavras. Nos últimos cinquenta anos, tem sido designada como “uma mágica da voz” e “uma das compositoras americanas mais incríveis”. Em 1968 Meredith fundou “The House”, uma companhia dedicada a uma abordagem interdisciplinar à performance. Meredith Monk & Vocal Ensemble foi fundado dez anos depois, para expandir as texturas e formas musicais. Este grupo é constituído por alguns dos melhores e mais aventureiros cantores, instrumentistas e performers ativos na música nova, entre eles o mestre da técnica e experimentação vocal, Theo Bleckmann. Ao longo do tempo foram surgindo diferentes elementos no Vocal Ensemble, outros mantiveram-se por mais de trinta anos, com *backgrounds* distintos e diversas abordagens à performance interdisciplinar, mas partilhando o mesmo processo de criação de Monk, o mesmo método de ensino. Todos os anos são ministrados workshops por Monk e por membros do Vocal Ensemble, onde a voz, movimento e imagem se cruzam, criando a oportunidade única dos participantes descobrirem a sua própria riqueza interior: "What an artist does is they explore themselves. There's only so much that a teacher can give you. You've gotta' also find what is it that you have that is different from anybody else. So, what we can do is stimulate people to go on with the works and try to find their own solutions" (Monk, 2010).

Um dos seus workshops tem a designação *Dancing Voice, Singing Body*, sugerindo uma interdisciplinaridade entre a música e a dança, levando a voz a dançar e o corpo a cantar. Começando com técnicas de respiração e um aquecimento vocal e de movimento, Meredith trabalha a voz e o corpo como instrumentos multifacetados para explorar amplitude, timbre, gesto, ressonância, personagem, *landscape* e ritmo.

No desenvolvimento do seu trabalho, procura encontrar um equilíbrio entre espontaneidade, liberdade e forma e ambiciona desvendar os princípios da performance, como um veículo para a transformação espiritual. “Curiosity is a great antidote to fear” (Monk, 2012).

### **3.2.2. Theo Bleckmann**

Cantor de jazz e compositor da nova música (new music), Theo Bleckmann cria paisagens sonoras indescritíveis, apenas com a sua voz e um pedal de loops, usando efeitos sonoros variados, através de brinquedos musicais criativos. Tal como Meredith Monk, a sua abordagem à música e à performance é pouco usual e provocadora. Ambos contribuem para a divulgação desta arte através de inúmeros workshops de improvisação vocal e corporal, com um foco na fisicalidade expressiva da apresentação e postura no palco.

Em 2018 realizei um workshop com Theo Bleckmann no Yoga Sobre o Porto, *VOICENOISE - Embodying the Noise, Singing your Body*, explorando vários exercícios rítmicos, usando o corpo em movimento no espaço, reagindo ao som, exercícios melódicos em canon ou harmonizado, exercícios de técnica vocal e exercícios de expressão dramática, dispostos em círculo ou a pares.

## **4. Plano de Ação**

Neste capítulo, serão apresentadas as decisões tomadas durante o período de implementação do projeto de intervenção, assim como a seleção e organização dos conteúdos a lecionar. Como tal, interessa fazer uma breve contextualização do local da implementação.

### **4.1. Local de Implementação – sua contextualização**

Neste projeto vou intervir na turma do 12º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Jazz da Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra, na

disciplina de Formação em Contexto de Trabalho de Coro Jazz, com aulas de noventa minutos semanais, entre Janeiro e Junho.

## **Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra**

Escola pública de ensino artístico especializado, iniciou a sua atividade letiva em 1986.

A Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra (EACMC) ocupa as instalações atuais desde 2010, coincidindo com a celebração do seu 25.º aniversário, marco importante na vida da instituição pelas mudanças que permitiu ao nível da oferta curricular, do aumento do número de alunos e da projeção artística na região. Localiza-se no mesmo edifício que acolhe a Escola Básica e Secundária Quinta das Flores (EBSQF), partilhando com esta diversos espaços, nomeadamente o auditório, os serviços de apoio ao aluno, a biblioteca, as salas de pessoal docente e não docente e os serviços administrativos. Nas áreas específicas do Conservatório contam-se os gabinetes da direção, as salas de aula (de música e de dança) e as salas de estudo individual, bem equipadas e com as condições desejáveis para o ensino e a aprendizagem. De forma a atingir os objetivos a que se propõe, cumpre destacar a importância da relação de parceria pedagógica entre a EACMC e a EBSQF que, com base numa transversalidade de metas, estratégias e valores comuns, tem resultado numa união, convergência e coesão entre as duas escolas.

Em setembro de 2015 abriu, na Escola Profissional da Sertã, um polo artístico da EACMC. Fatores como a dificuldade dos jovens do município da Sertã em frequentar as aulas nas instalações do CMC em Coimbra e a centralização do ensino, com a conseqüente assimetria “litoral/interior” no âmbito da oferta educativa do ensino artístico, foram os principais motivos para a criação deste polo. No mesmo sentido, em 2018 abriu um novo polo artístico da EACMC em Arganil, nas instalações da Escola Básica do 2.º e 3.º ciclo de Arganil.

O funcionamento da EA do CMC é suportado por receitas provenientes do Orçamento de Estado e por receitas próprias, à semelhança da generalidade das escolas públicas.

No presente ano letivo, o Conservatório oferece o curso de iniciação (música e dança), os cursos básico e secundário de música, o curso básico e secundário de dança e o curso profissional de Instrumentista de Jazz.

Os regimes de frequência abarcam as modalidades do ensino supletivo e ensino articulado. A população escolar totaliza 1134 alunos: 210 do curso de iniciação (170 em música e 40 em dança); 623 do básico (74 em dança e 530 em música, estando 366 no regime articulado e 238 no regime supletivo), 207 do secundário (11 na dança, 141 em música e 55 em canto, estando apenas nove no regime articulado) e 53 no curso profissional de Instrumentista de Jazz.

A EACMC dinamiza, também, a Orquestra Geração | Sistema Portugal, um projeto de inclusão social que consiste na oferta da aprendizagem da música a crianças e jovens de comunidades com conjunturas sociais e económicas mais desfavorecidas, que nunca tiveram contacto com a prática orquestral.

De grande relevância para a Comunidade Educativa, o Plano Anual de Atividades (PAA), o Projeto Educativo (PE) e o Regulamento Interno (RI) são três documentos estruturantes fulcrais para o exercício da autonomia da escola.

No que se refere ao Projeto Educativo, a missão central desta escola é a de proporcionar um ensino exigente que permita a prossecução de estudos a nível superior nas áreas da música e da dança.

No departamento do Curso Profissional de Jazz há um cuidado em envolver os vários agentes educativos, fomentando a troca de experiências musicais, didáticas e humanas, através de apresentações regulares do trabalho desenvolvido nas disciplinas técnicas, com maior enfoque na disciplina de combo Jazz. Estes momentos performativos dos alunos e professores estimulam o gosto pela audição e pela interpretação musical, promovendo um ambiente de escola positivo e enriquecedor para toda a comunidade escolar.

Ao longo dos sete anos enquanto docente do CPIJ da EACMC, lecionando várias disciplinas - canto, flauta, naipe de canto, combo e coro jazz - tenho verificado que começa já a ser visível o impacto nas vidas dos jovens que optaram por estudar jazz nesta instituição e que prosseguiram os seus estudos no Ensino Superior. Um exemplo vivo disso está no resultado da 7ª Semana Aberta do Jazz realizada este ano

entre 8 e 12 de Abril no Conservatório de Música de Coimbra, para a qual foram convidados ex-alunos como formadores externos. Para além de se estarem a afirmar enquanto intérpretes, nacional e internacionalmente, no circuito musical de jazz e não só, provaram ser excelentes pedagogos, com um respeito e orgulho pela casa que os fez crescer, partilhando os seu conhecimento com os alunos de agora. Tal atitude e dedicação demonstra uma grande maturidade.

Apesar de o saldo ser positivo, interessa fazer uma análise mais cirúrgica à dinâmica do curso, tentando equilibrar os níveis de motivação de todos os alunos, independentemente da qualidade técnica de cada um. Isto é, interessa motivar todos os alunos para a música, num espírito colaborativo, tirando o melhor partido das potencialidades de cada um. Neste sentido, com o objetivo de oferecer uma aula mais livre, onde os alunos são desafiados a tomar decisões e a mobilizar os conhecimentos adquiridos nas outras aulas do curso, da forma mais instintiva e direta, vocalmente, optei por adaptar os conteúdos do programa da disciplina de FCT de Coro Jazz, passando a abranger jogos de improvisação interativos e criações musicais interdisciplinares.

É importante realçar que este projeto surge como um complemento pedagógico ao ensino intensivo bem desenvolvido nas outras disciplinas do curso, onde os alunos fortalecem as suas capacidades técnicas, ou seja, nunca como uma substituição. Acrescento ainda que existe outra disciplina de FCT designada Oficina Criativa que também funciona como uma plataforma para a criatividade e experimentação artística, mas com vários instrumentos, sendo que a FCT Coro Jazz trabalha exclusivamente com vozes, a cappella.

## **4.2. Estratégias de Ação**

### **4.2.1. Organização das sessões**

As aulas começarão sempre com um aquecimento corporal, usando o espaço, libertando endorfinas através de atividades físicas como a dança, e seguindo para um estado mais meditativo e focado, consciencializando os alunos dos seus movimentos, individualmente e coletivamente, fazendo um exercício mental de todo o processo.

Serão desmistificados aspetos da técnica, anatomia e controlo vocal e do domínio da respiração, suporte do diafragma, postura e expressão musical, corporal e teatral.

Finalmente, aplicaremos os jogos de improvisação vocal e performance interdisciplinar, tendo como método de eleição as *Circle Songs* de Bobby McFerrin e o *Vocal River* de Rhiannon, com uma ou outra adaptação baseada na interdisciplinaridade de Meredith Monk.

Antes de cada atividade, a professora investigadora, orientadora e mediadora, explica o procedimento oralmente, definindo regras específicas, e depois parte para a demonstração, começando por liderar o jogo, intervindo onde necessário para um melhor entendimento dos objetivos propostos. Progressivamente, toma o lugar de observadora participante, transferindo a liderança para um voluntário ou algum aluno nomeado no momento. Após a execução de cada jogo ou momento performativo, conforme a dinâmica da aula, era dado um *feedback* do desempenho dos alunos, dando lugar a uma troca de ideias entre todos.

No final de cada aula, enquanto investigadora, aproveitava o intervalo entre aulas para registar algumas anotações pertinentes do desenvolvimento da sessão, para depois com mais tempo desenvolver, que serviriam de mote para a planificação da próxima aula. Fazia uma auto-avaliação, procurando entender o que funcionou ou não, que exercícios tiveram mais impacto, quais os alunos mais ou menos motivados e o porquê desses resultados.

Para a materialização deste projeto foi fundamental a confiança em mim depositada pela direção da EACMC, que me deu a liberdade pedagógica de adaptar os conteúdos programáticos da disciplina de FCT Coro Jazz, dentro da autonomia e flexibilidade curricular, permitindo a divisão da mesma em dois objetivos – leitura e interpretação de repertório específico e laboratório de improvisação vocal e performance interdisciplinar. Uma vez que este foi o ano da implementação do projeto, a organização curricular pendeu mais para a última vertente.

#### **4.2.2. Jogos de Improvisação Vocal**

Mente, corpo e alma, foram os recursos materiais e didáticos necessários para a realização destas atividades no espaço atribuído para a experimentação – sala B5.

Maioritariamente, na seleção e aplicação de jogos de improvisação, segui os ensinamentos de Rhiannon, mas todos os workshops que frequentei ou artistas que investiguei tiveram impacto na minha forma de atuar na sala de aula, e na capacidade de adaptação dos exercícios, de forma a responder às necessidades da turma, o público-alvo deste projeto de intervenção. Entre outros, são de mencionar os seguintes workshops:

- *Improvisation Concepts Workshop* | Mitch Haupers (Berklee College of Music, Boston, 2008/2009);
- *Mele a Hakuwale – To Sing and Improvise* | Rhiannon's Advanced Improvisation Retreat (Hawaii, 2010);
- *Circle Song and Vocal Improvisation Workshop: rythme et voix* | David Eskenazy (Paris, 2010);
- *Amsterdam: Vocal River Workshop* | Rhiannon (Holanda, 2016);
- *Theo Bleckmann: VoiceNoise Workshop - Embodying the Noise, Singing your Body* (Porto, 2017);
- *Jen Shyu Improvisation Workshop – Sound, Story and Movement* (Porto, 2018);
- *Bobby McFerrin: Omega Circle Songs Workshop* (Nova Iorque, 2018)

### ***Warming up – Dancing***

No início de cada aula, eram usadas duas seleções musicais, com o intuito de estimular os alunos em ambos os sentidos: aquecimento corporal, aumentando o ritmo cardíaco; e aquecimento mental, trabalhando o foco. Na primeira, os alunos eram desafiados a moverem-se livremente pela sala, explorando o seu corpo e a sua respiração no espaço, acabando por formar um círculo, onde cada um sugeria um movimento corporal associado à música, imitado por todo o grupo. Na segunda seleção musical, mais meditativa, eram atribuídos exercícios de flexibilização e consciência corporal, alertando para questões de postura, respiração, suporte do diafragma e técnica vocal, desmistificando a anatomia associada.

## **Circle Singing**

De tradição ancestral, com uma certa qualidade de *call and response* (pergunta e resposta), a sua versão moderna foi inventada por Bobby McFerrin.

Segundo McFerrin, aquando da entrevista nas *Sessions at West 54th*, as *circle songs* são um processo de procura (1998).

No workshop de Bobby McFerrin - *Omega Circle Songs* - em Nova Iorque, cada um dos professores deu uma palavra para representar qual o significado de *circle singing* para eles. Eram 5 professores:

- Bobby McFerrin: cura;
- Judi Vinar: comunidade;
- Rhiannon: improvisação;
- Joey Blake: harmonia;
- David Worm: espiritualidade.

Todo o grupo está disposto em círculo. O líder, *facilitator*, ou maestro, vai para o centro. Pode sugerir uma intenção ou não antes de começar a distribuir as vozes. O líder pode definir os grupos à medida que vai entregando as frases musicais, ou já estar decidido em antemão quais os grupos, normalmente dividido em quatro secções (soprano, contralto, tenor e baixo ou melodia principal, harmonia, baixo e percussão). O líder pode ir improvisando enquanto procura determinada frase. Depois de atribuídas as vozes, o líder pode improvisar por cima e gerir dinâmicas do grupo, ou até mesmo retirar e voltar a integrar vozes, criando diferentes texturas sonoras, criando um arranjo para a sua música em tempo real.

Ao longo das aulas fui atribuindo diferentes regras à criação musical do *circle singing*. Uma delas, inspirada na prática de Meredith Monk, foi adicionar no final da criação musical, um momento interdisciplinar. Isto é, após o líder atribuir todas as vozes aos grupos, tinha que tomar a iniciativa e sair do círculo. Seguindo a deixa, os alunos restantes começavam também a dispersar, desfazendo o círculo e explorando o espaço em movimento. A intenção era cada um continuar a cantar a sua voz, percecionando a relação do seu som com a voz dos outros, com o espaço, devendo reconhecer a presença do outro sempre que se cruzassem, através de um sorriso, um

aceno, um gesto, um movimento, interagindo até o líder dirigir o final. Por vezes, atribuí a função a outro elemento do grupo que não o líder, para criar um movimento, uma forma de estar, um espaço, um gesto, para todos os outros imitarem até ao final da performance.

O conceito *circle singing*, mais do que uma disposição dos cantores no espaço, refere-se fundamentalmente a uma intenção, uma procura incessante de um som coletivo.

*“There is a rhythm to this circle, this co-operation that can make us feel like one body, one voice. Never mind, the circle continues and we understand how much we need one another to make this work. We sound like rain. We are the circle we sing.” (RHIANNON, 2013)*

### **Five Turn**

Este jogo foi inventado pelo pintor e cantor holandês Kees Khool, envolvido em vários projetos vocais de música improvisada.

Na sua base, este jogo é formado por cinco pessoas, que começam viradas de costas para o público e que apenas se viram quando estão a cantar, olhando em frente. Podem “entrar” e “sair” da formação vezes sem conta, consoante a criação musical em questão. Por norma, fazem todos *loops*, ou até quatro pessoas fazem *loops*, deixando o quinto elemento solar por cima, com ou sem letra.

Durante a minha participação no workshop *Vocal River*, acerca do funcionamento do jogo, a mestre Rhiannon deixou alguns conselhos, afirmando que a forma baseia-se nas decisões de acrescentar algo ou de dar espaço e que não devem começar a solar imediatamente nem se devem virar muito rapidamente, mas com calma. (Amesterdão, 2016)

Ao longo das sessões fui atribuindo diferentes regras à criação musical do *five turn*, quer pelo número de pessoas a participar, quer pela associação de um movimento ou expressão dramática ao som produzido na performance.

O *five turn* foi o jogo mais apreciado pela turma, pelo seu carácter mais lúdico e dinâmico.

## Exercícios do *Vocal River* (Rhiannon)

### *Vocal Orchestra 7 parts*

Apesar de no livro “Vocal River” de Rhiannon, este jogo estar atribuído a oito pessoas, adaptei a orquestra vocal para um grupo de sete pessoas, cada um com a sua função musical e estrutural, constituído por:

- *motor* – líder que começa e termina a performance. Inventa uma frase repetitiva de dois ou quatro compassos;
- *interlock* – linha que complementa o *motor*, isto é, preenche os espaços. Se o *motor* está a tempo, o *interlock* está a contratempo, encaixando-se como duas peças de um puzzle;
- *harmony* – procura harmonizar a linha do *motor*;
- *countermelody* – melodia secundária, como contraponto à melodia principal;
- *bass* – linha de baixo;
- *percussion* – percussão vocal;
- *solo* – improvisação sobre a criação musical. O solista pode circular no espaço, influenciando a energia do grupo.

### *Sing/Move/Story*

Trio - Música, movimento e história.

O foco continua a estar no “cantar”, não havendo a pretensão de que os alunos de música de repente se tornem bailarinos ou atrizes, mas a intenção de saírem da sua zona de conforto, de conhecerem outras áreas e criar pontos de interligação e interdisciplinaridade entre elas e a sua própria área.

A liderança neste jogo é partilhada, portanto pode ser a música a acompanhar a história ou vice-versa ou o movimento a liderar ou a acompanhar. Em contexto de aula, de forma a acalmar os nervos e a simplificar a invenção da história, antes de começarem o exercício, pedia a todo o grupo que fornecesse cinco palavras, que

serviriam de rascunho para a história contada. E assim começava o jogo. Três pessoas levantavam-se e consoante a função que cada um assumia, os outros tinham que assumir as restantes, deixando a história, a música ou o gesto fluir, em constante comunicação com o outro.

### **123454321**

Música, movimento, história e performance artística.

Sem qualquer tipo de estrutura temporal, a música começa quando um cantor se levanta e vai para o espaço da performance. O cantor pode improvisar, explorando o som e o movimento no espaço conforme bem entender, sem qualquer ideia ou temática pré-concebida. Quando a peça acaba, o cantor senta-se. Para Rhiannon “o foco, como sempre, está na improvisação musical, pessoal, inventiva, intuitiva e incorporada.”<sup>9</sup> Não há aplausos entre performances. De seguida, um dueto. Entram dois cantores, que criam uma nova performance, independente do momento anterior. Inevitavelmente, os cantores podem deixar-se influenciar pelo que acabou de acontecer, mas não há uma temática a seguir. Cada grupo deve encontrar o seu próprio som, interagindo entre si. E assim sucessivamente, com um trio, quarteto e quinteto, invertendo depois para quarteto, trio, duo e solo. Neste jogo torna-se decisiva a espontaneidade e iniciativa em voluntariar-se para o exercício imediatamente, para evitar que o jogo pare por falta de elementos. Inicialmente os participantes são alertados que todos devem participar, e portanto devem dar espaço uns aos outros, de forma ordeira. No workshop *Vocal River* (2016) Rhiannon chamava a atenção precisamente para isso: “If you often begin, control your urges. If you often wait, go ahead!”

### **Three Face Front**

Três cantores, lado a lado, virados para a frente, de ouvidos e olhos abertos, com visão periférica.

Há várias formas de abordar este jogo de improvisação. Por exemplo, um dos cantores pode começar a solar até desembocar numa frase em *loop* e logo de seguida

---

<sup>9</sup> “Focus, as always, is on musical, personal, inventive, intuitive and embodied improvisation.” (Rhiannon, 2013)

é suportado por um ou pelos outros dois cantores. Ou simplesmente podem interagir os três com frases repetitivas distintas, até que alguém tome a iniciativa de começar a solar por cima das duas outras partes, até passar o testemunho do solista, modificando as ideias do suporte musical e criando diferentes momentos musicais. O suporte pode derivar entre uníssono de uma ideia existente, harmonia da ideia original, *interlocking*, contraponto, texturas sonoras, palavras soltas ou histórias, *ostinato*, silêncio, padrões rítmicos ou percussivos, linhas de baixo, e outros.

Para Rhiannon, *three face front* é a essência do seu ensino e performance da improvisação: “It opens us to shared leadership in spontaneous musical invention, allows for a theatrical element to surface and requires the singers to listen rather than watch one another.” (Vocal River, 2013).

### 4.3. Técnica de Recolha de Dados

No entender de Paulo Freire (1984), fazendo pesquisa-ação, o pesquisador educa e está ao mesmo tempo se educando. E voltando à área para colocar em prática os resultados da pesquisa, ele está, além de educando e sendo educado, pesquisando outra vez, num permanente e dinâmico movimento de pesquisar e educar.

A pesquisa-ação promove a participação de integrantes do contexto escolar na busca de solução para os seus problemas, observando, descrevendo e planejando ações (THIOLLENT, 2000). A relevância deste método de pesquisa e da pesquisa participante em educação é, segundo FREIRE (1987), interferir na ordem social, uma vez que toda ação cultural é sempre uma forma sistematizada e deliberada de ação que incide sobre a estrutura social, ora no sentido de mantê-la como está ou mais ou menos como está, ora no de transformá-la. (Gori, 2006)

Seguindo uma metodologia de investigação-ação, o principal objetivo deste projeto é investigar qual o impacto desta prática coletiva de experimentação musical mais lúdica, baseada em jogos de improvisação vocal, de consciência musical, corporal e dramática, no desenvolvimento da criatividade dos alunos na aprendizagem e de que forma pode contribuir como uma força motivadora para a mobilização de conhecimentos consolidados e para uma consciência cooperativa.

Aplicando a observação participante como técnica de recolha de dados, será feito um registo em vídeo para posterior análise. Após a implementação do projeto,

será atribuído um questionário com questões maioritariamente fechadas para os alunos envolvidos no processo, com o objetivo de compreender qual o impacto na aprendizagem.

Na última aula, os alunos foram avisados que iriam receber um questionário, através da *google forms*, onde poderiam dar a sua opinião acerca das aulas, de forma individual, de modo a servir de *feedback* e poderem contribuir para o aperfeiçoamento das mesmas. A professora reforçou que, apesar de o questionário ser parte integrante do projeto de intervenção, os alunos não tinham que responder de forma positiva a tudo, que deviam ser o mais honestos possíveis e que o importante era saber os resultados, bons ou maus. Assegurou também a confidencialidade das respostas. O modelo do questionário está incluído nos anexos.

#### 4.4. Calendarização e Cronograma de Atividades

Etapas do Projeto de Intervenção	CRONOGRAMA - Ano 2019																											
	Meses - Semanas																											
	Janeiro			Fevereiro			Março			Abril			Maio			Junho			Setembro									
	2ª	3ª	4ª	5ª	1ª	2ª	3ª	4ª	1ª	2ª	3ª	4ª	1ª	2ª	3ª	4ª	1ª	2ª	3ª	4ª	1ª	2ª	3ª	4ª				
Planificação das Atividades	■	■	■																									
Esclarecimento do Conteúdo das Sessões			■																									
Implementação do Projeto			■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
Observação das Gravações e Análise dos dados																												
Implementação dos Questionários																												
Análise interpretativa dos resultados																												
Elaboração das Considerações Finais																												

#### 5. Análise e Avaliação dos Resultados

Após a recolha dos dados, através do vídeo e do questionário, procedeu-se à análise e avaliação dos resultados.

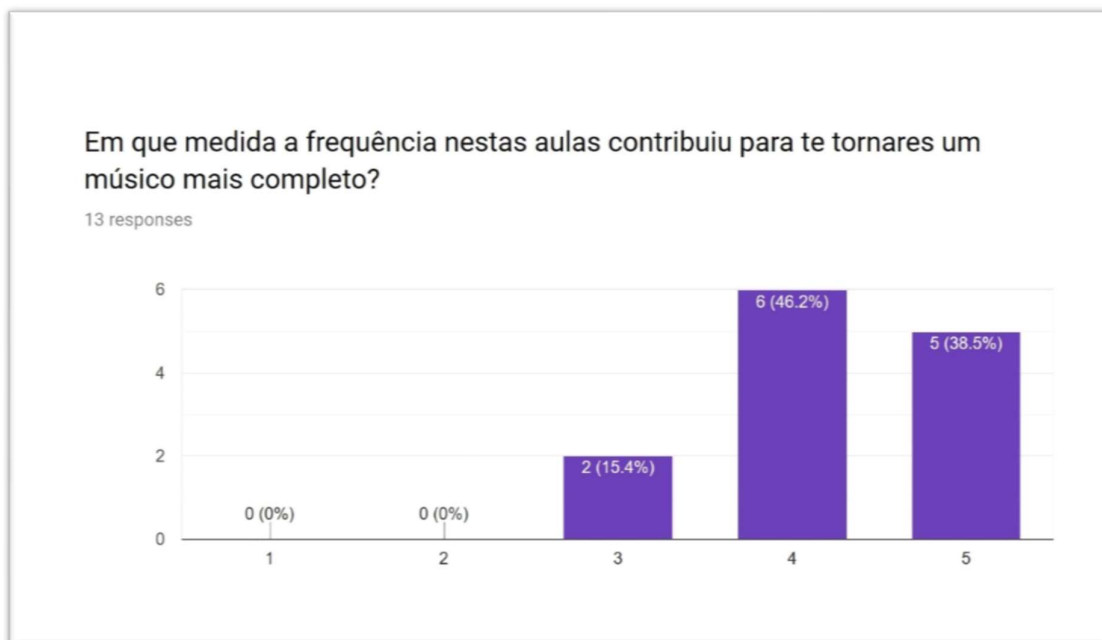
## 5.1. Questionário

A amostra representa treze alunos de todos os instrumentos, com idades compreendidas entre os quinze e os vinte e quatro anos, predominantemente do género masculino (nove alunos), do 10º ano (quatro alunos) e do 12º ano (nove alunos) do CPIJ da EACMC.

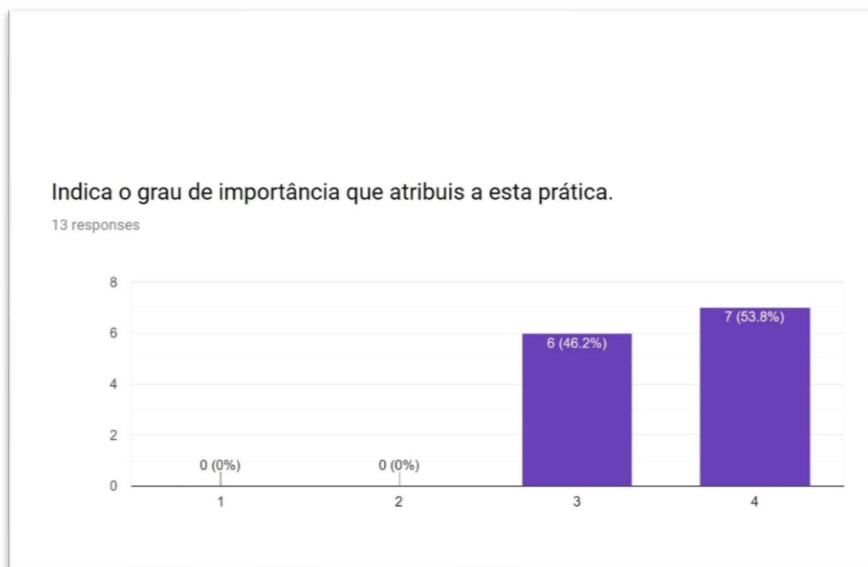
O questionário é constituído por quinze perguntas, onze fechadas e quatro abertas. Os gráficos seguintes demonstram um cálculo do valor médio das respostas dos alunos.

De uma maneira geral, a participação dos alunos nas atividades propostas considera-se assídua.

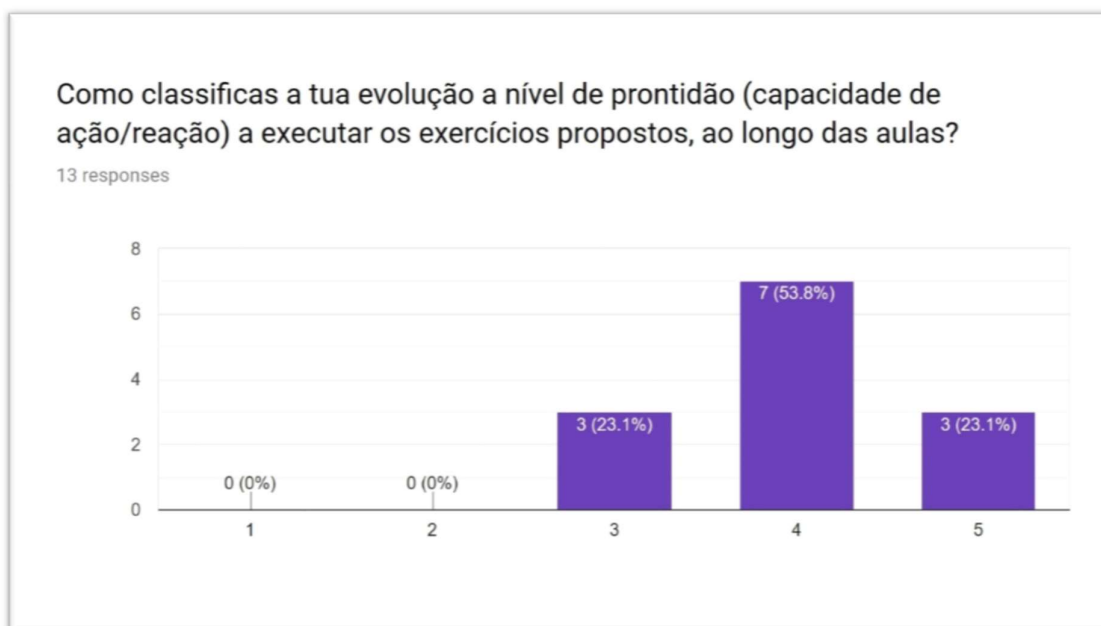
Como podemos observar no seguinte gráfico, todos os alunos acharam que a frequência nestas aulas contribuiu para se tornarem músicos mais completos, sendo que a percentagem mais alta situou-se no valor quatro, numa escala de zero a cinco, de muito pouco a bastante.



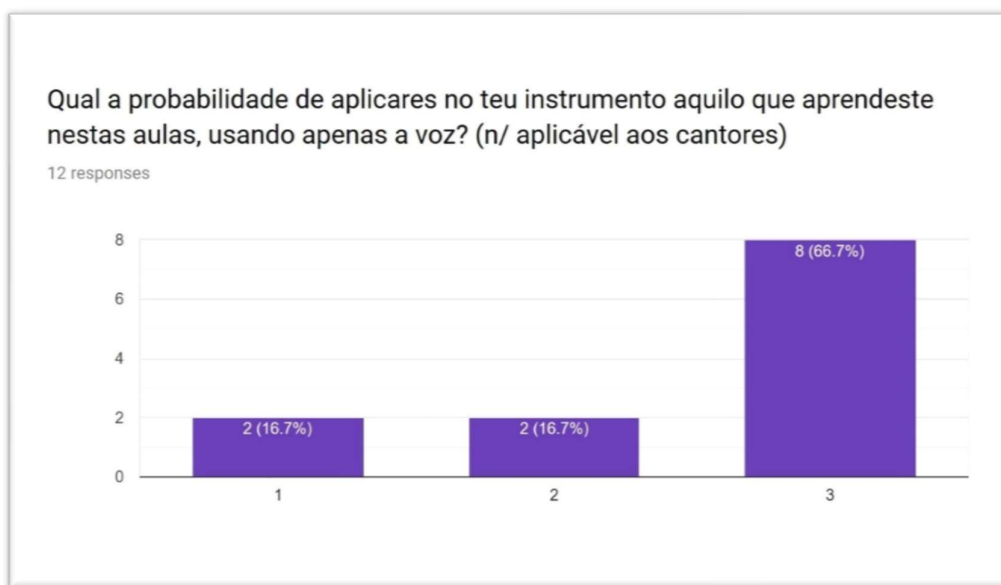
Na sua maioria, os alunos atribuíram muita importância a esta prática, numa escala de zero a quatro, de muito pouca a muita.



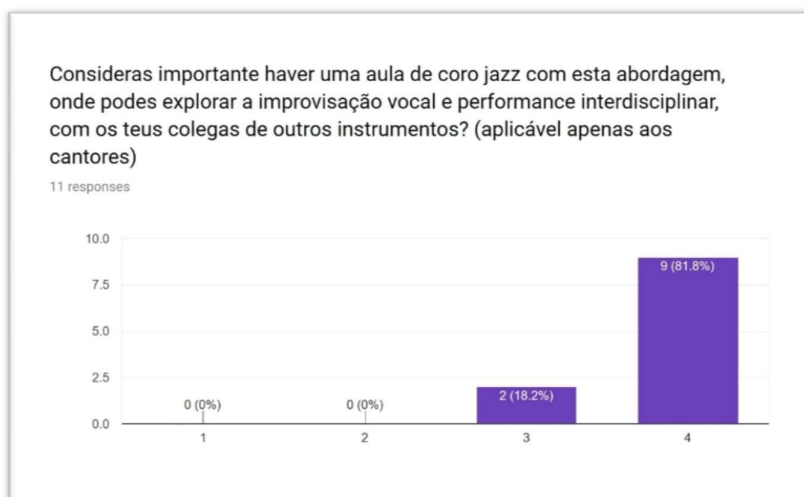
Todos os alunos sentiram evolução a nível da capacidade de ação/reação ao longo das aulas, numa escala de zero a cinco, de muito fraca a muito boa, como podemos verificar no seguinte gráfico.



Numa escala de zero a três, de pouco provável a muito provável, como podemos verificar no seguinte gráfico, a grande maioria dos alunos considera que aquilo que aprenderam nestas aulas, apenas usando a voz, é perfeitamente aplicável ao seu instrumento.



Numa escala de zero a quatro, de muito pouco a muito, uma grande percentagem dos alunos considera muito importante a existência de uma aula de coro jazz com esta abordagem, como podemos ver na seguinte figura.



Quando questionados acerca da influência desta aula de coro jazz, mais especificamente no âmbito da improvisação vocal e performance interdisciplinar, noutras disciplinas do curso, as respostas foram positivas, por diferentes razões:

De que forma é que esta aula de coletivo (coro jazz) pode influenciar outras aulas do curso, como combo ou orquestra?

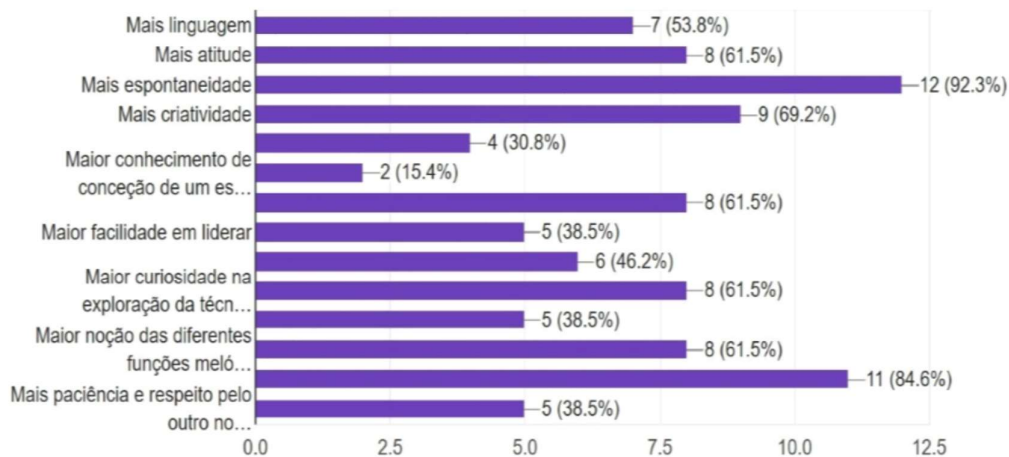
8 responses

- Ajuda a aumentar a confiança e dá-nos ideias de enumeras hipoteses solísticas ou de arranjos
- Criando um sentido de melhor interação entre todos, passando-se a reconhecer mais facilmente as dificuldades ou facilidades que cada um detém.
- Pode influenciar através da necessidade de comunicação e interação entre si.
- Acho que influencia no geral, a meu ver devido ao simples facto que temos de interagir em tempo real improvisando ( que a meu ver é a "Core" jazz ), que é algo bastante trabalhado nestas aulas, quer seja por mudança do groove, quer seja porque um colega trocou a tónica ao acorde.  
Ajudou-me a apurar o ouvido e as cores, e também reparei melhoria na afinação ao tocar Sax. Também consegui mais projecção.
- pode ser utilizado como um meio de interpretação de musicas e interação com os colegas
- Melhor interação e ação/reação na improvisação.
- Poderá desenvolver um maior à vontade nas performances e um sentido de criatividade maior
- Ajuda na capacidade de interação

Quanto às suas vantagens, quer a espontaneidade (92,3%), quer a interação e comunicação com os colegas (84,6%), assim como a criatividade (69,2%), destacaram-se como as mais relevantes.

### Assinala as várias vantagens que a aprendizagem da improvisação vocal e performance interdisciplinar te trouxe:

13 responses



Dois alunos acrescentaram ainda outras opções:

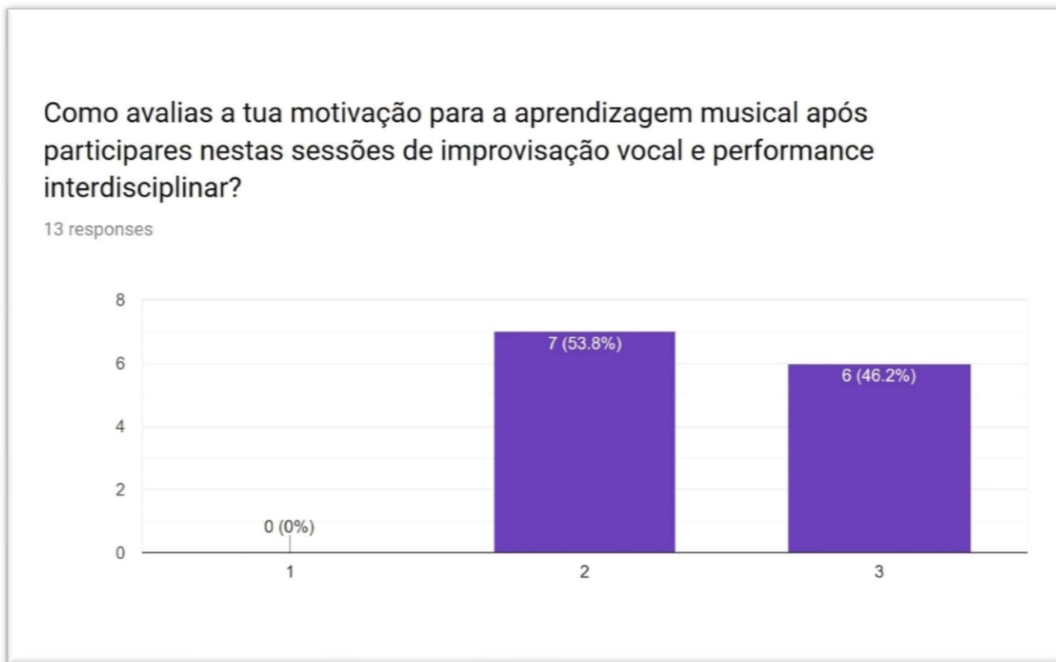
Se assinalaste "outras" na resposta anterior, descreve quais as vantagens que esta aprendizagem te ofereceu que não constam na lista anterior.

2 responses

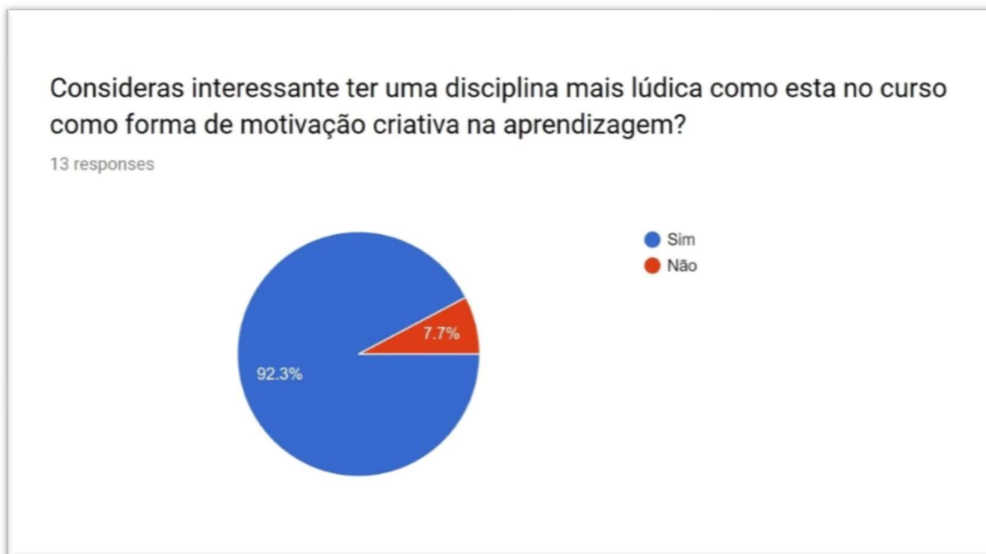
Melhor domínio das cores, acordes; afinação e projecção, vocal e instrumental.

Noção das capacidades vocais

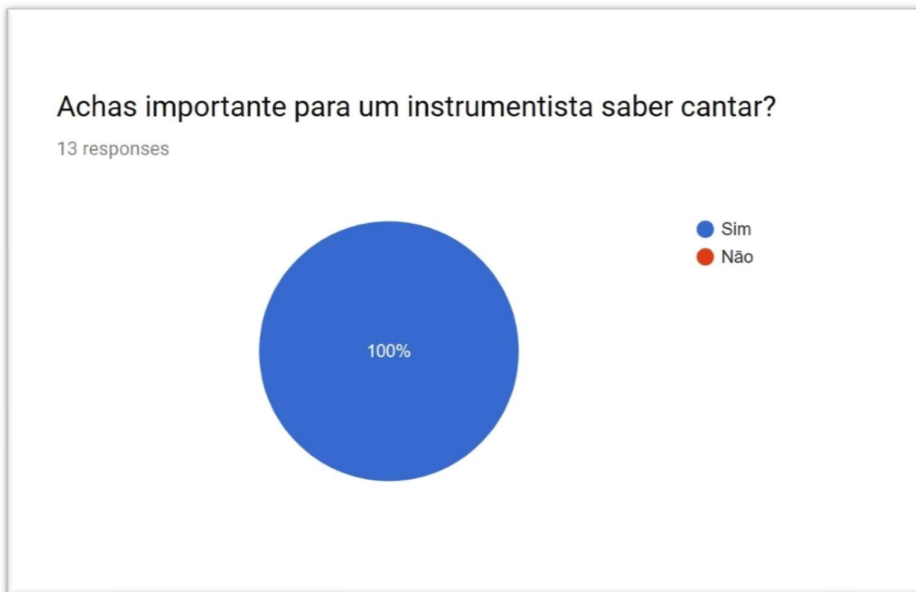
Numa escala de zero a três, no que se refere ao impacto deste projeto na motivação para a aprendizagem musical, o resultado é bom como podemos observar a seguir:



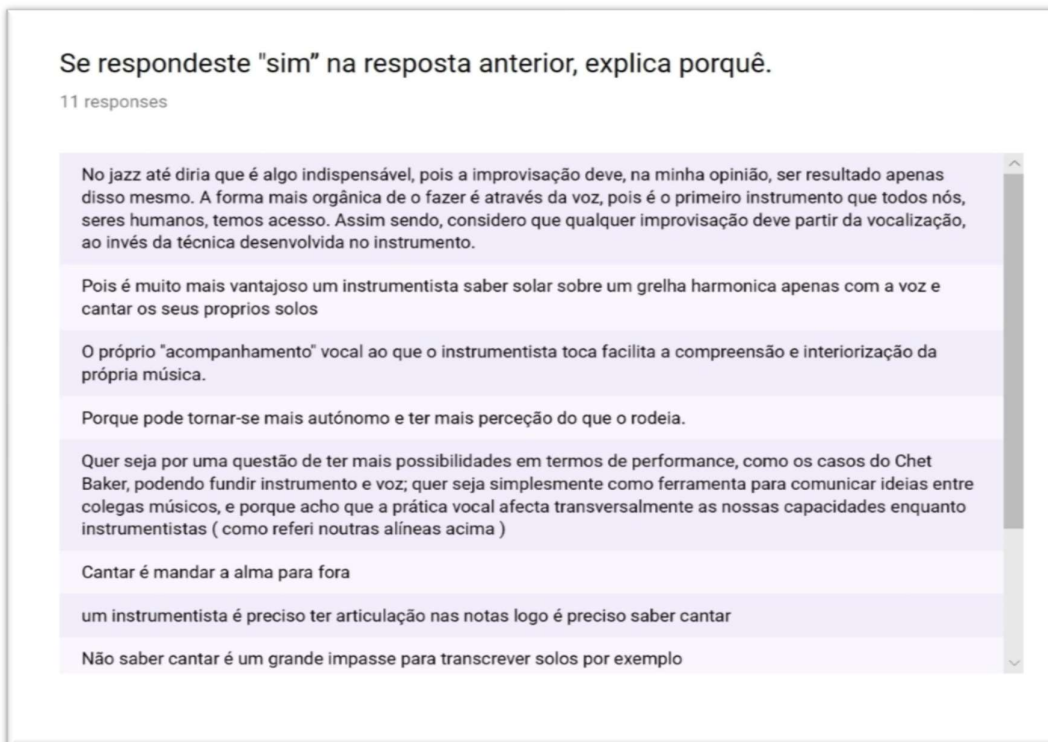
Praticamente todos os alunos (menos um) estão interessados na integração desta disciplina mais lúdica no curso:

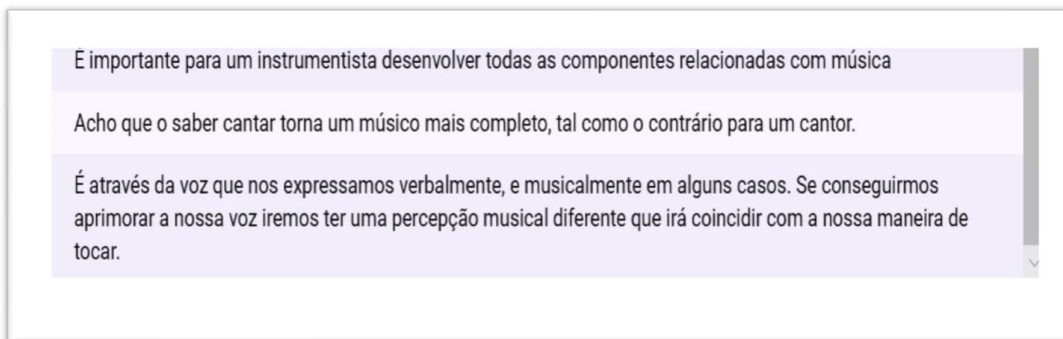


Unanimemente, todos os alunos concordam que é importante para um instrumentista saber cantar, conforme demonstrado no seguinte gráfico:

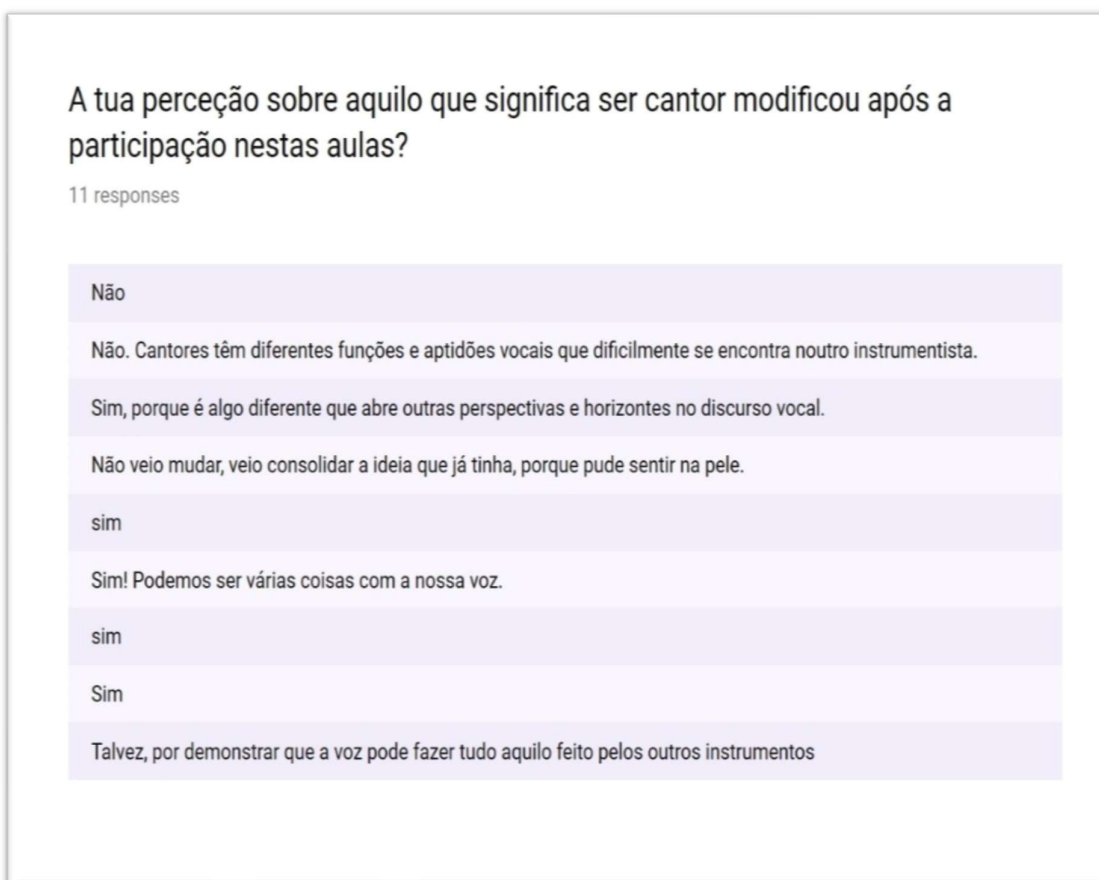


Eis as razões demonstradas:



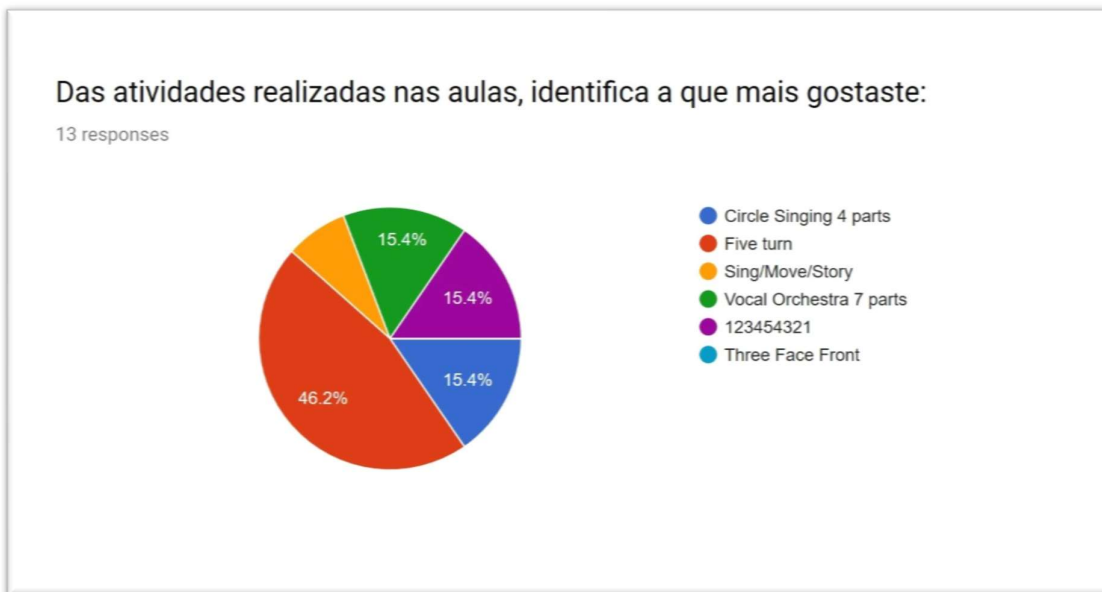


A maior parte dos alunos é da opinião que a frequência nestas aulas veio a modificar a sua percepção daquilo que significa ser cantor, sendo notório um respeito geral pelas suas potencialidades.



Conforme podemos observar, de todas as atividades desenvolvidas, a mais apreciada pelos alunos foi a *Five Turn* e a que menos gostaram foi a *sing/move/story*.

A meu ver, esta escolha baseia-se em dois fatores. A primeira porque é uma atividade mais livre e mais divertida e a segunda porque envolve aspetos com os quais os alunos não estão tão à vontade como o movimento ou a invenção de histórias, aliadas à expressão corporal e teatral.



Por último, a expressão dramática ou teatral foi aquela na qual os alunos demonstraram mais dificuldade nas atividades propostas.



A análise destes dois últimos resultados foi alvo de reflexão, levando à conclusão de que a nível de oferta formativa, o curso poderia ser complementado através da adição de uma disciplina ou atividade extra-curricular, com a vertente teatral e a vertente da dança, para os alunos desenvolverem as competências associadas e tornarem-se artistas mais completos.

## **5.2. Vídeo – Observação Participante**

Todas as aulas foram gravadas (devidamente autorizadas pelos encarregados de educação e pela direção da EACMC), mas para efeitos de avaliação só um registo videográfico, dividido em vários momentos, será usado como base para discussão. Antes do visionamento de todas as aulas, foi criada uma tabela com parâmetros de avaliação no que diz respeito ao espírito de grupo, espontaneidade, confiança, criatividade e capacidade de liderança de acordo com o desempenho dos alunos em questão, identificando quando determinado comportamento era observável ou não. Ao longo dos seis meses, foram analisados diferentes momentos das aulas com os mesmos alunos, de forma a avaliar a evolução ou não de determinados parâmetros. O que foi mais notório na evolução dos alunos foi a espontaneidade e a tomada de iniciativa, a capacidade de liderança, o espírito de grupo, a atitude e a confiança. Desta forma, ficou claro qual o impacto do projeto de intervenção nos alunos.

No vídeo em anexo, através de exemplos de alguns momentos performativos experimentados ao longo do projeto, é demonstrado o processo de evolução a vários níveis: espírito de grupo, intenção, dinâmica, espontaneidade, criatividade, confiança e expressão corporal. O vídeo acaba com um jogo adaptado pela mestrandia, baseado no *Five Turn*, mas neste caso, em vez de uma fila, tem duas filas paralelas de pessoas, seis em cada lado, que se vão virando à medida que acrescentam algo.

## **5.3. Outras conclusões**

Teste diagnóstico: a partir da análise da primeira aula experimental foi possível compreender melhor o nível dos alunos em relação a várias competências envolvidas no processo. Deste modo, verificou-se que os alunos tinham, no geral, uma boa

intuição melódica, domínio rítmico e ouvido harmónico. Contudo, no que se refere à espontaneidade, capacidade de liderança e espírito de equipa, demonstraram menos capacidade. O fato de serem desafiados a expressarem-se musical, corporal e teatralmente, só podendo usar a voz e o corpo como instrumento musical, intensificou o medo da exposição pessoal e, para os outros instrumentistas que não os cantores, a dificuldade de se expressarem musicalmente.

Motivação: no desenvolvimento de todo o processo, o fator motivação teve um papel relevante na aprendizagem dos alunos, quer pelo empenho na obtenção de bons resultados no que se refere à criação musical, quer pela oportunidade de se conhecerem melhor, colaborando nos exercícios propostos, ou pela liberdade em explorar novas abordagens à improvisação, através da voz e do corpo.

Trabalho de Grupo: o trabalho coletivo foi essencial, não só por possibilitar uma reflexão conjunta sobre o desempenho de todos os elementos do grupo, mas também pelo desenvolvimento de competências de liderança e organização. Foi inculcada nos alunos a premissa de que o trabalho de cada um é útil e valorizado, permitindo-lhes a tomada de consciência da necessidade do trabalho em grupo para atingirem os mesmos objetivos, munindo-os da capacidade de trabalhar cooperativamente e com autonomia. O elevado grau de exposição a que os alunos e investigadora foram expostos nas aulas, ao serem desafiados a agir e reagir, com mais ou menos segurança, proporcionou uma grande aprendizagem emocional para todos, pondo os alunos e a investigadora em confronto com os seus próprios sentimentos e os sentimentos dos outros.

Questionário: esta técnica de recolha de dados permitiu ter uma ideia geral da mentalidade dos alunos perante todo o projeto.

Vídeo: enquanto docente e investigadora, o visionamento dos vídeos contribuiu para uma melhor perceção de todo o processo da transmissão da mensagem aos alunos e constituiu uma enorme aprendizagem no que se refere à minha prática pedagógica,

uma vez que tive a oportunidade de me distanciar de mim mesma e aperceber-me de questões diretamente relacionadas com o processo ensino-aprendizagem que funcionaram bem ou não, ou que tiveram mais ou menos impacto nos alunos.

Discussão sobre as performances: este projeto de intervenção permitiu também de forma construtiva, a reflexão, discussão e crítica, após as performances, sobre o desempenho de cada um, dando um *feedback* imediato, reforçando aquilo que já está solidificado e ajudando a clarificar e a compreender quais os pontos a melhorar.

## 6. Conclusão

Para se realizarem conclusões sobre o presente estudo é necessário retomar a questão problema: “Será a carga horária do CPIJ demasiado intensiva? Será urgente existir uma componente mais lúdica como forma de motivação na aprendizagem? Será a voz/corpo a forma mais direta e intuitiva de criar um laço musical entre os alunos?” ou “De que maneira a improvisação vocal e a performance interdisciplinar constituem uma forma de motivação criativa na aprendizagem?” Esta é uma questão-chave desta intervenção. Este projeto baseou-se realmente em grande parte no despoletar da criatividade e espontaneidade dos alunos e na motivação para a criação musical em conjunto, para a expressão artística pessoal e coletiva, procurando salientar a individualidade e reforçar a coletividade.

Para este estudo, foram escolhidos jogos de improvisação vocal e performance interdisciplinar envolvendo as expressões musical, corporal e dramática, inventados por Bobby McFerrin, Rhiannon, Kees Kool e Meredith Monk, entre outros, com adaptações da minha parte, moldadas à dinâmica das aulas.

Nem todos os alunos mostraram o mesmo interesse ou capacidades ao longo de todo o processo, mas é de salientar o trabalho de grupo desenvolvido. Os efeitos desta formação foram recebidos de forma diferente por cada aluno, mas o que se destaca é a transformação positiva que o mesmo sofreu, tornando-se mais unido.

A nível dos resultados, podemos verificar que este projeto de intervenção foi

muito bem recebido pelos alunos, que atribuíram muita importância a esta prática, considerando que aquilo que aprenderam nestas aulas, apenas usando a voz, é perfeitamente aplicável ao seu instrumento. Uma grande percentagem dos alunos valoriza a existência de uma aula de coro jazz com esta abordagem, e acredita que a frequência nestas aulas contribuiu para se tornarem músicos mais completos. Quando questionados acerca da influência desta aula de coro jazz, mais especificamente no âmbito da improvisação vocal e performance interdisciplinar, noutras disciplinas do curso como combo e orquestra, as respostas foram positivas, destacando-se um fator: interação. Quanto às vantagens que esta aprendizagem trouxe, quer a espontaneidade, quer a paciência e respeito pelo outro no processo de criação musical, destacaram-se como as mais relevantes. Muito interessados na integração desta disciplina mais lúdica no curso, todos os alunos concordam que é importante para um instrumentista saber cantar, embora, de uma forma geral, demonstrem mais dificuldade na expressão dramática. Contudo, houve uma melhoria da predisposição geral dos alunos para o desconhecido. Com a experiência, foram perdendo o medo do ridículo ou da exposição, a favor da curiosidade da experimentação.

Os resultados obtidos demonstraram que este projeto vem reforçar também o perfil de desempenho que se pretende de um instrumentista de jazz - interagir artisticamente com os elementos das diferentes formações musicais, compreendendo a sua função dentro do próprio grupo — binómio solista/acompanhador.

Embora o tempo de intervenção se resuma apenas a um ano letivo e não seja possível recolher dados incontestáveis que permitam afirmar que a criatividade e motivação dos alunos melhorou efetivamente, foram criadas as condições para que os alunos conheçam explicitamente os aspetos que condicionam uma maior liberdade de expressão artística, aplicando o conhecimento adquirido no momento, mais em contacto com o interior de cada um e em comunicação com o outro.

Os principais objetivos deste estudo foram alcançados, pela exposição dos alunos a uma atividade extracurricular (formação em contexto de trabalho) de enriquecimento musical, pessoal e sociocultural. A metodologia utilizada neste trabalho permite constatar, através dos resultados obtidos, que esta atividade terá em muito contribuído para o crescimento dos alunos. Podemos então concluir que a integração de uma componente mais lúdica como a improvisação vocal e performance interdisciplinar na carga curricular do curso de jazz, neste caso na disciplina de Coro

Jazz, tem, efetivamente, potencialidades no desenvolvimento da criatividade e da motivação. Para tal, contribuíram três fatores essenciais: a técnica musical, os exercícios aplicados e o trabalho cooperativo.

Esta intervenção no coletivo trouxe melhorias visíveis na relação professora-aluno/a nas aulas individuais de instrumento. Este aspeto prende-se com o aprofundamento das relações ao longo das aulas, quer pela exposição pessoal de cada um, quer pela estimulação da espontaneidade, quer pelo contacto com o outro, quer pela postura demonstrada dentro do grupo. A vários níveis, esta aula de coro jazz veio também servir de complemento à aula de instrumento.

Enquanto professora sempre em busca de uma atualização de conhecimentos, inserida numa escola também em constante desenvolvimento, esta experiência pessoal e pedagógica revelou-se enriquecedora, reforçando a adaptação e diversificação de abordagens quando inseridos num coletivo, com diferentes personalidades e diferentes ambições e visões da música, da escola e da vida, permitindo preservar a motivação para a aprendizagem e para a criação artística.

De forma mais abrangente, seria revolucionário integrar a improvisação na Educação em Portugal, conforme defende Rhiannon (2013):

O próximo passo na educação no mundo é incluir a improvisação desde os primeiros anos de escolaridade em diante, ensinando as crianças mais novas, à medida que entram na sociedade escolar, como colaborar, como ouvir, como ser generosas umas com as outras. É isso que ensina. Como ser flexível e estar alerta.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> The next step in education in the world is including improvisation from grade school on up, teaching young kids as they enter the school society how to collaborate, how to listen, how to be generous with each other. That's what it teaches you. To be flexible and to be awake. (Rhiannon, 2013)

## REFLEXÃO FINAL

A Prática de Ensino Supervisionada revelou-se uma experiência enriquecedora, traduzindo-se numa mobilização de conhecimentos consolidados e recém-adquiridos acerca da prática pedagógica, aplicados durante o estágio na observação, planificação e lecionação de aulas.

As planificações de aulas foram elaboradas tendo em consideração as características de todos os intervenientes, procurando adequar os conteúdos, objetivos, estratégias e parâmetros de avaliação a cada situação.

Todas as Unidades Curriculares integradas no Mestrado em Ensino da Música vieram a aprofundar o meu conhecimento das ciências da educação, desenvolvendo competências científicas e pedagógicas, e, em última instância, fizeram-me crescer enquanto professora e ser humano.

Quanto ao conteúdo do relatório, à profundidade da análise crítica e reflexão sobre a prática educativa e à pertinência do projeto de intervenção, considero ter obtido um bom desempenho.

Considero ainda que o meu objetivo de fortalecer a motivação na aprendizagem foi bem conseguido, na medida em que, tanto no estágio como no projeto de intervenção, os alunos mostraram-se bastante motivados e responderam bem aos exercícios propostos, apresentando bons resultados, em ambas as instituições.

A familiaridade do mestrando com a Instituição de Ensino escolhida para a implementação do projeto de intervenção, o seu local de trabalho, revelou-se muito construtiva, dinâmica e interventiva, proporcionando uma evolução da atividade docente e da oferta escolar, sempre ativa na procura incessante de melhores práticas pedagógicas, motivando os alunos para a aprendizagem musical.

Em reuniões com os docentes do departamento de jazz, foi enaltecido o trabalho desenvolvido com os alunos ao longo do ano, refletindo-se nas suas ações e no trabalho coletivo, considerando este projeto de intervenção como algo benéfico e divertido, trazendo boa energia e motivação na aprendizagem.

Este trabalho abre portas para mais investigações sobre esta temática, na

descoberta de novas abordagens na motivação para a aprendizagem musical e num repensar do processo ensino-aprendizagem, através do desenvolvimento da prática de improvisação vocal e performance interdisciplinar. A aplicabilidade deste projeto a outras áreas da música que não o jazz, coros, aulas de formação musical, ou ainda a outras áreas que não a música, como empresas (*team building*), e até a comunidades locais, é muito forte, pois pode ser adaptada consoante o público-alvo e é transversal, na medida em que pode proporcionar uma melhoria do bem-estar geral.

## BIBLIOGRAFIA

Almeida, Fábio Alves (2015) *A Disciplina de Laboratório de Improvisação Musical: Um contributo didático de implementação do estudo da improvisação como oferta complementar para alunos do 6ª grau do ensino articulado e supletivo*. Repositório Científico da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto

Clarcke, Eric (1999). *Processos Cognitivos em Performance Musical*

Estrela, A. (1994). *Teoria e Prática de Observação de Classes. Uma Estratégia de Formação de Professores*. Porto: Porto Editora (4.ª ed.).

Farrell, Fran. (2018). *Improvisation in Choral Settings*. Doctorate of Musical Arts. Faculty of Music. University of Toronto.

Gomes, Brocardo, Nery, et al. (2016). *Perfil dos alunos à saída da escola obrigatória*. Ministério da Educação, Porto

Gori, Renata (2006). *Observação Participativa e Pesquisa-Ação: Aplicações na Pesquisa e no Contexto Educacional*. Revista Eletrônica de Educação do Curso de Pedagogia do Campus Avançado de Jataí da Universidade Federal de Goiás. Brasil.

Healy, Jane (1990). *Endangered Minds*

Horsley I.; Collins, M., Madura, Badura-Skoda, E.; Libby, D. (1980) *Improvisation: Western Art Music*. In S. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol.9, London: Macmillan*.

Machado, Joana (2012). *Voz: a viagem interior: performance e interdisciplinaridade no contexto do jazz e da música improvisada*. Repositório Científico da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto

Monk, Meredith (2012). *Meredith Monk's Voice*. Kris Tippett interview, New York

Norgaard, Martin (2017). *Descriptions of Improvisational Thinking by Developing Jazz Improvisers*. International Journal of Music Education. Georgia State University, USA

Pereira, Francisco António (2011) *Tese Factores que influenciam a aprendizagem do improviso no jazz vocal*. Repositório Científico da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto

Reis, Pedro (2011). *Observação de Aulas e Avaliação do Desempenho Docente*. Cadernos do CCAP - 2. Ministério da Educação – Conselho Científico para Avaliação de Professores, Lisboa.

Rhiannon (2013). *Vocal River*, p.54. United States of America: RHIANNONMUSIC

Rodrigues, Fernando (2015). *Semana Aberta do Jazz'15: Implementação de Hábitos de Audição de Música Jazz ao Vivo*. Repositório Científico da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo do Porto

Sarath, Edward W. (2013). *Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society*. State University of New York Press, Albany

## DOCUMENTAÇÃO CONSULTADA

Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, IP (n.d.). Plano de Estudos e Elenco Modular. Acedido Abril, 14, 2019 em <http://www.anqep.gov.pt/aaaDefault.aspx>

Conservatório de Música do Porto. (2015). Projeto Educativo e Regulamento Interno. Acedido Março, 03, 2019 em <https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/>

Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra. Projeto Educativo (2017), Regulamento Interno (2018) e Regulamento Cursos Profissionais\_EACMC (2018). Acedido 2019 em <https://www.conservatoriomcoimbra.pt/>

## PÁGINAS DE INTERNET ACEDIDAS

Azzara, Chris (2011). Ted Talks *Creativity and Improvisation: Inspiration and Meaning for Music Teaching and Learning* <https://www.youtube.com/watch?v=XRH8PLGs0B0>

Mcferrin, Bobby (1997). *Circle Songs, Sessions at West 54<sup>th</sup>* <https://youtu.be/eitUBS0UxXY>

Monk, M. (2010). *Dancing Voice/Singing Body* with Meredith Monk and Katie Geissinger. <https://vimeo.com/21061149>

Nettl, Bruno e outros autores (2019). Oxford Music Online. Grove Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>

Rhiannon (2014). *Vocal River* <https://youtu.be/qjQkcG4qZ1w>

## **ANEXOS**