



**Politécnico
Castelo Branco**

Escola Superior
de Artes Aplicadas

A Influência da Linguagem Corporal na Performance Musical

Cátia Domingos

Orientadores

Professora Doutora Luísa Correia Castilho

Vasco Espanha Gouveia

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Mestrado em Ensino de Música - Instrumento (Flauta transversal) e Música de Conjunto, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Luísa Correia Castilho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

julho de 2025

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Coordenador, Henrique Manuel Pires Teixeira Gil

Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

Vogais

Principal Vogal, arguente: Professora Maria Madalena Amaral Veiga Leitão

Professora Coordenadora Aposentada

Vogal, orientador: Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira
Correia Castilho

Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco

Dedicatória

Ao Vasco.

Agradecimentos

Ao Vasco, para além da orientação artística e da partilha de conhecimentos, agradeço a inalcançável dedicação e amizade, permitindo-me crescer enquanto não só docente, mas também como pessoa.

À minha orientadora, Professora Doutora Luísa Correia Castilho, pela disponibilidade, orientação científica e acompanhamento no desenvolvimento desta investigação.

À AMAC, pelo acolhimento durante a Prática de Ensino Supervisionada, disponibilizando um ambiente propício à observação, reflexão e aplicação pedagógica dos conteúdos explorados ao longo do mestrado.

A todos os colegas e músicos que, de alguma forma, contribuíram na elaboração desta investigação.

Resumo

O presente relatório de estágio incide sobre a unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música – Instrumento e Classe de Conjunto. Este projeto surge no âmbito do Estágio Profissional realizado na Academia Musical dos Amigos das Crianças (AMAC), durante o ano letivo 2023/2024, no grupo de recrutamento M09 – flauta transversal.

A primeira parte deste relatório consiste na descrição da Prática de Ensino Supervisionada, onde se contextualiza o meio escolar, a classe de instrumento e a classe de conjunto; o desenvolvimento do estágio e por fim uma reflexão sobre o mesmo. Numa segunda parte é apresentada a investigação sobre a influência da linguagem corporal na performance musical, onde se procurou apurar como os movimentos e gestos podem influenciar e potenciar uma performance. O projeto de intervenção, aplicado aos alunos que frequentam as aulas de Performance da AMAC, teve como objetivo identificar como a linguagem corporal afeta não só a performance ao nível do músico - interpretação, qualidade técnica e comunicação emocional – mas também do ponto de vista do público – perceção e apreciação.

Através da revisão de literatura e de instrumentos de recolha de dados, como registo de observação de aulas de Performance e questionários, são explorados aspetos como a conexão entre movimento corporal e interpretação musical, o aumento da expressividade através da gestualidade e a influência da linguagem corporal na perceção do público sobre a qualidade da performance. Os resultados indicam que o domínio da linguagem corporal pode potencializar a expressividade artística, reforçar a conexão com a audiência e melhorar o desempenho técnico, evidenciando a sua importância como complemento à habilidade musical.

Palavras-chave

Linguagem corporal; gestos; performance; comunicação não-verbal; expressão corporal

Abstract

The present internship report focuses on the curricular unit of Supervised Teaching Practice of the master's degree in music education – Instrument and Ensemble Class. This project arises within the scope of the Professional Internship carried out at the Academia Musical dos Amigos das Crianças (AMAC) during the 2023/2024 academic year, within the M09 recruitment group – transverse flute.

The first part of this report consists of a description of the Supervised Teaching Practice, including the school environment, the instrument class, and the ensemble class; the development of the internship; and, finally, a reflection on the experience. The second part presents research on the influence of body language on musical performance, aiming to investigate how movements and gestures can influence and enhance a performance. The intervention project, applied to students attending AMAC's Performance classes, aimed to identify how body language affects performance not only from the musician's perspective – interpretation, technical quality, and emotional communication – but also from the audience's viewpoint – perception and appreciation.

Through a literature review and data collection tools such as observation records from Performance classes and questionnaires, aspects such as the connection between bodily movement and musical interpretation, the amplification of expressiveness through gestures, and the influence of body language on audience perception of performance quality are explored. The results indicate that mastering body language can enhance artistic expressiveness, strengthen audience connection, and improve technical performance, highlighting its importance as a complement to musical skills.

Keywords

Body language; gestures; performance; nonverbal communication; bodily expression

Índice geral

Composição do júri.....	III
Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Resumo.....	IX
Palavras-chave.....	IX
Abstract.....	XI
Keywords.....	XI
Índice geral.....	XIII
Índice de figuras	XVII
Índice de tabelas	XX
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos	XXII
Introdução	1
Parte I – Prática de Ensino Supervisionada	1
1. Contextualização Escolar	2
1.1. A Academia Musical dos Amigos das Crianças	2
1.2. Caracterização do Meio Envoltente.....	3
1.2.1. Meio Geográfico.....	3
1.2.2. Meio sociocultural, económico e infraestruturas	3
1.3. Caracterização da Instituição de Ensino	4
1.3.1. Condições físicas.....	4
1.3.2. Outros equipamentos.....	5
1.3.3. Instrumentos musicais	5
1.4. População Escolar	5
1.4.1. Discentes	6
1.4.2. Docentes.....	6
1.4.3. Não docente.....	6
1.5. Modelo de Organização	7
1.6. Projeto Educativo do Biénio 2023/24 e 2024/25	7
1.6.1. Oferta Formativa Curricular	8
2. Caracterização da classe de instrumento	9
2.1. Classe de flauta	9
2.2. Conteúdos programáticos do 3º grau de flauta	9

2.3.	Critérios de avaliação do 3º grau de flauta.....	13
2.4.	Prova Global de Instrumento.....	13
3.	Caracterização da classe de conjunto	14
3.1.	Classe de Música de Câmara	14
3.1.1.	Prova Global de Classe de Conjunto	14
3.1.2.	Critérios de avaliação.....	15
4.	Prática de Ensino Supervisionada - Instrumento	16
4.1.	Planificações e reflexões das aulas de flauta.....	16
5.	Prática de Ensino Supervisionada - Classe de Conjunto	23
5.1.	Planificações e reflexões das aulas de música de câmara	23
6.	Reflexão final	30
	Parte II – Influência da Linguagem Corporal na Performance.....	32
1.	Problemática e Objetivos do Estudo	34
2.	Enquadramento Teórico.....	35
2.1.	Comunicação não-verbal	35
2.2.	Conceito de Linguagem Corporal.....	36
2.2.1.	Postura.....	36
2.2.2.	Expressões Faciais	37
2.2.3.	Proxémica	37
2.2.4.	Gestos e Postura	38
2.2.5.	Cinésia	42
2.3.	Linguagem corporal inadequada.....	43
3.	Metodologia da Investigação	45
3.1.	Metodologia.....	45
3.2.	Técnicas e instrumentos de recolha de dados	45
3.2.1.	Questionário.....	45
3.2.2.	Comunicação e registo de tratamento de dados pessoais.....	46
3.2.3.	Observação de uma aula de performance	46
3.3.	Análise dos dados	47
4.	Apresentação e análise dos resultados	49
4.1.	Questionário.....	49
4.1.1.	Secção 1 – Caracterização do/a respondente	49
4.1.2.	Secção 2 - Conhecimento e perceção da linguagem corporal	53
4.1.3.	Secção 3 – Observação pessoal.....	58
4.1.4.	Secção 4 - Treino.....	59

4.1.5. Secção 5 - Experimentação e influência na audiência.....	60
4.2. Observação de uma aula de performance	64
5. Conclusão.....	69
Referências Bibliográficas	71
Anexos	75

Índice de figuras

Figura 1 - Logótipo da AMAC (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25)	2
Figura 2 - Localização da freguesia da Misericórdia no município de Lisboa (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25)	3
Figura 3 - Área geográfica da AMAC (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25).....	4
Figura 4 - Modelo da estrutura organizacional da AMAC-EMVC (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25) 7	
Figura 5 - Organização da classe de flauta da AMAC 2023/2024 (Fonte: elaboração da autora)	9
Figura 6 - Excerto do início do estudo nº6 de Koehler op33 I	18
Figura 7 - Excerto da partitura do Concerto de Vivaldi RV 533, demonstrando o padrão rítmico do tema.	25
Figura 8 - Excerto do 3º andamento do Concerto RV 533 de Vivaldi. Padrão rítmico abordado nos exercícios de escalas.....	29
Figura 9 - Nº de pessoas por idade (Fonte: elaboração da autora).....	49
Figura 10 – Género dos participantes (Fonte: elaboração da autora)	50
Figura 11 - Nº de pessoas por instrumento principal (Fonte: elaboração da autora).....	50
Figura 12 - Nº de pessoas por profissão principal (Fonte: elaboração da autora)	51
Figura 13 - Nº de pessoas por ano de escolaridade (Fonte: elaboração da autora).....	51
Figura 14 - Nº de pessoas por anos de experiência profissional.....	52
Figura 15 - Frequência de apresentações públicas (Fonte: elaboração da autora).....	52
Figura 16 - Como a Linguagem Corporal influencia a performance musical segundo os inquiridos (Fonte: elaboração da autora)	54
Figura 17 - Elementos da linguagem corporal considerados importantes pelos músicos inquiridos (Fonte: elaboração da autora).....	55
Figura 18 - Uso conscientemente a linguagem corporal para transmitir emoção ou intenção musical durante uma performance (Fonte: elaboração da autora) ...	56
Figura 19 - impacto mais significativo da linguagem corporal na performance musical. (Fonte: elaboração da autora).....	58
Figura 20 - Justificações das respostas dos alunos à pergunta: <i>Já observaste a linguagem corporal de grandes artistas influenciar de forma positiva ou negativa, a sua própria performance ou a performance do grupo?</i> (Fonte: elaboração da autora)	59
Figura 21 - Percentagem de músicos que já receberam treino específico em relação à linguagem corporal	60

Figura 22 - Achas que a tua linguagem corporal afeta a percepção da audiência? (Fonte: elaboração da autora)	61
Figura 23 - Percentagem de músicos que já alterou conscientemente a linguagem corporal em função de um trecho musical (Fonte: elaboração da autora)	62
Figura 24 - Sabe que a linguagem corporal está associada à comunicação performativa e ao controlo do sistema nervoso? (Fonte: elaboração da autora)..	62

Índice de tabelas

Tabela 1 - Objetivos mínimos a atingir pelo aluno do 3º grau ao nível das competências técnicas e capacidades. (Adaptado de: Documento do Plano Curricular de flauta transversal da AMAC)	11
Tabela 2 - Conteúdos musicais do 3º grau do ensino básico e listagem de obras indicativa do nível de dificuldade técnica, interpretativa e artística. (Adaptado de: Documento do Plano Curricular de flauta transversal da AMAC)	12
Tabela 3 - Programa mínimo que um aluno do 3º grau deverá estudar, preparar e cumprir ao longo do ano letivo. (Adaptado de: Documento do Plano Curricular de flauta transversal da AMAC)	13
Tabela 4 - Caracterização da classe de conjunto (Fonte: elaboração da autora)	14
Tabela 5 - Planificação da aula de flauta nº11 (Fonte: Elaboração da autora)	16
Tabela 6 - Planificação da aula de flauta nº26 (Fonte: Elaboração da autora)	21
Tabela 7 - Planificação da aula de música de câmara nº2 (Fonte: Elaboração da autora)	23
Tabela 8 - Planificação da aula de música de câmara nº13 (Fonte: Elaboração da autora)	26
Tabela 9 - Planificação de música de câmara nº16 (Fonte: Elaboração da autora)	28
Tabela 10 - Relação entre os tipos de gestos apresentados por McNeill (1992) e a performance musical (Fonte: elaboração da autora)	39
Tabela 11 - Categorização dos gestos apresentada por Jane Davidson (2001) em <i>The Role of the Body in the Production and Perception of Musical Performance</i> . (Fonte: elaboração da autora)	39
Tabela 12 - Movimentos expressivos e a sua influência na performance segundo Barbara Conable no seu livro <i>What Every Musician Needs to Know About the Body</i> . (Fonte: elaboração da autora)	41
Tabela 13 – Definição e estrutura da hierarquia de organização dos movimentos corporais segundo Ray Birdwhistell (1970). (Fonte: elaboração da autora)	42
Tabela 14 - Justificações das respostas dos alunos à pergunta: "O que entendes por linguagem corporal" (Fonte: elaboração da autora)	53
Tabela 15 - Justificações das respostas dos alunos à pergunta: "Quais os gestos/movimentos que usas e com que objetivo?" (Fonte: elaboração da autora)	56
Tabela 16 - Relatório de Observação de uma aula de performance	64
Tabela 17 - Guião de questionário (Fonte: elaboração da autora)	75

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

AMAC – Academia Musical dos Amigos das Crianças

PES – Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

O presente relatório de estágio foi realizado durante o 2º ano do ciclo de estudos do Mestrado em Ensino de Música, curso conducente ao grau de mestre em Ensino de Música, na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. É o produto e reflexo do estágio da prática de ensino supervisionada que foi desenvolvida ao longo do 2023/2024 e é realizado no âmbito da Unidade Curricular de Prática de Ensino Supervisionada.

O relatório apresentado é constituído por duas partes distintas: a Parte I é destinada a uma breve contextualização institucional composta por uma descrição da cidade de Lisboa, da Academia Musical dos Amigos das Crianças o seu projeto educativo e a prática pedagógica desenvolvida ao longo do estágio. Nesta secção fazem parte a caracterização do aluno de flauta e da classe de conjunto; uma síntese do plano de estágio; a identificação dos objetivos gerais e específicos; o repertório trabalhado ao longo do ano; as planificações; reflexões de aula e por fim uma reflexão crítica à prática educativa implementada. Na Parte II é apresentado um estudo de investigação com o tema “A influência da Linguagem Corporal na performance musical”.

A influência da linguagem corporal na performance é um campo de estudo fascinante e cada vez mais relevante. À medida que a sociedade evolui, a compreensão da importância da comunicação não verbal cresce, destacando a necessidade de explorarmos mais profundamente como gestos, posturas e expressões faciais podem impactar significativamente a maneira como somos percebidos e avaliados em distintas situações. Tal como bailarinos e atores, também os músicos enfatizam mais o discurso não verbal, transmitindo, através do virtuosismo da técnica e da expressividade dos seus gestos, ideias e emoções (Mesquita, 1997). Uma performance musical não se limita apenas aos elementos musicais de uma obra. A expressão musical é um processo complexo de comunicação e interação entre o intérprete e o ouvinte, que contempla características tanto musicais quanto não musicais (Juchniewicz, 2008). Para Mesquita (1997) “O reconhecimento da existência e da importância de um modo não-verbal expresso através do corpo e do movimento do ser humano, ao lado do verbal, é de capital importância para profissionais que interagem com pessoas” (p.160).

A realização desta investigação teve como objetivos compreender como gestos e posturas complementam e intensificam a expressividade da performance; o impacto da linguagem corporal na comunicação emocional; a influência da linguagem corporal na perceção do público; e como a consciência e o domínio da linguagem corporal podem melhorar o desempenho técnico e artístico do intérprete. A Parte II começa por apresentar uma revisão de literatura, visando esclarecer e

definir conceitos de comunicação não verbal e linguagem corporal, seguindo-se pelo estudo da influência da linguagem corporal na performance musical. Posteriormente, são apresentados o inquérito por questionário realizado a músicos profissionais e estudantes (com o intuito de perceber qual a perceção dos músicos acerca da linguagem corporal e da sua influência na performance musical) e o relatório de observação de uma aula de performance realizada na AMAC, acompanhados pela descrição da metodologia, amostra, resultados e análise do questionário realizado. Esta segunda parte finaliza-se com uma reflexão sobre a influência da linguagem corporal na performance.

Parte I – Prática de Ensino Supervisionada

1. Contextualização Escolar

1.1. A Academia Musical dos Amigos das Crianças

A Academia Musical dos Amigos das Crianças (AMAC), antes designada por Fundação Musical dos Amigos das Crianças (FMAC) é uma associação sem fins lucrativos, que goza das prerrogativas de Instituição de Utilidade Pública e que tutela a Escola de Música Vecchi-Costa. Iniciou a sua atividade como escola de música em 29 de 1953, tendo-lhe sido atribuída Autorização de Funcionamento com o nº 4540, em 21 de fevereiro de 1984, então designada por Fundação Musical dos Amigos das Crianças. É uma escola de ensino artístico especializado fundada pela pedagoga Adriana de Vecchi, com o apoio de diversas personalidades, das quais se destacam o seu marido, Fernando Costa, professor e violoncelista, Sofia Abecassis e Ricardo Espírito Santo.



Figura 1 - Logótipo da AMAC (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25)

Em 1954 foi criada a Orquestra Juvenil de Instrumentos de Arco da FMAC, sob a direção musical e pedagógica de Fernando Costa, que imprimiu o seu cunho característico que ainda hoje persiste, sendo a mais antiga formação orquestral com funcionamento ininterrupto em Portugal. Desta orquestra saíram, na década de 60, os primeiros jovens para os quadros da antiga Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, mais tarde denominada Orquestra Sinfónica da RDP. Outros alunos da FMAC seguiram carreiras musicais com reconhecido mérito artístico, como solistas, compositores, professores e membros da Orquestra Gulbenkian e da Orquestra Sinfónica Portuguesa.

A fim de consolidar e dar continuidade ao projeto, novas colaborações surgiram nos novos Órgãos Sociais da AMAC, preparando a instituição para o séc. XXI. São de referir as deslocações da Orquestra Juvenil da FMAC por todo o país, em jornadas de divulgação musical, bem como a realização de concertos em Espanha, França, Alemanha e Itália, onde atuou para o Corpo Diplomático acreditado junto da Santa Sé. Em 1985 a FMAC foi agraciada pelo governo português com a medalha de Mérito Cultural.

No ano letivo 2013/2014 a escola comemorou os seus 60 anos de atividade. Com o falecimento de Adriana de Vecchi em 1995, Leonardo de Barros assumiu a Direção da FMAC, com a colaboração do pianista Jorge Moyano, também ele antigo aluno da instituição, no cargo de Vice-Presidente. Uma nova equipa tomou posse em 2010, liderada por Carlos Passos, a quem se juntaram antigos alunos de

várias gerações. Entre 2013 e março de 2016 a associação foi presidida por Teresa Beatriz Abreu, antiga aluna e professora da escola. Entre abril de 2016 e março de 2019 foi o professor e antigo aluno da escola, Alexandre Delgado que exerceu estas funções.

Atualmente a AMAC é presidida por uma antiga aluna e professora, Floriana Oliveira, encabeçando uma lista de Órgãos Sociais constituídos por professores, antigos alunos e encarregados de educação.

1.2. Caracterização do Meio Envolverte

Desde 2007, que a AMAC tem instalações próprias no 1.º andar do nº19 da Rua D. Luís I, na zona de Santos, perto do rio Tejo, onde se tem verificado um grande desenvolvimento cultural, nomeadamente nas artes e *design*.

1.2.1. Meio Geográfico

Está situada na freguesia da Misericórdia, Concelho de Lisboa, que resulta da agregação das antigas Freguesias da Encarnação, Mercês, Santa Catarina e São Paulo, e possui 1,11Km² de extensão com cerca de 11.000 habitantes (INE, 2013).

A freguesia, que abrange alguns bairros históricos de Lisboa, tem vindo a perder habitantes (mais de 2000, em prol do alojamento local), tenta agora, através de projetos como “Uma Freguesia com Objetivos Globais+”, promover um turismo sustentável, o controle da perda de população, e a promoção da inovação e empreendedorismo social.

Pretende a Junta de Freguesia da Misericórdia definir os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável e a elaboração de metas e implementação de políticas, objetivos e atividades para concretizar os objetivos globais da Agenda 2030.

Esta é uma zona central na cidade de Lisboa, privilegiada em termos de acessos e rede de transportes públicos.

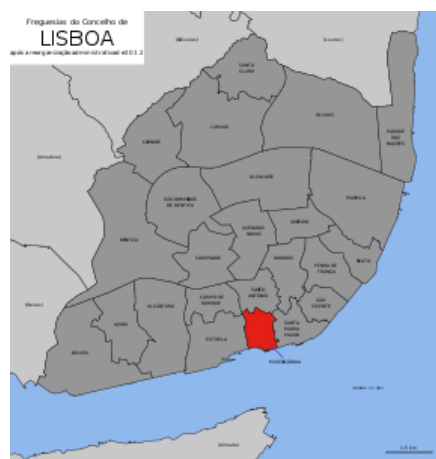


Figura 2 - Localização da freguesia da Misericórdia no município de Lisboa (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25)

1.2.2. Meio sociocultural, económico e infraestruturas

Na freguesia da Misericórdia, onde se situa a AMAC-EMVC, cerca de 25% da população tem acima dos 65 anos de idade. Esta zona desenvolveu-se nos últimos anos, tendo sido objeto de uma grande renovação e modernização, desde que a escola se instalou nesta morada. Este desenvolvimento contemplou as ruas e edifícios adjacentes, o Largo de Santos, Mercado da Ribeira e Praça D. Luís, até ao Cais do Sodré.

Na área geográfica da escola, existem várias empresas, edifícios de habitação, comércio, restauração, várias entidades de fundo educativo e cultural, como a Fundação Portuguesa das Comunicações, a Escola de Tecnologias de Inovação e Criação e a sede da EDP. Numa área um pouco mais alargada, a universidade europeia, o Teatro A Barraca, a *Music Box*, o Instituto Superior de Ciências da Administração, o Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu da Marioneta, o Instituto Superior de Economia e Gestão e a Escola Superior de Design/Escola Superior de Marketing e Publicidade.



Figura 3 - Área geográfica da AMAC (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25)

1.3. Caracterização da Instituição de Ensino

1.3.1. Condições físicas

A AMAC-EMVC dispõe de instalações próprias, adaptadas às especificidades de um espaço de ensino especializado de Música, servidas por dois elevadores comuns e um monta-cargas, com rampa de acesso para pessoas com mobilidade condicionada. A escola tem um ambiente agradável, com luz natural em todos os espaços dedicados à lecionação, os quais têm sido objeto de obras com vista à melhoria das condições de aprendizagem e de atualização às necessidades do presente, como o acesso à rede *WiFi* em todos os espaços das instalações.

Todas as salas de aula, gabinetes e o Auditório possuem climatização natural e condicionada.

O Auditório Fernando Costa foi objeto de remodelação nos últimos anos, em virtude do crescimento do número de alunos nas Classes de Conjunto e com vista à melhoria acústica, isolamento térmico e aproveitamento de luz natural. No referido auditório foi:

- Realizada a aplicação de material de isolamento acústico no interior da parede que serve de fundo de palco, melhorando a acústica geral da sala;
- Melhorado o isolamento térmico-acústico através do restauro do chão, de tacos de azinheira, e da substituição das janelas por caixilharia de PVC e vidro duplo, com proteção contra os raios ultravioleta;
- Reorganizado o material disponível por forma a flexibilizar a utilização da sala para aulas coletivas e para apresentações públicas.

1.3.2. Outros equipamentos

A escola dispõe de vários outros equipamentos usados como recursos administrativos e pedagógicos, tais como: computadores fixos e portáteis, uma televisão, um projetor, uma fotocopiadora e impressora profissional, uma máquina de encadernação, uma guilhotina, uma máquina de plastificar, três aparelhagens áudio e cerca de 80 cadeiras dobráveis.

1.3.3. Instrumentos musicais

A AMAC possui um importante e vasto acervo patrimonial em instrumentos musicais de cordas dedilhadas, instrumentos de arco, sopros e teclados (Anexo IV – Descrição do Acervo Instrumental da AMAC-EMVC). Uma parte é de coleção, alguns são disponibilizados a alunos e/ou professores para utilização nas aulas e outros são cedidos aos alunos, quando asseguram o zelo pelo bom estado do instrumento, manutenção, conservação e cobertura do seguro.

Além dos instrumentos, a escola possui também mais de 70 estantes de música, 4 afinadores/metronomos, 8 apoios de pé para a Classe de Guitarra e vários suportes de espigão para as Classes de Violoncelo e de Contrabaixo.

1.4. População Escolar

1.4.1. Discentes

A população estudantil é composta por 251 alunos, sendo que 87% é residente no concelho de Lisboa, na sua maioria proveniente de bairros geograficamente próximos das instalações da escola. A AMAC-EMVC tem 9 alunos sinalizados com NE (Necessidades Específicas, ao nível da falta de concentração e dificuldades na aprendizagem) e 12 alunos beneficiários de Ação Social Escolar na escola de ensino regular.

1.4.2. Docentes

O corpo docente da escola é constituído por um total de 23 professores, dos quais:

- 17% com habilitação própria para a docência;
- 83% com habilitação profissional;
- 40% a lecionar em exclusivo na AMAC-EMVC;
- 7% cuja única atividade profissional é a docência na escola.

A grande maioria dos professores da AMAC-EMVC exerce atividades artísticas, além da pedagógica: são músicos de orquestra, têm carreiras como músicos *freelancer*, dirigem coros, compõem, entre outras. 57% dos professores da escola têm mais de 10 anos de tempo de serviço e a maioria leciona na AMAC-EMVC em horário parcial, contudo, o corpo docente da escola é bastante estável:

- 39% dos docentes lecionam na AMAC-EMVC há menos de 10 anos;
- 32% dos docentes lecionam na AMAC-EMVC entre 11 e 20 anos;
- 29% dos docentes lecionam na AMAC-EMVC há mais de 21 anos.

1.4.3. Não docente

O corpo não docente da escola é constituído por:

- 3 técnicos administrativos que trabalham na escola a tempo integral, todos há mais de 20 anos, conferindo uma estabilidade aos serviços administrativos;
- 1 zelador que apoia os alunos e professores na escola, bem como é cuidador da conservação das instalações, materiais e realiza a limpeza e higienização dos espaços da AMAC-EMVC.

1.5. Modelo de Organização

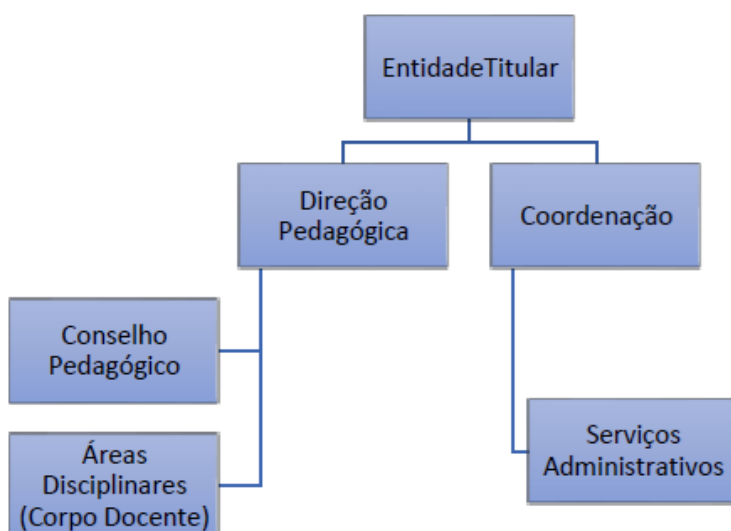


Figura 4 - Modelo da estrutura organizacional da AMAC-EMVC (Fonte: Documentos Orientadores da AMAC: Projeto educativo do biénio 23/24 e 24/25)

A estrutura organizacional da AMAC-EMVC compreende os órgãos da associação que a tutela, bem como de todas as estruturas específicas de direção pedagógica, coordenação e apoio logístico. A composição, as competências e o modo de funcionamento dos órgãos de administração e gestão da escola, assim como dos órgãos de gestão pedagógica encontram-se definidos nos Estatutos da Associação Academia Musical dos Amigos das Crianças e no Regulamento Interno da AMAC-EMVC, que obedecem ao devido enquadramento legal.

1.6. Projeto Educativo do Biénio 2023/24 e 2024/25

A AMAC-EMVC tem uma oferta educativa desde o berçário até ao nível de Secundário, para todas as crianças e jovens que pretendam estudar Música, bem como cursos livres para adultos. A oferta educativa, ao nível do ensino especializado de Música, contempla os cursos de Iniciação, Básico (nos regimes articulado e supletivo) e Secundário (no regime supletivo). Sendo o protocolo de articulação realizado entre a AMAC-EMVC e o Agrupamento de Escolas Padre Bartolomeu de Gusmão – Escola Básica e Secundária Josefa de Óbidos, uma das escolas de vanguarda na área das Necessidades Especiais, a AMAC realiza um plano de medidas de suporte à aprendizagem e à inclusão, em articulação com esta escola de ensino regular, adequado às especificidades de cada aluno.

No âmbito curricular, a AMAC-EMVC pretende alargar a sua oferta ao Ensino Especializado de Teatro, inicialmente ao nível do Curso Básico, e ter o seu ensino a iniciar no ano letivo de 2024/2025.

1.6.1. Oferta Formativa Curricular

A oferta de cursos livres abrange alunos desde a idade de berçário até à idade adulta, sem limite de faixa etária. Estes cursos são:

- Música para Bebés (Berçário);
- Jardim Musical e Iniciação Instrumental (Pré-escolar);
- Iniciação Musical (com carga horária reduzida a Instrumento de 45' para 30')
- Curso AMAC (com 90' de Formação Musical; 90' de Classe de Conjunto e 30' de Instrumento)
- Curso AMAC Duo (com 90' de Formação Musical ou de Classe de Conjunto e 30' de Instrumento);
- Cursos Livres de Instrumento, Formação Musical, Classe de Conjunto e Análise e Técnicas de Composição (qualquer idade a partir dos 5 anos, com disciplinas isoladas ou combinadas);
- Classe de Performance (para alunos de Música, a partir do 5º grau de Instrumento);
- Curso de Performance (para instrumentistas profissionais de Música);
- Curso de Classe de Competição (para alunos da AMAC-EMVC de qualquer grau de Instrumento);
- Curso de Formação Musical para Produção Musical;
- Estudo de Instrumento Acompanhado (sem delimitação de faixa etária, para alunos de Música);
- Expressarte: Curso de Teatro
- Iniciação ao Xadrez;
- Música de Câmara;
- Ensemble de Sopros;
- Ensemble de Violinos e Violetas;
- Ensemble de Violoncelos;
- Terapia através do Ensino da Música.

2. Caracterização da classe de instrumento

2.1. Classe de flauta

A classe de flauta transversal da AMAC no ano letivo 2023/2024 estava dividida por dois professores. No total a classe contava com 13 alunos, organizados da seguinte forma:

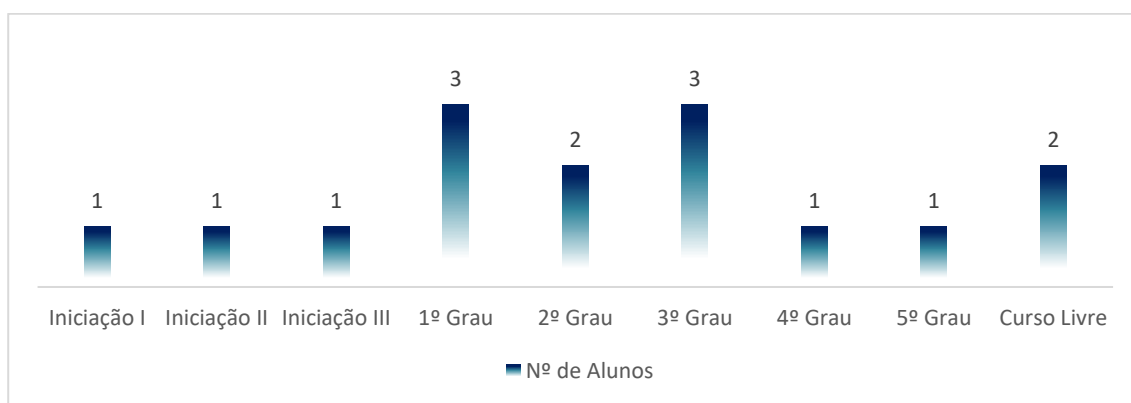


Figura 5 - Organização da classe de flauta da AMAC 2023/2024 (Fonte: elaboração da autora)

Para a Prática de Ensino Supervisionada foi escolhido um aluno do 3º Grau sendo que serão aqui apresentados os conteúdos programáticos e os critérios de avaliação relativos ao 3º grau do Ensino Básico¹.

2.2. Conteúdos programáticos do 3º grau de flauta

O programa de Flauta Transversal encontra-se estruturado por graus de aprendizagem, do 1º ao 8º e tem como objetivos gerais:

- Definir as metas e os objetivos mínimos que o aluno deve atingir em cada grau de aprendizagem de Flauta Transversal;
- Melhorar a eficácia do processo de ensino e aprendizagem da execução musical com a Flauta Transversal;
- Fornecer ao aluno as competências e os conhecimentos necessários para a sua progressão de estudos musicais no nível superior;

¹ Informações retiradas do Regulamento Interno e do Programa Curricular de Flauta Transversal, disponíveis do site da AMAC - <https://www.amac.pt/>

- Desenvolver uma capacidade de interpretação estética e estilisticamente adequada, mas simultaneamente em respeito pela visão pessoal do aluno;
- Clarificar e tornar mais transparente todo o processo de avaliação da disciplina de Flauta Transversal;
- Fomentar e possibilitar ao aluno a capacidade de autorregulação das suas aprendizagens, numa atitude de autoavaliação crítica e consciente.

O programa de Flauta Transversal encontra-se estruturado por graus de aprendizagem, do 1º ao 8º. Para cada grau são enumerados:

- **Objetivos** mínimos a atingir pelo aluno ao nível das competências técnicas e capacidades
- **Conteúdos musicais**, que englobam as escalas e arpejos, métodos e estudos de Flauta Transversal e uma listagem de obras que se considera meramente indicativa do nível de dificuldade técnica, interpretativa e artística pretendido
- **Programa mínimo** que o aluno deverá estudar, preparar e cumprir em cada grau de aprendizagem, ao longo do ano letivo.

Outros documentos de escola definem especificamente os Critérios de Avaliação de Flauta Transversal para o 2º e 3º Ciclos e Ensino Secundário e os Modelos das Provas Globais de avaliação do 2º, 5º e 8º graus.

Tabela 1 - Objetivos mínimos a atingir pelo aluno do 3º grau ao nível das competências técnicas e capacidades.
(Adaptado de: Documento do Plano Curricular de flauta transversal da AMAC)

OBJETIVOS

DOMÍNIO	OBJETIVOS TÉCNICOS
Mãos	<ul style="list-style-type: none"> - Dominar as dedilhações do registo grave, do registo médio e do registo agudo
Produção sonora	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o controlo da respiração e do doseamento de ar necessário à produção de som e condução de frase - Consolidar a flexibilidade entre registos - Consolidar o controlo de dinâmicas (<i>f</i>, <i>mf</i> e <i>mp</i>) - Adquirir noções de controlo de afinação
Leitura à 1ª vista	<ul style="list-style-type: none"> - Ler à 1ª vista pequenos excertos e peças
Execução instrumental	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura na clave de sol - Estabilidade da pulsação e andamento - Rigor rítmico e de articulação - Coordenação motora - Qualidade na emissão sonora - Afinação - Realização de fraseado e dinâmicas - Expressividade musical - Memória musical - Autonomia no estudo individual e preparação do repertório

Tabela 2 - Conteúdos musicais do 3º grau do ensino básico e listagem de obras indicativa do nível de dificuldade técnica, interpretativa e artística. (Adaptado de: Documento do Plano Curricular de flauta transversal da AMAC)

CONTEÚDOS MUSICAIS

DOMÍNIO	CONTEÚDOS MUSICAIS	
Escalas e Arpejos	<ul style="list-style-type: none"> · Escalas maiores e respetivos arpejos, na extensão de 2 oitavas: Sol, Ré, Mi, Fá, Si b, Lá b · Escalas menores harmónicas e menores melódicas, e respetivos arpejos, na extensão de 2 oitavas: Dó # e Fá · Escalas cromáticas na extensão de 2 oitavas 	
Métodos e estudos	Autores	Método/Estudo
	Joseph-Henry Altès	<i>Célèbre Méthode Complète de Flûte</i> (Volume 2)
	Taffanel & Gaubert	<i>17 Grand Exercices Journaliers de Mécanisme</i> : n3 e n6
	Frans Vester	<i>125 Easy Classical Studies for Flute</i> <i>100 Classical Studies for Flute</i>
	Trevor Wye	<i>Beginner's Book</i> (cont. do Volume 2)
Peças	Compositor	Obra
	J. Andersen (1848-1918)	<i>Album-Blatt</i> , Op. 19 <i>Berceuse</i> , Op. 28, Nº 1
	Sérgio Azevedo (n. 1968)	<i>Pequena Suite para a Corte de Lilliput</i>
	Beethoven (1770-1827)	<i>Allegro und Menuet</i> para 2 flautas
	Gounod (1818-1893)	<i>Serenade</i> (arr. I. Morton)
	C. Hand (n. 1929)	<i>Scherzo</i> do Caderno <i>Modern Flute Music</i> (Volume 1)
	Jacques Ibert (1890-1962)	<i>Le Petit Âne Blanc</i>
	Richard Kershaw (n. 1946)	<i>Let's Dance: Simple Samba e Busy Bossa-Nova</i>
	Xavier Montsalvage (1912-2002)	<i>El Arca de Noé</i> (para Flauta e Guitarra): <i>La Oveja e El Gato</i>
	Arthur Veal	<i>Greek Pastoral</i> do Caderno <i>Modern Flute Music</i> (Volume 2)

Tabela 3 - Programa mínimo que um aluno do 3º grau deverá estudar, preparar e cumprir ao longo do ano letivo. (Adaptado de: Documento do Plano Curricular de flauta transversal da AMAC)

PROGRAMA MÍNIMO

ESCALAS E ARPEJOS	ESTUDOS	PEÇAS
Todos os definidos	6 estudos completos	6 peças completas

2.3. Critérios de avaliação do 3º grau de flauta

Nos termos da Portaria 223-A/2018 de 03.08, referente ao Curso Básico de Música e da Portaria 229-A/2018 de 14.08 os alunos deverão realizar provas globais às disciplinas de Formação Musical, Classe de Conjunto e Instrumento no final do 2º, 5º e 8º graus. A matriz das provas encontra-se, para consulta, na secretaria da escola.

2.4. Prova Global de Instrumento

- a) A classificação na prova é expressa em valores, de 1 a 20. A prova global de instrumento no 2º grau é avaliada por um júri constituído por 2 ou 3 professores e no 5º e 8º graus o júri é formado obrigatoriamente por 3 professores.
- b) No 2º grau a prova global de instrumento tem um peso de 40%, aplicando-se a seguinte fórmula para o cálculo da classificação final: nota do 3º período X 0,6 + classificação final da Prova Global X 0,4
- c) No 5º e 8º graus a prova global de instrumento tem um peso de 50%, aplicando-se a seguinte fórmula para o cálculo da classificação final: nota do 3º período X 0,5 + classificação final da Prova Global X 0,5

3. Caracterização da classe de conjunto

3.1. Classe de Música de Câmara

Na Prática de Ensino Supervisionada seguiram-se as atividades do grupo de música de câmara. Esta aula tem uma carga horária de 45min semanais. O grupo de música de câmara caracteriza-se da seguinte forma:

Tabela 4 - Caracterização da classe de conjunto (Fonte: elaboração da autora)

CARACTERIZAÇÃO DA CLASSE DE CONJUNTO			
Aluno A	Aluno B	Aluno C	Aluno D
Flauta Transversal	Oboé	Violoncelo	Harpa
12 anos	13 anos	12 anos	13 anos
3º Grau	3º Grau	3º Grau	4º Grau

3.1.1. Prova Global de Classe de Conjunto

a) A classificação na prova é expressa em valores, de 1 a 20. A prova global de classe de conjunto no 2º grau é avaliada por um júri constituído por 2 ou 3 professores e no 5º e 8º graus o júri é formado obrigatoriamente por 3 professores.

b) No 2º grau a prova global de classe de conjunto tem um peso de 20%, aplicando-se a seguinte fórmula para o cálculo da classificação final:

$$\text{nota do 3º período} \times 0,8 + \text{classificação final da Prova Global} \times 0,2$$

c) No 5º grau a prova global de classe de conjunto tem um peso de 25%, aplicando-se a seguinte fórmula para o cálculo da classificação final:

$$\text{nota do 3º período} \times 0,75 + \text{classificação final da Prova Global} \times 0,25$$

d) No 8º grau a prova global de classe de conjunto tem um peso de 30%, aplicando-se a seguinte fórmula para o cálculo da classificação final:

$$\text{nota do 3º período} \times 0,7 + \text{classificação final da Prova Global} \times 0,3$$

3.1.2. Critérios de avaliação

Nos termos da Portaria 223-A/2018 de 03.08, referente ao Curso Básico de Música e da Portaria 229-A/2018 de 14.08 os alunos deverão realizar provas globais às disciplinas de Formação Musical, Classe de Conjunto e Instrumento no final do 2º, 5º e 8º graus. A matriz das provas encontra-se, para consulta, na secretaria da escola.

4. Prática de Ensino Supervisionada - Instrumento

A Prática Supervisionada de Instrumento decorreu com um aluno do 3º grau. O aluno, com agora 12 anos, iniciou os seus estudos musicais com 10 anos de idade na AMAC. Demonstra grande interesse na aprendizagem do instrumento e, durante as aulas de flauta, revela-se descontraído e confortável com o professor. É um aluno empenhado e com bom aproveitamento a todas as disciplinas do ensino artístico e do ensino regular.

Seguidamente serão apresentadas as planificações e reflexões de três aulas, tendo sido selecionada uma aula por cada período letivo, abrangendo deste modo todo o período temporal do estágio.

4.1. Planificações e reflexões das aulas de flauta

Tabela 5 - Planificação da aula de flauta nº11 (Fonte: Elaboração da autora)

Período	Aula nº	Disciplina	Grau	Data	Duração	Hora
1	11	Flauta	3º	7.12.23	45min	16h
RECURSOS PEDAGÓGICOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Koehler, Ernesto – 35 exercises, op. 33 • Vivaldi, A – Sonata nº3 em Sol Maior <i>IL Pastor Fido</i>, op. 13 						
CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Programa de Flauta 3º grau • Exercícios de aquecimento • Estudo de desenvolvimento técnico-interpretativo 						
OBJETIVOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Tocar com fluidez de tempo e precisão rítmica • Coordenar a execução musical entre as duas mãos • Tocar com contrastes de dinâmica e articulação • Munir o aluno de novas ferramentas de modo a promover o progresso técnico e musical do aluno 						
ESTRATÉGIAS						
<ul style="list-style-type: none"> • Colocar questões ao aluno • Tocar em andamento mais lento • Diferentes tipos de articulação e dinâmica • Consolidar o controlo da respiração e do doseamento de ar necessário à produção de som e condução de frase • Consolidar a flexibilidade entre registos 						
RESUMO						

- Exercícios de aquecimento:
 - Láb Maior – escala Maior e cromática na extensão de 2 oitavas e com diferentes articulações; arpejo
 - Fá menor – escala menor harmónica/melódica e cromática na extensão de 2 oitavas e com diferentes articulações; arpejo
- Koehler, Ernesto – 35 exercises, op. 33, nº6
- Vivaldi, A – Sonata nº3 em Sol Maior // *Pastor Fido*, op. 13, 1º andamento
- Revisão da obra para audição

Reflexão da aula de instrumento nº 11 – 7.12.2023

A aula começou com exercícios de aquecimento com a execução da escala Lá^b Maior em duas oitavas com diferentes articulações (tudo separado; ligado duas a duas; duas ligadas e duas separadas; uma separada e três ligadas; e ligadas 8 a 8) e o respetivo arpejo. Procedeu-se de igual forma à execução da escala de Fá menor (natural e harmónica) e o seu respetivo arpejo.

Seguidamente, o aluno tocou o estudo nº6 de Ernesto Koehler, do livro de estudos op33.



Figura 6 - Excerto do início do estudo nº6 de Koehler op33 I

Como já esperado, o aluno mostrou certa dificuldade na execução dos intervalos de 8^a. Para um aluno com ainda pouca experiência, este tipo de intervalo grande, é feito erradamente com mais força e mais ar. Com o objetivo de trabalhar o controlo do ar, a embocadura e o apoio do diafragma, procedeu-se à execução de alguns exercícios com harmónicos – sem mudar a dedilhação, pediu-se ao aluno que soprasse com mais velocidade (e não com mais ar) para obter os harmónicos dessa nota e assim, conseguir uma melhor perceção de como a mudança de oitava funciona e a velocidade de ar necessária para uma transição limpa.

Sendo a penúltima aula antes da audição, fez-se uma revisão do trabalho elaborado da peça a ser apresentada. A parte final da aula foi dedicada à simulação da audição com o objetivo de treinar o controlo do nervosismo e a presença em palco.

Tabela 6 - Planificação da aula de flauta nº14 (Fonte: Elaboração da autora)

Período	Aula nº	Disciplina	Grau	Data	Duração	Hora
2	14	Flauta	3º	18.01.24	45min	16h
RECURSOS PEDAGÓGICOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Koehler, Ernesto – 35 exercises, op. 33 • Vivaldi, A – Sonata nº3 em Sol Maior “IL Pastor Fido”, op. 13 						
CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Programa de Flauta 3º grau • Exercícios de aquecimento • Estudo de desenvolvimento técnico-interpretativo 						
OBJETIVOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Tocar com fluidez de tempo e precisão rítmica • Coordenar a execução musical entre as duas mãos • Tocar com contrastes de dinâmica e articulação • Munir o aluno de novas ferramentas de modo a promover o progresso técnico e musical do aluno 						
ESTRATÉGIAS						
<ul style="list-style-type: none"> • Colocar questões ao aluno • Tocar em andamento mais lento • Diferentes tipos de articulação e dinâmica • Consolidar o controlo da respiração e do doseamento de ar necessário à produção de som e condução de frase • Consolidar a flexibilidade entre registos 						
RESUMO						
<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios de aquecimento: <ul style="list-style-type: none"> - Sol Maior – escala Maior e cromática na extensão de 2 oitavas e com diferentes articulações; arpejo - Mi menor – escala menor harmónica/melódica e cromática na extensão de 2 oitavas e com diferentes articulações; arpejo • Koehler, Ernesto – 35 exercises, op. 33, n8 • Vivaldi, A – Sonata nº3 em Sol Maior “IL Pastor Fido”, op. 13, 2º andamento 						

Reflexão da aula de instrumento nº 14 – 18.1.2024

A aula começou com exercícios de aquecimento com a execução da escala Sol Maior em duas oitavas com diferentes articulações (tudo separado; ligado duas a duas; duas ligadas e duas separadas; uma separada e três ligadas; e ligadas 8 a 8) e o respetivo arpejo. Procedeu-se de igual forma à execução da escala de mi menor (natural e harmónica) e o seu respetivo arpejo. O aluno mostrou que estudou as escalas em casa e tocou todos os exercícios sem dificuldades.

Seguidamente, o aluno tocou o estudo nº8 de Koehler, Ernesto o livro de estudos op33 I. do princípio ao fim, havendo algumas interrupções para corrigir erros de leitura, notando-se alguma insegurança na execução.



Figura 6 - Excerto do início do estudo nº8 de Koehler op33 I

O aluno apresentou algumas dificuldades técnicas no compasso n2. Sendo passagens com dedilhações naturalmente difíceis e complexas, realizando exercícios de variações rítmicas e de articulação com a passagem. Trabalhou-se também questões rítmicas e regularidade. O aluno mostrou alguma dificuldade na precisão da entrada na segunda semicolcheia. Para melhorar essa questão realizou-se o seguinte exercício: contar as semicolcheias num tempo em -1234- várias vezes de modo a interiorizar cada semicolcheia e a pulsação. Depois, imaginar a 1ª colcheia e dizer -234. Depois de interiorizados estes conceitos, fez-se exercícios de respiração e tentou-se fazer entender ao aluno o tipo de respiração que poderia usar de modo a auxiliar a entrada no tempo.

Para finalizar a aula, fez-se uma leitura do 2º andamento da *Sonata nº3 em Sol Maior "Il Pastor Fido"*, op. 13 de Vivaldi. Foram apontados alguns detalhes e indicações relevantes ao aluno, para uma melhor orientação de estudo da obra em casa.

Tabela 6 - Planificação da aula de flauta nº26 (Fonte: Elaboração da autora)

Período	Aula nº	Disciplina	Grau	Data	Duração	Hora
3	26	Flauta	3º	16.05.2024	45min	16h
RECURSOS PEDAGÓGICOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Koehler, Ernesto – 35 exercises, op. 33 • Gossec, François-Joseph - <i>Tambourin</i> 						
CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Programa de Flauta 3º grau • Exercícios de aquecimento • Estudo de desenvolvimento técnico-interpretativo 						
OBJETIVOS						
<ul style="list-style-type: none"> • Conhecer os objetivos a cumprir ao longo do ano letivo • Promover o progresso técnico e musical do aluno • Executar o estudo o mais corretamente possível • Reconhecer em que áreas do domínio técnico-interpretativo o aluno sente mais dificuldades • Munir a aluna de novas ferramentas que possam contribuir para solucionar os seus problemas 						
ESTRATÉGIAS						
<ul style="list-style-type: none"> • Colocar questões ao aluno • Tocar em andamento mais lento • Diferentes tipos de articulação e dinâmica • Consolidar o controlo da respiração e do doseamento de ar necessário à produção de som e condução de frase • Consolidar a flexibilidade entre registos 						
RESUMO						
<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios de aquecimento: <ul style="list-style-type: none"> - Ré Maior – escala Maior e cromática na extensão de 2 oitavas e com diferentes articulações; arpejo - Si menor – escala menor harmónica/melódica e cromática na extensão de 2 oitavas e com diferentes articulações; arpejo • Koehler, Ernesto – 35 exercises, op. 33, n14 • Gossec, François-Joseph - <i>Tambourin</i> 						

Reflexão da aula de instrumento nº 26 – 16.5.2024

A aula começou com exercícios de aquecimento com a execução da escala Ré Maior em duas oitavas com diferentes articulações (tudo separado; ligado duas a duas; duas ligadas e duas separadas; uma separada e três ligadas; e ligadas 8 a 8) e o respetivo arpejo. Procedeu-se de igual forma à execução da escala de Si menor (natural e harmónica) e o seu respetivo arpejo. O aluno mostrou alguma dificuldade técnica na ultima metade do registo. Foram feitos alguns exercícios rítmicos com diferentes articulações e foi dado ao aluno indicações como trabalhar as dedilhações da 3ª oitava da flauta.

O estudo apresentado esta semana já havia sido apresentado nas duas ultimas aulas. Foram consolidadas as mudanças de compasso ternário para binário e o aluno mostrou executar a mudança com sucesso. Nesta aula o aluno também mostrou mais resistência, conseguindo tocar as ligaduras no seu valor total. Como o estudo é ainda de alguma exigência técnica e de resistência, apenas tocou de início ao fim na apresentação do trabalho semanal e depois foi trabalhar apenas algumas passagens tecnicamente mais críticas.

A aula terminou com a leitura da peça, não havendo tempo para grande trabalho pormenorizado, dado que o tempo dedicado ao estudo superou o tempo previamente planificado.

5. Prática de Ensino Supervisionada - Classe de Conjunto

O grupo da classe de conjunto, caracterizado na tabela 4, apresenta um nível semelhante de habilidades no que diz respeito às competências musicais. No entanto, destaca-se a situação da harpista, cuja evolução é condicionada pela ausência de instrumento próprio para estudo em casa, sendo-lhe possível praticar apenas nas instalações da escola. Acresce ainda o facto de a harpa ser um instrumento com maior exigência técnica, o que representa um desafio adicional. O aluno de flauta e a aluna de violoncelo mostraram uma maior autoconfiança e à vontade nas aulas, influenciando positivamente o grupo e favorecendo o trabalho em equipa, o compromisso coletivo e a superação conjunta dos desafios musicais.

Neste capítulo serão apresentadas as planificações e reflexões de três aulas da classe de conjunto, tendo sido selecionada uma aula por cada período letivo, abrangendo deste modo todo o período temporal do estágio

5.1. Planificações e reflexões das aulas de música de câmara

Tabela 7 - Planificação da aula de música de câmara nº2 (Fonte: Elaboração da autora)

Aula nº	Hora
2	17h
Data	Disciplina
31 de outubro de 2023	Música de Câmara
Conteúdos	
<ul style="list-style-type: none"> • Exercícios de aquecimento • Afinação • Repertório 	
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Promover o progresso técnico e musical dos alunos • Desenvolver uma noção de afinação de grupo • Executar as obras o mais corretamente possível • Reconhecer passagens que contenham erros • Reconhecer passagens que não se encontrem coesas 	

-
- Identificar estratégias que permitam solucionar os problemas encontrados

Recursos didáticos

- Vivaldi – Concerto RV 533

Sumário

Exercícios de aquecimento:

- Escala de Dó Maior com diferentes ritmos e articulações
- Arpejo de Dó Maior com diferentes ritmos e articulações

Leitura e familiarização da obra em tempo confortável até ao compasso 13.

Reconhecimento de passagens críticas e de passagens que contenham erros.

Reflexão da aula de musica de camara nº 2 - 31.10.2023

A aula iniciou-se com um aquecimento conjunto em torno da escala de Dó Maior em duas oitavas. A escala foi tocada com diferentes articulações (tudo separado; ligado duas a duas; duas ligadas e duas separadas; uma separada e três ligadas; e ligadas 4 a 4) e ritmos nomeadamente – uma colcheia e duas semicolcheias, de modo a interiorizar no grupo o ritmo predominante do primeiro andamento e promover assim uma junção de grupo mais precisa.

The image shows a musical score for Vivaldi's Concerto RV 533, first movement. It features three staves: Flute 1, Flute 2, and Cembalo. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 106 beats. The dynamic is marked 'f' (forte). The score is marked with a Roman numeral 'I' above the first measure. The Flute parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Cembalo provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Figura 7 - Excerto da partitura do Concerto de Vivaldi RV 533, demonstrando o padrão rítmico do tema.

Após o aquecimento já se notavam diferenças na coesão de grupo e na sensibilidade auditiva do outro. Na aula anterior, após a entrega das respetivas partes, o professor pediu para que os alunos estudassem em casa até ao compasso 13 (exposição).

Antes de tocar a peça, foi feita uma breve análise ao andamento analisando elementos como o tipo de compasso, tonalidade e estrutura do andamento.

Depois foi pedido aos alunos que tocassem a secção, num andamento mais lento e confortável, para que pudessem assimilar melhor a sua parte, a dos outros e como tudo se liga. O professor corrigiu algumas notas erradas e retificou algumas falhas rítmicas. Foi-lhes pedido que tocassem mais duas vezes a secção com o intuito de uma melhor noção geral da obra para um trabalho mais eficaz.

Em certos momentos, foi feito um trabalho individual, de modo a colmatar algum detalhe específico de cada aluno

Após a indicação do método de trabalho de casa para a próxima aula, os alunos tocaram a secção mais uma vez, tentando já implementar alguns detalhes abordados durante a aula.

Tabela 8 - Planificação da aula de música de câmara nº13 (Fonte: Elaboração da autora)

Aula nº	Hora
13	17h
Data	Disciplina
12 de março de 2024	Música de Câmara
Conteúdos	
<ul style="list-style-type: none">• Exercícios de aquecimento• Afinação• Repertório	
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none">• Promover o progresso técnico e musical dos alunos• Desenvolver uma noção de afinação de grupo• Executar as obras o mais corretamente possível• Reconhecer passagens que contenham erros• Reconhecer passagens que não se encontrem coesas• Identificar estratégias que permitam solucionar os problemas encontrados	
Recursos didáticos	
<ul style="list-style-type: none">• Vivaldi – Concerto RV 533	
Sumário	
Exercícios de aquecimento: <ul style="list-style-type: none">- Escala de Fá Maior com diferentes ritmos e articulações- Arpejo de Fá Maior com diferentes ritmos e articulações	
Revisão dos conteúdos já trabalhados do 2º andamento.	
Revisão do 1º andamento.	
Esclarecimento de dúvidas.	
Preparação para audição-	

Reflexão da aula de musica de camara nº 13 – 12.3.2023

A aula iniciou-se com um aquecimento conjunto em torno da escala de Fá Maior em duas oitavas. A escala foi tocada com diferentes articulações (tudo separado; ligado duas a duas; duas ligadas e duas separadas; uma separada e três ligadas; e ligadas 4 a 4).

Esta aula baseou-se na preparação para a audição de música de câmara da AMAC. Começou-se pelo segundo andamento do concerto, pois foi a obra trabalhada na aula anterior. Os alunos demonstraram conseguir aplicar bastantes elementos musicais e detalhes técnicos abordados nas aulas anteriores. Reviram-se questões de junção rítmica e de afinação. Foi feito uma revisão separada da parte melódica (flauta e oboé) e da parte harmónica (violoncelo e harpa), com o objetivo de alcançar uma junção rítmica precisa.

De seguida houve uma revisão ao trabalho elaborado no primeiro andamento. Aqui os alunos mostraram algumas inconsistências e a falta de alguns detalhes e elementos previamente trabalhados, sendo que este andamento já não era abordado nas aulas há algumas semanas.

Houve espaço para a os alunos exporem dúvidas e para trabalhar partes que os alunos solicitassem.

Para finalizar a aula, foi feita uma simulação da audição em que foi pedido aos alunos que se mentalizassem que estavam mesmo na audição e que tocassem tudo de início ao fim. Foi depois feito pelo professor, algumas correções e ajustes à presença em palco durante a performance.

Tabela 9 - Planificação de música de câmara nº16 (Fonte: Elaboração da autora)

Aula nº: 16	Disciplina: Música de Câmara
Data: 23 de abril de 2024	Hora: 17h
Conteúdos	
<ul style="list-style-type: none">• Exercícios de aquecimento• Afinação• Repertório	
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none">• Promover o progresso técnico e musical dos alunos• Desenvolver uma noção de afinação de grupo• Executar as obras o mais corretamente possível• Reconhecer passagens que contenham erros• Reconhecer passagens que não se encontrem coesas• Identificar estratégias que permitam solucionar os problemas encontrados	
Recursos didáticos	
<ul style="list-style-type: none">• Vivaldi – Concerto RV 533	
Sumário	
Exercícios de aquecimento: <ul style="list-style-type: none">- Escala de Dó Maior com diferentes ritmos e articulações- Arpejo de Dó Maior com diferentes ritmos e articulações	
Trabalho separado das duas secções (rítmica e melódica) – precisão rítmica, afinação e fraseado.	

Reflexão da aula de musica de camara nº 16 - 23.4.2023

A aula iniciou-se com um aquecimento conjunto em torno da escala de Dó Maior em duas oitavas. A escala foi tocada com diferentes articulações (tudo separado; ligado duas a duas; duas ligadas e duas separadas; uma separada e três ligadas; e ligadas 4 a 4) e ritmos, baseados em padrões encontrados no andamento.



Figura 8 - Excerto do 3º andamento do Concerto RV 533 de Vivaldi. Padrão rítmico abordado nos exercícios de escalas.

Para esta aula tinha-se como objetivo consolidar a junção de grupo. Começaram por tocar cada frase, isoladamente, num tempo lento. Para um trabalho mais sólido decidiu-se juntar os instrumentos em dois grupos: flauta/oboé e violoncelo/harpa. O professor foi-se focando em diferentes passagens ao longo do andamento e quando sentiu que todos os alunos estavam prontos, fez-se o mesmo trabalho, mas agora já em quarteto.

Também se trabalhou afinação com a seleção de passagens e acordes. Tocando num tempo mais lento, foi primeiro dada a oportunidade aos alunos de detetarem em que sítios existiam inconsistências na afinação. Os alunos souberam detetar grande parte dos momentos, mas precisaram da ajuda do professor para os corretos ajustes.

Com estes aspetos consolidados, houve ainda tempo para explorar a musicalidade dos fraseados. Primeiro foi dada a oportunidade aos alunos de explorarem as suas ideias, com o objetivo de promover o pensamento musical. Depois todas as ideias foram analisadas e procedeu-se à experimentação e seleção das ideias que o grupo achava fazerem mais sentido musicalmente. Posteriormente o professor retificou algumas ideias e detalhes como dinâmicas, articulação e carácter.

6. Reflexão final

A Prática de Ensino Supervisionado realizada na AMAC, marca um momento significativo de aprendizagem pessoal e profissional. Este estágio possibilitou a articulação entre teoria e prática, permitindo uma reflexão mais profunda sobre as dinâmicas do ensino de música e o papel do professor nesse contexto.

A diversidade dos alunos, tanto em termos de faixa etária quanto de níveis de habilidade, exigiu o desenvolvimento de estratégias pedagógicas específicas, proporcionando uma maior consciencialização sobre a importância do planeamento pedagógico e de adaptação das metodologias às necessidades individuais dos alunos.

A experiência do estágio reforçou a importância de um pensamento sobre o ensino como um processo dinâmico e colaborativo. Planear e executar aulas que conjuguem rigor pedagógico com criatividade reuniu a implementação de diferentes saberes, como a gestão de sala de aula, o conhecimento do repertório e a capacidade de criar atividades que promovam uma aprendizagem ativa. Uma outra autoaprendizagem que o estágio me proporcionou foi a perceção do potencial transformador da música - aulas de flauta revelaram-se, para além de um espaço de aprendizagem musical, espaços para o desenvolvimento de qualidades como disciplina, autoestima e expressão pessoal.

Realizar a Prática de Ensino Supervisionada na AMAC foi um convite para visitar o meu próprio caminho percorrido. Os desafios enfrentados e as conquistas alcançadas durante o estágio moldaram a minha visão sobre o papel do professor de música, que é simultaneamente um transmissor de conhecimento e um influenciador de inspiração. Assim, concluo este capítulo com a convicção de que o ensino de flauta é um processo enriquecedor e de constante transformação, tanto para o professor quanto para os alunos.

Parte II – Influência da Linguagem Corporal na Performance

1. Problemática e Objetivos do Estudo

O interesse deste tema surge no trabalho desenvolvido durante a frequência das aulas de Performance lecionadas na AMAC, assistidas entre outubro de 2020 e junho de 2022. Ao longo deste tempo, pude constatar a importância desta temática e o grande impacto que tem em inúmeros fatores tais como na percepção da audiência, competências técnicas e estado mental do músico.

A linguagem corporal desempenha um papel fundamental na comunicação humana e pode influenciar significativamente a forma como uma mensagem é transmitida e recebida. Juchniewicz (2008) reforça a ideia de que os músicos podem considerar a incorporação de movimentos físicos que correspondam às qualidades expressivas da música que estão a executar, uma vez que ajuda a transmitir as emoções e ideias musicais pretendidas ao público e, potencialmente, melhorar a percepção geral da performance.

Davidson (2012) ressalta que a performance musical requer uma interação de alto nível entre processos cognitivos bem desenvolvidos e ações físicas. Os músicos não só se envolvem nos aspetos biomecânicos de tocar música fluentemente, mas também transmitem intenções expressivas através dos seus movimentos corporais e expressões faciais, permitindo-lhes comunicar a estrutura musical ou o significado narrativo. É de entendimento geral que os professores de música não dispõem quer da consciencialização do impacto que a linguagem corporal pode ter até no sucesso de uma audição, quer de conhecimento específico sobre o seu funcionamento e prática.

Tendo em conta a problemática, colocaram-se as seguintes questões:

- Qual a influência da linguagem corporal na interpretação, qualidade técnica e comunicação emocional dos músicos durante uma performance?
- Como é que a linguagem corporal afeta a percepção e a apreciação do público?

As questões formuladas permitem definir os seguintes objetivos de investigação:

- Identificar padrões de linguagem corporal associados a diferentes emoções musicais e como gestos e movimentos corporais específicos estão relacionados a emoções como alegria, tristeza, raiva, etc., na execução musical.
- Proporcionar trabalho prático para estudantes de música sobre como melhorar a linguagem corporal na performance musical, visando melhorar a comunicação emocional e a conexão com o público.
- Compreender como a linguagem corporal se relaciona com outros aspetos da performance musical, como a qualidade técnica da execução, a escolha interpretativa e a dinâmica musical.

2. Enquadramento Teórico

2.1. Comunicação não-verbal

De acordo com Knapp e Hall (2002), a comunicação não verbal refere-se a "todas as formas de expressão e troca de informações que não dependem exclusivamente de palavras"(p. 5). Ela é uma forma primária e universal de interação humana, precedendo a linguagem verbal no desenvolvimento histórico e individual (Birdwhistell, 1970). Mesquita (1997) divide-a em dois grupos: corpo e movimento, que se refere à expressão facial, olhar, gestos, postura e ações; e o segundo grupo refere-se ao produto das ações humanas como a aparência física, objetos do quotidiano, meio ambiente e organização do espaço físico pessoal e de grupo.

As teorias da comunicação não verbal ajudam a entender como esses sinais não verbais são utilizados nas interações cotidianas, como são interpretados e o que revelam sobre as emoções, intenções e relações sociais entre os indivíduos. Existem várias abordagens que tentam explicar o papel dos comportamentos não verbais nas interações sociais. Algumas das principais teorias sobre comunicação não verbal são:

Ray Birdwhistell (1970), pioneiro nos estudos da comunicação não verbal, argumenta que aproximadamente 65% da comunicação humana ocorre de forma não verbal. Introduziu o conceito de cinesia – estudo dos gestos, movimentos corporais e posturas como formas de comunicação não verbal. Sugeriu que a comunicação não verbal é muito mais complexa do que os gestos simples, podendo ser analisada de maneira tão precisa quanto a linguagem verbal.

Albert Mehrabian (1971) afirma que a comunicação interpessoal é composta por 55% de linguagem corporal, 38% de tom de voz e apenas 7% de palavras. Embora esse modelo seja frequentemente discutido, realça o peso da comunicação não verbal em situações onde emoções e intenções são transmitidas.

Ekman e Friesen (1974) argumentam que o comportamento não verbal é uma forma primária e universal de comunicação humana. Antes mesmo da linguagem verbal, gestos, expressões faciais e posturas eram os principais meios de transmitir emoções e intenções. Identificaram que expressões faciais de emoções básicas, como alegria, tristeza, medo e raiva, são universais e transcendem barreiras culturais. As suas descobertas reforçam a ideia de que a comunicação não verbal é, em parte, intrínseca à condição humana, propondo que o comportamento não verbal não apenas expressa emoções, mas também regula interações sociais. Como parte das suas pesquisas sobre comportamento não verbal, introduziram o conceito de *microexpressões* - expressões faciais rápidas e involuntárias, que duram frações de segundo (geralmente entre 1/25 e 1/5 de segundo), e que revelam emoções genuínas.

Argyle e Dean (1965), na sua obra *Eye-contact, distance and affiliation*, propõem uma compreensão fundamental sobre o papel do olhar na comunicação não verbal. A Teoria do Contacto Visual parte da premissa de que o olhar desempenha um papel central na expressão de emoções, no estabelecimento de vínculos interpessoais e na regulação do fluxo das conversas. O modelo ilustra também, como o contato visual pode tanto aproximar quanto afastar os interlocutores, dependendo do contexto e do relacionamento entre eles.

Os capítulos seguintes destacam vários elementos da Linguagem Corporal, explorando teorias e conceitos aplicados à performance musical.

2.2. Conceito de Linguagem Corporal

A linguagem corporal é o elemento mais básico da comunicação não verbal. Comunica por meio de gestos, posturas, expressões faciais, movimentos oculares e orientações espaciais entre interlocutores, atuando como um instrumento expressivo autónomo na construção de sentido na interação humana (Uzun, 2020). A compreensão da linguagem corporal está relacionada com a linguagem emocional, que é captada rapidamente e muitas vezes de forma inconsciente, mesmo antes que a linguagem racional tenha a chance de ser processada. Isso significa que as emoções se manifestam fisicamente e que o corpo expressa estas emoções antes que a mente as verbalize. Por exemplo, um gesto ou uma postura pode imediatamente revelar medo ou ansiedade, mesmo que a pessoa não esteja ciente dessas emoções (Tenenbaum, 1993).

2.2.1. Postura

A postura é o primeiro elemento perceptível da linguagem corporal. Ela pode revelar o nível de tensão, relaxamento, confiança, nervosismo ou abertura do intérprete. Na performance musical, a postura influencia não só a comunicação com o público, mas também a eficácia da execução técnica. Uma postura alinhada e estável favorece o domínio técnico do instrumento ou da voz, enquanto posturas contraídas ou desalinhadas podem comprometer a qualidade sonora e a expressividade (Davidson, 2001). Estudos empíricos demonstram que o público é sensível às variações posturais na performance. Vines et al. (2011) observaram que espectadores consideram uma apresentação mais expressiva quando há coerência entre a postura corporal e o conteúdo emocional da música. É importante destacar que diferentes estilos musicais e contextos performáticos exigem posturas distintas. Em concertos de música erudita, espera-se frequentemente uma postura mais contida e formal, associada à tradição e ao rigor técnico. Já em performances populares ou experimentais, posturas mais soltas e espontâneas são muitas vezes valorizadas por seu potencial comunicativo e performático (Jensenius et al., 2010).

2.2.2. Expressões Faciais

Jane Davidson (1993) é uma investigadora amplamente reconhecida pelas suas contribuições no estudo da comunicação não verbal em performances musicais. A sua análise centra-se em grande parte nas expressões faciais e de como estas ajudam os músicos a conectar-se emocionalmente com o público, reforçam a interpretação artística e contribuem para o impacto geral da apresentação. Segundo as suas pesquisas, músicos usam expressões faciais para comunicar emoções tanto para o público quanto para si mesmos. Essas expressões são uma extensão da música, permitindo aos ouvintes perceber emoções como alegria, tristeza, surpresa ou melancolia. Davidson afirma que as expressões faciais servem como ferramentas estratégicas para amplificar e orientar a comunicação emocional que, quando usadas de forma coerente com o caráter emocional da peça, facilitam a interpretação emocional da audiência. Esta dimensão expressiva não verbal atua tanto na construção subjetiva da performance quanto na receção emocional por parte do público. ((Davidson, 1993; Thompson et al., 2005). Em performances ao vivo, as expressões faciais funcionam como âncoras emocionais orientando o público sobre a intenção expressiva da peça. Em obras de ambiguidade afetiva, onde o conteúdo sonoro permite múltiplas interpretações, as expressão facial do intérprete pode resolver a ambiguidade, direcionando a leitura emocional do ouvinte (Vines et al., 2011).

Davidson (1994) demonstrou, no seu estudo com pianistas clássicos, que há uma correlação sistemática entre as nuances expressivas da música (como tensão, resolução, agógica e articulação) e o comportamento facial do intérprete. As expressões mais comuns incluem:

- Sobrancelhas erguidas ou franzidas em momentos de tensão harmónica
- Olhos semicerrados ou fechados, associados à introspeção ou entrega emocional
- Movimentos labiais sutis, como contrações ou sorrisos, em passagens mais leves ou alegres

Estas expressões não ocorrem aleatoriamente, estando ligadas às microestruturas musicais, como dinâmicas, articulações e clímax interpretativos.

2.2.3. Proxémica

Edward T. Hall (1966) estudou como as pessoas percebem e utilizam o espaço em interações sociais, introduzindo o conceito de proxémica. Embora não se tenha concentrado exclusivamente na linguagem corporal, as suas teorias abordam como o uso do espaço físico (uma dimensão não verbal) influencia e complementa a comunicação entre as pessoas. Isso está intimamente ligado à linguagem corporal,

porque a forma como nos posicionamos em relação aos outros, o espaço que mantemos e nossos movimentos dentro desse espaço comunicam mensagens importantes.

A proxémica, que estuda o uso do espaço, está ligada à maneira como músicos e espectadores utilizam o espaço durante performances musicais. Isso envolve tanto o espaço físico entre os performers quanto a relação espacial com o público.

- **Espaço entre músicos:**

- **Distância íntima:** Em grupos menores, como duetos ou quartetos, os músicos geralmente trabalham dentro da zona de distância íntima ou pessoal, o que facilita a comunicação visual e corporal. Pequenos gestos, como um olhar ou um movimento sutil do corpo, podem indicar mudanças no ritmo ou na dinâmica.
- **Distância social:** Em grandes orquestras ou bandas, os músicos precisam de utilizar a linguagem corporal de maneira mais ampla para garantir coordenação, muitas vezes com o apoio de um maestro, que atua como mediador desse espaço.

- **Espaço com o público:**

- Em apresentações ao vivo, os artistas usam o palco para criar uma conexão emocional com o público. O uso do espaço no palco (movimentos para frente, recuo, ou interação direta com a plateia) influencia como o público percebe e responde à performance. Por exemplo, aproximar-se do público pode transmitir intimidade e conexão, enquanto manter uma distância pode evocar autoridade ou mistério.

2.2.4. Gestos e Postura

Os gestos na performance musical são elementos fundamentais da linguagem corporal, comunicando emoções, intenções e estilos interpretativos. Realizados intencionalmente ou de forma espontânea, podem ser classificados em diferentes categorias, dependendo das suas funções e contextos. Esses aspectos têm sido analisados por diversos autores que exploram a interação entre música, corpo e comunicação.

David McNeill, em *Hand and Mind* (1992), oferece uma contribuição inovadora à compreensão da relação entre linguagem, pensamento e gestos. Propõe que gestos e fala são manifestações paralelas e interdependentes de um único processo cognitivo. McNeil (1992) categoriza os gestos em quatro tipos principais: iconográficos, metafóricos, deíticos e rítmicos. A seguinte tabela define e relaciona estes tipos de gestos com a performance musical.

Tabela 10 - Relação entre os tipos de gestos apresentados por McNeill (1992) e a performance musical (Fonte: elaboração da autora)

GESTO	DEFINIÇÃO (MCNEILL, 1992)	EXEMPLO NA PERFORMANCE
Iconográfico	Representam objetos ou ações concretas (ex.: Movimentos das mãos que ilustram um avião voando).	Baterista usando movimentos amplos para reforçar o impacto visual e sonoro.
Metafórico	Representam ideias abstratas ou conceitos (ex.: movimento circular para indicar um ciclo ou processo).	Expressões corporais que simbolizam emoções abstratas - ombros caídos para tristeza, ou gestos amplos e expansivos para alegria.
Deítico	Apontam para objetos, pessoas ou locais no espaço.	Um cantor apontando para o público ou para si mesmo, criando conexões físicas com os temas ou emoções da música.
Rítmico	Marcam a estrutura discursiva, enfatizando pontos ou transições no discurso.	Movimentos que marcam ritmos ou mudanças na estrutura da música, como batidas de pés ou acenos de cabeça, ajudando tanto o público quanto os músicos a perceberem transições.

Jane Davidson (2001) argumenta que o corpo do performer é uma ferramenta essencial para comunicar emoções e intenções musicais, moldando tanto a produção do som quanto a percepção da música. Davidson categoriza os gestos na performance musical como ferramentas técnicas, expressivas e comunicativas. A seguinte tabela apresenta os principais tipos de gestos mencionados no trabalho de Davidson.

Tabela 11 - Categorização dos gestos apresentada por Jane Davidson (2001) em *The Role of the Body in the Production and Perception of Musical Performance*. (Fonte: elaboração da autora)

GESTO	DEFINIÇÃO (DAVIDSON, 2001)	OBJETIVO	EXEMPLO
Técnicos	Gestos específicos necessários para a produção direta do som e que estão relacionados à técnica instrumental ou vocal - controle do arco por um violinista, a movimentação dos dedos de um pianista ou a postura de um cantor para otimizar a respiração.	Garantir a precisão técnica e a execução musical correta.	A coordenação entre mãos e pés em um baterista; A modulação do peso das mãos de um pianista para controlar a dinâmica.
Expressivos	Gestos que não têm uma função técnica direta, mas que ajudam a expressar o conteúdo emocional da música.	Ampliar a percepção emocional do público e intensificar a	Inclinar-se para frente em passagens intensas; Amplitude dos movimentos corporais para sugerir

		comunicação artística.	grandiosidade ou leveza; Expressões faciais que refletem a emoção da peça musical.
Comunicativos	Criam ou reforçam um diálogo musical, ajudando na sincronização e na percepção da narrativa musical.	Transmitir informações interpretativas ou estruturais.	O olhar ou movimento de cabeça de um maestro para guiar os músicos; Pequenos gestos entre músicos de câmara para sinalizar entradas e transições; Movimentos diretos para chamar a atenção do público para momentos específicos da música.
Rítmicos	Movimentos repetitivos ou marcadores visuais que acompanham o tempo ou o pulso da música.	Facilitar a internalização do ritmo e a comunicação da estrutura musical, tanto para o performer quanto para o público.	Balançar o corpo de um lado para o outro no ritmo da música; Movimentos da cabeça ou dos pés que ajudam a marcar o tempo; Gestos amplos para destacar clímax rítmicos ou cortes.
Culturais	Evocam tradições culturais ou reforçam o estilo musical em questão.	Estabelecer uma conexão com o contexto cultural ou estilístico da música.	Gestos característicos em performances de flamenco ou jazz; Posturas tradicionais em interpretações de música clássica ocidental
Involuntários	Surgem naturalmente durante a performance devido ao envolvimento emocional ou físico do músico.	Refletir a experiência interna do performer e conectar emocionalmente com o público.	Movimentos de cabeça ou ombros que acompanham frases musicais; Expressões faciais que surgem como resposta emocional à música.
Direcionais	Direcionam a atenção do público ou dos músicos para certos elementos da música, como melodia, ritmo ou clímax. Destacam aspetos específicos da performance musical, atuando como guias para a percepção.	Ajudar a organizar e enfatizar partes importantes da música.	Um maestro apontando para uma seção específica da orquestra; Gestos do performer que seguem o contorno melódico ou dinâmico.

Barbara Conable (2000), especialista em técnica corporal aplicada à música, aborda no seu livro - *What Every Musician Needs to Know About the Body* - a importância do corpo na prática musical. Fundamentando a sua abordagem na *Alexander Technique* e outras práticas corporais, procura educar os músicos sobre a importância da consciência corporal e apresenta conceitos com o intuito de otimizar a técnica musical, prevenir lesões e melhorar a expressividade e a fluidez na execução musical. Conable (2000) rejeita a ideia tradicional de postura como

algo rígido ou estático, e sim como uma condição dinâmica e equilibrada, que permite ao corpo mover-se livremente e reagir de forma natural às exigências da performance musical. O quadro seguinte organiza os movimentos expressivos que a autora menciona.

Tabela 12 - Movimentos expressivos e a sua influência na performance segundo Barbara Conable no seu livro *What Every Musician Needs to Know About the Body*. (Fonte: elaboração da autora)

MOVIMENTO EXPRESSIVO	DESCRIÇÃO	INFLUÊNCIA
Tronco	Movimentos de inclinação, oscilação ou rotação que acompanham a música de forma fluida	<ul style="list-style-type: none"> - Realçam o fraseado musical e ajudam a traduzir a dinâmica da obra - Facilitam a interação com o instrumento, promovendo conforto e naturalidade - Quando mal-executados (movimentos rígidos ou forçados), podem causar desconforto ou distrair o público
Cabeça e pescoço	Inclinações leves ou movimentos direcionais da cabeça para acompanhar nuances da música.	<ul style="list-style-type: none"> - Contribuem para a comunicação emocional da performance - Facilitam o alinhamento com a coluna vertebral, prevenindo tensões - Movimentos suaves ajudam a criar conexão visual com outros músicos e com o público.
Braços e Mãos	Gestos amplos ou sutis com os braços e mãos para enfatizar expressividade musical.	<ul style="list-style-type: none"> - Permitem maior controlo dinâmico e articulação precisa, especialmente em instrumentos de corda e sopro. - Amplificam a expressividade emocional, como em cantores ou maestros, ao complementar a narrativa musical. - Movimentos tensos ou descoordenados podem restringir a técnica e prejudicar a fluidez.
Pernas e Pés	Movimentos de ajuste ou transferências de peso, especialmente em músicos que tocam de pé.	<ul style="list-style-type: none"> - Suportam o equilíbrio dinâmico durante a performance. - Facilitam mudanças de posição, como em violinistas e regentes. - Rigidez nas pernas ou pés pode limitar a expressividade corporal e causar desconforto.

A autora sugere também que os educadores de música devem incorporar a consciência corporal nos programas de ensino para que os alunos desenvolvam as habilidades musicais.

2.2.5. Cinésia

Ray Birdwhistell, antropólogo norte-americano e pioneiro nos estudos da linguagem corporal, publicou em 1952 o livro *Introduction to kinesics: (An annotation system for analysis of body motion and gesture)* onde introduziu o conceito de cinésia (*kinesics*) - estudo sistemático dos movimentos corporais e gestos como formas de comunicação não verbal. Birdwhistell (1970), inspirando-se nos princípios da fonologia, abordou os movimentos corporais como um sistema estruturado e organizado, semelhante à linguagem verbal. Propôs que os movimentos corporais são organizados em unidades menores que formam padrões maiores – cinemas – equivalentes aos fonemas na linguagem verbal. Os Cinemas, são padrões básicos e repetitivos observáveis em movimentos como gestos manuais, expressões faciais e alterações posturais. Isoladamente não têm significado completo, mas ganham sentido em combinação com outros cinemas, gestos e contextos.

Na sua obra apresentou a ideia de uma hierarquia na organização dos movimentos corporais, com diferentes níveis de complexidade e funções na comunicação. Cada um desses níveis desempenha um papel distinto na comunicação, e todos são fundamentais para entender como os seres humanos se expressam não apenas por palavras, mas também por ações e gestos. A hierarquia é composta por três níveis principais, apresentados na tabela seguinte em nível crescente de complexidade:

Tabela 13 - Definição e estrutura da hierarquia de organização dos movimentos corporais segundo Ray Birdwhistell (1970). (Fonte: elaboração da autora)

MOVIMENTOS PRIMÁRIOS
<p>Gestos simples e diretos, geralmente relacionados a respostas instintivas/reflexivas. Não são intencionais nem controlados conscientemente, e frequentemente surgem em resposta a estímulos físicos ou emocionais. São movimentos que podem ocorrer sem a necessidade de um raciocínio explícito e não carregam um significado semântico profundo. Envolvem ações básicas como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Movimentos reflexivos (arrepio, tremor, ou a resposta automática ao frio/calor) • Expressões faciais automáticas (piscar/arregalar os olhos, franzir a testa) • Posturas físicas involuntárias (encolher os ombros ou cruzar os braços em resposta a uma situação desconfortável)

MOVIMENTOS SECUNDÁRIOS

Movimentos mais intencionais e controlados. Esses gestos são frequentemente usados para complementar a fala e adicionar ênfase, clareza ou precisão à comunicação. Ao contrário dos movimentos primários, que são reflexivos, os movimentos secundários são conscientes, podendo ser observados em situações como:

- **Gestos manuais** (apontar, acenar ou gesticular com as mãos para ilustrar/reforçar o que está sendo dito verbalmente)
- **Postura corporal** (Inclinar para frente numa conversa para indicar interesse; manter uma posição ereta para demonstrar autoridade)
- **Expressões faciais que acompanham o discurso** (Levantar as sobrancelhas para indicar surpresa ou empatia; sorrir para expressar prazer ou aprovação)

MOVIMENTOS TERCIÁRIOS

Gestos e posturas que têm um caráter simbólico e que estão associados a significados e podem funcionar de forma independente ou complementar à fala. Podem representar valores culturais, identidades sociais e contextos específicos de comunicação. Exemplos de movimentos terciários incluem:

- **Línguas de sinais** (Gestos altamente estruturados que funcionam como uma forma completa de linguagem, com uma gramática própria e capaz de transmitir mensagens complexas)
- **Rituais e danças** (Movimentos corporais organizados e simbólicos que fazem parte de práticas culturais e sociais, com significados específicos dentro de uma comunidade)
- **Gestos convencionais** (aperto de mão ou a reverência, que possuem significados amplamente reconhecidos e são usados em situações formais ou sociais).

2.3. Linguagem corporal inadequada

Quando a linguagem corporal é inadequada, descoordenada ou desalinhada com o conteúdo musical, pode surgir uma dissonância preceptiva que compromete tanto a experiência estética quanto a eficácia comunicativa da performance. Quando os movimentos corporais são desconectados da música, exagerados ou inexpressivos, geram um “ruído” na comunicação não verbal que interfere na compreensão emocional por parte do público (Vines et al., 2011). Entre os comportamentos corporais considerados inadequados ou disfuncionais na performance musical, destacam-se:

- Gestualidade excessiva ou performática não relacionada com a música, que pode ser percebida como artificialidade ou teatralização exagerada, o que prejudica a autenticidade interpretativa (Juslin & Timmers, 2010).

- Posturas corporais fechadas, tensas ou desleixadas, transmitem insegurança ou falta de envolvimento emocional, gerando uma desconexão entre o intérprete e o conteúdo musical (Cuddy, 2015).
- Falta de sincronia entre gestos e estrutura musical, quando os movimentos corporais não acompanham ou refletem as frases e articulações musicais, o resultado visual pode parecer incoerente ou desorganizado (Davidson, 1994).

Estes comportamentos corporais geram uma dissonância afetiva entre o que o público espera emocionalmente e o expressado corporalmente. A ausência de gestos expressivos congruentes com a música reduz o envolvimento emocional e a empatia do público (Waddell & Williamon, 2017), levando a uma desvalorização da performance. Mesmo que a execução técnica seja precisa, pode ser percebida como “fria” ou “mecânica” se não houver correspondência expressiva no corpo.

3. Metodologia da Investigação

3.1. Metodologia

De acordo com o objeto de estudo e as questões a que este trabalho se propõe a responder, optou-se pela metodologia de investigação qualitativa descritiva. Este tipo de metodologia permite ao investigador compreender questões no contexto em que ocorrem, valorizando o contacto direto com o ambiente estudado, considerando qualquer perspetiva dos participantes como importante (Godoy, 1995), através de procedimentos que reconhecem a influência de valores, opiniões, atitudes e contextos sociais (Ribeiro, 2008). A característica descritiva refere-se, segundo Ribeiro (2008), “à abundância de detalhes presentes nas descrições feitas pelo pesquisador e não ao entendimento intrínseco da investigação descritiva (...) (p.6).

Sendo esta uma investigação com o objetivo de compreender aspetos subjetivos, como perceções e emoções, através da exploração e descrição de experiências e comportamentos, a escolha desta metodologia justifica-se pela sua capacidade de proporcionar uma compreensão mais profunda e detalhada da problemática que, de outra forma, poderia passar despercebida, garantindo uma análise mais holística e interpretativa do tema estudado (Mónico et al, 2017).

Deste modo, as estratégias metodológicas adotadas neste estudo focam-se na utilização de dois instrumentos principais: questionário e observação. O questionário foi aplicado com o objetivo de recolher dados estruturados, enquanto a observação foi usada para captar nuances e comportamentos espontâneos que dificilmente seriam revelados apenas pelas respostas dos participantes (Creswell , 2010; Marietto, 2018).

3.2. Técnicas e instrumentos de recolha de dados

3.2.1. Questionário

No âmbito desta investigação, foi estruturado um questionário, disponibilizado online para assim se garantir o anonimato das respostas, direcionado a músicos estudantes e profissionais, com o objetivo de compreender o conhecimento e o uso da linguagem corporal entre os músicos. Uma das utilidades desta técnica de recolha de dados é mostrar correlações entre fenómenos e estabelecer relações de influência (Santos & Henriques, 2001). O questionário seguiu a tipologia mista, ou seja, com perguntas abertas e perguntas fechadas. A vantagem de recolher ambos os tipos de dados é que os dados quantitativos revelam padrões generalizáveis, enquanto os dados qualitativos oferecem uma visão mais profunda das experiências individuais (Greene & Caracelli, 1997). Para Hill e Hill (1998) este

tipo de questionário adequa-se “quando o investigador quer obter informação qualitativa para complementar e contextualizar a informação quantitativa obtida (p.18)”. Greene e Caracelli (1997) reforçam que a combinação das duas formas de dados parece aumentar a utilidade de cada uma, fornecendo mais informações que uma das medidas por si só. O questionário pode ser consultado em anexo.

3.2.2. Comunicação e registo de tratamento de dados pessoais

De acordo com a informação recebida² em cumprimento aos procedimentos estabelecidos no IPCB, nomeadamente a ficha de comunicação de recolha de dados, o questionário a aplicar e os esclarecimentos adicionais, informa que o presente estudo assegura o anonimato das respostas, não sendo possível identificar os respondentes.

A licitude da operação de recolha e tratamento das respostas enquadram-se no âmbito do consentimento explícito (Artº 6º, nº 1, a)) e do legítimo interesse do IPCB, na vertente obtenção de informação que permita melhorar o serviço prestado (Artº 6º, nº 1, f)).

Assim, nada obsta à operação de tratamento de dados referida.

3.2.3. Observação de uma aula de performance

A observação científica caracteriza-se por ser sistemática e objetiva – planeada e orientada em função de um objetivo previamente definido (Danna & Matos, 2006). É um tipo de recolha de dados que tem como vantagens a experiência em primeira mão do pesquisador com o participante e a possibilidade de registo de informação assim que algum aspeto pertinente ocorra (Creswell, 2010). Esta abordagem permite utilizar o contexto sociocultural do ambiente observado para explicar os padrões observados de atividade humana (Marietto, 2018).

Esta observação foi feita a uma aula de performance da AMAC, constituída por vários músicos de diferentes instrumentos, idades ou nível de experiência. É do tipo não participante, pois não há participação do investigador no grupo observado e de observação direta, integrando a investigação observacional feita em contacto direto com o grupo estudado (Santos, 1994).

Como técnica de registo, e seguindo uma abordagem qualitativa descritiva, foram feitas anotações de campo sobre o comportamento observado dos indivíduos (Creswell, 2010): vocalizações, expressões faciais, movimentações no espaço, posturas e posições do corpo (Danna & Matos, 2006). Estas anotações permitiram

² Comissão de Ética - protecaodados@ipcb.pt

uma descrição narrativa e uma melhor compreensão da influência da linguagem corporal na performance musical (Poupart, et al., 2008).

As aulas podem ser divididas em duas partes. A primeira parte é mais teórica onde o professor desenvolve um tópico relacionado com a presença de palco quer seja a nível físico como psicológico. Muitas vezes, o professor recorre a vídeos do Youtube, de performances musicais e não só, de modo a enriquecer e complementar o processo educativo.

A segunda parte da aula é focada no desenvolvimento das habilidades práticas e interpretativas do músico, visando a execução e a expressão artística em apresentações ao vivo. O objetivo é desenvolver a técnica, comunicação emocional e a conexão com o público, através da prática colaborativa – um aluno apresenta algo que esteja a trabalhar (desde uma prova da escola, audição para uma orquestra, a um concerto a solo ou de música de câmara) e os restantes alunos assistem, como se fossem parte da audiência ou júri. Durante o decorrer da aula, o professor incentiva a troca de ideias e a análise crítica da performance, promovendo um ambiente de aprendizagem mútua.

3.3. Análise dos dados

A análise de dados de uma pesquisa com métodos mistos envolve duas abordagens distintas: quantitativa - que inclui análises numéricas descritivas e inferenciais; e qualitativa - descrição e análise temática de textos ou imagens (Creswell & Creswell, 2021). Para a análise do questionário, procedeu-se à categorização das respostas consoante o tipo de questão (o tipo de questão (fechada, múltipla escolha, e aberta), permitindo o tratamento apropriado a cada tipo de dado. As questões fechadas e de múltipla escolha foram analisadas através de métodos estatísticos descritivos. Para facilitar a visualização dos resultados e permitir uma interpretação mais clara, foram utilizados gráficos (colunas, tabelas e gráficos) que ilustram a distribuição das respostas. Em alguns casos, foram calculadas percentagens relativas ao total de respondentes para identificar tendências e padrões de resposta. As questões abertas foram submetidas a uma análise de conteúdo, com base em categorias emergentes das próprias respostas. Este processo envolveu a compreensão geral do conteúdo, identificando temas e categorias principais para uma posterior interpretação dos significados encontrados.

A análise dos dados provenientes da observação será feita através de análise de conteúdo qualitativa, com o objetivo de interpretar os comportamentos, interações e dinâmicas ocorridos durante a aula observada. As anotações realizadas, de forma descritiva e sistemática, serão inicialmente organizadas e transcritas. A análise será interpretativa e descritiva, procurando compreender os

sentidos implícitos nas ações observadas e identificar padrões ou comportamentos recorrentes.

De modo a garantir a viabilidade e a confiabilidade dos dados obtidos das diferentes fontes (questionário, observação e documentos) recorrer-se-á à triangulação de dados, ampliando assim a profundidade e a abrangência da análise (Flick et al., 2024). A triangulação será feita a partir de três fontes principais de dados: o questionário aplicado aos participantes, a observação direta de uma aula de performance musical, e a revisão da literatura.

4. Apresentação e análise dos resultados

4.1. Questionário

Para a presente análise, foram considerados 33 dos inquéritos preenchidos, por se enquadrarem nos critérios de relevância previamente definidos. De forma a garantir a coerência e a pertinência dos dados recolhidos face aos objetivos do estudo, um número reduzido de inquéritos foi excluído por não apresentar informações significativas ou por não corresponder ao perfil pretendido dos participantes. Esta triagem permitiu assegurar a fiabilidade dos resultados apresentados e a sua adequação às questões de investigação propostas.

4.1.1. Secção 1 – Caracterização do/a respondente

1.1 Idade

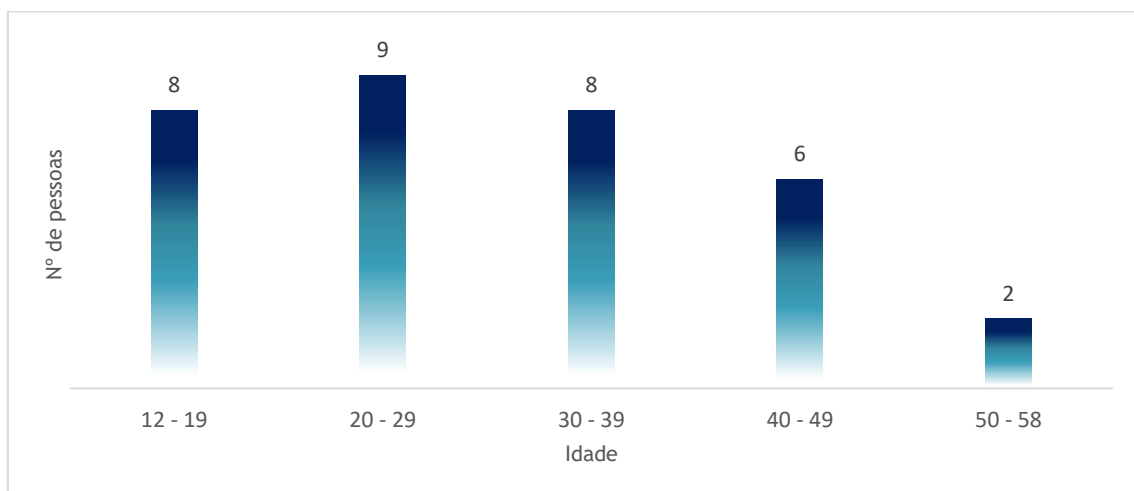


Figura 9 - Nº de pessoas por idade (Fonte: elaboração da autora)

Os inquiridos têm idades entre os 12 e os 58 anos e podem ser organizados segundo as seguintes faixas etárias:

- 12 a 19 anos – 8 respondentes
- 20 a 29 anos – 9 respondentes
- 30 a 39 anos – 8 respondentes
- 40 a 49 anos – 6 respondentes
- 50 a 58 anos – 2 respondentes

1.2 Género

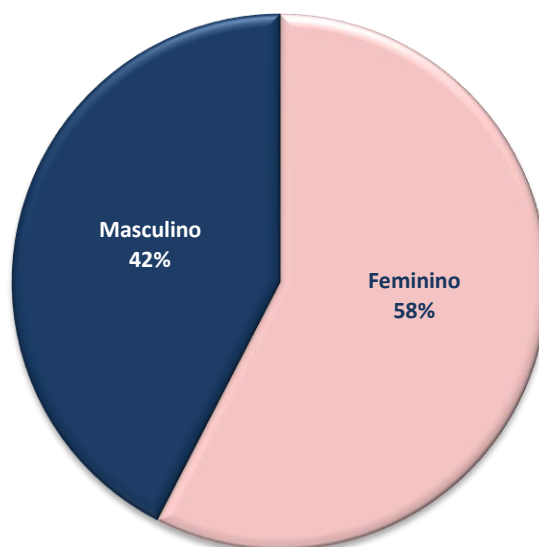


Figura 10 - Género dos participantes (Fonte: elaboração da autora)

Dos inquiridos, 19 (58%) eram do género feminino e 14 (42%) do género masculino.

1.3 Instrumento Principal

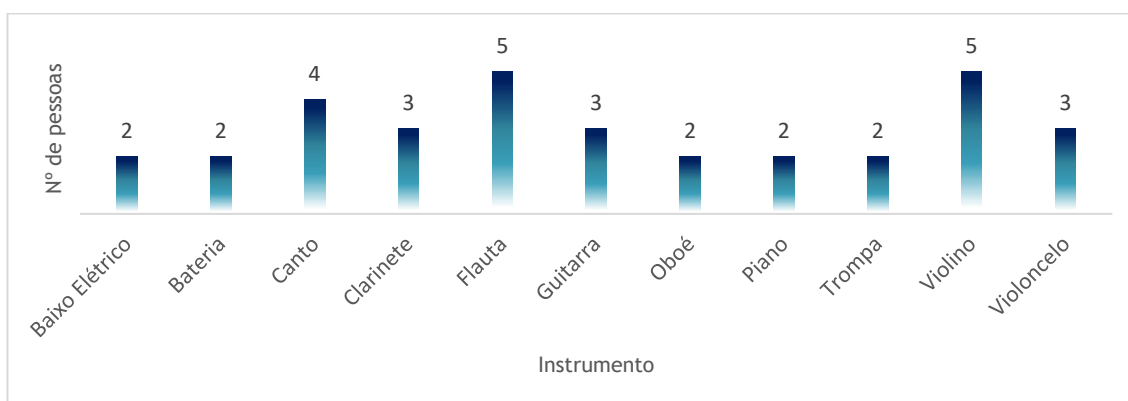


Figura 11 - Nº de pessoas por instrumento principal (Fonte: elaboração da autora)

Os instrumentos flauta e violino contabilizaram cinco respondentes cada um, seguidos do canto, com quatro. O clarinete, a guitarra e o violoncelo registaram, individualmente, três respondentes, enquanto o baixo elétrico, a bateria, o oboé, o piano e a trompa foram selecionados por dois respondentes, respetivamente.

1.4 Profissão

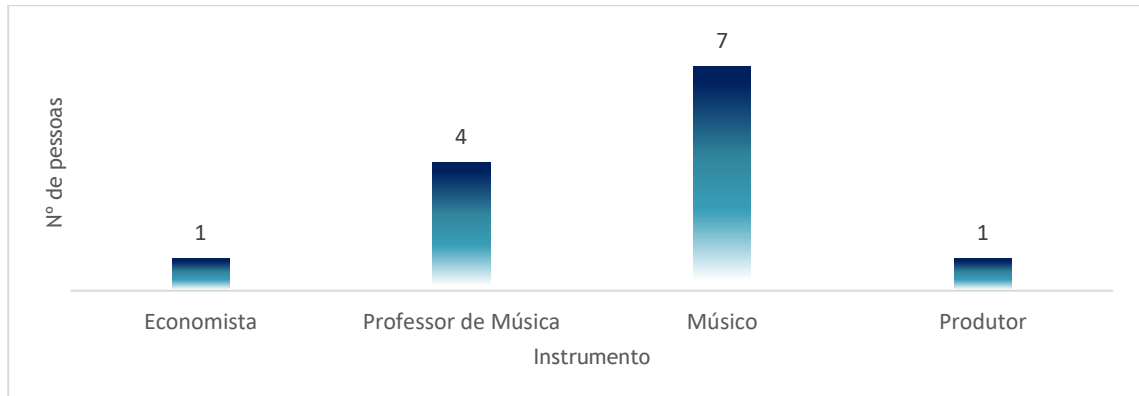


Figura 12 - Nº de pessoas por profissão principal (Fonte: elaboração da autora)

Dentro do grupo dos músicos não académicos ($n = 13$), sete exercem a profissão de músico performer, quatro são professores de música, um é produtor e um tem como principal função a de economista.

1.5 Se és estudante, que ano/curso de música frequentas?

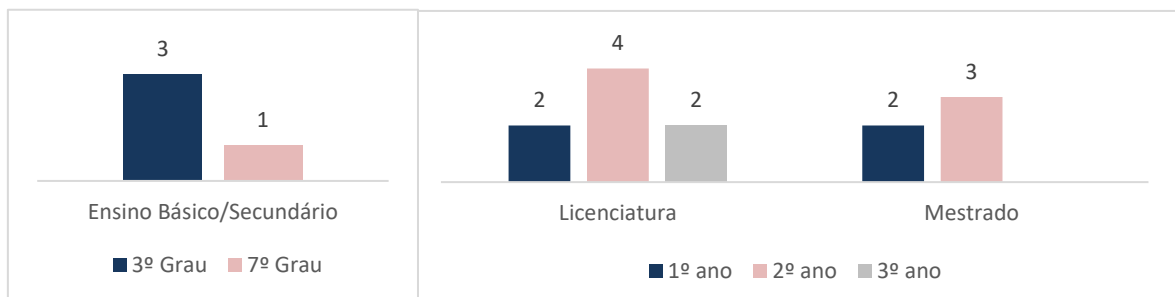


Figura 13 - Nº de pessoas por ano de escolaridade (Fonte: elaboração da autora)

Dos 33 respondentes, 17 ainda estão em atividade académica:

- Ensino Básico – 3 respondentes
- Ensino Secundário – 1 respondente
- Licenciatura – 8 respondentes
- Mestrado – 5 respondentes

1.6 Se és profissional, quantos anos de experiência/serviço tens?



Figura 14 - Nº de pessoas por anos de experiência profissional

A maioria dos músicos profissionais afirmou ter menos de seis anos de experiência profissional; quatro possuem entre 18 e 24 anos, e dois dos inquiridos contam com mais de 30 anos de experiência.

1.7 Se és músico amador, qual o teu nível de experiência musical?

Os três músicos amadores avaliaram o seu nível de experiência como intermédio.

1.8 Com que frequência te apresentas musicalmente em público?

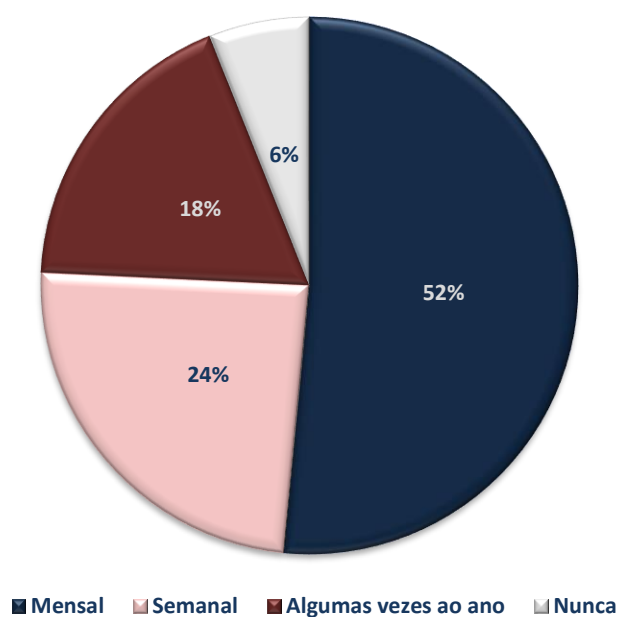


Figura 15 - Frequência de apresentações públicas (Fonte: elaboração da autora)

Aquando inquiridos sobre a frequência com que se apresentavam em público a maioria, 53% (17), afirmou que era mensalmente, seguido de 23% (8) para semanalmente, 18% (6) apresenta-se algumas vezes por ano e 6% (2) dos participantes já não fazem apresentações públicas.

4.1.2. Secção 2 - Conhecimento e percepção da linguagem corporal

2.1. O que entendes por linguagem corporal?

Quase todos os participantes que responderam a esta questão, destacam a linguagem corporal como uma forma de comunicação que transmite mensagens, de forma consciente ou inconsciente. O foco na linguagem corporal como forma de expressar sentimentos, emoções, estados de espírito e intenções subjetivas, representado na tabela 15 na categoria *Expressão emocional e estados internos*, foi mencionado em dez respostas; oito pessoas entendem a linguagem corporal como elemento da interpretação e da performance e cinco respostas abordam o que compõe a linguagem corporal — ou seja, os elementos observáveis que a constituem — sem entrar diretamente no seu propósito, significado emocional ou comunicativo.

Tabela 14 - Justificações das respostas dos alunos à pergunta: "O que entendes por linguagem corporal" (Fonte: elaboração da autora)

QUESTÃO: O QUE ENTENDES POR LINGUAGEM CORPORAL?			
Categorias		Unidades de registo (U.R.)	Nº de U.R.
Comunicação verbal	não	“Forma com que o nosso corpo comunica. É através da mesma que conseguimos expressar o que estamos a sentir sem precisarmos de dizer uma única palavra.”	12
Expressão emocional e estados internos		“Ferramenta para ajudar a expressar emoções, palavras, linhas de pensamento, etc.”	10
Ligação com música/performance	a	“É a forma como nos apresentamos em palco e nas aulas, influenciando a maneira como a música é recebida pelo público ou pelo professor”	8
Descrição funcional/estrutural		“Conjunto de movimentos, expressões faciais e comportamentos com os quais é possível entender o sentimento ou ideia que o emissor tem”	5

2.2 Achas que a Linguagem Corporal influencia a performance musical?

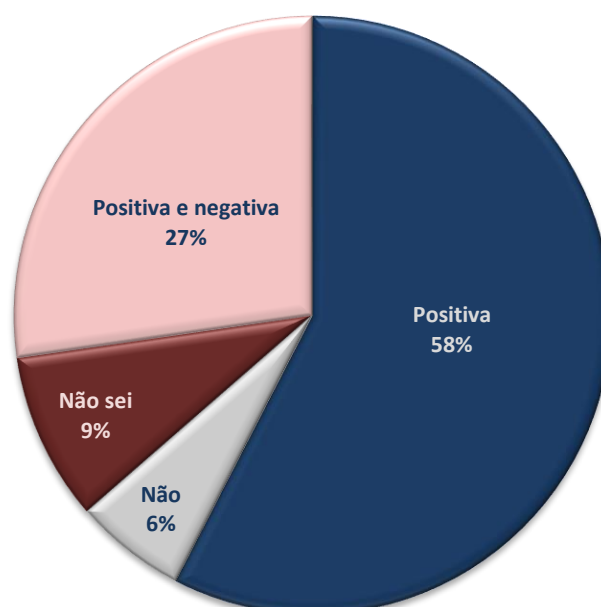


Figura 16 - Como a Linguagem Corporal influencia a performance musical segundo os inquiridos (Fonte: elaboração da autora)

A maioria dos inquiridos (58%) acha que a Linguagem Corporal influencia positivamente a performance musical. Esse número sobe se contabilizarmos também os que acham que a Linguagem Corporal influencia tanto positivamente como negativamente. Isto deve-se ao facto de estes inquiridos (27%) reconhecerem que apesar de haver uma influência positiva, o uso incorreto da mesma pode influenciar negativamente a performance.

2.3. Que elementos da linguagem corporal acreditas serem mais importantes durante uma performance musical?

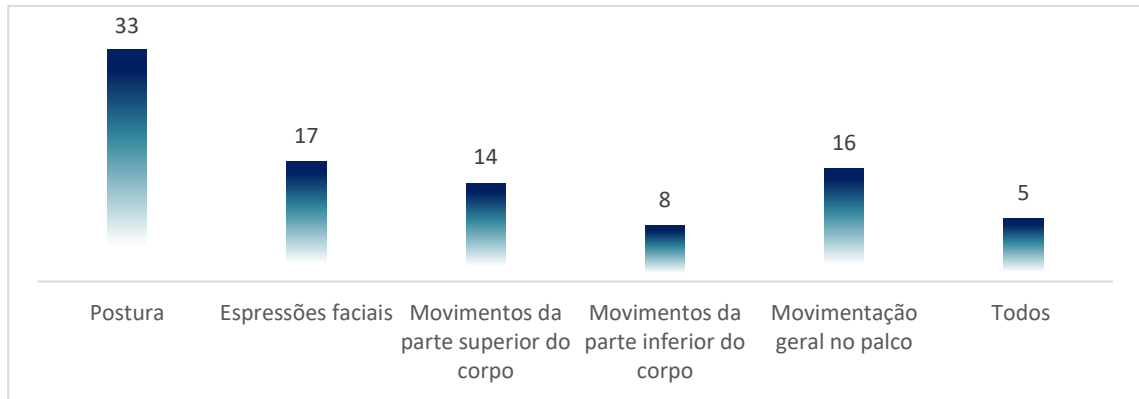


Figura 17 - Elementos da linguagem corporal considerados importantes pelos músicos inquiridos (Fonte: elaboração da autora)

Nesta pergunta, onde várias opções poderiam ser selecionadas, a postura foi escolhida por todos os inquiridos como um dos elementos mais importantes na performance. As outras opções de resposta deixaram os inquiridos divididos. As expressões faciais (17), a movimentação geral de palco (16) e os movimentos superiores do corpo (14) foram selecionadas por sensivelmente metade dos inquiridos. Apenas oito pessoas consideraram que os movimentos da parte inferior do corpo são importantes e cinco inquiridos selecionaram todos os elementos pertinentes numa apresentação.

Esta ideia de que nem todos os elementos da comunicação não verbal são importantes numa performance, reflete uma visão limitada das possibilidades expressivas da música. Esta falta de consciencialização sobre o quanto a comunicação não verbal influencia a receção emocional e interpretativa de uma performance pode ser atribuído a:

- Foco exclusivo na técnica e musicalidade, considerando estes dos fatores como únicos meios de transmitir emoções
- Desconhecimento sobre a importância da expressividade não verbal e do quando isso afeta a conexão com o público
- Falta de experiência em palco ou com o público
- Desvalorizar o público como parte da experiência musical, considerando-o apenas como espectador passivo

2.4. Procuras usar conscientemente a linguagem corporal para transmitir emoção ou intenção musical durante uma performance?

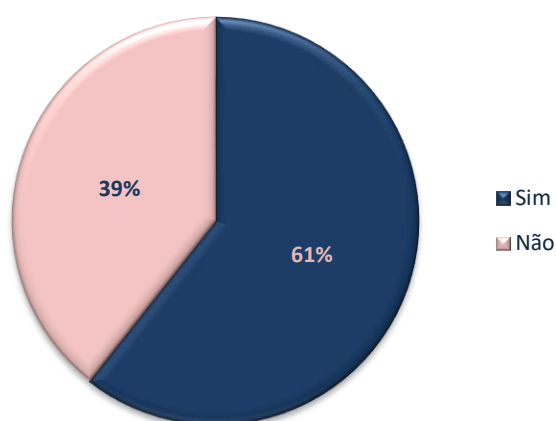


Figura 18 - Uso conscientemente a linguagem corporal para transmitir emoção ou intenção musical durante uma performance (Fonte: elaboração da autora)

Apesar de sensivelmente um terço os inquiridos (39%) afirmar não usar conscientemente a linguagem corporal durante uma performance, podemos observar que a maioria (61%) busca incorporar intencionalmente elementos da linguagem corporal para transmitir emoções ou intenções musicais.

2.5. Se respondeste sim na pergunta anterior, quais os gestos/movimentos que usas e com que objetivo?

As respostas recolhidas relativamente à linguagem corporal utilizada pelos participantes para transmitir intenção musical revelam uma diversidade de estratégias expressivas e consciência corporal. A análise temática permitiu a identificação de cinco categorias principais que podem ser observadas na tabela 16.

Tabela 15 - Justificações das respostas dos alunos à pergunta: "Quais os gestos/movimentos que usas e com que objetivo?" (Fonte: elaboração da autora)

Questão: quais os gestos/movimentos que usas e com que objetivo?		
Categorias	Unidades de registo (U.R.)	Nº de U.R.
Expressões faciais	"Expressões faciais para transmitir o que associo a determinada parte: quando são movimentos de peripécia e suspense, arregalo muito os olhos e, quando são mais calmos e relaxantes, fecho-os"	20
Postura corporal e ocupação de espaço	"Postura recolhida para trechos calmos e mais aberta para expansivos"	12

Movimentos sincronizados com a música	“Música rápida: movimentos curtos; música calma: movimentos prolongados”	12
Gestos conscientes com significado expressivo	“Gestos afirmativos ou delicados consoante a intenção”	10
Atitude/confiança em palco	“Na entrada em palco, deve-se adotar uma postura reta e tocar para a parte superior da plateia, nunca para o chão”	6

As expressões faciais foi a categoria mais referida (20), salientando-se o papel do rosto – especialmente os olhos – como instrumento de comunicação não verbal durante a performance. Os participantes apontam o uso intencional de expressões faciais para traduzir o carácter de determinadas passagens musicais. A postura (12) foi frequentemente referida como elemento-chave da presença em palco, revelando não apenas a intenção expressiva, mas também o estado emocional e o controlo do intérprete. Esta categoria revela também uma consciência estética e performativa, frequentemente associada à comunicação eficaz em palco. Na categoria *Movimentos sincronizados com a música* (12), os participantes relatam gestos ou movimentos corporais que acompanham o fraseado musical, dinâmicas e intenções expressivas, muitas vezes de forma espontânea. Os balanços laterais, alterações na postura e elevações corporais surgem como extensões físicas da interpretação musical. Estes movimentos são maioritariamente descritos como não planeados, surgindo como resultado da imersão na performance. A categoria *Gestos conscientes com valor expressivo* (10) difere da anterior, pois nesta os movimentos são deliberados para reforçar a intenção musical. Estes gestos não são apenas funcionais, mas também simbólicos e articulados com o conteúdo da obra. O aspeto menos referido foi a *Atitude e confiança em palco* (6). Ainda assim, algumas respostas indicam que a própria atitude corporal – associada à confiança, estabilidade emocional e presença – faz parte da linguagem corporal percebida pelo público e de que a linguagem corporal não se resume apenas a movimentos visíveis, mas inclui a gestão da presença e do estado emocional como parte integrante da performance. Esta análise evidencia uma elevada consciência dos intérpretes relativamente ao papel expressivo do corpo na performance musical, revelando tanto estratégias espontâneas como gestos intencionais integrados à interpretação da obra.

2.1. *Na tua opinião, qual é o impacto mais significativo da linguagem corporal na performance musical? (pergunta de escolha múltipla)*

A análise dos dados obtidos revela que a linguagem corporal é bastante reconhecida como um componente significativo na performance musical. A maioria

dos participantes (70,6%) considera que o seu principal impacto reside na expressão emocional da música, evidenciando a importância da comunicação não verbal como meio de intensificação da expressividade artística. Paralelamente, 47,1% dos respondentes atribuíram à linguagem corporal um papel relevante no aumento da confiança do intérprete e na comunicação mais eficaz com o público, o que demonstra a sua influência tanto na dimensão pessoal quanto na interpessoal da atuação. Apenas uma minoria (5,9%) considera que a linguagem corporal não afeta a performance musical, o que reforça a predominância da percepção de que esta constitui um recurso expressivo e comunicativo fundamental no contexto da interpretação musical.

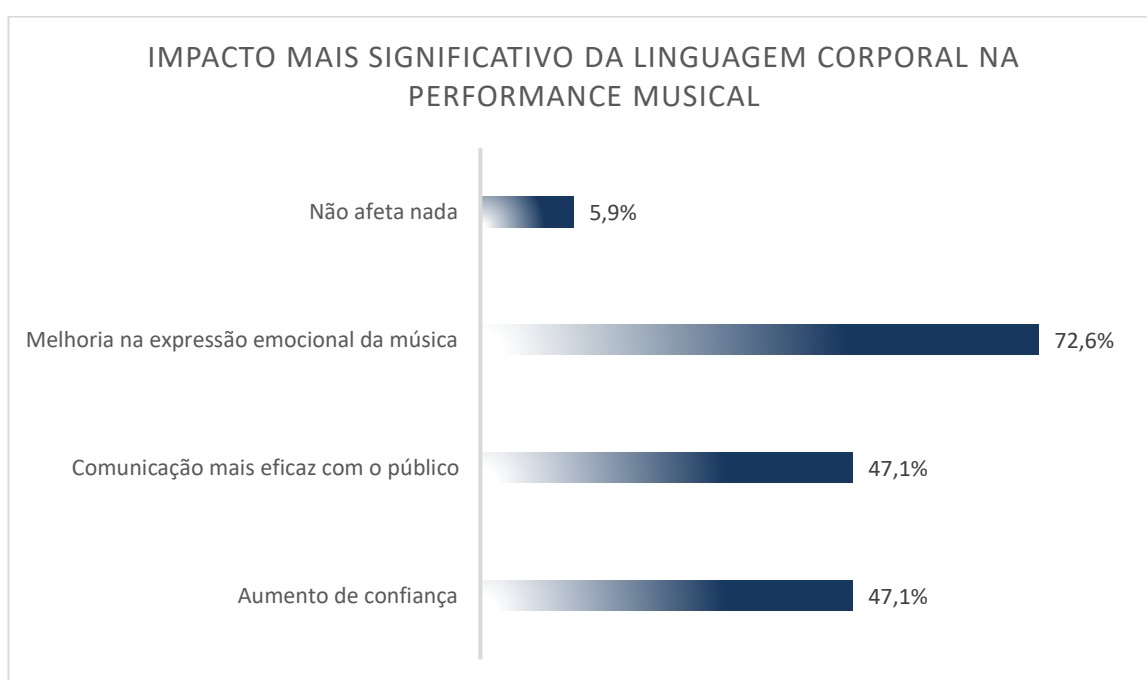


Figura 19 - impacto mais significativo da linguagem corporal na performance musical. (Fonte: elaboração da autora)

4.1.3. Secção 3 – Observação pessoal

3.2. Já observaste a linguagem corporal de grandes artistas influenciar de forma positiva ou negativa, a sua própria performance ou a performance do grupo? Se sim, de que maneira influenciou a qualidade da Performance?

A análise qualitativa das respostas revelou um predomínio claro de percepções positivas em relação à linguagem corporal na performance musical. A categoria mais referida foi a de expressividade e clareza emocional, seguida da ligação com o público e da contribuição técnica e musical, evidenciando o papel multifacetado da linguagem corporal enquanto veículo de comunicação artística e reforço da intenção musical. Apesar do foco geral ser positivo, surgiram também

menções a aspetos negativos, como excessos expressivos, desajustes face ao repertório e até casos em que a linguagem corporal é usada para compensar fragilidades técnicas. Além disso, algumas respostas demonstraram uma observação neutra ou inconsciente, o que reforça a ideia de que a linguagem corporal pode estar presente mesmo sem intenção deliberada. O gráfico sintetiza visualmente essas temáticas, oferecendo uma visão clara da diversidade de opiniões e da complexidade deste fenómeno no contexto performativo.

QUESTÃO: INFLUÊNCIA DA LINGUAGEM CORPORAL NA QUALIDADE DA PERFORMANCE		
Categorias	Unidades de registo (U.R.)	NºU.R.
Expressividade e clareza emocional	<i>De uma certa maneira, visualmente é mais fácil de perceber o que o artista quer transmitir e como que o som não fosse apenas produzido pelo instrumento, mas também pelo corpo.</i>	14
Ligação com o Público	<i>Mais cativante ouvir alguém com LC saudável que não esteja reprimida, uma vez que permite ao público acolher de forma mais natural as sensações que o intérprete pretende transmitir.</i>	12
Contribuição Técnica/Musical	<i>O som ficou mais sólido, as intenções musicais mais coerentes, maior contraste de textura e de dinâmicas.</i>	10
Coesão em Grupos	<i>Outro exemplo do impacto positivo da linguagem corporal é quando vejo grupos como ensembles, orquestras, bandas ou grupos de música de câmara a moverem-se em conjunto. Para mim passa como estarem a sentir a música da mesma maneira.</i>	7
Perceções Negativas (Excesso ou Desajuste)	<i>Utilizam a sua linguagem corporal para transmitir confiança e disfarçar as suas lacunas ao nível técnico e expressivo.</i>	6

Figura 20 - Justificações das respostas dos alunos à pergunta: *Já observaste a linguagem corporal de grandes artistas influenciar de forma positiva ou negativa, a sua própria performance ou a performance do grupo?* (Fonte: elaboração da autora)

4.1.4. Secção 4 - Treino

4.1. *Durante o teu percurso musical já fizeste alguma aula ou treino específico para melhorar a tua linguagem corporal durante apresentações musicais?*

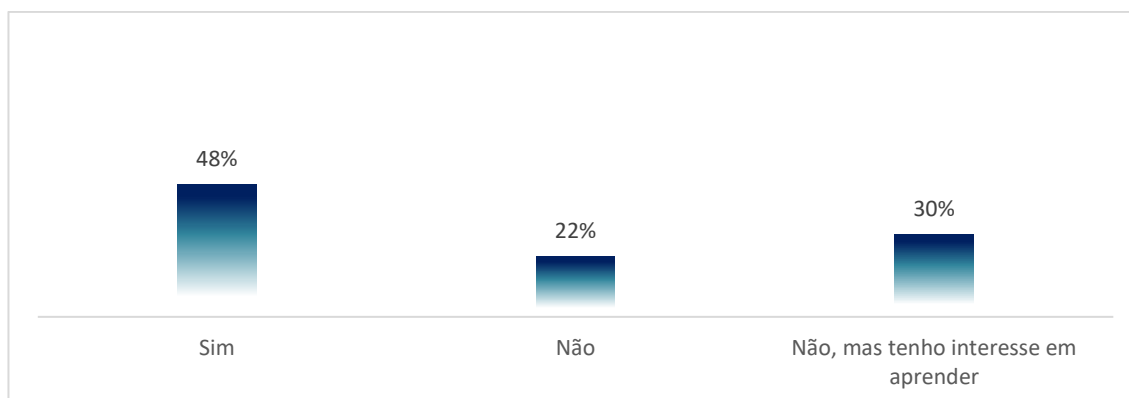


Figura 21 - Percentagem de músicos que já receberam treino específico em relação à linguagem corporal

Os resultados desta questão revelam um cenário relativamente equilibrado, com quase metade dos participantes (48%) a afirmar que já recebeu treino específico em relação à linguagem corporal. Por outro lado, 22% dos respondentes nunca fizeram nenhum tipo de treino relacionado a esse aspeto, o que pode refletir lacunas na formação tradicional, onde o foco tende a ser mais técnico e sonoro, deixando de lado componentes como a presença em palco ou a expressividade corporal. Destaca-se ainda o grupo dos 30% que, embora nunca tenham feito este tipo de formação, manifestam interesse em aprender, o que evidencia uma abertura e uma consciência crescente sobre o tema. Esta percentagem é particularmente relevante, pois aponta para um potencial de desenvolvimento nesta área, indicando que existe uma procura latente por formação complementar que integre corpo e música de forma mais consciente e expressiva.

4.1.5. Secção 5 - Experimentação e influência na audiência

5.1. Achas que a tua linguagem corporal durante uma performance musical pode afetar a perceção e a reação da audiência?

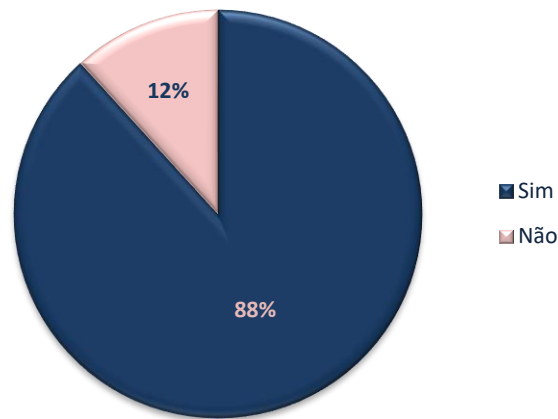


Figura 22 - Achas que a tua linguagem corporal afeta a percepção da audiência? (Fonte: elaboração da autora)

Os dados revelam uma forte concordância entre os participantes quanto à influência da linguagem corporal na percepção do público durante apresentações musicais. A larga maioria (88%) reconhece que os gestos, expressões faciais, posturas e movimentos em palco contribuem significativamente para a forma como a audiência interpreta e experiencia a performance. Este resultado demonstra um elevado grau de consciência performativa, indicando que os músicos não consideram apenas o som como meio de comunicação, mas também o corpo como instrumento expressivo. Por outro lado, os 12% de participantes que não reconhecem essa influência podem refletir uma visão mais tradicional ou centrada exclusivamente na dimensão sonora da performance. Esta percepção pode também estar associada a formações mais técnicas, com menor ênfase na expressividade corporal, ou a experiências pessoais em contextos onde a comunicação não verbal não foi trabalhada de forma consciente.

5.3. Já experimentaste alterar conscientemente a tua linguagem corporal em função do trecho musical executado durante uma performance musical?

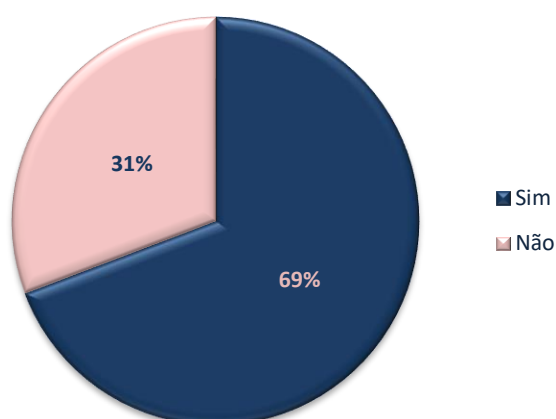


Figura 23 - Percentagem de músicos que já alterou conscientemente a linguagem corporal em função de um trecho musical (Fonte: elaboração da autora)

Uma parte considerável dos músicos (69%) reconhece e aplica, de forma intencional, a linguagem corporal como recurso expressivo e comunicativo durante a performance. Por outro lado, 31% dos participantes afirmaram nunca ter feito essa alteração de forma consciente. Esta percentagem pode estar relacionada com o tipo de formação musical recebida, a experiência performativa ou o nível de atenção direcionado à expressividade não verbal.

5.5. Sabe que a linguagem corporal está associada à comunicação performativa e ao controlo do sistema nervoso?

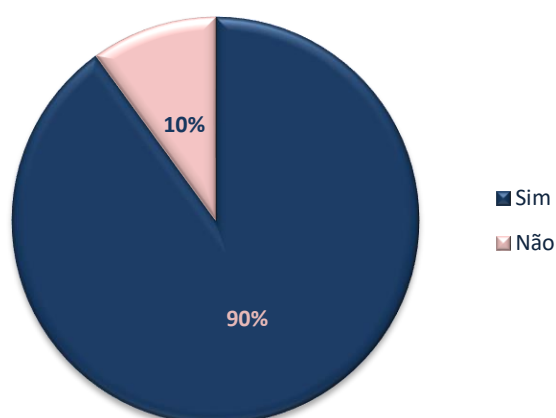


Figura 24 - Sabe que a linguagem corporal está associada à comunicação performativa e ao controlo do sistema nervoso? (Fonte: elaboração da autora)

Estes resultados demonstram que quase todos os músicos inquiridos (90%), não só estão conscientes da importância expressiva da linguagem corporal, como também reconhecem o seu papel no controlo emocional e físico durante a

performance. Já os 10% que responderam negativamente podem refletir lacunas formativas ou falta de exposição a estas temáticas

4.2. Observação de uma aula de performance

Tabela 16 - Relatório de Observação de uma aula de performance

RELATÓRIO DE OBSERVAÇÃO	
Data/hora da observação	5 de abril de 2024/ 10h – 12.30h
Nome da Instituição	Academia Musical dos Amigos das Crianças
Disciplina	Performance
Número de alunos	10
OBJETIVO DA OBSERVAÇÃO	
<ul style="list-style-type: none"> • Identificar como o professor trabalha a construção de autoconfiança, ajudando o aluno a superar inseguranças e medo de se expor • Entender como o aluno utiliza a postura, gestos, expressões faciais, movimento corporal e a respiração • Entender como os alunos aprendem a capturar a atenção do público e a mantê-la durante a performance • Perceber como os alunos exploram e desenvolvem a sua expressividade artística • Analisar como o professor instrui os alunos a melhorar a postura, movimentação e a utilização do espaço, fazendo com que a sua presença seja mais forte e autêntica • Observar como técnicas de concentração e capacidade de manter o foco no momento da performance são trabalhadas • Identificar como os alunos aplicam as correções ao longo da sua prestação, fornecidas pelo feedback construtivo do professor e dos colegas 	
DESCRIÇÃO DO AMBIENTE FÍSICO	
<p>As aulas de performance decorrem no auditório da AMAC, um espaço amplo com capacidade para 120 lugares sentados, com um piano de cauda, sendo um espaço polivalente que resulta da conversão de 3 salas de aula.</p>	
DESCRIÇÃO DO AMBIENTE SOCIAL	
<p>Neste dia estavam presentes 10 músicos com idades compreendidas entre os 16 e os 27 anos. Os instrumentistas eram constituídos por 1 oboé, 1 contrabaixo, 3 flautas, 1 fagote, 3 violinos e 1 violoncelo.</p>	
DESCRIÇÃO DA AULA	
<p>A aula começou às 10h com a abordagem ao tema “medo de falhar”. O professor começou por abordar como o medo pode influenciar negativamente a performance, e até incapacitar um músico de realizar a performance. O professor</p>	

recorreu a vídeos do Youtube de vários performers com uma vasta experiência e domínio de palco, para que os alunos observassem a linguagem corporal, os níveis de energia e o à-vontade que eles transmitem. O objetivo era proporcionar aos alunos boas referências e que mais tarde, durante a sua prestação na aula, conseguissem aplicar os mesmos conceitos e níveis de energia observados.

A parte seguinte da aula começou com a apresentação da aluna de violoncelo que tocou a exposição do Concerto de Haydn em Dó Maior. O professor deu algumas indicações de fraseado e perguntou a um aluno na audiência o que tinham achado da linguagem corporal da performer. Este referiu que a linguagem corporal parecia muito cautelosa e bloqueada. O professor concordou e explicou que quando o corpo não está livre e fluído, o som do músico vai soar consequentemente preso e sem vida. O professor pediu à aluna para esta pensar como se estivesse a “dançar” com o violoncelo, sentindo o corpo solto, fluído e livre. Após as devidas indicações e correções, a aluna tocou outra vez o mesmo trecho. A reflexão coletiva foi de que se notou que o corpo e os movimentos estavam mais soltos, fraseado mais fluído, melhor afinação e melhor som. A secção seguinte do concerto consistia numa parte mais lírica, melodia muito doce e delicada. Foi pedido a um outro aluno que fizesse de interlocutor³. A indicação para esta interação foi que a violoncelista olhasse para os olhos do interlocutor e tocasse essa secção como se estivesse a dizer algo carinhoso a uma pessoa de quem gostasse muito. O professor acrescentou também algumas indicações sobre a linguagem corporal – com a mudança de carácter musical, também a linguagem corporal muda. Os movimentos teriam de ser mais delicados e suaves, em contraste aos movimentos amplos e grandiosos da primeira secção com carácter de abertura imperial. Os alunos comentaram que a diferença quer do carácter e texto musical quer das personagens musicais intervenientes na história, criada pela performer para o trecho, eram bastantes mais perceptíveis e distintas. Todos concordaram que a sua entrega tinha sido bastante mais clara, expressiva e rica em contrastes. O professor pediu que a aluna tocasse então do início, com todos estes conceitos desenvolvidos em mente e que seguisse para a secção seguinte. A certo momento, depois da parte já trabalhada, a aluna chegou a uma secção difícil tecnicamente que ainda não estava dominada e a mudança na sua linguagem corporal foi notória – esta insegurança levou a um bloqueio do corpo que se refletiu num fraseado estático, carácter todo igual e a afinação ficou mais instável. Uma aluna comentou que sentiu que a violoncelista tinha arriscado mais quando estava a interagir com o interlocutor e que a linguagem corporal mudou bastante a expressividade do texto musical, mas que quando começou a falhar passagens, foi bloqueando o corpo e perdendo a fluidez e o sentido da música.

Mudou-se de aluno e foi a vez da oboísta fazer a sua apresentação com o um dos Romances de Schumann. Após tocar, o professor pediu os comentários dos alunos na plateia. Algumas das observações feitas foram:

³ O interlocutor, no contexto de uma aula de performance de música, ajuda o performer a expandir a sua visão artística e a desenvolver uma interpretação mais rica e consciente. Um interlocutor pode desafiar o músico a improvisar ou responder musicalmente, criando um diálogo musical.

- “de facto a linguagem corporal ajuda imenso. Pareceste descontraída, o som fluíu, o fraseado estava bonito. Apenas algumas partes que tecnicamente estavas mais insegura, mas não bloqueaste o corpo e seguiu bem”
- “a parte lírica no meio, foi super cantada e muito musical. Os teus movimentos corresponderam ao texto e senti mesmo o que querias dizer”.
- “Notou-se descontração. Pareceu-me que a linguagem corporal e o que estavas a transmitir com a cara foi um pouco igual de início ao fim e não senti muito a diferença de carácter no som e na linguagem corporal, por exemplo quando mudava de maior para menor”.

O professor prosseguiu referindo que a comunicação faz parte da linguagem corporal: a nossa voz muda de acordo com a nossa linguagem corporal, e os olhos têm uma grande influência na articulação — não somos capazes de fazer articulações diferentes se a zona dos olhos não se mover.” Para mudar as articulações a parte dos olhos/testa tem de mexer e estar livre e ativa. De uma certa forma se a parte superior da cara está presa e sem flexibilidade o *staccato* tende a ficar pesado. O professor pediu à oboísta para tocar outra vez, escolhendo alguém do público com quem estivesse a falar, soltar-se e pensar em dar mais expressões diferentes aos olhos. De uma certa forma se a parte superior da cara está presa e sem flexibilidade o *staccato* tende a ficar pesado. Uma vez que estava a tocar de memória, houve maior liberdade na comunicação com o público e maior possibilidades de comunicação uma vez que os olhos do músico não estavam presos à partitura. A aluna usou bem o palco e a sua linguagem corporal estava de acordo com o texto musical. Os movimentos estavam fluídos e o corpo desbloqueado, refletindo-se no som e fraseado - O ar fica como que contínuo, não soa estático e as ondulações do som seguem a flexibilidade do corpo. As observações que recebeu dos colegas foram:

- “foi muito a intenção que puseste quando estavas a tocar. Nota-se que há intenção da tua parte, mas algumas vezes nota-se que essa intenção fica assobradada por outras coisas como por exemplo haver gente a assistir, não ter mais ar..., mas quando realmente te envolves com o texto musical nota-se e fica muito bonito.”
- “gostei de muitas ideias musicais que fizeste e fizeste bastantes contrastes.”
- “notou-se um certo domínio musical nesta peça o que se transmitiu em confiança e segurança do que estavas a fazer e querias dizer (com o texto musical). Fizeste bom uso do espaço do palco e apresentaste um conceito de som de grande dimensão”

A aula terminou com uma breve abordagem a “ocupar espaço em palco” e “olhares”. O professor comentou que tinha observado que a aluna mais alta da classe, durante a sua apresentação, foi a que tinha ocupado menos espaço em palco e demonstrou mais insegurança. Uma coisa que demonstrou bastante isso foi o olhar predominante para o chão enquanto tocava. Esta ação não só transmite medo e insegurança como também, no caso dos instrumentistas de sopro, fecha ressonâncias faciais e o resultado é um som pequeno, atraso na colocação do som e na viração da nota.

A aula foi conduzida no auditório da instituição, um espaço amplo e polivalente, que favorece a simulação de situações reais de palco. Reuniu dez alunos instrumentistas de diversas idades e instrumentos, com idades compreendidas entre os 16 e 27 anos. Os objetivos destas aulas, passam por trabalhar a superação do medo de falhar, o uso expressivo do corpo, a comunicação artística com o público e a internalização da presença de palco por meio de elementos não verbais — incluindo gestualidade, postura, movimento e expressões faciais.

Iniciou-se com uma discussão sobre o "medo de falhar", um tema bastante pertinente na área artística performativa. O professor utilizou vídeos de músicos experientes como modelo de referência, encorajando os alunos a observar as sutilezas da linguagem corporal e a energia cénica dos profissionais. Essa estratégia foi eficaz para estabelecer um parâmetro de comparação e inspiração, promovendo uma escuta e uma observação mais atentas por parte dos alunos. Ao longo da aula, alguns alunos tiveram a oportunidade de realizar uma performance individual, seguida de comentários do professor e dos colegas. As intervenções pedagógicas foram fundamentadas na ideia de que a qualidade do som está intimamente ligada ao estado físico e emocional do intérprete. O corpo bloqueado, por exemplo, foi associado a uma sonoridade presa e pouco expressiva.

A primeira performance analisada foi da aluna violoncelista, que executou a exposição do Concerto em Dó Maior de Haydn. Inicialmente, a sua linguagem corporal foi percebida como “cautelosa e bloqueada”. O professor sugeriu que a aluna imaginasse estar “a dançar com o instrumento”, promovendo uma libertação física que rapidamente se traduziu numa maior fluidez sonora e expressividade musical. A orientação visual e intersubjetiva — olhar para um interlocutor fictício e “dizer algo carinhoso com a música” — teve um efeito significativo, demonstrando a importância das intenções corporais na construção do discurso musical. No entanto, quando a aluna se deparou com uma seção tecnicamente difícil, a insegurança voltou a emergir corporalmente, prejudicando o fraseado e a qualidade sonora. Essa oscilação revelou a vulnerabilidade do corpo performático diante do desafio técnico. A oboísta apresentou um dos *Romances* de Schumann e recebeu comentários positivos sobre a fluidez e o envolvimento expressivo. O professor enfatizou a importância da musculatura facial, sobretudo da região dos olhos e da testa, para a articulação musical, destacando a conexão entre expressões faciais e nuances sonoras — como no caso do *staccato*. Ao tocar de memória, a aluna demonstrou maior liberdade gestual, comunicação visual com o público e apropriação do espaço cénico. O seu uso consciente da linguagem corporal, integrado ao conteúdo musical, resultou numa performance mais envolvente e expressiva.

A aula terminou com uma discussão sobre “ocupar espaço em palco” e “uso do olhar”. Um exemplo emblemático foi o caso da aluna mais alta, cuja postura retraída e olhar fixo no chão contrastaram com sua estatura, revelando que a

ocupação de palco não é determinada por características físicas, mas pela forma como o corpo se posiciona e comunica. A observação de que o olhar para o chão compromete a ressonância facial e a emissão sonora em instrumentistas de sopro reforça a interdependência entre a postura corporal e a técnica instrumental. As intervenções do professor demonstram uma abordagem integrada da performance musical, em que corpo, som e emoção formam um contínuo.

A observação desta aula evidenciou a importância de práticas pedagógicas que valorizem o corpo como um instrumento expressivo. A integração entre técnica instrumental, linguagem corporal e intenção comunicativa permite ao performer construir uma presença de palco mais autêntica e envolvente. A atenção do professor às nuances gestuais e expressivas dos alunos e o estímulo do feedback coletivo, cria um ambiente de aprendizagem colaborativo e sensível às necessidades individuais dos músicos em formação.

5. Conclusão

O presente trabalho teve como objetivo investigar de forma aprofundada a influência da linguagem corporal na performance musical, abordando as suas dimensões expressivas, comunicativas e pedagógicas. Através de revisão teórica, questionário, análise de performances e observações de práticas pedagógicas, tornou-se evidente que o corpo do músico desempenha um papel fundamental na construção da expressividade musical, influenciando diretamente a qualidade da comunicação artística com o público, a autenticidade interpretativa e a própria segurança do performer. A linguagem corporal, quando conscientemente integrada à prática musical, permite não apenas uma maior liberdade técnica e expressiva, mas também amplia a presença de palco e a capacidade de conexão emocional. Os gestos, as expressões faciais, a postura e o uso do espaço cénico constituem elementos que, articulados ao discurso sonoro, contribuem para performances mais convincentes e envolventes.

Os resultados do questionário reforçam a pertinência de integrar o trabalho da linguagem corporal na formação musical, não apenas como elemento complementar, mas como componente essencial da performance. A consciência expressa por grande parte dos participantes acerca da influência da linguagem corporal, sugere que há reconhecimento do corpo como veículo de expressão artística e que trabalhar esta dimensão pode contribuir diretamente para melhorar o impacto e a eficácia comunicativa da atuação musical. Mostra também que, há já uma base sólida de músicos com alguma experiência na área da linguagem corporal, mas também uma oportunidade clara para a expansão de práticas pedagógicas que integrem este aspeto como parte fundamental da formação artística. O interesse demonstrado por parte dos que ainda não tiveram esta experiência reforça a pertinência de oferecer este tipo de formação de maneira mais sistemática e acessível. A análise da aula de performance musical observada confirmou que o ensino da linguagem corporal pode e deve ser desenvolvido de forma consciente no contexto pedagógico, promovendo a autorreflexão do aluno, o uso expressivo do corpo e a consciência do gesto como prolongamento da intenção musical. Os dados sugerem que estratégias como a simulação de interações visuais, o uso do olhar, o desbloqueio corporal e o estímulo à imaginação cénica são altamente eficazes na formação de jovens intérpretes.

Por fim, este estudo contribuiu para um olhar mais alargado sobre o papel do corpo na música, desafiando a tradicional dicotomia entre técnica e expressão. A linguagem corporal não deve ser vista como um elemento acessório à execução instrumental, mas como parte integrante do fazer musical. Para além disso, reforça-se a importância de novas pesquisas, práticas pedagógicas e abordagens performativas que reconheçam no corpo não apenas um meio, mas uma linguagem essencial da arte musical.

Referências Bibliográficas

- AMAC. (2023). *Escola de Música Vecchi-Costa: Projeto Educativo*. Lisboa.
- Argyle, M., & Dean, J. (1965). Eye-contact, distance and affiliation. *Sociometry*, 28(3), 289–304.
- Birdwhistell, R. L. (1970). *Kinesics and context: Essays on body motion communication*. University of Pennsylvania Press.
- Bresler, L. (2000). Metodologias qualitativas de investigação em Educação Musical. [Revista/Capítulo de livro, dados incompletos], 5–30.
- Conable, B. (2000). *What every musician needs to know about the body: The application of body mapping to music*. Andover Press.
- Creswell, J. W. (2010). *Projeto de pesquisa: Métodos qualitativo, quantitativo e misto* (3ª ed.). Artmed.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2021). *Projeto de pesquisa: Métodos qualitativo, quantitativo e misto* (4ª ed.). Penso Editora.
- Cuddy, A. J. (2015). *Presence: Bringing your boldest self to your biggest challenges*. Little, Brown Spark.
- Dahl, S., & Friberg, A. (2003, August 6–9). What can the body movements reveal about a musician's emotional intention? In *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference* (pp. 599–602).
- Danna, M., & Matos, M. (2006). *Aprendendo a observar*. Edicon.
- David, M. (1992). *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. University of Chicago Press.
- Davidson, J. W. (1993). Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music*, 21(2), 103–113.
- Davidson, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, 5(2), 235–256.
- Davidson, J. W. (2012). Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, 40(5), 595–633.
- Davidson, J. W. (1994). Which areas of a pianist's body convey information about expressive intention to an audience? *Journal of Human Movement Studies*, 26, 279–301.

- Davidson, J. W., & Correia, J. S. (2002). Body movement. In R. Parncutt & G. McPherson (Eds.), *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning* (pp. [indicar páginas]). Oxford University Press.
- Ekman, P. (1992). Are there basic emotions? *Cognition and Emotion*, 6(3–4), 169–200.
- Ekman, P., & Friesen, W. V. (1969). Nonverbal behavior and psychopathology. In R. J. Friedman & M. M. Katz (Eds.), *The psychology of depression: Contemporary theory and research* (pp. 3–31). Wiley.
- Flick, U., Von Kardoff, E., & Steinke, I. (2024). *A companion to qualitative research*. Sage.
- Godoy, A. (1995). Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, 35(2), 57–63.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (Eds.). (2010). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. Routledge.
- Greene, J. C., & Caracelli, V. J. (1997). *Advances in mixed-method evaluation: The challenges and benefits of integrating diverse paradigms*. Jossey-Bass.
- Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension*. Anchor Books.
- Hill, M., & Hill, A. (1998). *A construção de um questionário*. Sílabo.
- Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical gestures: Concepts and methods in research. In R. I. Godøy & M. Leman (Eds.), *Musical gestures: Sound, movement, and meaning* (pp. 12–36). Routledge.
- Juchniewicz, J. (2008). The influence of physical movement on the perception of musical performance. *Psychology of Music*, 36(4), 417–427.
- Juslin, P. N. (2010). Expression and communication of emotion in music performance. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. [indicar páginas]). Oxford University Press.
- Knapp, M. L., & Hall, J. A. (2002). Elements of nonverbal communication. In M. L. Knapp & J. A. Hall (Eds.), *Nonverbal communication in human interaction* (pp. 61–71). Wadsworth.
- Marietto, M. L. (2018). Observação participante e não participante: Contextualização teórica e sugestão de roteiro para aplicação dos métodos. *Revista Ibero-Americana de Estratégia*, 17(4), 5–18.
- McNeill, D. (1992). *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. University of Chicago Press.

- Mehrabian, A. (1971). *Silent messages*. Wadsworth.
- Mesquita, R. M. (1997). Comunicação não-verbal: Relevância na atuação profissional. *Revista Paulista de Educação Física*, 11(2), 155–163.
- Mónico, L. S., Alferes, V. R., Castro, P. A., & Parreira, P. M. (2017). A observação participante enquanto metodologia de investigação. In *Atas do Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa* (Vol. 3, pp. 724–733).
- Poupart, J., Deslauriers, J.-P., Groulx, L.-H., Laperrière, A., Mayer, R., & Pires, Á. (2008). *A pesquisa qualitativa: Enfoques epistemológicos e metodológicos* (2ª ed.). Vozes.
- Ribeiro, E. (2008). A perspectiva da entrevista na investigação qualitativa. *Revista Evidência*, 4, 129–148.
- Santos, J., & Henriques, S. (2001). Inquérito por questionário: Contributos de conceção e utilização em contextos educativos. [*Publicação incompleta – incluir editora ou revista*].
- Santos, M. (1994, maio). A observação científica. *Centro de Psicologia Social*, 17.
- Swanson, R. A., & Holton, E. F. III. (2005). *Research in organizations: Foundations and methods of inquiry*. Berrett-Koehler.
- Tenenbaum, D. (1993). *A linguagem corporal*. [Editora não informada].
- Thompson, W. F. (2005). Seeing music performance: Visual influences on perception and experience. In D. Miell, R. MacDonald, & D. Hargreaves (Eds.), *Musical communication* (pp. 203–227). Oxford University Press.
- Uzun, G. (2020). A review of communication, body language and communication conflict. *International Journal of Psychosocial Rehabilitation*, 24(9), 2833–2844.
- Vines, B. W. (2006). Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition*, 101(1), 80–113.
- Vines, B. W., Krumhansl, C. L., Wanderley, M. M., & Levitin, D. J. (2011). Cross-modal interactions in the perception of musical performance. *Cognition*, 101(1), 80–113.
- Waddell, G., & Williamon, A. (n.d.). Eye of the beholder: Stage entrance behavior and facial expression affect continuous quality ratings in music performance. *Frontiers in Psychology*, 8, 513.

Anexos

Tabela 17 - Guião de questionário (Fonte: elaboração da autora)

1. CARACTERIZAÇÃO DA/O RESPONDENTE	
Pergunta	Resposta
1.1. Idade	<i>Aberta</i>
1.2. Género	<i>Aberta</i>
1.3. Instrumento Principal	<i>Aberta</i>
1.4. Profissão	<i>Aberta</i>
1.5. Se és estudante, que ano/curso de música frequentas?	<i>Aberta</i>
1.6. Se és profissional, quantos anos de experiência/serviço tens	<i>Aberta</i>
1.7. Se és músico amador, qual o teu nível de experiência musical?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Iniciante</i> · <i>Intermédio</i> · <i>Avançado</i>
1.8. Com que frequência te apresentas musicalmente em público?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Diariamente</i> · <i>Semanalmente</i> · <i>Mensalmente</i> · <i>Outro. Qual?</i>
2. CONHECIMENTO E PERCEÇÃO DA LINGUAGEM CORPORAL	
Pergunta	Resposta
2.2. O que entendes por Linguagem Corporal?	<i>Aberta</i>
2.3. Achas que a Linguagem Corporal influencia a performance musical?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Positivamente</i> · <i>Negativamente</i> · <i>Não influencia</i> · <i>Não sei</i>
2.4. Que elementos da linguagem corporal acreditas serem mais	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Postura</i>

importantes durante uma performance musical?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Expressões faciais Movimentos da parte superior do corpo</i> · <i>Movimentos da parte inferior do corpo</i> · <i>Movimentação geral no palco</i> · <i>Outro. Qual?</i>
2.5. Procuras usar conscientemente a linguagem corporal para transmitir emoção ou intenção musical durante uma performance?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Sim</i> · <i>Não</i>
2.6. Se respondeste sim na pergunta anterior, quais os gestos/movimentos que usas e com que objetivo?	<i>Aberta</i>
2.7. Na tua opinião, qual é o impacto mais significativo da linguagem corporal na performance musical?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Aumento da confiança</i> · <i>Comunicação mais eficaz com o público</i> · <i>Melhoria na expressão emocional da música</i> · <i>Não afeta nada</i> · <i>Outra opção. Qual?</i>

3. EXPERIMENTAÇÃO E INFLUÊNCIA NA AUDIÊNCIA

Pergunta	Resposta
3.1. Já tiveste alguma experiência em que a tua linguagem corporal afetou a tua performance musical de forma positiva ou negativa? Se sim, por favor, descreve.	<i>Aberta</i>
3.2. Já observaste a linguagem corporal de grandes artistas influenciar de forma positiva ou negativa, a sua própria performance ou a performance do grupo? Se sim, de que maneira influenciou a qualidade da Performance?	<i>Aberta</i>

4. TREINO

Pergunta	Resposta
4.1. Durante o teu percurso musical já fizeste alguma aula ou treino específico para melhorar a tua linguagem corporal durante apresentações musicais?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Sim</i> · <i>Não, mas tenho interesse em aprender</i> · <i>Não, não considero necessário</i> · <i>Outra opção. Qual?</i>
4.2. Se respondeste sim à questão anterior, qual o tipo de treino e como influenciou a tua abordagem à performance?	<i>Aberta</i>
4.3. Se respondeste não, acreditas que treino adicional sobre a linguagem corporal poderia beneficiar a tua performance musical?	<i>Aberta</i>

5. EXPERIMENTAÇÃO E INFLUÊNCIA NA AUDIÊNCIA

Pergunta	Resposta
5.1. Achas que a tua linguagem corporal durante uma performance musical pode afetar a perceção e a reação da audiência?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Sim</i> · <i>Talvez</i> · <i>Não acho que faça diferença</i>
5.2. Se respondeste sim à questão anterior, de que forma achas que pode alterar a perceção e a reação da audiência?	<i>Aberta</i>
5.3. Já experimentaste alterar conscientemente a tua linguagem corporal em função do trecho musical executado durante uma performance musical?	<ul style="list-style-type: none"> · <i>Sim</i> · <i>Não</i>
5.4. Se respondeste sim à questão anterior, sentiste que afetou a	<i>Aberta</i>

tua interpretação ou a reação do público? De que forma?	
5.5. Sabe que a linguagem corporal está associada à comunicação performativa e ao controlo do sistema nervoso?	<ul style="list-style-type: none">· <i>Sim</i>· <i>Não</i>



6. SUGESTÕES E COMENTÁRIOS

Sente-te se à vontade para partilhar quaisquer sugestões, comentários ou observações adicionais sobre a influência da linguagem corporal na performance musical.



