

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

PREPARAÇÃO VOCAL PARA CORO INFANTIL

GLASIELE VALVANO ASSUNÇÃO DOS REIS SANTOS

RIO DE JANEIRO

2019

GLASIELE VALVANO ASSUNÇÃO DOS REIS SANTOS

Preparação vocal para coro infantil

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música sob a orientação do Professor Doutor Julio Moretzsohn.

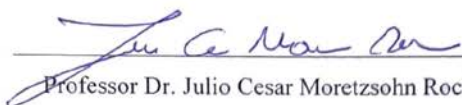
Rio de Janeiro, 2019

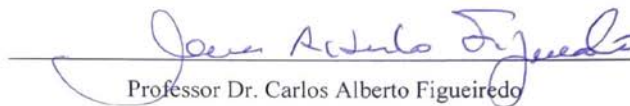


UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

“PREPARAÇÃO VOCAL PARA CORO INFANTIL”
por
GLASIELE VALVANO ASSUNÇÃO DOS REIS SANTOS

BANCA EXAMINADORA


Professor Dr. Julio Cesar Moretzsohn Rocha (orientador)


Professor Dr. Carlos Alberto Figueiredo


Professor Dr. José Nunes Fernandes

Nota : Dez 10

DIA 12 DE DEZEMBRO DE 2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu Jesus, que é o Senhor da minha vida, porque até aqui Ele me ajudou.

Aos meus pais, José e Lourdes, que me incentivaram a não desistir, e sempre lutar pelos meus objetivos.

A minha querida irmã Jouseane, e meu cunhado José Ricardo, que sempre estão prontos a me ajudar.

Ao meu grande e único amor, Evandro, que é parceiro e patrocinador desta nossa conquista, pois, abriu mão de estarmos juntos para que eu pudesse estudar no Rio de Janeiro.

Aos meus queridos Bispo Fabiana, Pastora Fabiana, Pastora Elisangela, Pastora Dani e Pr Michael, pelo carinho e cuidado. Principalmente ao Bispo que sempre orienta suas ovelhas a estuadarem.

A minha eterna e amada Professora de canto, amiga e mãe Carol McDavit, por todos estes anos estar me orientando musicalmente, e me aconselhando na minha vida particular.

Agradeço imensamente ao meu querido orientador, Professor, Doutor e amigo Julio Moretzsohn, por ter se proposto em ser meu orientador, e por ter se dedicado tanto em me ajudar.

Agradeço a minha amiga Cintia Graton, por ter aberto sua casa para me hospedar durante o tempo que morei no Rio, e por sempre me falar palavras que me incentivaram a continuar. E também as minhas amigas Marcia e Ilessi.

Ao meu querido amigo Flávio Mello, que sempre também estava disposto a me ajudar.

Aos meus queridos professores da UNIRIO, que me ensinaram tudo que aprendi até hoje, e aos Pianistas queridos: Eliara Puggina, Katia Balloussier, Jorge Potyguara e Matheus Kern.

A minha querida Professora Silvia Sobreira, que abriu o meu entendimento para fundamentos de pesquisa e que lembro sempre dela nos momentos das minhas aulas com as crianças.

Para finalizar, a toda equipe da UNIRIO, principalmente o pessoal da limpeza (Maria, Joana, Baiano e Rosi), os guardas (Marquinhos, Maurício, Ald e Marcos) e administração do IVL.

“Sabemos que todas as coisas cooperaram para o bem daqueles que amam a Deus, daqueles que são chamados segundo o seu propósito.”

(Romanos 8:28)

SANTOS, Glasielle Valvano Assunção dos Reis. Rio de Janeiro, 2019. *Preparação vocal para coro infantil*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir sobre como desenvolver a voz das crianças no trabalho de educação musical, respeitando as características da voz infantil. Analisamos referências bibliográficas que orientem o processo de ensino no canto coral infantil. Foram analisados também estudos que se tratam da preparação vocal de crianças e coros infantis. Desta pesquisa foram selecionados alguns exercícios para serem trabalhados com as crianças. Aborda alguns pontos específicos relacionados ao coro da Escola Pequena Cruzada. Durante dois semestres foram realizadas algumas atividades e análise deste coro que foram relatadas no trabalho. É uma pesquisa bibliográfica e descritiva com caráter qualitativo.

Palavras-chave: coro infantil, técnica vocal infantil, voz infantil, trabalho coral infantil, Escola Pequena Cruzada.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Idades, extensões e tessituras vocais infantis.....	21
Tabela 2. Tabela criada pelo Professor Julio para organizar o coro.....	29

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Vocalize 1.....	42
Exemplo musical 2. Vocalize 2	45
Exemplo musical 3. Vocalize 3.....	47
Exemplo musical 4. Vocalize 4	48
Exemplo musical 5. Vocalize 5.....	49
Exemplo musical 6. Vocalize 6	49
Exemplo musical 7. Vocalize 7	50

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Vogal [u].....	43
Figura 2. Vogal [i].....	43
Figura 3. Vogal [e].....	44
Figura 4. Vogal [o].....	45
Figura 5. Vogal [a].....	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. O CANTO CORAL INFANTIL E SUAS ESPECIFICIDADES	6
1.1 O PAPEL DO CORO INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO.....	6
1.2 A VOZ INFANTIL	17
1.2.1 EXTENSÃO.....	20
1.2.2 TESSITURA	21
1.3 A PREPARAÇÃO VOCAL DE COROS INFANTIS	24
2. EXPERIÊNCIAS DESENVOLVIDAS NO CORO DE CRIANÇAS DA ESCOLA A PEQUENA CRUZADA.....	28
2.1 HISTÓRIA DA ESCOLA: A PEQUENA CRUZADA	28
2.2 COMO COMEÇOU O PROJETO DO CORAL NA ESCOLA.....	29
2.3 FAIXA ETÁRIA E TURMAS QUE PARTICIPAM DESTE PROJETO.....	29
2.4 ROTINAS DE ENSAIOS	29
2.5 ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS AFINADOS E OS QUE TÊM DIFICULDADES DE AFINAÇÃO	30
2.6 COMO SÃO RESOLVIDOS OS TRECHOS MUSICAIS QUE AS CRIANÇAS ESTÃO COM DIFICULDADES.....	31
2.7 COMO AGIR EM MEIO À FALTA DE CONCENTRAÇÃO DAS CRIANÇAS NO ENSAIO	32
2.8 OBJETIVOS A SEREM ALCANÇADOS NO CORO DA ESCOLA	32
2.9 LEITURA DE PARTITURA	33
2.10 QUANTIDADE DE ALUNOS NO CORAL E EQUIPE	34
2.11 RELAÇÃO À ESCOLHA DE REPERTÓRIO COM OS VOCALIZES.....	35
3. ROTINA DE EXERCÍCIOS PARA PREPARAÇÃO VOCAL DAS CRIANÇAS.....	37
3.1 ALONGAMENTO E RELAXAMENTO CORPORAL	37
3.2 EXERCÍCIOS DE RESPIRAÇÃO	38
3.3 PREPARAÇÃO VOCAL ATRAVÉS DE VOCALIZES.....	42
3.3.1 VOCALIZE 1	43
3.3.2 VOCALIZE 2	47
3.3.3 VOCALIZE 3	48
3.3.4 VOCALIZE 4	49

3.3.5 VOCALIZE 5	49
3.3.6 VOCALIZE 6	50
3.3.7 VOCALIZE 7	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com música foi por volta dos 9 anos de idade, quando comecei a ter aulas de violão, por iniciativa do meu pai. A partir dos 11 anos, passei a integrar o Coro Municipal da Prefeitura de Vassouras. Esse grupo antecedeu o Projeto Integração pela Música (PIM)¹, criado pelo maestro Cláudio Pereira Moreira, que tinha como objetivo ensinar música para crianças das escolas públicas desta cidade. Ao final de cada ano, ele nos reunia para apresentar um repertório de canções natalinas. Dentro desse projeto tive a oportunidade ainda de estudar teoria e pífaro. A partir de 2002 passei a vir ao Rio de Janeiro para realizar o curso básico da Escola de Música Villa-Lobos e ter aulas particulares de canto lírico.

Iniciei o Curso de Licenciatura em Música da UNIRIO no ano de 2014 onde tive a oportunidade de realizar minha formação como educadora musical e, paralelamente, me aprofundar no estudo de canto lírico com a Professora Doutora Carol McDavit. Sob sua orientação participei de diversas oficinas e das montagens das óperas: Orfeo e Euridice (Coro) de C. W. Gluck (2014); Acis e Galatea, (Coro) de G. F. Handel (2015); A Solteirona e o Ladrão, (Miss Pinkerton) de Gian- Carlo Menotti (2016); Dulcineia e Trancoso, (Morte) de Eli- Eri Moura, (2017) e Il Matrimônio Segreto de Domenico Cimarosa (2018).

Simultaneamente ao último semestre do meu curso no Instituto Villa-Lobos (UNIRIO), surgiu à oportunidade de atuar como professora de musicalização infantil, canto e cantor coral em três instituições das cidades de Barra do Piraí, o Colégio Nossa Senhora Medianeira, e de Vassouras, o Centro de Educação e Crescimento Arco-Íris e o PIM. Por isso tive interesse em realizar este Trabalho de Conclusão de Curso pesquisando conteúdos que pudessem contribuir para minha atuação nessas escolas. Acredito que este trabalho também possa ajudar professores que pretendem desenvolver atividades cantadas com seus alunos. Em especial, na preparação vocal voltada para o público infantil. Minha questão é: como desenvolver a voz das crianças no trabalho de educação musical respeitando as características da voz infantil.

Contudo, são raros os textos que abordam essa questão na língua portuguesa. E o material encontrado é, em sua grande maioria, voltado apenas para a voz adulta. Para minimizar essa carência, visamos fazer levantamento bibliográfico desses recursos, para que o regente/preparador vocal possa desenvolver um trabalho eficaz. Estaremos pesquisando como seria a rotina básica de um preparador vocal/regente para preparação do coro infantil.

¹ A partir do ano 2005 esse projeto passa a se chamar Programa Integração pela Música.

Também planejamos propor alguns exercícios práticos que possam servir de guia para aqueles que pretendem iniciar esse tipo de atividade.

Minhas principais fontes são os trabalhos de mestrado e doutorado e livros, que não estão ao alcance do público em geral. Seguem abaixo uma breve descrição de cada fonte pesquisada.

O livro “Canto, Canção e Cantoria- Como Montar um Coral Infantil”, 1997, SESC-São Paulo, organizado por Gisele Cruz.

Este livro é o resultado de uma pesquisa do Centro Experimental SESC Consolação (CEM). O centro tem como objetivo a facilitação de músicos iniciantes, para que ocorra o desenvolvimento de sua sensibilidade musical, e a vivência prática com instrumentos e outros profissionais da área.

Não se trata de uma escola, e sim um centro que desenvolve animação musical, priorizando o interesse pessoal, não somente a técnica.

Durante os anos de 1995 e 1997, o centro elaborou três atividades direcionadas ao público infantil: “Oficina Coral infantil”, direcionada às crianças que se interessavam pelo canto, e enquanto isto gerou campo de análise e laboratório desta espécie de demonstração artística; “Como Montar um Coral Infantil” foi um curso que procurava instrumentalizar pessoas motivadas na criação e na direção de um coral, desenvolvido através das características vocais deste público; “Compondo para Coral Infantil” nasceu da necessidade da criação de um repertório específico para coral infantil, baseado nos estudos elaborados nas oficinas e prática de regência.

Com a junção destas três atividades, surgiu o manual: “Canto, Canção, Cantoria- Como Montar um Coral Infantil”, que pretende auxiliar de base para pessoas que cultivam a criação de um coral infantil.

É um material de consulta, que foi criado no decorrer do curso “Como Montar um Coral Infantil”, contendo informações e propostas para cada fase da construção de um coral. Neste livro contém um CD com o material criado na maior parte do curso “Compondo para Coral Infantil” e executado pelas crianças da “Oficina Coral Infantil”, e o mesmo possui extensões contendo play-backs.

Outro material que abordaremos neste trabalho, será o livro didático do educador, “Canto Coral Infanto-juvenil” nível 1, que foi desenvolvido pelo Projeto Guri, da autora Gisele Cruz, no ano de 2011. Esse material é um dos livros didáticos que o Projeto Guri criou para os seus educadores.

Cruz nos apresenta alguns pontos importantes, como a produção da voz e as partes do corpo que são importantes para a fonação. Tendo como objetivo desenvolver bons hábitos de postura, e instruiu que o aluno tenha uma rotina de estudo. Os assuntos abordados são: aquecimento vocal, postura, respiração, conscientização do corpo como instrumento, afinação, homogeneidade vocal, equilíbrio sonoro, precisão rítmica, divisão de vozes, elementos musicais no canto coral, repertório, e preparo para apresentação.

A dissertação de mestrado e a tese de doutorado de Juliana Melleiro Rheinboldt que tratam especificamente da preparação vocal de coros infantis. Sua dissertação de Mestrado “Preparo Vocal para Coro Infantil: Análise, descrição e Relato da Proposta do Maestro Henry Leck Aplicada ao “Coral da Gente” do Instituto Baccarelli”, foi defendida em 2014 e a sua tese de Doutorado “Preparo Vocal para Coros Infantis: Considerações e Propostas Pedagógicas,” foi defendida em 2018. Ambas na Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Arte.

Rheinboldt chama a atenção no seu trabalho de conclusão de curso, para a pouca produção de trabalhos que tratem do preparo vocal de coros no Brasil, e, em especial, para coros infantis. Sua dissertação de mestrado aborda a proposta do maestro americano Henry Leck, e nos relata a sua aplicação no “Coral da Gente” do Instituto Baccarelli, em que atua como regente. Pesquisou ainda diversos estudos recentes sobre a voz infantil, preparo vocal e pedagogia coral. Nos cita alguns estudos como: SESC (1997); PHILIPS(1992); GIGA(2004); CARNASSALE(1995); MARSICO(1979 apud CARNASSALE (1995); SOUZA et. al 2006. Muito importante são suas reflexões e sugestões de como adaptar uma proposta de outro país a realidade brasileira.

Na tese de Doutorado Rheinboldt aprofunda seus estudos, objetivando contextualizar a prática coral infantil. Muito ricas são as suas sugestões para o preparo vocal de coros infantis e suas descrições do papel do regente. Ela também faz uma descrição minuciosa das características da voz infantil. Consideramos de especial relevância a sua organização dos parâmetros adotados para a preparação vocal de coros infantis: postura, respiração, ressonância, articulação, extensão vocal e afinação. São muito ricas suas propostas pedagógicas, com diversos exercícios práticos. Nesse trabalho, ela mais uma vez chama a atenção para a falta de publicações em português sobre o tema.

Em fevereiro de 2019 tive a oportunidade de participar da I Oficina de Coro Infantil, dirigida pela Maestrina Juliana Rheinboldt, realizada em Campinas (SP). Essa experiência também trouxe grandes contribuições para as reflexões desenvolvidas em minha pesquisa.

O produto do Mestrado Profissional de Denize Vieira Wanderley: “A Preparação vocal e seu uso Pedagógico e Contextualizado na introdução à Percepção Musical dentro da Vivência Coral”, concluído em 2017 na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Este trabalho teve como objetivo elaborar um material que auxiliasse regentes, preparadores vocais e professores de música que exerçam atividades em coro infantil, e que desejam utilizar a preparação vocal e percepção musical de maneira abrangente e contextualizada. Sua intenção é que os conteúdos teóricos sejam tratados associados à experiência musical, em que tais profissionais expandam sua visão, na elaboração de contextos pertinentes para desenvolver uma percepção musical e preparação vocal aprimorada com seu coro ou turma. Wanderley buscou em sua pesquisa elaborar um material para dar o suporte ao profissional, auxiliando o aluno em uma eventual apresentação.

Este Trabalho de Conclusão de Curso será desenvolvido junto à observação e a experiência prática desenvolvida com o Coro de Crianças da Pequena Cruzada. Este grupo foi criado em 2018 com crianças de 8 a 10 anos de idade e faz parte do Projeto de Extensão Coro Juvenil Unirio, coordenado pelo Professor Doutor Julio Moretzsohn. Nosso objetivo é experimentar elementos levantados no referencial teórico em uma prática real, desenvolvendo uma rotina de exercícios que possam servir de modelo básico para que o professor/regente possa ter um conhecimento básico para desenvolver um trabalho eficiente com o seu coro.

Também discutiremos o papel do canto coral infantil como instrumento de musicalização em que citaremos alguns Zoltán Kodály e Heitor Villa-Lobos, que desenvolveram em seu país um trabalho de canto coletivo. Abordaremos outros nomes de pessoas que acreditaram e acreditam no canto coral como meio de musicalização através do canto coral.

Devido a pesquisa ser sobre preparação para canto coral infantil, descreveremos algumas características da voz infantil. Em particular descreveremos sobre a experiência no coro da Escola Pequena Cruzada.

Acredito que esta pesquisa possa ser uma contribuição para alunos do Curso de Licenciatura em Música da UNIRIO que tem interesse em desenvolver atividades de canto infantil. Acompanho a trajetória de diversos colegas que gostam de cantar e se desenvolvem nas aulas de regência coral, mas que tem pouco conhecimento de como realizar a preparação vocal de um coro com crianças.

Este trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro capítulo faço um levantamento dos conteúdos abordados nos trabalhos citados anteriormente. No segundo capítulo vamos descrever a experiência prática desenvolvida no Coro de Crianças da Pequena

Cruzada e no terceiro capítulo vamos apresentar uma rotina de exercícios para preparação vocal de crianças com explicações orientando o objetivo de cada exercício.

1. O CANTO CORAL INFANTIL E SUAS ESPECIFICIDADES

Neste primeiro capítulo falaremos, inicialmente, sobre o canto coral infantil, discutindo sua importância como um instrumento de musicalização. Diversos educadores renomados do século XX, como Kodály e Villa-Lobos, tiveram o canto coral como uma prática relevante em suas propostas. Também encontramos trabalhos recentes de regentes corais que desenvolvem propostas interessantes neste sentido.

Em seguida vamos falar das características da voz infantil. O profissional que vai lidar com essa faixa etária, precisa conhecer as características da voz da criança e as mudanças que ocorrem com o decorrer da idade.

Para concluir, vamos falar do preparo vocal realizado nos ensaios de coros infantis. É importante estarmos atentos às diferenças que existem entre fazer uma aula de canto individual e o ensino da técnica vocal para grupos formados por muitos integrantes.

1.1 O PAPEL DO CORO INFANTIL COMO INSTRUMENTO DE MUSICALIZAÇÃO

A atividade coral é um dos meios mais eficazes para o ensino de música às crianças onde, de maneira alegre, são usadas brincadeiras, jogos, imitações e expressões. O adulto, de uma forma natural, auxiliará no aprendizado musical de crianças por intermédio de elementos musicais. Ao cantar uma música, a criança se expressa de forma espontânea. Abaixo, Oliveira nos orienta como o profissional deve desenvolver a musicalidade de suas crianças:

Durante o processo de musicalização a criança desenvolve a capacidade de se expressar integralmente, utilizando-se de movimentos corporais enquanto ouve e canta uma canção. O termo “musicalização infantil” caracteriza o processo de educação musical por meio de um conjunto de atividades lúdicas que são transmitidos para a criança através de canções, jogos, exercícios de movimento, noções básicas de ritmo, melodia, tonalidade, som e métrica. (OLIVEIRA, 2012, p.6).

A prática coral infantil tem um papel importante no trabalho de muitos educadores musicais. O compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), por exemplo, desenvolveu um trabalho pedagógico centrado no canto em conjunto, que é adotado até hoje em muitos países do mundo. Ele é também reconhecido como etnomusicólogo, educador e pedagogo, linguista e filósofo da Hungria. Kodály foi um dos mais destacados músicos húngaros de todos os tempos.

Segundo Oliveira, Kodály trabalhava ritmo (por meio de jogos), percepção, leitura, escrita, canto e treinamento auditivo como nos explica a seguir:

Kodály tinha grande interesse em proporcionar alfabetização musical para todos e por isso propunha a reforma do ensino musical diretamente ligada ao sistema educacional húngaro, que estaria presente em todos os níveis de ensino. A ênfase era colocada no canto em grupo e o material utilizado eram canções folclóricas e nacionalistas. O desenvolvimento curricular do método Kodály inclui leitura, escrita da música, treinamento auditivo, rítmica, canto e percepção musical. A consciência e sentido rítmico são trabalhados com as crianças por meio de jogos que auxiliam na compreensão e no reconhecimento dos modelos rítmicos tanto oral como visualmente.(OLIVEIRA, 2012, p.10).

Kodály ensinava o ritmo e melodia simultaneamente e a melodia era desenvolvida de forma gradativa como nos relata a autora:

O ritmo não é ensinado separadamente da melodia. Para Kodály é importante desenvolver o hábito da entonação desde cedo, pois talvez depois não seja possível aperfeiçoar essa capacidade. O canto é baseado em modelos melódicos simples que provém do repertório húngaro geralmente construído sobre a escala pentatônica. De acordo com Kodály, o intervalo mais assimilado pelas crianças é o de terça menor descendente. Dessa forma a criança aprende primeiro a pentatônica menor, depois escalas modais e quando a escala pentatônica está assimilada, elas já são capazes de cantar e ler a primeira vista. Mais tarde aprendem a escala maior. Por último são apresentados para as crianças os acidentes. (OLIVEIRA, 2012, p. 10-11)

Oliveira (2012) nos relata ainda a importância da contribuição de Zoltán Kodály para reconstrução da cultura musical húngara após a invasão turca. Com o domínio de outros povos, a cultura húngara perdeu sua identidade. No final do século XIX e com os finais de guerras e invasões, esse compositor e educador, foi responsável por começar o resgate cultural e musical da Hungria. Ele criou uma equipe composta de músicos, etnomusicólogos e sociólogos para realizarem este trabalho. Devido seu interesse pela música húngara, ele observou as características peculiares que a diferenciava da música folclórica de outros países. Sua pesquisa resultou em publicações de livros didáticos que se tornaram referência mundial na área de educação musical.

Para Kodály, era preciso levar as pessoas a terem desejo de cantar. Essa atividade precisava ser prazerosa e, através deste prazer, ocorreria sua musicalização. Como nos fala Oliveira:

O objetivo de Kodály era ensinar a “vontade de cantar” a todas as pessoas por meio de um programa eficiente de alfabetização musical. Ele tinha a idéia de trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares, nas atividades de lazer e, com a aplicação do método em todas as escolas do país, pretendia educar o público para a música de concerto. (OLIVEIRA, 2012, p.10).

Trazendo a presença da música para o dia a dia do aluno, e com a vivência das músicas do seu método, era desenvolvida a musicalidade. Assim era possível trazer uma melhor apreciação musical de seus estudantes. cremos que a música folclórica e nacional

possa ser um dos caminhos para musicalizar, através do ritmo, afinação, expressão e dinâmica.

É interessante refletir que a prática coral, além de instrumento de musicalização, pode assumir um papel importante na formação cultural de crianças e adultos. Através do repertório é possível levar ao conhecimento do cantor, as músicas da cultura de seu próprio país e também de outras culturas através do mundo.

No Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887- 1959) foi um nome importante para a nossa música e também para nossa educação musical. Ele contribuiu para o ensino de música nas escolas, através da implantação do renomado projeto do Canto Orfeônico em escolas públicas brasileiras. Na Europa, essa prática do Canto Orfeônico, era originalmente realizada em escolas francesas e alemãs. Segundo Ávila (2010), Villa-Lobos cita apenas o nome do músico alemão Leo Kestenberg como sua referência. Para implantação no Brasil, ele fez algumas adaptações de princípios e conceitos, como veremos mais a frente.

O trabalho de Villa-Lobos sugeria um procedimento ativista. No texto abaixo Ávila explica o significado desse termo e como era organizada a vivência musical do aluno, que era preparado para leitura e interpretação de novas peças:

São sugestões atreladas ao procedimento ativista, ou seja, definível pelo conjunto ordenado conforme segue: o aluno canta por imitação, vivencia a peça escolhida explorando o movimento corporal, a ludicidade, a memória, a improvisação e a criatividade, utilizando ou não instrumentos; memoriza a solfa da melodia; analisa a forma, a linha melódica e rítmica; associa pequenos trechos selecionados ao registro gráfico correspondente, e assim vai acumulando dados para o desenvolvimento da leitura e interpretação de novas peças (CHOKSY *apud* ÁVILA, 2010, p.18).

Villa-Lobos propôs um trabalho que priorizava a vivência da música. Inicialmente a criança cantava e explorava corporalmente, para posteriormente aprender os termos teóricos da experiência vivida. Assim trabalhava a prática e a teoria.

Ávila explica a origem da denominação Cantor Orfeônico. O autor afirma que “o canto coletivo, foi denominado orfeônico em homenagem a Orfeu, personagem da mitologia grega antiga”. Ele explica ainda que essa prática “sempre teve como objetivo a difusão de ideologias e ideais de cunho nacionalista, para reforço do sentimento de nacionalidade” (2010, p.21). O Canto Orfeônico é uma forma de se multiplicar princípios e ideias nacionalistas, através do canto coletivo.

Segundo Ávila (2010), houve movimentos nacionalistas no século XIX, porém o seu auge foi na primeira metade do século XX. No Brasil a música foi o canal utilizado nas escolas para o fortalecimento do nacionalismo. Segundo a autora, o Canto Orfeônico se iniciou na França, depois se expandindo pela Europa. Villa-Lobos teve contato com essa

prática através de viagens ao exterior. Foi lá que se inspirou a adaptar o Canto Orfeônico para a educação musical no Brasil. O compositor nos conta que “... de volta de uma viagem ao Velho Mundo, onde estivemos em contato com os grandes meios musicais e onde tivemos a oportunidade de estudar as organizações orfeônicas de vários países...” (VILLA-LOBOS *apud* ÁVILA, 2010 p.21). Paz (2000) nos relata que Villa-Lobos, depois de ter se consagrado como compositor em Paris e Estados Unidos, volta para o Brasil com um grande objetivo de implantar o Canto Orfeônico.

Com o auxílio do Governo Federal, o Canto Orfeônico foi instituído oficialmente nas escolas brasileiras a partir de 1930. Seu objetivo foi utilizar a arte musical como instrumento de revitalização da moral do povo brasileiro, fortalecendo seu civismo e seu senso artístico. Os idealizadores desse projeto estavam convictos no poder da música. Eles acreditavam que assim poderiam trazer grandes avanços à educação do Brasil, e conseqüentemente levando o país a evoluir em sua história. Como nos afirma a citação a seguir:

O movimento de 1930 traçava novas diretrizes políticas e culturais, apontando ao Brasil rumos decisivos, de acordo com o seu processo lógico de evolução histórica. Cheios de fé na força poderosa da música, sentimos que era chegado o momento de realizar uma alta e nobre missão educadora dentro da nossa Pátria. [...] Era preciso por toda a nossa energia a serviço da Pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo. [...]crentes de que o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitaliza Dora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio das forças coordenadoras do Governo, essa campanha lançou raízes profundas... (IBIDEM *apud* ÁVILA 2010, p.21-22).

Para a implantação do Canto Orfeônico nas escolas brasileiras, Villa-Lobos criou um volume de canções folclóricas e populares arranjadas para coros infanto-juvenis escolares. Com a produção desse material, Villa-Lobos se tornou um dos responsáveis por enriquecer repertório coral brasileiro, na primeira metade do século XX. Paz nos conta que o compositor passou a dedicar parte de seu tempo em prol da educação musical:

Com a implantação do Canto Orfeônico através do Decreto n. 19.890, de 18/04/31 e a conseqüente indicação de Villa-Lobos para as funções de orientador de Música e Canto Orfeônico no então Distrito Federal, o compositor abdica de grande parte de seu tempo para compor, para dedicar-se à causa da Educação Musical e Artística brasileira. (PAZ, 2000, p.13).

Sob influência do pensamento nacionalista do musicólogo Mario de Andrade, Villa-Lobos faz uma seleção de músicas originárias das três culturas que, segundo esse autor, formaram a cultura brasileira: de origem portuguesa, dos povos indígenas e de tradição afro-brasileira. A formação musical de Villa-Lobos teve como primeira referência seu pai, Raul

Villa-Lobos, e músicos populares. Provavelmente, esta é a razão pela qual o compositor valorize tanto a nossa cultura. Isso certamente nos leva a compreender melhor o seu trabalho.

O repertório trabalhado nessa época foi de grande importância para o desenvolvimento da educação musical no Brasil, e até hoje cremos que ainda seja um dos caminhos que o professor pode recorrer para o ensino de música.

Para instituir o Canto Orfeônico nas escolas públicas brasileiras, foi necessário a criação de cursos para a formação dos professores de música. Paz (2000) nos descreve como Villa-Lobos iniciou o processo de produzir um material específico e capacitação para professores: "... criação do curso de pedagogia e canto orfeônico, cursos de especialização e aperfeiçoamento, além de cursos de reciclagem intensivos...". (PAZ, 2000, p.13). Era preciso mostrar para a sociedade a importância do ensino de música, e Villa-Lobos fez "... a propaganda junta ao público mostrando a importância e utilidade do ensino da música, inclusive com programas radiofônicos...". (Paz, 2000, p.13). Entre outros projetos como:

... a criação do Orfeão de Professores do Distrito Federal; a seleção e preparação de material para servir de base de formação de uma consciência musical e, como não podia de deixar de ser, o folclore brasileiro foi o esteio principal, resultado deste esforço o Guia Prático...(PAZ, 2000, p.13.).

O projeto do Canto Orfeônico de Villa-Lobos foi instituído através da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA): "... organismo responsável pela supervisão, orientação e implantação do programa de música, criando concertos populares didáticos, círculos de pais e professores, o teatro escolar, a criação de grupos de dança, discoteca e biblioteca de música nas escolas..." (PAZ, 2000, p.13.).

Villa-Lobos dava muita importância à difusão deste projeto em todo o Brasil, levando conscientização não só das crianças, mas também das suas famílias e da sociedade como um todo. Com este propósito foram criados inúmeros corais e bandas instrumentais que se apresentavam nas grandes concentrações orfeônicas (PAZ, 2000, p. 13). Seu trabalho ecoa até os tempos atuais. Podemos encontrar inúmeros regentes que desenvolvem um trabalho utilizando o canto coral infantil como parte de formação musical de qualidade.

A renomada maestrina Elza Lakschevitz (1933-2017), que é uma referência para o canto coral infantil no Brasil, nos relata em uma entrevista em 2003, feita por Agnes Schmeling, o papel fundamental do canto coral infantil para a formação e educação do jovem. Ela afirma que através do canto são desenvolvidas muitas oportunidades de aprendizado:

Acho que o coro infantil é uma das atividades mais impressionantes das quais uma criança pode tomar parte, não somente na área da música, mas de forma geral, na formação e na educação do jovem. Num coro, as crianças têm muito mais oportunidades de aprendizado que em qualquer outra atividade que costumam realizar. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.29).

Essa regente nos fala ainda do prazer que uma criança sente ao cantar, pois o seu canto é natural e espontâneo. O pequeno cantor não está preocupado se sua emissão vocal está certa ou errada, mas quer apenas cantar. Ela acreditava que seria “maravilhoso” se todas as crianças brasileiras pudessem ter contato com o canto coral desde pequenas. Em sua entrevista afirma que:

Primeiramente, percebo o grande prazer que uma criança sente no seu cantar. É algo que ela gosta, e já faz normalmente, sem a preocupação de estar cantando certo ou errado. Isso me emociona muito. Se a gente pudesse oferecer a todas as crianças do Brasil oportunidade de cantar desde o início de sua educação, só o fato de proporcionar esse prazer já seria maravilhoso. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.29).

Nessa entrevista nos conta ainda como se deu sua formação musical desde criança, em contato com seu pai, regente coral em uma igreja (não nos cita a igreja que frequentava). A princípio, ela apenas acompanhava os cultos e ensaios, mas posteriormente passou a atuar como pianista correpetidora apoiando os grupos corais em ensaios e apresentações. Essa experiência certamente foi de grande importância para sua formação musical. Também foram muito importantes os ideais herdados de seu pai, que via a educação musical com igual valor que a educação escolar:

meu pai, que imigrou da Letônia, país com grande tradição em música coral, pensava em música como algo seriíssimo, uma obrigação para seus filhos, tal como ir à escola ... A minha formação musical começou na mesma época do meu início de escolaridade. Eu não tinha muitas aulas de música na escola, mas tinha música em casa e na igreja. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.30-31)

Elza Lakschevitz graduou-se em piano, órgão, composição e regência na Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), onde também realizou sua pós-graduação. Iniciou sua carreira como: pianista, solista e camerista. O curso de regência era voltado para a música instrumental, contudo, ela dedicou sua vida ao trabalho com coros infantis e adultos, atingindo um grande reconhecimento nessa área. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.54). Seu objetivo era que os cantores tivessem oportunidade da educação musical e divulgar o repertório coral brasileiro. Foi coordenadora de Coros do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, em que era responsável pelo programa de apoio e estímulo à atividade coral no país. Durante quinze anos foi responsável em promover cursos, seminários, reciclagens, concursos e dez edições do painel FUNARTE de Regência Coral, em que proporcionava o aprimoramento de regentes e cantores. Foi integrante da International Federation for Choral Music e diretora da Oficina Coral do Rio de Janeiro. Atuou com regente do coro infantil Os Curumins, da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, do Canto Em Canto, do Coro Infantil do Rio de Janeiro e do Coro Infantil do Theatro Municipal

do Rio de Janeiro. Com seus grupos realizou turnês pela América Latina, Estados Unidos e Europa. Teve participação nas temporadas líricas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e nas Bienais de Música Brasileira Contemporânea. Foi a regente da primeira audição de obras de compositores brasileiros como: Ronaldo Miranda, Vieira Brandão, Edino Krieger e Ernani Aguiar. (Site Hinologia Cristã: <http://www.hinologia.org/elza-lakschevitz>).

Elza achava "o processo de musicalização uma coisa maravilhosa, como a alfabetização", pois é o momento que o profissional estará ensinando a criança a ler, escrever, reproduzir o código musical que está lendo (FIGUEIREDO et. al. 2006, p. 39). Ela afirmava que o regente precisa estar preparado para ensinar seus alunos de forma correta, e pra isso estudar e ser dinâmico no momento do ensino é fundamental. Segundo essa regente, a "musicalização mal feita é como ensinar a ler errado", tem todo um preparo do regente até poder ensinar suas crianças o código musical.

Ela valorizava muito a prática musical antes da teoria, e os alunos que já tinham um pouco mais de conhecimento musical, ajudavam os iniciantes como nos descreve na citação a seguir:

No meu coro, já tive crianças que vieram com alguma vivência musical, mas a grande maioria chegava sem nenhuma experiência anterior. Com estas, o que eu sempre tentei fazer foi colocá-las junto de crianças mais antigas, que já tivessem certa firmeza. Essa troca é muito importante. É a prática do fazer musical antes da teoria. Além do mais, o iniciante está vendo que essa é uma atividade possível, pois tem alguém como ele que já a realiza. Com isso, esse aluno iniciante começava também a fazer uma ligação visual-auditiva, sempre com seu "tutor" mostrando os caminhos "gráficos" marcados no papel. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p. 39).

A maestrina Elza Lakschevitz também fala da importância das crianças assumirem desde cedo suas responsabilidades com o trabalho em conjunto. Em sua visão pedagógica, achava importante não tratar as crianças com linguagem infantilizada. A brincadeira e os jogos estavam sempre presentes em seus ensaios como explica a seguir:

Um grande segredo é tratá-los como pessoas normais e inteligentes que são, sem nos utilizarmos de linguagem "infantilizada". Manter sempre em vista o prazer, o jogo, a brincadeira, mas também delegar uma dose de responsabilidade para o cantor. Exigir deles o máximo de concentração, porém sem tentar tirá-los do seu contexto, da sua realidade. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p. 32).

Outro autor importante na construção do canto coral no Brasil é o regente Carlos Alberto Figueiredo. Além de regente, foi professor de Regência Coral e Análise Musical na Universidade do Rio de Janeiro. Apesar de não trabalhar com coros infantis, tem muito a nos ensinar com sua experiência com o canto coral. Para ele, nessa atividade a pessoa se desenvolve e cresce tanto musicalmente quanto pessoalmente. Isso ocorre não só

individualmente, mas no grupo como um todo. É uma forma de expressão, crescimento intelectual e socialização. Ele nos explica ainda que através coro, uma pessoa pode desenvolver sua musicalidade através da expressão vocal:

Cantar em coro deveria ser sempre uma experiência de desenvolvimento e crescimento, individual e coletivo: o desenvolvimento da musicalidade e da capacidade de se expressar através de sua voz; a possibilidade de vir a executar obras que tocam tanto no cognitivo quanto no coração, ensejando o crescimento intelectual e afetivo do cantor e de outros agentes envolvidos; o desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto, onde existem os momentos certos para se projetar e se recolher, para dar e receber. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.4)

Figueiredo relata sua experiência como regente, nos conscientizando que o resultado do som de um coro é fruto do trabalho de seu maestro. É através de sua construção interpretativa e sonora que um grupo desenvolve uma personalidade musical. Ele explica que existem etapas na preparação de cada música, desde a fase da leitura musical até o resultado final:

Para mim, pessoalmente, ter o som de um coro na mão é uma experiência insubstituível, ainda mais quando eu tenho a consciência de que esse som é o resultado do meu trabalho, da lenta construção de uma ideia interpretativa e de uma sonoridade. A consciência das várias etapas percorridas, ainda na primeira fase de leitura e aprendizado até o resultado final, é um antídoto poderoso para qualquer desânimo. E mais importante ainda que a construção de uma obra é perceber o processo de amadurecimento do grupo. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.4-5).

Creemos que, quando Figueiredo nos fala sobre o “processo de amadurecimento do grupo”, ele se refere a diversos fatores como: a convivência, a consciência de canto em conjunto, o aprimoramento da sonoridade e da leitura musical, a ampliação da cultura musical dos cantores, entre outros. Certamente isso ocorre através do aprendizado de uma obra, através do qual o regente aprimora a musicalidade de seu grupo e muda o meio que o cerca e que cerca o seu grupo.

Figueiredo reflete ainda sobre o desenvolvimento de elementos importantes para um resultado de qualidade na performance. Em especial, ele acredita que o regente precisa estar ciente que seu papel é buscar um som homogêneo de cada naípe, como nos explica a seguir:

Cantar em coro é sempre cantar em uníssono. Parece estranho dizer isso, quando a maior parte das obras feitas por coros é a duas, três e mais vozes. Não podemos perder de vista, porém, que cada cantor - soprano, contralto, etc.- canta em uníssono com seus colegas de naípe. Assim sendo, a busca de um perfeito uníssono é um passo importante em qualquer etapa de um ensaio, um ideal. Falar em uníssono significa enfatizar, antes de tudo, a afinação perfeita, que deve passar, necessariamente, pela emissão igual das vogais, essenciais na formação do som de um cantor. Significa, também, a emissão das articulações das notas no momento absolutamente preciso, o que toca, também, na questão da emissão das sílabas que estão sendo cantadas, com o cuidado especial com as consoantes, elemento articulador por excelência. Significa, finalmente, a fusão ideal dos timbres dos diversos cantores envolvidos, passo muito difícil, não só tecnicamente, mas também

pela necessidade do cantor saber dosar entre o dar mais de si e o ceder. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.8).

Esse autor chama também a atenção para a importância da emissão de um uníssono de qualidade. O autor afirma que esse uníssono nos levará a uma afinação perfeita. Pode não ser um trabalho fácil alcançá-lo, porém o resultado final será gratificante.

Figueiredo também acredita que o coro é um local para se trabalhar a musicalização, onde há regularidade nos ensaios. Cada abordagem de um ritmo, altura, melodia ou harmonia o regente ampliará o conhecimento dos seus cantores. Tudo que é trabalhado em uma música poderá ser aplicado em outras músicas, como veremos a seguir:

Ensaiai é uma oportunidade para um processo permanente de musicalização. O regente não pode desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico ou das alturas, melódica ou harmonicamente. Não se trata, apenas, de resolver pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro. (FIGUEIREDO et. al. 2006, p.9).

Mais recentemente, a maestrina coral Denize Vieira Wanderley também realiza um trabalho de grande relevância. Em sua pesquisa de mestrado, defende que a preparação vocal seja um dos meios para se trabalhar a percepção musical dos cantores corais. Seu estímulo surgiu ao perceber uma busca constante de regentes corais por novos materiais didáticos. Decidiu então trazer uma contribuição neste sentido. Sua ideia foi desenvolver exercícios voltados para o preparo vocal, integrados ao ensino da percepção musical, como relata:

percebo a busca constante por novos exercícios, novas ideias e atividades que contribuam com o trabalho que desenvolvem, denotam a relevância de nosso objeto de pesquisa, que pretende trabalhar de forma integrada à preparação vocal e à percepção dentro de um contexto musical e disponibilizar um material que seja de fácil acesso para os profissionais desta área. (WANDERLEY, 2017, p.3).

Wanderley fala da importância do trabalho de preparação vocal nos grupos corais e explica que “um dos resultados obtidos com a preparação vocal, se feita com responsabilidade, é a homogeneidade do som do grupo coral” (WANDERLEY, 2017, p.3). É através do preparo vocal que o profissional trabalha a escuta, afinação, o som do coral, e com isto é desenvolvida a musicalidade de cada corista.

De acordo com a autora, não tem como se desassociar a percepção musical do ouvido musical. Neste sentido ela destaca a explicação de Britto: “escutar é perceber e entender os sons por meio do sentido da audição, detalhando e tomando consciência do fato sonoro. Mais do que ouvir (um processo puramente fisiológico), escutar implica detalhar, tomar consciência do fato sonoro.” (BRITTO *apud* WANDERLEY, 2017, p.5).

Chamou-nos atenção a fala da autora quando cita que: “a escuta dá a percepção musical um sentido mais amplo que vai além de reconhecer intervalos e acordes, ou registrar corretamente um ditado melódico.” (WANDERLEY, 2017, p. 5). Isto é um sinal que trabalhamos não só o reconhecimento dos intervalos, acordes e sim todo um universo que observamos sonoramente e o musicalizar vai além da partitura. Sabemos da importância da leitura e escrita musical no processo de educação musical. Contudo, a vivência musical é primordial. É importante que essa vivência ocorra antes de nos preocuparmos em ensinar como decifrar os códigos que constituem uma partitura.

O regente, que ao mesmo tempo atua como um educador, precisa estar atento a musicalidade do aluno, como um todo. Isso fica claro quando Wanderley afirma que “ao desenvolver a musicalidade de um cantor é fundamental o desenvolvimento e a conscientização da importância da afinação.” (WANDERLEY, 2017, p.7). O regente coral, deve buscar desenvolver com seus alunos uma afinação precisa. Esse processo certamente terá tempos distintos, de acordo com a maturidade musical de cada coro. Mas é preciso buscar sempre formar cantores com uma boa afinação. Nos chama a atenção a escolha de Wanderley por palavras como "desenvolvimento" e "conscientização". Certamente ela nos indica que raramente um cantor chega pronto ao grupo coral.

Outra maestrina e preparadora vocal que tem feito um trabalho em São Paulo de canto coral é a Juliana Rheinboldt. Graduada em Licenciatura em Educação Musical, pela UNESP no ano de 2011. Em 2014 concluiu a tese de mestrado e em 2018 o doutorado pela UNICAMP. Rheinboldt já foi regida e participou de curso dirigido pelo maestro Henry Leck. A autora nos fala que escolheu Henry Leck para sua pesquisa de mestrado “por se tratar de um profissional especialista em vozes infantis e juvenis que tem tido contato com vozes brasileiras, há muitos anos.” (RHEINBOLDT, 2014, p.4). “Coral da Gente” do Instituto Baccarelli.

O maestro norte-americano Henry Leck é uma referência internacional pela seu trabalho de excelência com coros infantis. Ele foi professor associado e diretor das atividades corais da Butler University, no estado de Indiana (EUA). Também foi fundador e diretor musical do Indianapolis Children’s Choir, um dos mais renomados programas de coros infantis do mundo (RHEINBOLDT, 2014, p.4).

Rheinboldt nos relata que Leck se preocupa com o ensino leitura musical, como maestros citados anteriormente nesse trabalho. Ele desenvolve atividades com este objetivo com suas crianças e nos orienta a não apenas ensinar por imitação, como no descreve a citação a seguir:

Adote um sistema específico de leitura musical (de preferência o Dó móvel), e trabalhe-o em cada ensaio. Evite ensinar canções por imitação. O objetivo principal de um regente de coro infantil não deve ser somente ensinar canções, mas também desenvolver musicalidade. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.34)

Ainda nos relata que devemos levar nossos alunos a entender a parte harmônica e estrutura musical, e é nossa função estudar a peça e passar cada detalhe para os cantores. Leck afirma que:

Para interpretar bem uma música, ela precisa ser compreendida internamente. Proporcione a seus cantores a possibilidade de entender música harmônica e estruturalmente. É imperativo que o regente invista seu tempo na análise harmônica e formal de uma obra para poder compartilhar as ideias principais com seus coristas. Ajude cada cantor a entender sua parte no contexto geral da música. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.34)

Segundo Rheinboldt, o coral é muito mais que ensinar técnica e passar repertório, pois é nos ensaios que as crianças serão alfabetizadas musicalmente, como nos relata a seguir:

Ao se compreender que o canto coral é uma prática da Educação Musical, percebe-se que a prática coral não deve ser embasada apenas no preparo vocal e execução do repertório, mas também na instrução musical. Muitos coristas têm como único meio de musicalização e desenvolvimento vocal o coro e, por isso, é preciso que também se priorize a alfabetização musical. (RHEINBOLDT, 2014, p.35).

Ao refletirmos sobre as ideias expostas pelos diversos regentes corais neste capítulo, podemos dizer que o cantar em conjunto é uma oportunidade única de aprendizado em muitos sentidos. Acreditamos que essa atividade possa ser feita em escolas, no bairro, nas igrejas ou em qualquer ambiente que tenham crianças, jovens adultos e idosos. Basta despertarmos a vontade de cantar em cada pessoa para que um grupo coral possa ser criado. É através desse coral que seus integrantes poderão ser musicalizados. Pois é através dele que será feito o trabalho de escuta, memorização, afinação, leitura e concentração.

No canto coral, o regente/professor tem a capacidade de desenvolver tanto o lado pessoal, quanto o musical, como foi possível observar nas diversas afirmações dos autores citados. O profissional por meio do coro desenvolve não só a voz da criança, como também a musicalização através das canções. Estas podem ser desenvolvidas de forma lúdica, através de jogos, movimentos corporais, levando as crianças a desenvolverem os conhecimentos de ritmo, melodia, tonalidade, som e métrica. Assim nos afirma Oliveira:

Durante o processo de musicalização a criança desenvolve a capacidade de se expressar integralmente, utilizando-se de movimentos corporais enquanto ouve e canta uma canção. O termo “musicalização infantil” caracteriza o processo de educação musical por meio de um conjunto de atividades lúdicas que são transmitidos para a criança através de canções, jogos, exercícios de movimento, noções básicas de ritmo, melodia, tonalidade, som e métrica. (OLIVEIRA, 2012, p.5-6.)

No canto coral temos o poder de desenvolver a musicalidade através do ritmo, afinação, expressão, dinâmica. Vimos que tanto no Brasil quanto no exterior os profissionais acreditam no canto coral como um lugar de transformar a vida das pessoas musicalmente e socialmente. E também o quanto podemos desenvolver na criança o seu próprio instrumento que é a voz cantada. O cantar é algo natural em todas as crianças, porém precisamos levá-las ter o controle de sua voz em relação a musculatura para desenvolver um canto de qualidade.

1.2 A VOZ INFANTIL

Para falarmos sobre a voz infantil é importante entendermos como se forma o som e a reprodução do som vocal. Carnassale, nos descreve que para a formação do som há um processo, como citaremos a seguir: “vejamos quais as condições necessárias para a produção de um som qualquer, em um instrumento inanimado: a propagação do som requer um ativador, um vibrador e um ressoador.” (CARNASSALE, 1995, p.42).

A seguir a autora nos descreverá como funciona o processo da audição até a produção do som:

O vibrador é o agente responsável pela movimentação das partículas do ar que excitam o tímpano, seguindo pelo ouvido médio e nervos auditivos, até serem interpretados pelo cérebro como som. Para que isto aconteça, o vibrador tem de ser colocado em movimento por um ativador, ou seja, por algum tipo de energia como um sopro, golpe de ar, fricção, percussão, etc. As ondas do som geradas pelos movimentos do vibrador são enfatizadas pelo ressoador. (GREENE *apud* CARNASSALE, 1995, p.42).

O ressoador pode ser entendido como caixa de ressonância, que aumentará o volume do som:

Para que o papel do *ressoador* seja melhor compreendido daremos um exemplo: se tomarmos a corda de um violão fora do instrumento e, estando ela tensionada, a dedilharmos, ela produzirá um som. Mas dedilhando esta mesma corda no próprio instrumento o som produzido será totalmente diferente. Muito mais encorpado e vivo. Isso acontece porque a caixa do violão funciona como *ressoador*. (CARNASSALE, 1995, p.42.).

A vibração que será responsável pela intensidade e altura do som:

O movimento do vibrador determina a altura e a intensidade do som. O número de vibrações contados em certo espaço de tempo determina a altura ou frequência do som; quanto mais vibrações, mais agudo o som. A amplitude do movimento (se mais larga ou menos larga) determina a intensidade do som; quanto mais amplo o movimento, mais intenso ou forte será o som. (CARNASSALE, 1995, p.42.).

Como foi citado anteriormente, tem um processo na formação do som. Este som têm algumas características:

o som criado tem as seguintes características gerais: 1) altura - determinada pela maior ou menor frequência nas vibrações do ar, que originam um som mais agudo ou mais grave; 2) volume- determinado pela amplitude nas vibrações do ar, que originam um som mais forte ou mais fraco e; 3) timbre - determinado pela quantidade de harmônicos, cada qual com a sua frequência e seu volume, que serão responsáveis pela "cor" do som. (CARNASSALE, 1995, p.43.).

Então, podemos concluir que o processo de ouvir o som é natural, e que têm algumas características importantes que o professor precisa trabalhar com seu coral.

Abaixo, veremos uma citação de Greene que Carnassale nos apresentou em seu trabalho, nos mostrando a comparação feita da voz com os instrumentos de sopros e cordas.

O instrumento vocal tem alguma coisa em comum com os instrumentos de sopro e corda: com os de sopro, em virtude das forças de ar expelidas pelo pulmão e a coluna de ar ressonante acima da glote; e com os de corda, em virtude da regular;ao laringeal do tom. O tom de uma nota tocada sobre a corda de um violino depende da tensão da corda (regulada pela torção do prego); da espessura da corda (tendo o violino quatro cordas de diferentes espessuras e faixas de som); e do tempo que a corda vibra sendo parada pela pressão dos dedos. As pregas vocais sendo elásticas e vibrantes, variam em comprimento, espessura e tensão de acordo com a ação dos músculos faríngeos e, portanto, têm um pouco em comum com as cordas vibratórias. Uma comparação verdadeira, no entanto, dos instrumentos vocais com qualquer outro instrumento musical é impossível porque um mecanismo vivo é incomparavelmente mais versátil que qualquer instrumento que o homem possa jamais fabricar. (GREENE *apud* CARNASSALE, 1995, p. 43.).

Segundo Carnassale, explica-nos como funciona o processo de fonação da voz humana:

No caso do homem, a voz é o resultado sonoro obtido quando o ar (ativador) que vem dos pulmões, passa pelas pregas vocais (vibrador) situadas na laringe, provocando sua vibração. O som fundamental produzido é imediatamente modificado pelas cavidades da garganta, nariz, boca, entre outras (ressoadores), acrescentando-lhe harmônicos, e então obtemos a voz tal qual podemos ouvir. Este processo é denominado fonação. (CARNASSALE, 1995, p. 43.).

De acordo com Carnassale (1995) o Ressonador é o trato vocal, o vibrador é a laringe e o ativador os pulmões. Laringe é o órgão em que se encontram as pregas vocais. Localizado na parte anterior do pescoço, a frente da faringe (órgão fibromuscular que se alonga da base do crânio ao início do estômago), abaixo do osso hióidio e acima da traquéia, formando-se um tubo contínuo em que se abre na parte laríngea da faringe. Ela nos afirma que é um órgão único, em que se movimenta ligeiramente, tanto para baixo quanto para cima e também há uma inclinação para frente e para trás. Sendo comprida ou curta, larga ou estreita. Sendo que o aspecto e proporções podem diferenciar de acordo com diferentes situações: "a estatura, a idade, o estado de saúde, o funcionamento hormonal, a musculatura, a condição social, a alimentação, etc." (CANONGIA *apud* CARNASSALE, 1995, p.44.).

Ocorrem mudanças relacionadas à idade e isto por toda a vida, porém a autora nos relata que há períodos mais nítidos. Este período se chama puberdade, em que acontece a muda vocal, mais acentuada nos homens. Nos homens este órgão é mais volumoso que nas mulheres.

Outro ponto, é que as pregas vocais variam de tamanho, principalmente de um adulto para uma criança.

A autora nos descreve como ocorre o processo da fonação: “Portanto a voz é o som produzido pelo ar vindo dos pulmões, o qual provoca a vibração das pregas vocais (abertura e fechamento da glote).” (CARNASSALE, 1995, p.53).

Segundo a autora o trabalho com criança precisa de atenção, pois entre 2 e 3 anos haverá uma dificuldade de afinação devido a formação do aparelho fonador como nos cita abaixo:

Titze (1992) enfatiza a mudança na estrutura dos tecidos das pregas vocais na infância. Entre 2 a 3 anos de idade, os tecidos das pregas vocais das crianças são primariamente mucosa. Ele afirma que esse tecido pode vibrar facilmente, mas em contrapartida seus movimentos são difíceis de controlar em termos de frequência e regularidade de movimentos. Isto pode trazer como consequência dificuldade na afinação que não é decorrência de falta de talento ou musicalidade da criança, mas sim o resultado natural da imaturidade fisiológica. (TITZE *apud* CARNASSALE, 1995, p.67).

Carnassale (1995), cita em sua pesquisa o trabalho de Titze (1992) baseado no trabalho de Stathopoulos e Sapienza (1991), nos relatando que o vocalize infantil não deve ser versão de vocalize de um adulto em menor escala. Crianças entre 4 e 8 anos têm uma produção do fluxo do ar instável parecida ao de adultos, contudo, a pressão dos pulmões nestas pode chegar de 50% à 60% mais elevada, pois há uma maior aglomeração de ar no interior dos pulmões.

Outras características que podemos ver na voz infantil é que as pregas vocais são menores que a do adulto, e que a inspiração e expiração ocorrem mais vezes, como veremos a seguir:

Veja que as pregas vocais das crianças medem cerca de metade do comprimento das do adulto, as crianças só conseguem alcançar uma intensidade vocal semelhante à do adulto mediante um maior esforço na fonação, o que pode comprometer o tempo de vida da sua expressão vocal. Outro fato, este bastante conhecido, é o de que o ciclo respiratório (inspiração e expiração) nas crianças é bem mais frequente, ou seja, elas respiram mais vezes em um intervalo de tempo, tanto na fala quanto no canto. Isto quer dizer que o tempo de vocalização nas crianças é menor e que, portanto, as frases musicais devem ser menores do que aquelas executadas por adultos. (CARNASSALE, 1995, p. 68.).

Segundo Carnassale o som infantil não terá o mesmo peso vocal de um adulto em relação ao timbre, em que não podem produzir formantes graves.

O profissional precisa entender que a criança tem sua característica vocal como veremos a seguir: “o professor deverá ter cuidado, evitando que a criança tente imitar voz de adultos, para que não danifique a musculatura em desenvolvimento.” (Carnassale, 1995, p.69.).

A importância de uma boa orientação vocal é fundamental para uma voz infantil: “A voz da criança pode ser enriquecida em formantes, através de uma orientação segura de como ajustar os articuladores de forma a conseguir o melhor resultado, dentro das possibilidades de uma voz infantil e respeitando suas peculiaridades.” (CARNASSALE, 1995, p.69.).

A voz infantil têm suas particularidades, pois o aparelho fonador está em formação e não é uma voz escura, pesada e sim uma voz leve e suave. As crianças têm, em geral, facilidade para cantar no registro agudo como nos fala Phillips (1992), citado por Rheinboldt (2014):

A voz infantil é clara, sem vibrato, possui suas maiores potencialidades no registro agudo e, até a puberdade e consequente muda vocal, não apresenta diferenças expressivas entre as vozes de meninas e meninos, uma vez que o timbre, tessitura e extensão vocal são idênticos em ambos os sexos. (PHILLIPS *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.6).

A voz infantil por estar em desenvolvimento não se deve ser trabalhada como voz de adulto, há diferença no tamanho no aparelho fonador e é uma voz imatura:

Phillips ressalta que as vozes infantis não devem soar como vozes maduras de adultos, pois o aparelho fonador da criança é imaturo e pequeno, o que não impede a produção de um som bonito e de qualidade musical, quando se tem uma instrução vocal adequada e eficiente. (PHILLIPS, *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.6).

Com isto podemos observar que a voz infantil deve ser trabalhada no registro da região média do Dó 3 ao Dó 4, podendo se estender para a região mais aguda. Com um trabalho constante e trabalhando tecnicamente, a tendência é aumentar a extensão vocal das crianças. Na voz infantil tanto meninas quanto meninos, possuem as mesmas características vocais. Uma das características importante da voz infantil é que será sem vibratos, e o profissional precisa está atento para a mudança vocal.

1.2.1 EXTENSÃO

A extensão vocal é o conjunto de notas, ou seja, é o total de sons que uma pessoa pode cantar. Cada indivíduo terá sua extensão vocal, pois é algo individual. Sendo que a extensão vocal também é definida pelas frequências do som mais baixo e mais alto produzido pelo indivíduo.

Como já citamos, a extensão vocal é a totalidade das notas que uma pessoa consegue reproduzir, desde uma nota grave até uma nota aguda. Em que haverá variação de pessoa para pessoa e a idade também será uma fator que mudará de acordo com o passar dos anos.

O instrumento vocal está capacitado a produzir certa gama de sons musicais, desde uma frequência mínima (som mais grave) até uma frequência máxima (som mais agudo). Esta gama de sons é chamada de extensão. A extensão vocal varia individualmente tanto em relação ao tamanho do intervalo que a contém, quanto às notas inicial e final. Além de variar de indivíduo para indivíduo, a extensão também varia de acordo com a idade, assim mesma pessoa muda, naturalmente, o espectro de sua voz com o passar dos anos. (CARNASSALE, 1995, p. 84-85.)

Como vimos, a voz humana tem uma variedade de sons, onde haverá mudanças de frequências das notas mais graves, até das mais agudas.

É importante o profissional entender que cada pessoa terá uma voz diferente da outra, e que um fator determinante será a sua idade, pois ocorrem algumas mudanças com o passar do tempo.

1.2.2 TESSITURA

Este termo é usado para indicar a região mais confortável da voz para se cantar. A extensão vocal é o conjunto de todas as notas que o cantor produz no momento do vocalize. Já a tessitura vocal são todas as notas que ele consegue executar de maneira confortável.

Daremos um exemplo, o cantor quando vocaliza vai da nota Lá² até a nota Dó⁵, esta seria a extensão vocal dele. Quando ele for cantar uma música vamos dizer que a região mais confortável seja da nota Dó³ ao Lá⁴, pois esta será a sua tessitura vocal em que não terá problemas em executar estas notas.

A tessitura é quando um cantor produz notas graves, médias e agudas de forma confortável, de forma natural:

De acordo com Reid "em tempos mais recentes, um termo usado para indicar certa porção da extensão (aguda, média ou grave) em que a maioria das notas de determinada obra esta concentrada. Tessitura também pode referir-se a extensão de notas que um cantor e capaz de produzir com o maior conforto e sem preocupação com limitações técnicas; este termo e comumente referido como tessitura 'natural'". (REID *apud* CARNASSALE, 1995, p. 85.)

Por isso é importante o profissional saber qual é a extensão vocal e a tessitura vocal do seu coro para não prejudicar a voz das crianças.

Carnassale chama a voz infantil de voz imatura, pois é uma voz que ainda não passou pela muda vocal. Quando isto acontece ela deixa de ter a característica da voz infantil, e passa por um processo até chegar à voz madura que é a voz adulta. Através desta muda vocal haverá

mudança no timbre e na extensão vocal, e que para o sexo masculino a mudança vocal é mais acentuada do que nas mulheres.

Até a puberdade, o desenvolvimento das estruturas responsáveis pela fonação na criança é praticamente igual entre os sexos. A partir do início da adolescência, meninos e meninas entram em fase de transformações fisiológicas importantes. Suas vozes perdem as características infantis através do fenômeno conhecido como muda vocal, diferenciando-se em termos de timbre e frequência fisiológica (as frequências mais alta e mais baixa que se pode produzir). No sexo masculino as características da muda são mais acentuadas, porém as meninas também passam por mudanças, embora tais mudanças sejam qualitativamente diferentes. (CARNASSALE, 1995, p.66).

Mostraremos uma tabela que nos orienta sobre as extensões e tessituras vocais de crianças referentes aproximadamente com algumas idades infantis:

Tabela 1. Idades, extensões e tessituras vocais infantis. (PHILLIPS *apud* CARNASSALE 1995, p. 86).

Idade aproximada:	Extensão	Tessitura
7 anos	Dó3 à dó 4	Ré 3 á la 3
8 anos	Si2 à Ré 4	Ré 3 á si 3
9anos	Sib2 à Mib 4	Ré 3 à Dó 4
10 anos	Lá 2 à Mi4	Ré3 à Ré 4
11anos	Láb 2 à Fá4	Ré 3 à Ré 4
12anos	Sol 2 à sol 4	Dó3 à Ré 4

Carnassale nos chama atenção por esta tabela ser importante no momento de escolher o repertório, porém haverá algumas mudanças nos registros das alturas, por ser uma pesquisa de outro país:

Esses dados devem ser úteis na escolha de repertório; entretanto, devem ser observados os seguintes detalhes: (1) por ser a pesquisa de origem norte-americana, algum dado da tabela pode não ser o mais preciso para a realidade brasileira; levando-se em conta os fatores culturais e climáticos peculiares de nosso país; (2) os dados são genéricos, não levam em conta as diferenças individuais; (3) a aplicação da técnica vocal tem como objetivo aumentar a tessitura dos alunos, provocando alteração nos resultados. (PHILLIPS *apud* CARNASSALE 1995, p. 85-86.).

Mário Assef que é regente de coros adultos amadores tem como “função de desenvolver, explorar, e incentivar as habilidades musicais e vocais de seus participantes, conduzindo-os à realização de produtos musicais boa qualidade.” (SOBREIRA, 2013, p.51.). Ele nos define a voz infantil através de uma citação da Regente Elza Lakschevitz: “Acho que o grande diferencial de voz infantil é uma certa suavidade, um “adocicado”. Voz de criança é voz de criança em todos os momentos ... precisamos respeitar seus limites de tessitura, volume e timbre”(FIGUEIREDO et. al. *apud* SOBREIRA, 2013, p. 52.) Com isto podemos

ver que a voz infantil é leve, suave, tem o seu volume, tessitura e timbre diferente de um registro adulto masculino, pois a voz infantil é similar a voz feminina: “Sabemos que a voz infantil de meninos e meninas, indistintamente, se assemelha em extensão à voz feminina, por razões fisiológicas referentes ao tamanho da laringe e do trato vocal.” (SOBREIRA, 2013, p. 52.)

Assef nos descreve a classificação vocal, através do repertório coral de tradição secular europeia nas igrejas cristãs, equivalente a referência da voz feminina adulta para crianças:

“utiliza em sua escrita a voz infantil com extensão correspondente à voz adulta feminina: o soprano, voz mais aguda; mezzo soprano, extensão intermediária; e o contralto, voz mais grave. Outras subclassificações de voz feminina são possíveis e amplamente utilizadas, de acordo com extensão, timbre e agilidade, próprias para tipos específicos de repertório operístico, de grande virtuosismo vocal. Alguns autores, como Miguel Izzo, (data, p.) nomeiam especificamente as extensões infantis como sopranino, contraltino, e até mesmo tenorino, correspondentes das extensões mais agudas e mais grave. (SOBREIRA, 2013, p.52.).

Segundo o material do livro SESC afirma algumas características já citadas anteriormente sobre as qualidades da voz infantil:

A voz infantil caracteriza-se pelo seu timbre claro, sem vibrato e extensão sem graves. Aproxima-se da voz adulta feminina, mas é mais frágil, menos encorpada nos sons médios e mais brilhantes nos agudos. Portanto, o que é muitas vezes cômodo e adequado ao professor ou regente não é ideal para a criança. (SESC, 1997, p.57.)

Segundo o livro SESC (1997), a região aguda é a mais adequada tanto para meninas ou meninos e é nesta região que a voz infantil têm mais brilho e volume. Nos é apresentada extensão que o profissional deverá desenvolver no início do trabalho, a região media da voz, do Dó 3 ao Sib 3. Já do Ré 3 ao Fá 4 é considerada a extensão vocal aplicada no repertório coral. Outra característica que nos foi apresentada neste material, é respeito à forma de dividir os grupos em relação às vozes: “No início do trabalho, a voz infantil não apresenta características muito definidas, que permitam classifica-la como soprano, mezzo ou alto antes da muda vocal. Portanto, no coral infantil será adotada a divisão por grupos, não por vozes.” (SESC, 1997, p.59.). Segundo o SESC (1997) nos orienta separar as crianças por grupo e não por vozes dos naipes das vozes femininas.

Mesmo que o profissional demore um pouco para ouvir pequenos de suas crianças, será proveitosa para separar por vozes parecidas. Isto agilizará o desenvolvimento do coro.

1.3 A PREPARAÇÃO VOCAL DE COROS INFANTIS

Na aula particular o aluno será preparado para trabalhar sua voz solo, na qual haverá mais projeção vocal, desenvolverá o seu timbre, extensão.

Já no canto coral, exige essas e outras características. No coro é preciso desenvolver um só homogêneo do grupo, um cantor depende do outro para que haja um bom trabalho, e não podemos ouvir uma voz sobressair sobre o coral. Um solista está o tempo todo em evidência, tem mais liberdade para sua interpretação e se houver algum erro ele é o único responsável. No canto coral se uma pessoa errar pode ser que nem apareça, pois são muitas pessoas. Por outro lado, o erro de uma pessoa, devido ao nervosismo, ou falta de atenção ou até mesmo o pouco conhecimento da música, pode comprometer a qualidade sonora do grupo de maneira negativa. Cantar em coro exige um controle refinado da atenção e percepção do indivíduo em relação ao grupo. Quando está iniciando um coro, o regente precisa conhecer as vozes e saber qual o material que está em suas mãos. Nesse início o ideal é trabalhar músicas em uníssono, e quando o coro já estiver mais firme musicalmente, poderá iniciar divisão de vozes. O trabalho em coro começa no início do ensaio, pois é o momento da preparação vocal e conscientização corporal:

Entendemos que, em geral, o trabalho de preparo vocal de coros costuma acontecer nos momentos iniciais dos ensaios e engloba exercícios de consciência corporal, respiração e vocalizes para o aquecimento e aprimoramento técnico-vocal. Sua importância se dá no aquecimento muscular, auxílio no estudo e montagem do repertório e atendimento ao cantor (SESC *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.5).

Wanderley (2017) destaca através do estudo bibliográfico a nomenclatura inglesa “*Warm-up*” que significa aquecimento vocal, porém preferiu chamar de preparação vocal. Devido o aquecimento vocal na maior parte se limite em poucos vocalizes, de forma não eficaz para o verdadeiro sentido do aquecimento vocal. Entendemos que a preparação é vista por nós brasileiros de forma mais consciente em relação à palavra aquecimento. Uma das características que nos chamou atenção, é que a preparação vocal feita com consciência resulta em um som homogêneo do coral. Assim Wanderley nos descreve através de uma citação abaixo, que o som homogêneo exige desenvolvimento vocal e auditivo. Outro ponto, é que os profissionais desenvolvam uma técnica, em que a crianças possam estar com a voz saudável.

O som homogêneo, equilibrado e natural de um coro não é uma evidência. É, ao contrário, o resultado de um trabalho específico de exercícios vocais e de escuta. A formação vocal num coral não se destina a transformar coristas em Cantores de ópera, mas a dar-lhes os elementos técnicos necessários para um trabalho coral bem sucedido. (HEIZMANN *apud* WANDERLEY, 2017, p. 3.).

O objetivo não é formar cantores líricos, pois, uma criança poderá se desenvolver vocalmente durante os anos de aprendizado, tornando-se um cantor ou cantora de ópera, ou essa já nasça com a facilidade na área, logo, o ensino auxiliará este ou esta artista atingir mais rapidamente seus objetivos. A função do profissional é orientar suas crianças, para que a técnica vocal desenvolva e proteja a voz infantil: “O atendimento ao cantor acontece no zelo pela saúde vocal, ao estimular bons hábitos de canto, que evitam problemas vocais e tornam o cantar mais prazeroso e artístico.” (RHEINBOLDT, 2014, p.6.).

Segundo Rheinboldt ela também nos diferencia a preparação vocal do aquecimento vocal:

Assim como no idioma inglês há uma diferença semântica entre warm-up e vocal technique, consideramos uma diferença conceitual entre preparo (ou técnica) e aquecimento vocal. O preparo vocal é mais amplo e engloba o aquecimento vocal, que é constituído por exercícios de consciência corporal, exploração vocal, respiração e vocalizes somente para o aquecimento da musculatura fonatória utilizada no canto. No preparo, aspectos técnico-vocais mais complexos são trabalhados e o refinamento do repertório também está diretamente relacionado a ele. Consideramos técnica vocal como sinônimo de preparo vocal, porém, nessa pesquisa, usaremos o segundo termo, uma vez que, pedagogicamente, técnica pode nos remeter à ideia de repetição sem reflexão e maior ênfase no produto final do que no processo de aprendizagem. (RHEINBOLDT, 2014, p.5)

A preparação vocal tem algumas funções, como veremos abaixo:

O aquecimento vocal do coro é necessário pelas razões a seguir. 1. Aquecimento vocal estabelece foco. 2. Aquecimento vocal prepara a voz para cantar. 3. Aquecimento vocal permite ao cantor ouvir a si mesmo e ao outro. 4. Aquecimento vocal estabelece preparação física para cantar 5. Aquecimento vocal estabelece bons hábitos de respiração. 6. Aquecimento vocal proporciona a unificação das vogais. 7. Aquecimento vocal estabelece entonação melódica e harmônica. 8. Aquecimento vocal estabelece uma conexão com a música que será cantada durante o ensaio. (IBID. *apud* WANDERLEY, 2017, p.4).

O trabalho desenvolvido na preparação vocal contribuirá ao aluno ter foco, facilitará no momento em que este for cantar uma música, ampliando sua percepção (tanto do indivíduo, quanto do grupo). O corpo será preparado para executar o que lhe for proposto, neste caso, o canto, através de exercícios para a respiração, unificando as vogais, entoando sons melódicos e harmônicos. Os exercícios precisam ter objetivo de trabalhar o som do grupo.

“Foco”: O desenvolvimento vocal trabalhará o foco em que a criança precisa está conectada com o som que está reproduzindo. Para elas, tudo é brincadeira, porém, o profissional precisa manter uma organização em que trabalhará a concentração nos vocalizes.

“Preparo vocal pra cantar”: O profissional preparará alguns vocalizes, para facilitar o desenvolvimento vocal das crianças, no momento de cantar as músicas do repertório. A seguir citaremos que o preparo deverá ocorrer no início do ensaio e com um determinado tempo de duração:

Em relação à duração do preparo vocal, encontramos na bibliografia consultada e, mais especificamente, em uma citação de LECK (2009, p. 24) o tempo médio de 06 minutos destinados ao preparo vocal, no início do ensaio. Porém, em nossa prática docente, notamos que é dispendido em torno de 15 minutos, pelo menos, para uma preparação vocal completa e efetiva. Nesse tempo, trabalhamos alongamentos corporais, exercícios de respiração, exploração vocal, vocalizes para aquecimento vocal e para atender as demandas vocais encontradas no repertório. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.5)

“Ouvir a si mesmo e ao outro”: No coral tanto infantil quanto adulto, um precisa ouvir ao outro e a si mesmo, pois é o som do grupo que está sendo desenvolvido, com isto haverá uma boa afinação. “A escuta ativa e o refinamento da afinação também podem ser trabalhados no momento do preparo vocal.” (RHEINBOLDT, 2014, p.6.)

“Preparação física para cantar”: O cantor precisa preparar o seu corpo para estar conectado com a voz: “O canto é uma atividade física e, assim como qualquer esportista que faz alongamentos antes de se exercitar, o cantor também deve aquecer sua musculatura fonatória para a prática do canto.” (RHEINBOLDT, 2014, p.5)

“Bons hábitos de respiração”: “Leck afirma que “a respiração é a base de todo o sucesso ao cantar. Ao abreviá-la, as possibilidades sonoras de seu coro são reduzidas.” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.23).

Segundo Rheinboldt (2014), uma boa postura ajudará tanto na respiração quanto no momento de cantar: “A postura influencia diretamente na respiração, que, conseqüentemente, influenciará na emissão e qualidade vocal.” (RHEINBOLDT, 2014, p.23).

Rheinboldt (2014) nos relata em seu trabalho, três tipos de respirações mencionadas pelo maestro Leck:

O maestro Leck aponta três tipos de respiração: ineficiente [gasping breath], eficiente [eficiente breath] e completa [luxurious breath]. A ineficiente nunca deve ser utilizada, pois os ombros sobem ao se inspirar, causando tensão na laringe, além de ressecar a garganta e armazenar pouco ar nos pulmões. A eficiente é a respiração rápida, que realizamos entre as frases cantadas. Abrimos a boca e respiramos pela boca e pelo nariz, ao mesmo tempo. Por fim, a respiração completa é feita apenas pelo nariz, quando se tem bastante tempo para inspirar, no caso de longas introduções instrumentais, por exemplo. Nesse tipo a respiração é longa, profunda e lenta. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 23-24.).

“Unificação das vogais”: A uniformidade das vogais é a responsável pelo som homogêneo do coro e pela qualidade sonora, como vemos a seguir:

A uniformidade na formação das vogais é importante para que se obtenha uma sonoridade coral homogênea, ou seja, para que não escutemos vozes separadas, mas, o coro soando como um todo. Tal sonoridade homogênea é alcançada quando os integrantes do coral executam as vogais com as mesmas fôrmas, ou seja, o mesmo uso dos articuladores e cavidades de ressonância. (RHEINBOLDT, 2014, p. 25.).

RHEINBOLDT (2014), ainda nos relata há diversidades sonoras dos coros e que a fôrma é responsável por esta sonoridade. Cada maestro é responsável pelo som do seu coral. Assim veremos abaixo:

A construção consistente das fôrmas das vogais, através da correta colocação da língua, mandíbula e palato mole, é essencial para se cantar bem. Não é preciso ouvir muitos coros para perceber que existe uma enorme variedade de cor e textura sonora. Os regentes devem decidir qual som os agradam mais. O timbre do coro será o reflexo direto de como as fôrmas das vogais são ensinadas pelo regente, [portanto], modele cada vogal de forma consistente e apurada. Os cantores logo incorporarão essas fôrmas e as cantarão regularmente²¹ (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 25.).

“Entonação melódica e harmônica”: no coral será desenvolvido tanto a parte melódica, em uníssono ou a parte harmônica em relação a abertura de vozes do coro e também a parte do acompanhamento de uma harmonia em que algum instrumento harmônico ou orquestra ou grupo de câmaras o acompanhará.

“Conexão com a música que será cantada durante o ensaio”: O preparo vocal terá a importância: “em relação ao auxílio no estudo e montagem do repertório, vocalizes podem ser derivados do repertório para sanar dificuldades - melódicas, harmônicas, rítmicas, vocais etc - encontradas nas peças.” (RHEINBOLDT, 2014, p.6).

2. EXPERIÊNCIAS DESENVOLVIDAS NO CORO DE CRIANÇAS DA ESCOLA A PEQUENA CRUZADA

Neste capítulo relataremos a vivência do canto coral desenvolvido na escola A Pequena Cruzada. Descreveremos sobre a instituição e o trabalho que está sendo realizado com as crianças. O Coro de Crianças da Pequena Cruzada é uma ramificação do Projeto de Extensão Coro Juvenil UNIRIO, coordenado pelo Professor Julio Moretzsohn desde o ano de 2013. Este trabalho é desenvolvido com a colaboração de bolsistas desse projeto e de alunos que realizam a carga horária prática da Disciplina de Estágio 2. Este projeto tem o objetivo desenvolver a musicalidade das crianças através da atividade coral, a conscientização vocal, ampliar a cultura e proporcionar o fazer musical. Com o decorrer dos anos, temos observado que algumas crianças que participaram de projetos relacionados a música nas escolas ou comunidades têm se especializado na área. Cremos que este projeto na escola A Pequena Cruzada, poderá levar futuros adultos não só ampliar sua cultura, quanto tornar-se um profissional da música. Eu comecei no coro da comunidade que me proporcionou a almejar ser musicista.

2.1 HISTÓRIA DA ESCOLA: A PEQUENA CRUZADA

A escola A Pequena Cruzada de Santa Therezinha do Menino Jesus² foi fundada em 1921. É uma associação civil de caráter educacional, filantrópico e religioso, sem fins lucrativos. Seu objetivo principal é incluir crianças e jovens em risco social através da educação em horário integral.

Sua faixa etária tem sido de crianças de 7 a 16 anos, que cursam o Ensino Fundamental (do 1º ano ao 9º ano), no Centro Educacional Pequena Cruzada, prestando serviços de Educação Básica através da Secretaria Estadual de Educação do ERJ. A maioria dos alunos da Pequena Cruzada, vivem em comunidades de baixa renda da Zona Sul do Rio de Janeiro.

² Informações cedidas pela Administração do Centro Educacional Pequena Cruzada

2.2 COMO COMEÇOU O PROJETO DO CORAL NA ESCOLA

O projeto começou no ano de 2018, pela iniciativa do Professor e regente Julio. Ele já desenvolve o trabalho com coro infantil há algumas décadas.

2.3 FAIXA ETÁRIA E TURMAS QUE PARTICIPAM DESTE PROJETO

O Professor Julio Moretzsohn, iniciou o projeto com duas turmas do 4º ano. Os ensaios acontecem uma vez por semana, como já estamos no segundo ano do projeto houve junção de uma turma do 4º e outra do 5º ano. O total deste ano são quatro turmas. A faixa etária varia de 8 a 10 anos.

O objetivo do professor Julio é fazer um trabalho coral do 4º ao 9ºano, sendo que a cada ano ele terá uma turma nova. Exemplificaremos como está acontecendo o projeto a partir do ano que deu início na escola. Em 2018 eram duas turmas do 4º ano, 2019 as duas turmas do ano anterior estão no 5º ano, e foram acrescentadas mais duas turmas novas de 4º ano. No ano de 2020 serão duas do 6º, duas do 5º e as novas turmas do 4ºano. Sendo que poderá haver modificações, em relação às quantidades de turmas, pois irão de acordo com a quantidade de alunos, tendo ou não uma ou duas turmas a partir do 4º ano. Pelos nossos cálculos em 2023, concluiremos o objetivo das turmas do 4º ao 9º ano. Com isto as turmas do 5º ao 9º já foram musicalizadas.

2.4 ROTINAS DE ENSAIOS

Os ensaios acontecem no auditório que é um lugar grande para fazer este trabalho. Os encontros têm duração de 50 minutos, uma vez por semana. As quatro turmas, se dividem em dois horários. As turmas 41 e 52 ensaiam das 9:10 às 10:00 horas e as turmas 42 e 51 ensaiam das 10:20 às 11:00 horas.

Buscamos o silêncio no início do ensaio, pois com isto haverá uma boa concentração e isso ajudará o desenvolvimento de todo o ensaio segundo Rheinboldt:

Leck acredita que o sucesso do ensaio está nos momentos iniciais e começa antes da primeira nota ser cantada. Tal sucesso parte do silêncio que possibilita a boa concentração no fazer musical. O autor também ressalta que “o aprendizado rápido ocorre somente quando a mente está focada. A musicalidade excelente só aparece quando a mente está bastante sensível aos estímulos físicos e auditivos” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p.16-17).

Dos dois horários, o segundo é um pouco mais agitado, pois as crianças estão voltando do recreio.

Em todos os ensaios mantemos uma rotina de alongamentos corporais, respiração e vocalizes.

2.5 ORGANIZAÇÃO DOS ALUNOS AFINADOS E OS QUE TÊM DIFICULDADES DE AFINAÇÃO

O trabalho realizado é com todos os alunos dos 4º e 5º anos, e com isto temos alunos afinados e os que têm dificuldades com afinação. No decorrer do tempo e tendo contato com as crianças, o professor Julio fez uma reorganização. Para não gerar nenhum constrangimento entre as crianças em relação aos afinados e os que têm dificuldades de afinação, ele elaborou uma lista com três cores e os nomes das crianças.

Amarelo = Estes são os alunos afinados, devem ficar no centro do coral.

Azul = Os que ainda se perdem na afinação, ficarão nas laterais do coro.

Verde = São os alunos que tem maior problema com afinação, e que estarão nas extremidades das laterais do coro.

Essa organização é fruto de uma sugestão do maestro Mike Brewer em seu livro *Kick-Start Your Choir* (Pontapé para começar o seu coro). O autor acredita na criação de um imã central afinado que conduz as crianças que ainda oscilam ao realizar as melodias. Segundo o Professor Julio Moretzsohn, essa disposição tem apresentado resultados positivos, onde inúmeras crianças que, a princípio, não afinavam, começaram a integrar o grupo de crianças afinadas.

Abaixo é uma demonstração da organização de acordo com as crianças deste coro.

Tabela 2. Tabela criada pelo Professor Julio para organizar o coro.

	Turma 5º Ano						Turma 4º Ano									
	Cadeiras						Cadeiras									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
Fila C	Verde	Azul	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Azul	Verde	Verde
Fila B	Verde	Azul	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Azul	Verde	Verde
Fila A	Verde	Verde	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Amarelo	Verde	Verde	Verde

Sabemos que o assunto é bem delicado quando se trata de afinação, pois não podemos excluir as crianças que têm dificuldades com afinação e nem podemos deixar de exigir uma afinação do grupo.

A ideia de colocar estes alunos afinados no centro é para que os alunos que não têm uma afinação exata possam ouvir e afinarem com os colegas.

Segundo Sobreira (2003) é importante fazer um trabalho de afinação com as crianças para que se tornem adultos afinados:

Apesar do objetivo central da pesquisa ter sido o público adulto, a desafinação infantil foi estudada muito intensamente, pois o pressuposto principal deste trabalho é de que a maioria dos adultos desafinados poderia não ter esse rótulo, se tivesse aprendido a afinar na infância. (SOBREIRA, 2003, p.7).

No ensaio do coro, em alguns momentos são colocados pequenos grupos para cantar, e isto é importante para que as crianças escutem o som de um pequeno grupo e o regente pode fazer ajustes no grupo enquanto os que não estão cantando observem e façam a correção.

De acordo com Sobreira existem músicos profissionais que reclamam em relação à afinação e ela nos orienta que: “A qualidade de sua afinação pode ser aprimorada com exercícios específicos de técnica vocal.” (SOBREIRA, 2003, p.8)

Sobreira nos relata qual foi o conceito de técnica vocal que baseou sua pesquisa e fala de sua importância da técnica para profissional ou não da voz:

o conjunto de práticas e procedimentos usados para desenvolver em cada voz os atributos que a qualificarão quanto à sua emissão, dicção, articulação, imitação, projeção, elasticidade e flexibilidade, definindo-lhe o timbre, a extensão, o volume e a personalidade. A técnica vocal destina-se a favorecer o exercício da expressividade de cada voz, quer seja falada ou cantada, sem que sobrevenham sequelas de seu uso, seja profissional ou não (HERZ *apud* SOBREIRA, 2003, p.8).

2.6 COMO SÃO RESOLVIDOS OS TRECHOS MUSICAIS QUE AS CRIANÇAS ESTÃO COM DIFICULDADES

Quando o profissional apresenta para o seu coro uma música nova, pode acontecer de ter alguns intervalos ou ritmos mais complexos, ou até mesmo simples que o grupo ainda não internalizou, com isto o coral pode ter dificuldades de executar a música.

Outro exemplo que pode ser visto no coro, é a dificuldades de afinação ou ritmo de uma música que o coro já canta há um tempo. Por já conhecer a música as crianças cantam mais relaxadas, brincando e isso pode gerar problemas de afinação ou ritmo.

Uma forma que resolvemos estas questões é criando vocalizes com estes pequenos trechos musicais. O professor Julio criou alguns vocalizes e um deles usou a sílaba PA, isto

não quer dizer que todos os vocalizes terão de ser com esta sílaba, pois vai de acordo com a sílaba ou vogal que funcionar no coral.

Outro recurso foi o "telefone" de tubos plásticos, recomendado por Rheinboldt no curso. Esse recurso foi criado por professores de leitura, para que a criança ouvisse com atenção os sons que emitia ao ler um texto. Assim, o som emitido pela boca é transmitido de forma clara para o ouvido do próprio cantor. Diversas crianças que não afinavam apresentaram melhoras através desse recurso. Alguns cantado afinados uma oitava abaixo, pois não estavam acostumadas a emitir com a voz mais aguda e por isso se perdiam.

2.7 COMO AGIR EM MEIO À FALTA DE CONCENTRAÇÃO DAS CRIANÇAS NO ENSAIO

Nos ensaios as crianças podem ficar um pouco cansadas, pois exige atenção e concentração, com isto Rheinboldt nos orienta fazer pequenas atividades entre uma música outra: “no decorrer do ensaio, entre uma música e outra, atividades curtas que estimulem a atenção podem ser inseridas para aliviar o cansaço das crianças e prepará-las para as próximas atividades, retomando o foco na prática musical”. (RHEINBOLDT, 2014, p. 17.)

Uma atividade que fazemos é: “Serafim faz assim” quando o professor falar esta frase ele cria um gesto para as crianças imitarem.

Outra atividade que pode ser feita é a da postura: 1- em pé, 2- todos sentados com a postura ereta, 3- Todos sentados relaxados na cadeira. A ideia é falar os números e eles vão fazendo a postura.

Também pode-se atribuir números aos tipos de postura. Por exemplo, postura um, em pé, postura dois, sentado na ponta da cadeira, e postura três, sentado de forma relaxada, sem se preocupar com a boa postura. O regente pode solicitar tais associações de posturas em forma de jogo e alterná-las durante o ensaio. Com essas atividades, os cantores conseguem perceber o que é correto e incorreto, aprendendo e habituando-se facilmente à postura correta. (RHEINBOLDT, 2014, p. 22-23.)

2.8 OBJETIVOS A SEREM ALCANÇADOS NO CORO DA ESCOLA

Proporcionar as crianças um novo repertório musical, devido ao contato com elas, percebemos que as músicas são diferentes do estão acostumadas a ouvir em casa. O repertório é mesclado de músicas brasileiras e internacionais, com isto ampliamos visão de mundo através do coral. Não só em relação a outros idiomas, como também conhecimento de novas palavras, culturas, estilos musicais, e socialização.

Outro objetivo que está sendo trabalhado além da técnica vocal é prepara crianças que, no futuro, possam participar do Coro Juvenil UNIRIO, a partir dos 14 anos. Assim, se passam por um processo de musicalização a partir dos 8 anos, chegam a essa idade tendo tido seis anos de experiência coral.

As crianças que têm dificuldades, faremos um trabalho para que desenvolvam melhor uma boa afinação. Não deixaremos que estas crianças fiquem em pares iguais e sim desiguais, pois acreditamos que quando excluimos as crianças que têm problemas de afinação elas não terão referência de afinação entre elas.

2.9 LEITURA DE PARTITURA

Por enquanto não iniciamos a leitura com as crianças, devido o nosso encontro ser uma vez por semana, com duração de 50 minutos, e pelo número de crianças.

A princípio faremos mais a parte de musicalização, como sugere o livro do SESC:

Musicalização é o termo usado para identificar os processos que preparam a criança para a iniciação musical. Processos da musicalização: percepção do esquema corporal; coordenação motora e relaxamento; orientação espacial e temporal; atenção e reação; discriminação pelo ouvido da altura, intensidade, duração, ritmo e formas musicais. (SESC, 1997, p.13).

Diversos autores apontam para a importância do ensino da leitura musical dentro da prática coral. O livro do SESC, por exemplo, nos orienta desde o primeiro encontro com o coral, trabalhar com a partitura e a leitura musical com as crianças: “é importante adotar um sistema para o aprendizado da leitura musical, que poderá ocorrer simultaneamente ao aprendizado do repertório. Evite cantar “de ouvido” e trabalhe com partitura desde o primeiro ensaio.” (SESC, 1997, p.14).

Sabemos da importância de ter partitura impressa para trabalhar com as crianças, porém não fazemos, até mesmo pelos gastos que teríamos com xérox e aproveitamos para trabalhamos a memorização das crianças.

Segundo o livro do SESC, no coral infantil se trabalha a musicalização, porém o foco é o desenvolvimento vocal: “o coral infantil utiliza-se dos processos da musicalização, mas prioriza o desenvolvimento vocal.” (SESC, 1997, p.14.).

2.10 QUANTIDADE DE ALUNOS NO CORAL E EQUIPE

Cada horário temos de 46 a 47 crianças, e com isto o trabalho de desenvolvimento vocal das crianças acaba sendo lento, devido não poder trabalhar mais profundo a técnica com cada uma delas.

Segundo o livro do SESC, não há um número específico de quantos alunos poderão participar de um coral. Ele nos orienta que seria o “mínimo 20 crianças, ideal entre 30 e 50 crianças” (SESC, 1997, p.11). Sendo que não será um número exato, pois “estes números podem variar dependendo de fatores como espaço físico, duração do ensaio, número de pessoas que atuam junto ao grupo e características próprias do trabalho...” (SESC, 1997, p.11).

Muitas pessoas acham que trabalhar com um número menor de crianças é mais fácil devido à disciplina, porém em relação de musicalidade é melhor com número maior, como veremos a seguir:

a indisciplina, traço característico das crianças, faz com que pensemos que grupos pequenos são mais fáceis de ser conduzidos. Porém, questões como volume, divisão de vozes e crianças com problemas de afinação são mais difíceis de ser trabalhadas em grupo reduzido. (SESC, 1997, p11.)

Temos observado, que para haver uma organização no coral, ou em outra aula de música, precisamos muitas vezes sermos exigentes e duros para obtermos a disciplina das crianças, para desenvolvermos um trabalho de qualidade.

O ideal é ter uma equipe de trabalho, pois o regente não terá que fazer tudo sozinho. O livro organizado pelo SESC nos orienta que esta equipe seja composta por: “preparador vocal, instrumentista acompanhador, regente assistente e coordenador.” (SESC, 1997, p. 27.).

Para ser preparador, não poderá ser uma pessoa sem o mínimo de conhecimento vocal, tanto da sua voz, quanto da voz infantil: “o preparador vocal deve ser uma pessoa com absoluto domínio e conhecimento da própria voz e da voz infantil. Ele é responsável pela orientação técnica do grupo e pelo seu modelo vocal.” (SESC, 1997, p. 27.).

Quem poderá ser o preparador vocal do coral? “Geralmente é uma função desempenhada por cantores (ou professor de canto), mas há grupos que trabalham com fonoaudiólogos desenvolvendo essa atividade.” (SESC, 1997, p. 28.).

Já o instrumentista acompanhador, “precisa ter bom domínio de seu instrumento e conhecimento de harmonia funcional”. (SESC, 1997, p. 28.).

O instrumentista precisa estar atento que acompanhar é diferente de tocar sozinho, pois “é necessário que tenha prática em ouvir a si próprio e ao coro, simultaneamente. Somente assim fará parte do conjunto, apoiando o regente e o grupo no aprendizado e valorizando a música com equilíbrio entre voz e instrumento.” (SESC, 1997, p. 28.).

Ainda nos chama atenção, “que um bom instrumentista não é necessariamente um bom acompanhador.” (SESC, 1997, p. 29.).

No coral temos hoje dois pianistas que se enquadram no pré-requisito da citação. O regente assistente será o braço direito do regente, pois será “aquele que vai dividir com o regente as responsabilidades (ou tarefas) musicais do grupo. Sendo assim, o grupo pode ser dividido para melhor aproveitamento do tempo do ensaio.” (SESC, 1997, p. 29.).

Ele tem a função de “discutir dúvidas, repartir as atividades do ensaio, e principalmente, dar uma visão crítica do trabalho; ele é um observador privilegiado que está ao mesmo tempo, envolvido com a atividade.” (SESC, 1997, p. 29.).

No coral da Pequena Cruzada, temos alguns estagiários que fazem o papel de regente assistente, pois fazem o ensaio sem a presença do professor Julio, e em algumas apresentações regem o coro.

Uma das características do regente acompanhador que não foi citado pelo o livro editado pelo SESC, é que ele será responsável não só do ensaio, mas também de alguma apresentação que o regente não puder comparecer devido algum imprevisto.

O papel do coordenador será de ajudar aos músicos na questão de organização. Ele “é quem faz o trabalho de apoio para que o regente possa estar concentrado restritamente na atividade musical.” (SESC, 1997, p. 29.).

Devido estar participando do coro apenas no ano de 2019, não observei a participação de pais ativos com a atividade coral da escola. Observei que a escola é quem faz esta ponte.

2.11 RELAÇÃO À ESCOLHA DE REPERTÓRIO COM OS VOCALIZES

Carnassale nos orienta na escolha do repertório não se basear apenas nos vocalizes, pois quando a criança executa uma música é mais difícil a dicção, pois temos consoantes e vogais que formam as palavras. Outro fator que nos mostra também é a relação de determinados intervalos, podendo dificultar a reprodução da música. Ela nos propõem um repertório inicial com uma linha melódica limitada e descendente, que seja fácil a reprodução, como veremos a seguir:

Os professores não devem, portanto, tomar como padrão para a escolha de repertório o desempenho apresentado em exercícios de vocalizes durante os ensaios. Uma

explicação para o fato é que o canto de palavras, ou seja, que implica dicção, é muito mais difícil de controlar do que as vogais simples utilizadas nos exercícios. Outro motivo pode ser que as canções apresentam mudanças intervalares difíceis de serem cantados em sequência, requerendo maior treino. Pelo que acabamos de discutir, propomos que o professor escolha um repertório inicial de extensão limitada, com linhas melódicas descendentes, sem muita variação melódica, a fim de adaptar-se ao processo de aprendizagem da criança. (CARNASSALE, 1995, p.85).

O profissional precisa estar atento à realidade de seu coro, pois as crianças podem ter uma extensão vocal ampla e com isto o professor se anima em passar uma determinada música e o coral ainda não estar preparado para cantar. Isto pode gerar frustração tanto no coral quanto no regente. Começar com linhas melódicas simples é a melhor solução para se iniciar um trabalho com as crianças, pois com o tempo o coro irá se desenvolver e poderá cantar peças mais elaboradas.

3. ROTINA DE EXERCÍCIOS PARA PREPARAÇÃO VOCAL DAS CRIANÇAS

Neste capítulo falaremos sobre alguns procedimentos necessários para se cantar. Tais procedimentos como alongamentos e relaxamentos corporais, respiração e a técnica vocal através de alguns vocalizes para ampliar a extensão vocal e para preservar o mal uso vocal que futuramente pode trazer anomalias.

Alguns fatores podem atrapalhar a emissão vocal como nos orienta Sobreira: “... vários fatores podem prejudicar a emissão vocal, entre eles, as tensões musculares, os problemas respiratórios ou uso inadequado do registro vocal.” (SOBREIRA, 2003, p.69.).

A voz é um instrumento único e que nós temos que saber usa-lo, não só para cantar, mas também no momento da fala, pois usando de forma incorreta pode acarretar a perda da voz.

Não só as crianças precisam cuidar de suas vozes. Todas as pessoas devem estar atentas como emitem os sons através de seu aparelho fonador. Em especial, o profissional que trabalha com crianças tem uma grande responsabilidade, pois ele será um exemplo constante para os jovens cantores. Intuitivamente ele será imitado por seus alunos e, conseqüentemente, transmitir uma postura correta é primordial. Os professores também devem estar conscientes de que um excesso de aulas pode comprometer sua saúde vocal.

Quando cantamos, não só usamos o aparelho fonador, respiratório e sim todo o corpo. Por isso, a importância de fazermos não só exercícios vocais, e sim uma série de relaxamentos e alongamentos corporais. O cantor precisa preparar o seu corpo fisicamente para cantar. Canto é uma atividade física. De acordo com Rheinboldt, “para preparar o corpo para a atividade física do canto, é importante realizar uma rotina de relaxamentos e alongamentos corporais antes de se cantar.” (RHEINBOLDT, 2014, p. 17).

A voz muitas vezes não é considerada um instrumento musical e isto é um erro. Como afirma Gisele Cruz, "a voz é um instrumento e, como tal, necessita de um estudo consciente e disciplinado" (CRUZ, 2017, p.23). Precisamos exercitá-la com cuidado e o estudo é repetitivo para alcançarmos um bom desenvolvimento vocal das crianças.

3.1 ALONGAMENTO E RELAXAMENTO CORPORAL

Quando iniciamos um ensaio é importante fazermos alongamentos antes de começarmos com os exercícios de respiração e os vocalizes, pois os alongamentos têm funções específicas como conscientizar, liberar e evitar tensões na produção vocal, assim nos

afirma: “para preparar o corpo para cantar, alongamentos podem ser feitos. A função dos alongamentos é a de conscientizar, liberar e evitar tensões que podem influenciar, negativamente, na produção vocal.” (CARNASSALE *apud* RHEINBOLDT, 2018, p. 58).

Segundo Cruz (2017) quando falamos em relaxamento corporal em relação às crianças, não quer dizer que elas apresentem problemas de tensão corporal. O relaxamento é devido à agitação relacionada à idade, com o objetivo de prontidão para cantarem:

O relaxamento, no caso do coro infantil, deve ter a função de criar um estado adequado à produção musical. A criança muitas vezes chega ao ensaio com um ritmo diferente daquele que o trabalho exige. Portanto, trata-se de um relaxamento ativo, voltado para a prontidão, que não deve ser confundido com desabamento de postura. (CRUZ, 2017, p.23).

Não podemos deixar de falarmos que uma boa postura ajuda todo o funcionamento do corpo principalmente na respiração e no momento de cantar: “uma boa postura significa uma boa base para o funcionamento do instrumento vocal. Facilita o desempenho do aparelho respiratório melhorando, conseqüentemente, a qualidade do som.” (CRUZ, 2017, p.23).

Rheinboldt nos fala de sua experiência em seu trabalho e como ela realiza os alongamentos: "em nossa prática, costumamos fazer movimentos de rotação para ambos os lados e para cima e para baixo, enfocando as seguintes partes do corpo: pescoço, ombros, tronco, quadril, cotovelos, pulsos, dedos, joelhos e tornozelos.” (RHEINBOLDT, 2018, p. 58). Acreditamos nestes alongamentos, pois se estamos com o nosso corpo tensionado ou agitado como as crianças, isso nos atrapalhará vocalmente. Quando inicio os meus ensaios com os coros ou aula particular, pratico os alongamentos, em que retiro as tensões e preparo o corpo para cantar.

3.2 EXERCÍCIOS DE RESPIRAÇÃO

A respirar é algo importante para nossa sobrevivência, pois para vivermos não pensamos na respiração porque ela é espontânea. Não precisamos pensar no momento que o ar vai sair e entrar nas nossas narinas até chegar aos pulmões. O processo é natural e automático.

Entendemos que existem pessoas com alguma deficiência no sistema respiratório e este processo seja dificultoso, mas não abordaremos estes casos. Neste trabalho descreveremos sobre pessoas que não têm problemas respiratórios. Se a criança ou adulto não tiver uma boa respiração para falar, poderá causar várias tensões nas pregas vocais. Neste caso é muito importante encaminhar este aluno a um fonoaudiólogo, para que seja trabalhado

de maneira específica. Devemos buscar uma respiração em que nos ajude a manter nosso corpo saudável, isto na fala ou no canto.

O processo da respiração ocorre da maneira organizada e uma parte do corpo depende da outra para funcionar, veremos o sistema do ar nos pulmões até a execução do som que sai pela boca:

Quando o ar que respiramos sai dos pulmões, ao passar pela laringe (pescoço), faz vibrar as pregas vocais (antigamente chamadas de cordas vocais). O som resultante dessa vibração é a voz que, ao chegar à boca, é moldada pelos movimentos dos lábios, dentes e mandíbula, possibilitando a execução de palavras e melodias. (CRUZ, 2017, p.20).

Cruz nos fala da importância de mantermos a respiração de forma natural, o quanto a voz necessita de uma respiração sem tensão e o corpo com a postura ereta para falar ou cantar: “todo o mecanismo de fala e canto está ligado à respiração. Uma boa voz é consequência de um bom controle respiratório, sem tensão nem desabamento da postura.” (CRUZ, 2017, p.23).

Rheinboldt nos fala sobre a diferença da respiração para falar e cantar, pois para falar armazenamos menos ar nos pulmões e há uma elevação nos ombros e tórax que gera tensões. Assim nos afirma:

A respiração empregada no canto não é a mesma da fala. Na fala, costumamos utilizar uma respiração mais peitoral ou clavicular, na qual a expiração e inspiração são rápidas, os pulmões armazenam pouco ar e os ombros e tórax se elevam, causando tensões desnecessárias. (LECK e PHILLIPS *apud* RHEINBOLDT, 2018, p. 59).

Já na respiração do canto, aplicamos a respiração abdominal-diafragmática-intercostal, a qual envolve diferentes músculos da caixa torácica, abdômen e diafragma. (PHILLIPS *apud* RHEINBOLDT, 2018, p.59). Ao mesmo tempo, “estes músculos controlam os movimentos inspiratórios e expiratórios, administrando de forma eficiente a máxima capacidade de ar” (CARNASSALE *apud* RHEINBOLDT, 2018, p. 59). Rheinboldt nos fala também que há diferença na respiração, pois somente pelo nariz a respiração é mais longa e já pela boca e nariz ao mesmo tempo é mais curta: “... a inalação do ar pode ser rápida, pelo nariz e pela boca, ao mesmo tempo, ou longa, profunda e lenta, apenas pelo nariz.” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2018, p. 59). Geralmente no início de uma música ou quando temos momentos de pausas mais longas, executamos a respiração longa, que é pelo nariz, já quando respiramos de uma frase para outra ou temos pausas de pequenas durações, utilizamos a respiração curta, que é pela boca e nariz. A sensação desta respiração é a mesma de quando ficamos surpresos com uma determinada notícia. Isto nos ajuda a relaxar e pegar ar necessário para cantar.

O regente/preparador vocal precisa entender como funciona o processo de respiração, pois o ar será a matéria prima para se cantar. Cruz nos orienta fazer em sala de aula exercícios de respiração com os alunos, pois o processo precisa se tornar "natural." (CRUZ, 2017, p.24). Quando se fala em natural é se tornar algo automático, sem ter que pensar muito e já preparar o corpo para o processo de respiração. "Uma boa voz é consequência de um bom controle respiratório" (CRUZ, 2017, p.24).

Abaixo relataremos os exercícios da Cruz (CRUZ, 2017, p. 24), que nos orienta a fazer a respiração de forma clara e objetiva para trabalharmos com nossas crianças:

Exercício 1

Ela nos fala de usarmos o “espreguiçar” abrindo bastante os braços, ao mesmo tempo fazer o som de um bocejo: "AH!" Isto nos ajudará a tirar tensões e a relaxarmos.

Exercício 2

Esticando o corpo conforme fosse "tentar tocar o céu". Mantendo-se nas pontas dos pés e esticando os braços até as pontas dos dedos das mãos tocando o céu. Nos orienta há ficarmos um pouco nesta posição e depois ir soltando o corpo devagar até voltarmos à posição inicial, lembrando que devemos deixar o corpo alinhado. Este exercício ativará todo o nosso corpo, e isto é importante para executarmos os vocalizes e cantarmos as músicas.

Exercício 3

Na Inspiração (o ar entra nos pulmões) e expiração (o ar sai dos pulmões):

a) Retirando o ar dos pulmões, anteriormente da inspiração, deixar o ar sair pela boca reproduzindo o som de F. Entendemos que este exercício possa ser feito de duas maneiras: primeiro soltar o ar em F num jato de ar brusco, como se estivesse recebendo um soco no estômago, e a outra forma seria solta o ar devagar como se estivesse esvaziando uma bola de aniversário. Nos dois modelos devemos sempre sentir a abertura das costelas na inspiração.

b) Após estes exercícios “abra” as narinas, como se estivesse sentindo um cheiro gostoso. Ela nos indica a não puxar o ar pelo nariz, pois entendemos que este “não puxar o ar pelas narinas” é não inspirar o ar de forma brusca, pois quando puxamos o ar com muita violência fechamos as narinas. Costumo falar com os meus alunos, que imaginem um lugar muito elegante e de repente eles sentem um cheiro maravilhoso, porém ninguém precisa saber que eles estão sendo quase carregados pelo cheiro. Isto ajuda abrir as narinas e levantar palato, com isto preparamos a respiração e abertura interna para cantarmos.

c) Devemos na inspiração ampliarmos a musculatura abdominal e abriremos as costelas. Precisamos sentir que estamos nos enchendo de ar. A sensação na inspiração é a mesma de quando vamos abraçar alguém. No momento que abrimos os braços, também precisamos expandir as costelas e inspirar o ar. Estes três movimentos precisam ser realizados ao mesmo tempo.

d) Na expiração, devemos soltar lentamente “SS” / “CH” / “FF”. Cruz nos mostra que podemos variar entre estas consoantes. Lembrando que devemos soltar como se fosse um fio de ar, nem fraco ou forte e sim mediano, pois o objetivo é mantermos a constância para que futuramente possamos manter as frases das músicas.

e) Já o som do “S” deverá ser prolongado e estável, mantendo a mesma quantidade de ar e sem tencionar a musculatura do pescoço. Entendemos também que neste exercício não devemos soltar o ar nem muito forte e nem muito fraco. Quando soltamos fraco não temos energia suficiente para mantermos a pressão de ar necessária e quando soltamos muito forte, desperdiçamos ar.

f) Devemos manter as costelas abertas no momento da expiração. É neste momento que sustentamos o ar e mantemos a pressão necessária para cantarmos.

Nestes exercícios devemos inspirar e expirar com as costelas abertas, pois na inspiração pegaremos o ar e na expiração manteremos a pressão de ar.

Quando estou dando aula para as crianças, dou exemplo soltarmos o ar em S, variando entre forte e médio. No momento que elas soltam o S com mais força automaticamente aumentam a pressão do ar, pois sentem que as costelas expandem mais, aumentando a pressão do ar.

Cruz ainda nos fala que o processo de respiração precisa ser natural, ainda mais quando trabalhamos com crianças, pois não pode ser algo difícil e sim simples para elas: “a respiração é um procedimento natural do corpo que não deve ser transformado em dificuldade para a criança. Se você tiver uma atuação correta e segura em relação a esse assunto evitará explicações que podem mais confundir do que esclarecer.” (CRUZ, 2017, p. 24).

Rheinboldt nos orienta que é preciso ter controle na coluna de ar, pois esta pressão determinará a qualidade sonora e se for de forma exagerada poderá machucar as pregas vocais:

Segundo Phillips, aprender a administrar a pressão colocada sob a coluna de ar é um requerimento básico para se cantar, pois tal pressão determina a qualidade do som produzido. O autor reforça que emissões vocais com excessiva pressão de ar resultam em sonoridades com “pouca qualidade, ausência de liberdade vocal e

afinação, e quase sempre machucam as pregas vocais”. (RHEINBOLDT, 2018, p.60.)

Com isto precisamos desenvolver uma boa respiração com as crianças para que se torne natural e eficiente na hora de cantar as músicas. A respiração é primordial para se cantar e por isso precisa ser uma rotina no coro.

3.3 PREPARAÇÃO VOCAL ATRAVÉS DE VOCALIZES

A preparação vocal é algo fundamental para o desenvolvimento da voz da criança, pois nele trabalharemos a extensão vocal, fortaleceremos a musculatura para a execução da música, trabalharemos afinação, escuta, homogeneidade do som, e a autoconfiança do nosso cantor. Quando falamos de extensão vocal não podemos forçar a aparelho fonador da criança, pois ainda está em formação.

Cruz nos fala da importância da preparação vocal seu objetivo para facilitar a realização do repertório: “a atividade de aquecimento vocal é o momento em que os exercícios de técnica vocal devem ser realizados. Eles têm o objetivo de ajudar o cantor a realizar o repertório proposto com mais apuro auditivo e sem risco para sua saúde vocal.” (CRUZ, 2017, p. 24).

Toda vez que um coro for ensaiar é preciso ter uma rotina de exercícios vocais, pois isto é importante para o crescimento musical do coral segundo o livro editado pelo SESC: “a aplicação da técnica vocal é uma importante recurso de que o regente dispõe para conseguir unidade de som, maior qualidade e rendimento musical para o seu grupo. Os exercícios técnicos só funcionarão se estiverem integrados à rotina de trabalho.” (SESC, 1997, p. 33.).

Os exercícios vocais são repetitivos, porém o profissional precisa estar atento para fazer mudanças necessárias para prender atenção das crianças e cumprir os objetivos propostos para execução das músicas:

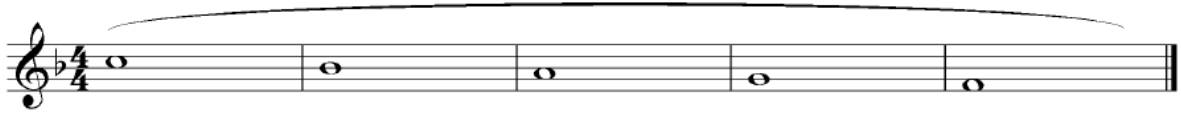
O aperfeiçoamento da voz ocorre com a repetição de certos procedimentos (exercícios). Então, cabe ao regente inventar variações sobre o tema abordado (ressonância, agilidade, passagens difíceis, saltos, articulação do texto, etc.) que levem os coralistas a atingir os objetivos sem que desanimem com o processo desgastante da repetição. O regente, além de paciente, deve ser criativo! (SESC, 1997, p. 33-34.).

O livro editado pelo SESC nos fala que a técnica vocal tem pelo menos três funções: “aquecimento, auxílio no estudo e montagem da peça e atendimento ao cantor” (SESC, 1997, p. 35.).

Em relação à extensão vocal a ser trabalhada, Cruz nos orienta a trabalharmos a região central da voz e também usar algum instrumento ou diapasão para afinação: “faça os vocalizes sempre com apoio de um instrumento ou diapasão, subindo de meio em meio tom até o D₄ e retornando até a nota de início, D₃.” (CRUZ, 2017, p. 24).

3.3.1 VOCALIZE 1

Este vocalize tem a função de "unificar e moldar cada uma das cinco vogais orais básicas com consistência, executando-as separadamente, na sequência sugerida: iniciando com a vogal [u], seguida de [i], [e], [o] e [a]." (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 42).



Exemplo musical 1. Vocalize 1. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 43).

Abaixo exemplificamos os sons das vogais com palavras que usamos na língua portuguesa com o mesmo som, porém a vogal [a] não temos o som referente ao português:

[u] “uva, ajudar, cajú”; [i] “isto, caqui”; [e] “medo, modelo”; [o] “bolo, ovelha”. (MCDAVIT, 2013, p. 170). A vogal [a] como relatamos, não temos referência do som em português e sim do inglês com a palavra “father”. (MCDAVIT, 2013, p. 170).

Rheinboldt nos relata sobre este vocalize, que "o mais importante não é ascender cromaticamente em ampla extensão vocal, mas trabalhar para que as vogais soem uniformes." (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 43).

Este exercício foi orientado a ser trabalhado com alguns gestos em cada vogal.

No momento da execução, quando se começa o aquecimento com a vogal [u], isto nos proporcionará a criação da ressonância e espaço consistente na parte posterior da boca. "Para ajudar a promover esse espaço, Leck recomenda utilizar a metáfora de segurar uma cesta de basquete imaginária em frente do corpo." (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 45).



Figura 1. “Vogal [u] com gesto de uma cesta de basquete” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 46).

O que observamos nesta vogal é que o formato da vogal precisa ser natural, pois quando a vogal é forçada gera uma tensão no maxilar e garganta.

A vogal [i] proporciona "um som focado e com ressonância frontal. Leck sugere que os dedos indicadores sejam colocados nos cantos dos lábios para manter a vogal em posição vertical e os lábios arredondados, semelhantes ao [u].” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 46).



Figura 2. “Vogal [i] com os indicadores nos cantos dos lábios” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 46).

O profissional precisa tomar cuidado no momento que a criança colocar os dedos na boca, pois precisa ser de forma suave para não perder a fôrma. A sensação que temos que é só encostar nos lábios e não relaxar os dedos na boca.

Já a vogal [e] buscar fazer na posição vertical e com a fôrma parecida com a do [i]. “Para isso, Leck recomenda que os indicadores continuem colocados nos cantos da boca, porém, para fazer uma pequena diferenciação do gesto do [i], cruzar as mãos.” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 46).



Figura 3. "Vogal [e] com indicadores nos cantos dos lábios e mãos cruzadas." (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 47).

A vogal [e] a posição da língua é mais relaxada em relação a vogal [i], pois a posição do [i] a língua se posiciona de forma mais alta dentro da boca.

A vogal [o] deve ser arredondada como a vogal [u], porém, com a mandíbula levemente abaixada. Quando não definimos bem a forma da vogal ela soa com som neutro como a vogal [ʌ]³ "Leck sugere que imaginemos uma bola de praia, daquelas grandes e coloridas, e a seguramos acima da cabeça. A metáfora da bola ajuda a pensar o [o] mais "arredondado"". (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 47).



Figura 4. "Vogal [o] segurando a bola de praia acima da cabeça" (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 47).

Já a vogal [ɑ] necessita de uma abertura da boca maior e com a língua e a mandíbula abaixadas e relaxadas. "Para auxiliar no relaxamento da mandíbula e abertura da boca, Leck

³ A vogal [ʌ] também não temos som na língua portuguesas, porém encontramos referência no inglês nas palavras: "cup, lover, what, rough."(MCDAVIT, 2013, p. 170).

propõe que, no decorrer do vocalize, o dedo indicador desça do meio dos olhos, passando pelo nariz e boca, até ser colocado no queixo." (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 47).



Figura 5. “Vogal [a] com indicador no queixo” (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 48).

Executamos esta vogal posicionando o indicador direto no maxilar, pois fazer o percurso do da orientação pode interferir no som devido o trajeto ser longo meio do olho até o queixo.

Segundo a orientação de Rheinboldt, este exercício deve ser feito separadamente, e depois uma vogal seguida da outra.

Cada nota uma vogal e unificando as vogais. Iniciamos com a tonalidade de Fá Maior como nos foi proposto e subíamos a tonalidade, e assim fazíamos com os gestos. Só que quando chegávamos a partir da tonalidade de Si Maior, os gestos sugeridos não funcionavam. Mas devemos lembrar que o objetivo do vocalize não é trabalhar a extensão e sim uniformizar os sons das vogais. Quanto mais aguda a nota, mais precisamos do relaxamento do maxilar e mais do espaço interno. A sensação é quando estamos com uma bala no meio da língua e a língua esta completamente pousada dentro da boca. No agudo temos a tendência de levantar a laringe e com isto é reproduzido um som estridente e que não é bonito.

Wanderley (2017) nos fala sobre a o espaço interno que se for demais causaremos uma tensão desnecessária:

Para criar espaço, a laringe deve estar abaixada e o palato mole (parte mole do céu da boca) um pouco elevado. Para isso, você pode pedir que os cantores esbocem, mas não completem, um bocejo. Assim, poderão sentir que o palato mole sobe e a base da língua desce, criando assim o espaço desejado. Tome todo cuidado para que não seja um espaço exagerado. Se subirmos demais o palato ou baixamos demais a laringe, acabaremos criando tensão. É justamente o contrário que queremos. (WANDERLEY, 2017, cantomusicante.com/vocalize).

3.3.2 VOCALIZE 2

Este vocalize tem a finalidade de “uniformizar as vogais [u] e [i]”. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 54.).

Rheinboldt nos descreve que quando temos as vogais fica mais fácil de fazer a junção entre elas, e isto nos facilitará a execução das músicas: “uma vez que cada vogal é aprendida e unificada separadamente, é possível fazer agrupamentos de vogais para trabalhá-las como aparecerão nas palavras a serem cantadas no repertório.” (RHEINBOLDT, 2014, p. 54.).

Neste vocalize Rheinboldt nos descreve a diferença da projeção e colocação de cada vogal: “segundo exercício proposto por Leck visa uniformizar as vogais [u] e [i] que possuem ressonância e características opostas, uma vez que o [u], é a vogal mais posterior e “redonda”, e o [i], que é a mais focada e “brilhante”.” (RHEINBOLDT, 2014, p. 55.).

Exemplo musical 2. Vocalize 2. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 55).

Este acompanhamento é sugerido por Leck no trabalho da Rheinboldt.

Segundo a autora ela nos descreve as características do vocalize:

O vocalize II é uma melodia em graus conjuntos, que ascende e descende entre o I e o V grau. Ao final do exercício, entoa-se o semitom que indica a modulação para outra tonalidade. O acompanhamento da linha superior é o próprio vocalize e o da linha inferior é composto por acordes da progressão harmônica I-V-I (cadência autêntica) e Tônica da nova tonalidade.

Na execução deste exercício com as crianças observamos que devido a unificação de duas vogais que são diferentes em sua colocação vocal, a voz das crianças não teve tanta projeção. Vimos a importância da última nota ser um semitom ascendente, pois facilitará a modulação para uma tonalidade um semitom acima. Quando for realizado este vocalize de forma descendente o professor pode modificar fazendo a última nota um semitom descendente.

3.3.3 VOCALIZE 3

A autora utilizou o exercício abaixo para trabalhar afinação do seu coro e trabalhar a voz de cabeça.

Segundo Rheinboldt ela nos descreve o vocalize: “o exercício é composto por um padrão melódico descendente e trabalha as vogais [u] e [a], que promovem a criação do espaço de ressonância, a expansão da tessitura aguda e o próprio uso da voz de cabeça.” (RHEINBOLDT, 2014, p. 56).

Observamos que neste vocalize as crianças executaram com mais brilho na voz por ser um vocalize que trabalha a ressonância da voz de cabeça e mesmo tendo a vogal [u] por ser mais aberta internamente e com menos ressonância que a vogal [a] obtivemos um resultado positivo.

Subimos de meio em meio tom e observamos que a partir da tonalidade de Si Maior, ficava mais difícil fazer, pois quando começávamos com a nota Fá# que é o V grau da tonalidade o espaço interno precisa ser mais aberto, levantando o palato mole e abaixando a laringe para não tencionar. E observamos que nesta região as vogais vão perdendo a forma devido este espaço interno e por ter um pouco mais de relaxamento do maxilar. Quando falamos que o maxilar precisa estar relaxado é muito importante que não esteja muito aberto, pois ele muito aberto fecha o espaço interno.



Exemplo musical 3. Vocalize 3. (RHEINBOLDT, 2014, p. 56).

3.3.4 VOCALIZE 4

Rheinboldt nos fala sobre a importância das âncoras de aprendizagem visuais que facilita a execução dos exercícios:

as âncoras de aprendizagem visuais aparecem na regência e na utilização de gestos e objetos que podem influenciar a sonoridade do coro e a execução do canto. Por exemplo, as vogais associadas aos gestos auxiliam a criança a manter a fôrma correta para cantar cada uma delas. (RHEINBOLDT, 2014, p. 60).

Observamos o quanto o gesto foi importante na execução deste vocalize.

Neste vocalize Rheinboldt nos orienta usar mola de brinquedo para facilitar o ensino do canto, porém nós não utilizamos a mola e sim eles fizeram movimentos com os braços.

O primeiro compasso levantávamos um braço fazendo um desenho de um arco que começava no ombro oposto até o braço chegar mais ou menos na direção do braço que estava fazendo o movimento. No segundo compasso fazíamos o mesmo movimento, porém com o outro braço. Já no terceiro e quarto compasso trocávamos o braço pelo braço do primeiro compasso e por ser uma frase mais longa o braço vai mais lento e eles precisam controlar a saída de ar.

Quando as crianças começaram a fazer os gestos na região mais grave, não sentimos tanto quanto nas regiões mais agudas, pois na região aguda a tendência de tencionar devido a laringe subir o som fica estridente. Com os movimentos eles tencionam menos.

Exemplo musical 4. Vocalize 4. (LECK *apud* RHEINBOLDT, 2014, p. 61).

3.3.5 VOCALIZE 5

Este vocalize o objetivo dele é trabalhar a ressonância.

Neste exercício a autora nos orienta a fazermos com que os alunos usem a imaginação como se estivessem comendo um bombom delicioso: “os alunos devem juntar bem os lábios

quando cantam a palavra “bombom” e imaginar que estão comendo aquele de que mais gostam: “Hummm!” (CRUZ, 2017, p.26.)”.

Para ajudar na reprodução deste exercício o professor brincar com as crianças fazer alguns som que trabalhe a ressonância de cabeça como: expressões de tristeza (com sons descendentes), tiver uma ideia (com sons ascendentes), glissando, som da sirene e aí deixa a imaginação fluir.

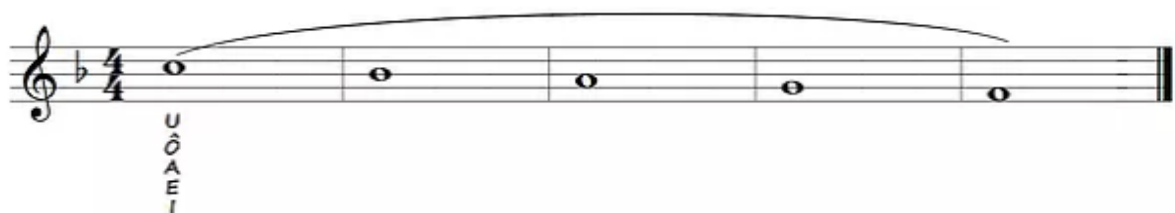


Exemplo musical 5. Vocalize 5.(CRUZ, 2017, p.26.).

3.3.6 VOCALIZE 6

Este vocalize é da autora Wanderley (2017), ela nos orienta fazermos cinco vezes o mesmo exercício, porém mudando as vogais. Observamos que para não ficar repetitivo, podemos fazer cada tonalidade com uma vogal, assim trabalharemos as vogais e a elasticidade vocal.

Este vocalize é bem parecido com o vocalize citado por Rheinboldt, porém muda a forma de executar. Ambos nos orientam começarmos na tonalidade de Fá Maior e pelo grau da escala.



Exemplo musical 6. Vocalize 6. (WANDERLEY, 2017, cantomusicante.com/vocalize)

3.3.7 VOCALIZE 7

Este vocalize é diferente de todos os anteriormente citados, pois nele temos staccato na primeira parte com um som de consoante Ch [ʃ] e na segunda parte uma melodia que da pra fazer ligada e depois vem os dois “ch,ch” preparando para mudar a tonalidade.

A autora nos fala que: “acrescentamos as expirações em [ʃ] para caracterizar o pedido de silêncio.” (RHEINBOLDT, 2018, p. 99). Isto torna o vocalize interessante para as crianças

e é o momento delas terminarem de expirarem o ar para pegar o novo ar para fazerem a segunda parte do vocalize. Assim o ciclo do ar vai acontecendo naturalmente sem tencionar a musculatura. Ainda podemos trabalhar a interpretação com as crianças, pois elas podem falar umas com as outras no ensaio.

D A7 D A7

Pa - ra de fa - lar Ch!
 ['pa - rɐ dʒɪ fa - 'lar ʃ]

D A7 D Bb7 Eb Bb7 Eb Bb7

Fe-cha es-sa ma-tra-ca e vem can-tar! Ch! Ch! Pa - ra de fa - lar Ch!
 'fɛ - fɛ - sɐ ma-'tra-ki vɛ̃ kɛ̃ 'tar ʃ ʃ ['pa - rɐ dʒɪ fa - 'lar ʃ]

Exemplo musical 7. Vocalize 7 (DIANA GOULART e MALU COOPER *apud* RHEINBOLDT, 2018, p. 98.).

Estes exercícios foram selecionados como exemplos de alongamentos, respiração e vocalizes, e não é uma fórmula fechada, pois cada coral terá sua realidade. Abordamos estes como propostas que abrangem importantes referenciais básicos para uma emissão sonora saudável e de qualidade para as crianças.

O assunto não se encerra por aqui, mas exemplifica e mostra um caminho de reflexão para o regente/preparador vocal.

Nosso papel como profissionais é sempre desenvolver algo novo, e recriar alguns exercícios para o coral infantil, pois crianças sempre estão em busca de novidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa nos foi possível refletir sobre a importância do preparo vocal de forma consciente, para desenvolver a voz infantil de forma saudável e as possibilidades que o regente/preparador vocal terá com o seu coral.

No primeiro capítulo, vimos o papel do canto coral como ferramenta para trabalharmos com as crianças, pois se começarmos desde cedo a prepara-las, estas se tornarão adultos musicalizados, e até mesmo músicos de referência. Observamos que tanto Villa-Lobos e Kodály usaram o coral como forma de musicalizar as crianças de seu país. Temos exemplos de dois brasileiros: Villa-Lobos e Elza Lakschevitz, que foram crianças musicalizadas desde cedo pelos seus pais, e se tornaram músicos conceituados, e assim, observamos que devemos investir em nossas crianças.

Desenvolver a musicalidade de um coro infantil é algo fundamental para trabalhar questões do preparo vocal, interpretação, sonoridade, cuidados vocais, e buscar uma voz saudável, bonita, e que estas aprendam a cantar em uma região confortável. Vimos também no primeiro capítulo o quanto é importante o profissional conhecer as características da voz infantil, que é uma voz imatura, pois o aparelho fonador ainda está em formação. Isto nos ajudou a refletir que não podemos usar os mesmos exercícios de adultos para as crianças, pois são vozes diferentes, e nos levou a pesquisar vocalizes mais condizentes para voz infantil.

Já no segundo capítulo foi uma experiência rica que tivemos com o Coro de crianças da Escola “A Pequena Cruzada”. Neste coro observamos que, quando temos um coral para prepararmos, teremos crianças afinadas e outras com dificuldades de afinação, e isto fez com que buscássemos estratégias diferentes para integrarmos todo o grupo. Observamos que, quando temos um coro que não é selecionado com crianças que gostam ou não gostam de cantar, podemos ter problemas de comportamento com os que não gostam de cantar. Às vezes a criança que não gosta perceberá que canta diferente dos outros colegas, e por ter dificuldades com afinação, não gostam do coral. Outro fator importante que observamos para nossa pesquisa é ter uma equipe que possa ajudar no acompanhamento harmônico, e pessoas para ajudar na organização das crianças. Isto enriquece e facilita o ensaio.

No terceiro capítulo selecionamos alguns exercícios de respiração e vocalizes, que são apenas ideias, e tais exercícios poderão ser mudados. Alguns exercícios foram realizados com as crianças. Acreditamos que este trabalho é o começo para uma tese de mestrado, pois o campo é amplo em relação a preparação vocal para coro infantil.

Essa pesquisa aponta para um aprofundamento da técnica vocal relacionada a repertórios específicos. Apesar de existirem exercícios de preparação de uma forma ampla, o regente deve estar sempre atento ao desafio presente em canções dentro do repertório de seu coro. Muitas vezes é necessário trabalhar um salto melódico, para que ele seja realizado com afinação e sem esforço, em outras canções será necessário ampliar a capacidade respiratória do grupo para sustentar uma frase musical longa, ou mesmo para ajudar o coro a executar ritmos complexos sem endurecer a articulação. Enfim, esse é um universo sem fim. Essa relação próxima entre o maestro/preparador vocal e seu grupo é rico e desafiador. Por isso é necessário manter a mente aberta e não adotar fórmulas engessadas de sequências de vocalizes. Os exercícios que são propostos nesse trabalho a título de exemplo, para inspirar jovens regentes a estar em uma busca constante de aprimoramento técnico e artístico de seus coros infantis.

Acreditamos que este trabalho possa contribuir para que regente/preparador vocal busque sempre algo novo para o seu coro, pois as crianças gostam de se divertir e elas aprendem brincando.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Rui Xavier. *Hinologia Cristã Canto da Fé Cristã*. Disponível em: <http://www.hinologia.org/elza-lakschevitz/>. Acesso em: 22 de outubro de 2019.
- ÁVILA, Marli Batista. *A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos – uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil*. 2010. Escola de comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-29102010-125844/publico/1455372.pdf>. Acesso em: 17 de abril de 2019.
- CARNASSALE, Gabriela Josias. *O ensino de canto para crianças e adolescentes*. 1995. Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284236/1/Carnassale_GabrielaJosias_M.pdf. Acesso em: 25 de janeiro de 2019.
- CRUZ, Gisele. *Livro didático do Projeto Guri Canto Coral Infantojuvenil*. Educador. Básico1. Turma A.1ª edição revisada. São Paulo: Associação Amigos do Projeto Guri, 2017. Disponível em: <http://www.projetoguri.org.br/livros-didaticos/>. Acesso em: 07 de novembro de 2019.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto et. al. *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. 2. ed. Organização Eduardo Lakschevitz. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/projetocoral/wp-content/uploads/2011/05/Ensaio_olhares_sobre_-a_-musica_-coral_brasileira.pdf. Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.
- MCDAVIT, Carol. *Voices das Américas: um estudo comparativo e interpretativo das modinhas e canções – álbum nº 1 e 2 de Heitor Villa-Lobos e das Old American Songs – volumes 1 e 2 de Aaron Copland*. 2013. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www4.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/carol-macdavit/view>. Acesso em: 05 de novembro de 2019.
- OLIVEIRA, Cleodiceles Branco Nogueira de. *A prática do canto coral infantil como processo de musicalização*. 2012. Dissertação em Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284386/1/Oliveira_CleodicelesBrancoNogueira_M.pdf. Acesso em: 30 de março de 2019.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *Pedagogia musical brasileira no século XX*. “Metodologia e tendências”. Brasília: Editora MusiMed, 2000.
- RHEINBOLDT, Juliana Melleiro. *Preparo vocal para coro infantil: análise, descrição e relato da proposta do maestro Henry Leck aplicada ao “Coral da Gente” do Instituto Baccarelli*. 2014. Dissertação em Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/332663/1/Rheinboldt_JulianaMelleiro_D.pdf. Acesso em: 15 de dezembro de 2018.

_____. *Preparo vocal para coros infantis: considerações e propostas pedagógicas*. 2018. Tese Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/332663> Acesso em: 25 de janeiro de 2018.

SESC, São Paulo. *Canto, canção, cantoria: como montar um coral infantil*. 2. ed. Organização: Gisele Cruz. São Paulo: SESC, 1997.

SOBREIRA, Silvia Garcia. *Desafinação vocal*. 2. ed. Brasília: Musimed, 2003.

_____. *Desafinando a escola*. 1. ed. Brasília: Musimed, 2013.

WANDERLEY, Denize Vieira. *A preparação vocal e seu uso pedagógico e contextualizado na introdução à percepção musical dentro da vivência coral*. 2017. Programa Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.cantomusicante.com/> Acesso em: 15 de dezembro de 2018.