

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE MÚSICA – LICENCIATURA**

LARISSA BRILHANTE CAMPOS DA LUZ

O DESENVOLVIMENTO DA AFINAÇÃO EM UM CORO INFANTOJUVENIL

**CAMPO GRANDE - MS
2023**

LARISSA BRILHANTE CAMPOS DA LUZ

O DESENVOLVIMENTO DA AFINAÇÃO EM UM CORO INFANTOJUVENIL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul como requisito parcial para obtenção de título de licenciado/a em Música.

Modalidade: Monografia

Orientador(a): Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Iara Gaborim-Moreira.

**CAMPO GRANDE
2023**



**ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA - LICENCIATURA**

Às dezesseis horas e trinta minutos do dia dezessete do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e três, pela plataforma Google Meet, a estudante LARISSA BRILHANTE DA LUZ apresentou o Trabalho de Conclusão Curso (TCC), na modalidade Monografia intitulado "**O desenvolvimento da afinação em um coro infantojuvenil**", sob a orientação da professora Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira, como parte da exigência para conclusão do Curso de Música - Licenciatura. Após a avaliação da banca composta pelos seguintes membros: Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira (orientadora e presidente), Mariana de Araújo Stocchero (membro 1) e Evandro Rodrigues Higa (membro 2), considerou-se a estudante (**aprovado ou reprovado**), incluindo as recomendações abaixo:

RESULTADO FINAL

(X) Aprovada

() Reprovada

Recomendações: realizar alguns ajustes no desenvolvimento do texto, em especial na Introdução e nas Considerações Finais.

Prof^a Dr^a Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira (presidente)

Prof^a Dr^a Mariana de Araújo Stocchero (membro)

Prof^o Dr^o Evandro Rodrigues Higa (membro)

Campo Grande, 17 de novembro de 2023.

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Iara Gaborim Moreira, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2023, às 10:24, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Araujo Stocchero, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2023, às 10:38, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **Evandro Rodrigues Higa, Professor do Magisterio Superior**, em 01/12/2023, às 10:39, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

NOTA
MÁXIMA
NO MEC

UFMS
É 10!!!



Documento assinado eletronicamente por **LARISSA BRILHANTE CAMPOS DA LUZ, Usuário Externo**, em 01/12/2023, às 14:13, conforme horário oficial de Mato Grosso do Sul, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufms.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4459665** e o código CRC **0ED6C2A3**.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me apoiou e tem me apoiado em minhas decisões;
A todos os professores do Curso de Licenciatura em Música, principalmente os que
tive a oportunidade, felicidade e honra de trabalhar;
Aos amigos que fiz durante o caminho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A DESAFINAÇÃO.....	13
1.1 O que é desafinação:	13
1.2 Desafinação vocal infantil.....	18
1.2.1 Causas psicológicas.....	19
1.2.2. Referências auditivas.....	20
1.2.3 Tessitura e escolha de repertório.....	22
2. O CORO E A AFINAÇÃO.....	27
2.1 Definindo Coro Infantojuvenil.....	27
2.2.1 O regente à frente.....	33
2.2.2 O corpo como apoio ao instrumento vocal	35
2.2.3 Problemas de afinação e algumas soluções.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
Referências	60

LISTA DE FIGURAS, TABELAS E GRÁFICOS

FIGURA 1 - PAUTA COM AS 12 NOTAS DO SISTEMA OCIDENTAL DE AFINAÇÃO.....	18	
FIGURA 2 – BONECO ARTICULADO DE PÉ	FIGURA 3 – BONECO ARTICULADO SENTADO.....	36
FIGURA 4 – BONECO DE GIRAFA	FIGURA 5 – BONECO PINÓQUIO	36
FIGURA 6 – LAUTA DE ÊMBOLO		37
FIGURA 7 - MARIONETES		38
FIGURA 8 – BEXIGAS COLORIDAS	FIGURA 9 – BOLA MALUCA.....	40
FIGURA 10 – EXERCÍCIOS		45
FIGURA 11 – PERGUNTA E REPOSTA REGENTE E CORISTA		46
FIGURA 12 – SINAIS DA NOTA SOL E DA NOTA MI		47
FIGURA 13 – NOTAS SOL E MI APRESENTADAS EM SEMÍNIMAS.....		48
FIGURA 14 – NOTAS SOL E MI EM FORMA DE COLCHEIAS		49
FIGURA 15 – PARTITURA DO VOCALIZE “BRRR! AI QUE FRIO!”		50
FIGURA 16 – VOCALISE MOSQUITO.....		51
FIGURA 17 – VOCALISE VISEIRA DA VIZINHA		52
FIGURA 18 – TRIÂNGULO E GLISSANDOS.....		53
FIGURA 19 – VOCALISE COM A VOGAL U.....		53
FIGURA 20 – <i>BOCCA CHIUSA</i> PROSEGUIDA DE VOGAL		54
FIGURA 21 – VOCALISE NHOC DA NONNA.....		55
FIGURA 22 – VOCALISE CROCODILO CRISTIANO		56
TABELA 1 – LIMITE DE EXTENSÃO E TESSITURA		24
TABELA 2 – CARACTERÍSTICAS PARA CADA TIPO DE CORO.....		29
TABELA 3 – PRIMEIRA PARTE DA TABELA DE GÁLVAN		42
TABELA 4 – SEGUNDA PARTE DA TABELA DE GÁLVAN	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.	
TABELA 5 – TERCEIRA PARTE DA TABELA DE GÁLVAN.....	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.	
GRÁFICO 1 – GRÁFICO DE WURGLER, 1990		26

Resumo: Neste trabalho será abordada a questão da desafinação vocal e como ela pode ser trabalhada durante uma série de ensaios de um Coro Infantojuvenil, em parte. A desafinação vocal geral e a desafinação vocal infantil serão abordadas junto com algumas de suas causas, como a desafinação originada por fatores biológicos, psicológicos, referências inadequadas e escolhas inapropriadas de repertório.

Palavras-chave: desafinação; coro infantojuvenil; desafinação vocal infantil.

Abstract: In this work, the issue of vocal detuning and how it can be worked on during a series of rehearsals of a Children's Choir, in part, will be addressed. General vocal detuning and children's vocal detuning will be addressed along with some of their causes, such as out of tune caused by biological and psychological factors, poor references, and inappropriate repertoire choices.

Keywords: children's choir; out of tune, children's vocal detuning

INTRODUÇÃO

Desde meu primeiro ano cursando Licenciatura em Música pela UFMS participei do projeto de extensão CanteMus. Sempre tive um apreço por nosso instrumento natural - a voz - mas foi nesse projeto em que tive mais contato com tudo o que envolve cantar: saúde vocal, alongamentos, exercícios de respiração, preparação vocal, timbragem e desaquecimento. A partir daí percebi como todas essas etapas são importantes para conseguir manter a afinação.

No primeiro semestre do ano de 2020, antes da quarentena ocorrida pela pandemia do Covid-19, fiz um estágio no Centro Social Brasil Criança Cidadã, localizado em Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul. Neste centro social tive a oportunidade de trabalhar com o canto coral infantojuvenil, porém ainda não possuía experiência para lidar com um coro de mais de 40 crianças e adolescentes. Mesmo gostando e sabendo que um dia iria trabalhar com crianças não foi fácil aplicar exercícios e vocalises, até porque um dos grupos corais que participei (CanteMus) era formado por universitários e regidos por uma professora do curso. Em nenhum ensaio eram utilizados recursos com brincadeiras e ludicidade (fatores importantes para a questão infantil). Foram somente 4 aulas apresentadas por mim antes da quarentena chegar mas, como não tive uma preparação adequada, não consegui transmitir um conteúdo que agradasse a eles e me agradasse também.

Em 2021, durante a pandemia do covid 19, estagiei no PCIU! (Projeto Coral Infanto Juvenil da UFMS) o qual abrange crianças de, aproximadamente, 06 a 12 anos de idade. Os ensaios eram à distância pois ainda estávamos em quarentena mas, mesmo assim, eram divertidos e dinâmicos. Me lembrei do ano de 2020 e, se tivesse tido contato mais cedo com o projeto PCIU teria oferecido mais a eles do que eu pude naquele momento. Estagiei somente por um semestre, mas foi o bastante para me interessar pelo assunto da afinação vocal infantil e o que deveria ser trabalhado para mantê-la.

Mas... o que é desafinação? Quais as suas causas na infância? Crianças desafinadas conseguem afinar? Não seriam somente pessoas com talento, ou o famoso dom, que teriam condições de cantar? Quais exercícios poderiam ser

utilizados para melhorar a afinação de um coro infantojuvenil? Sendo assim, o objetivo geral deste trabalho é definir quais são os processos envolvidos no desenvolvimento da afinação em um coro infanto-juvenil. Essas são as principais questões a serem abordadas neste trabalho.

A metodologia utilizada para desenvolver este trabalho foi uma revisão de literatura baseada nos trabalhos brasileiros sobre afinação, como é o caso do livro “Desafinação Vocal” de Silvia Sobreira, e trabalhos sobre coros infanto-juvenis que teve como base autoras como Gaborim-Moreira (2015), Patrícia Costa (2017) e Rheinboldt (2021) e, a partir delas, serão apontados os trabalhos de alguns autores estrangeiros sobre afinação e canto coral infanto juvenil, em especial Jean Bartle (Canadá) e Graham Welch (Inglaterra).

Este trabalho será dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo abordaremos os conceitos de afinação e desafinação e definir alguns pontos de vista a serem considerados antes de afirmarmos se uma pessoa ou instrumento está ou não desafinada.

A primeira perspectiva a ser abordada será a **acústica** e perceberemos que para uma pessoa ou instrumento serem considerados desafinados basta uma diferença mínima para a desafinação ser reconhecida. A segunda perspectiva avaliada foi a **cultural**. A mesma abrange muitas definições pois estamos à par de diversas culturas. Porém, se nos voltarmos para o ponto de vista cultural ocidental uma pessoa que não conseguir imitar um contorno melódico, baseado no modelo de escala de 12 notas, será considerada como desafinada.

Em relação à desafinação vocal infantil veremos que as habilidades de afinação devem ser seguidas numa reta contínua, onde no início dela a criança começará desafinada e no final, com as devidas orientações, conseguirá cantar afinadamente. Também abordaremos causas psicológicas, referências auditivas inadequadas e repertórios com tessitura e extensão inadequados como fatores que favorecem a desafinação.

Partindo para o segundo capítulo a definição de coro infanto-juvenil deverá ser estabelecida para que consigamos separar exercícios adequados para essas vozes, ou seja, para crianças de 8 a 12 anos de idade, a ludicidade durante toda a preparação vocal é indicada. Porém, para que os coralistas cantem afinadamente é preciso que a pessoa que esteja à frente do coro tenha boas referências de afinação,

colocação, respiração e emissão vocal, sendo o seu papel de extrema importância para o resultado final dos ensaios.

O ensaio de um coro é dividido, basicamente, entre: aquecimento corporal, trabalho da respiração e exercícios vocais e passagem de repertório. É de extrema importância uma boa postura e uma boa emissão vocal para que o coro soe afinado, por esse motivo abordaremos exercícios lúdicos para trabalhar postura, emissão vocal, respiração e vocalises como “Mamma mia” e “Crocodilo Cristiano”.

1. A DESAFINAÇÃO

A afinação e a desafinação andam de mãos dadas. Quando um som não está afinado, ele automaticamente se torna desafinado. Mas quais são os parâmetros para saber se uma pessoa, ou instrumento, está ou não afinado/desafinado? Apesar dos termos “afinação” e “desafinação” serem usados com muita frequência, a sua definição não é de fácil compreensão. Sobreira (2003) mostra que, além da análise da perspectiva acústica, o fator cultural e fatores particulares de cada indivíduo são alguns dos principais pontos de vista abordados pela autora.

No primeiro subcapítulo, o qual aborda a desafinação, será explorado principalmente o ponto de vista cultural, pois, de acordo com Sobreira, “é o fator mais influente na definição de ambos os termos” (SOBREIRA, 2003, p. 15). No segundo subcapítulo, por sua vez, serão discutidas as causas da desafinação infantil e como elas podem se originar, por exemplo, em fatores psicológicos, fatores patológicos, influências do meio social e, quando a criança já está inserida em um grupo coral, um repertório que não condiz com a tessitura e os limites vocais infantis.

1.1 O que é desafinação:

Do ponto de vista estritamente acústico, para obtermos sons afinados é preciso que, no mínimo, duas notas musicais estejam na mesma frequência sonora, nesse caso chamadas de “uníssono” (SOBREIRA, 2003). Caso uma dessas frequências esteja levemente diferente da outra, haverá um “batimento”, que de acordo com Pickering (1995)

é uma pulsação regular em intensidade que ocorre quando duas notas, cujas frequências são bem próximas, mas não a mesma, soam juntas. O número de pulsações ouvidas em um segundo é igual à diferença em frequência dos dois sons. Os batimentos cessam quando as duas frequências ficam iguais (apud SOBREIRA, 2003, p.17).

Porém, se olharmos por uma perspectiva cultural, “o batimento não é apenas tolerado, como algumas vezes, produzido propositalmente com a finalidade de criar determinados efeitos” (SOBREIRA, 2003, p.18). Deixando o ponto de vista acústico de lado, para definir a afinação/desafinação devemos considerar a época, a cultura e o contexto para podermos avaliar com mais precisão se uma pessoa ou instrumento está, ou não, desafinado.

Na antiga Índia, utilizavam-se os *Srutis* como método de afinação, no qual a escala era dividida em 22 partes iguais, diferente da cultura ocidental – onde a escala tonal é composta por 12 notas. Até mesmo dentro de uma mesma cultura, como a brasileira, é possível perceber que a forma de afinar pode variar como, por exemplo, as variações vocais utilizadas por um cantor de Aboio, que podem ser consideradas como desafinação por um ouvinte da cidade (SOBREIRA, 2003). Já certos povos, como os Venda na África, não estão familiarizados com o que os ocidentais classificam como desafinação e, portanto, não possuem vocabulário específico para descrevê-la (BLACKING, 1980, apud SOBREIRA, 2016). Logo, para que uma pessoa seja considerada afinada, deve-se estar exposta aos padrões estruturais musicais de sua cultura, tal qual uma pessoa exposta ao seu idioma natal (SOBREIRA, 2003, p. 33).

Dentro dos fatores culturais ocidentais, como é o caso do Brasil, por exemplo, pessoas com vozes não convencionais também podem ser consideradas desafinadas. Sobreira (2003, p.34-35) cita a declaração do cantor Milton Nascimento, onde ele relata que foi reprovado aos 10 anos de idade na matéria de canto. Ao apresentar seu boletim para docentes de outra escola, Milton causou surpresa pela divergência das notas de outras matérias em relação à nota da matéria de música em seu boletim. Quando os professores pediram para ele cantar “foi um canto tão belo e afinado que um dos professores começou a chorar”.

Essa percepção de desafinação é mais evidente em vozes agudas em comparação às vozes mais graves, porque a falta de técnica e habilidade contribui para a falta de controle da emissão vocal, podendo soar como uma voz “esganiçada”, mesmo que seja somente uma característica do timbre da pessoa (SOBREIRA, 2003, p.35). Welch (2017) cita Sundberg (1998) quando afirma que “a música vocal é transmitida com variações na altura, tempo e timbre, assim como no fraseado e na intensidade”.

Sobreira (2003) também aponta algumas palavras, em português e inglês, de sentido semelhante para a palavra desafinado. Mesmo esta sendo a principal palavra para intitular pessoas que não cantam acertadamente uma altura definida, é muito importante, de acordo com a autora, avaliar a palavra desafinado “em função do

contexto no qual é usada, pois pode indicar uma vasta gama de distorções da afinação esperada” (SOBREIRA, 2003, p.36). Algumas dessas palavras são, em português:

1. **Monotônico:** esse termo é utilizado para intitular pessoas que se mantêm em uma mesma nota, geralmente na região de fala, ao tentarem cantar um contorno melódico;
2. **Desentoadado:** essa palavra é tida como um sinônimo da palavra “desafinado”;
3. **Semitonado:** Além de significar cantar em semitom, de acordo com o dicionário Aurélio, a palavra semitonado “nos dá o significado de “desafinar para baixo” (HOUAISS, 2001 apud SOBREIRA, 2003, p.36). Entre os músicos essa palavra também é usada para descrever pequenos erros de afinação tanto para baixo quanto para cima (SOBREIRA, 2003, p.36).

Ao procurar referenciais em língua inglesa para sua pesquisa, Sobreira não conseguia encontrar uma definição exata para os termos “desafinar” e “desafinação”, por isso manteve os termos no idioma original, conforme transcrevemos:

1. **Out of tune:** esse termo foi o único encontrado, nos dicionários, pela autora para definir um cantor ou instrumento desafinado; “provavelmente o termo é mais utilizado entre músicos ao referirem a desvios relativamente leves”. (SOBREIRA, 2003, p.37);
2. **Tone-deafness:** surdez para melodias (também pode ser chamado de *tune-deafness*), surdez para tons ou surdez para as notas musicais. Sobreira (2003) cita Levitin (1999, p.1) ao falar que “o termo *tone deafness* tende a ser aplicado indiscriminadamente a uma constelação de deficiências no processamento, percepção e produção musicais”;
3. **Non-singer e out of tune singer:** para o termo *non-singer* a definição aproximada é “não cantor” ou “cantor incapaz”. Mitchell (1991) mostrou que “embora os desafinados de sua pesquisa fossem capazes de reconhecer notas erradas nos testes, eles certamente não percebiam seus erros quando cantavam (MITCHELL, 1991 apud SOBREIRA, 2003, p.37). Já a expressão *out of tune singer* segue um caminho parecido focando na falta de habilidade da reprodução vocal.

Em alguns casos, a desafinação vocal, principalmente a infantil, é tratada como falta de percepção ou até mesmo falta de habilidade musical, conhecida por muitos como “dom” - que durante muitos anos, foi condição determinante para o estudo musical. Moreira (2005, p.62-63) expõe autores que afirmam haver uma relação entre a facilidade de interpretação do piano e o virtuosismo, ou dom. Ela relata que autores como Pelafsky (1954) tratam essa característica como “puramente espiritual” (afirmando que “esta qualidade é tão rara, que os seus possuidores são elevados aos pináculos da glória e da celebridade” (PELAFSKY, 1954, p.104 apud MOREIRA, 2005, p.63). Contudo, teorias de aprendizagem desenvolvidas a partir da segunda metade do século XX passaram a conceber o dom como uma habilidade mais desenvolvida dentro de determinada área. Por outro lado, Gardner (1994), em sua teoria das inteligências múltiplas, defende que “cada indivíduo é dotado de competências intelectuais humanas relativamente autônomas que podem ser modeladas e combinadas numa multiplicidade de maneiras adaptativas por indivíduos e culturas” (GARDNER, 1994, p.7 apud MOREIRA, 2005, p. 122) e uma dessas competências é a habilidade musical.

Welch (2017) defende que “mesmo aquelas crianças e adultos que aparentam ser menos capazes em termos de habilidades vocais podem melhorar se a experiência é apropriada” (WELCH, 2017, p.37) e, assim como este autor, Karen Wise (2017) afirma que as habilidades musicais necessárias para uma pessoa poder cantar afinadamente devem ser desenvolvidas de modo gradual:

cantar não é uma habilidade “tudo ou nada”, ela segue uma progressão que é realizada em geral durante a infância. Esse é um processo gradual, que precisa de condições ambientais adequadas para ocorrer. E, como acontece em todos os processos de desenvolvimento, há uma grande variação entre os indivíduos no que diz respeito à facilidade ou rapidez com que as habilidades são adquiridas (WISE, 2017, p.128)

Ou seja, mesmo que cada pessoa tenha processos e tempos diferentes para adquirir conhecimento sobre essa habilidade, cantar não é uma capacidade escolhida a dedo para algumas pessoas, e sim uma “habilidade sujeita a um processo de desenvolvimento”. Outra afirmação de Welch (2017) sobre o assunto de habilidades musicais é que “existe um conjunto de evidências que indicam ser equivocado pressupor que essas pessoas que cantam desafinadamente não têm habilidades

musicais” (WELCH, 2017, p.31). Uma dessas evidências foi um estudo de Brand (2000), no qual o autor colocou crianças de 6, 9 e 12 anos de idade para escutarem uma canção e, a partir daí, planejou como iriam aprendê-la, pois não era conhecida por elas. A canção era difícil, de forma que poderia desviar o interesse das crianças, mas também não era tão fácil, a ponto de gerar desinteresse que levasse ao abandono da atividade. Foram distribuídos instrumentos como xilofones e tambores e para transcrever o que estavam “tirando” da música; foram oferecidos papel e canetas coloridas. Apesar de apenas uma pequena porção do grupo ter conseguido aprender a canção, as táticas aplicadas pelas crianças, das quais revelaram habilidades musicais, foram levadas em consideração, concluindo que “a habilidade das crianças em localizar o centro tonal, e as finalizações de algumas crianças, embora erradas, eram terminações musicalmente plausíveis” (BRAND, 2000 apud WELCH, 2017, p.31).

Como na fase infantil a pessoa começa a moldar a sua personalidade, alguns fatores ocorridos durante a infância podem afetar diretamente a afinação de um adulto, como o direcionamento equivocado de um professor. Welch (2017, p.29), depois de entrevistar adultos que passaram por alguma atividade coral elaborada pela escola onde estudaram (na Inglaterra), constatou que falas negativas dos professores e “chamadas de atenção” em público puderam afetar suas habilidades musicais definitivamente. Outros autores corroboram que, “se o ambiente educacional é adequado e é capaz de apoiar e de ir ao encontro de suas necessidades, crianças, adolescentes e jovens adultos irão se desenvolver musicalmente” (FISHER, ROSE, 1996 apud WELCH, 2017, p.37).

Concluimos que não é possível termos somente uma definição para o conceito de desafinação e que, para chegarmos perto do significado dessa palavra, precisamos estabelecer a cultura e os meios em que a pessoa a ser avaliada está. Welch (2017) aponta que “a natureza e o número de desafinados depende da definição. Se a definição for feita com o padrão de uma máquina, então qualquer um pode ser classificado como desafinado” (SUNDBERG et al., 1991 apud WELCH, 2017, p.31). Então, para este trabalho, serão consideradas pessoas desafinadas aquelas que não conseguirem ou não serem capazes de imitar, a partir do canto, um contorno melódico baseado no modelo tonal ocidental, onde a escala musical é dividida em doze sons. (ANDRADE, 2010, p.77).

Figura 1 – Pauta com as 12 notas do sistema ocidental de afinação



Fonte: ANDRADE, 2010

1.2 Desafinação vocal infantil

Como previamente destacado, a aquisição da habilidade de afinação demanda um específico desenvolvimento vocal. A ausência de cultivo dessa aptidão desde a infância pode culminar na emergência da desafinação como um fator incômodo em fases posteriores. Welch (1986) postula que o processo de canto na infância deve ser concebido como aprendizado contínuo, no qual a progressão da criança ocorre de maneira incremental mediante a prática (WELCH, 1986 apud SOBREIRA, 2017, p. 72); isto é: as habilidades de afinação infantil devem ser compreendidas como componentes de um *continuum* no desenvolvimento vocal, abrangendo desde o extremo de canto completamente desafinado até o polo oposto, caracterizado pelo domínio vocal (WELCH, 1986, p. 297 apud SOBREIRA, 2017, p. 72).

A partir dessas considerações, Sobreira (2017, p. 72 e 73) sintetiza os cinco estágios do *continuum* apresentados por Welch (1986):

- 1) No primeiro estágio, observa-se que o texto da música escolhida tende a ser o único reproduzido pelos coralistas, uma vez que algumas crianças podem enfrentar dificuldades em cantar a melodia e articular o texto. Nesse contexto, a ênfase recai sobre o trabalho com o conteúdo escrito, dada a maior familiaridade das crianças com a fala em comparação ao canto.
- 2) No segundo estágio, após o trabalho com o texto, melodias fragmentadas, assemelhadas à da canção escolhida, começam a ser abordadas.

- 3) No terceiro estágio, surge uma tentativa mais consciente de atingir as alturas corretas, resultando em um contorno melódico similar ao da canção escolhida.
- 4) No quarto estágio, a afinação e o controle vocal evidenciam melhorias. Apesar da execução correta da melodia, as crianças podem oscilar dentro da tonalidade, tornando o processo mais desafiador caso algumas notas exigidas estejam além de sua capacidade vocal.
- 5) No quinto estágio, a afinação atinge um patamar significativamente superior, com uma extensão vocal ampla e erros graves raros, caracterizando resultados considerados de nível artístico.

Lara (apud ANDRADE, 2004) relatou onze divisões para crianças desafinadas: 1- As que cantam abaixo do tom; 2- As que cantam a linha melódica correta, porém em outro tom; 3- Crianças que cantam uma oitava abaixo da linha melódica proposta; 4- As que detêm um registro vocal curto; 5- As que fogem de algumas notas da melodia; 6- As que cantam no registro agudo em todo o tempo; 7- Crianças empolgadas e interessadas em cantar, mas a questão física as impede de tal ato (rouquidão); 8- As que manipulam o ar de maneira incorreta na hora de cantar (excesso de ar ou falta dele); 9- as que, ao invés de cantar, gritam; 10- As que são tímidas; 11- As que conseguem cantar afinado mas somente dentro de sua extensão vocal. Estas classificações indicam, portanto, diferentes causas de desafinação, que podem estar ligadas a causas de ordem psicológica, conforme discorreremos a seguir.

1.2.1 Causas psicológicas

Gould (1969) a partir de Sobreira (2003, p.85) classifica dois tipos de crianças desafinadas: as que não conseguem cantar e as que não querem. Ele relata que a criança tende a desenvolver medos ao falhar em suas primeiras tentativas de cantar, podendo perdurar até sua fase adulta. Já segundo o autor Bannan (1988) a relação da desafinação tem a ver com o medo de cantar e falhar, ou seja “ele acredita que há uma relação entre o perfil psicológico e o perfil vocal da criança, e que esta poderá melhorar sua capacidade de afinar se estiver apta a mudar aspectos de sua própria personalidade”. (BANNAN, 1988, apud SOBREIRA, 2003, p.85).

A desafinação pode aparecer por conta de aspectos psicológicos da própria criança, como a falta de concentração, crianças tensas que exigem muito de si, ou crianças que não possuem vigor para alcançar as notas (SOBREIRA, 2003, p. 85). Porém, meios externos também podem influenciar em uma afinação imprecisa, e desta forma, a desestimularão; comentários depreciativos são um exemplo disso, afetando sua afinação até a fase adulta.

1.2.2. Referências auditivas

Sobreira (2003) destaca que o contexto ao redor da criança pode moldar sua memória musical futura. Em outras palavras, se o ambiente for abundante em elementos musicais, a percepção musical da criança tenderá a ser mais avançada. Shelton (1969), em sua pesquisa sobre crianças e seu ambiente, identifica características específicas nas crianças denominadas "musicais", incluindo os seguintes aspectos:

- 1) As crianças tinham a oportunidade de cantar com outros membros da família, especialmente mãe e irmãos;
- 2) as crianças ouviam música em casa com frequência;
- 3) os pais tinham habilidade de cantar e aprender melodias;
- 4) as crianças possuíam suas próprias gravações (escolhidas por elas);
- 5) as crianças eram expostas a uma grande variedade de estilos musicais (SHELTON, 1969 apud SOBREIRA, 2003, p.65).

Além disso, o autor avaliou dois recursos que não faziam diferença no aspecto de musicalidade da criança, são eles: “a simples presença de um piano em casa e o fato dos pais terem aprendido música no passado ou frequentarem concertos” (SHELTON, 1969 apud SOBREIRA, 2003, p.65). Sobreira (2003) conclui que para que esses e outros fatores musicais tenham relevância na musicalidade da criança, é preciso participar dessas atividades musicais, ou seja, “quanto maior for o estímulo que a criança tiver em casa, maior será a sua capacidade de cantar afinado” (APFELSTADT, 1984, p.21 apud SOBREIRA, 2003, p.67).

Salt (1987), a partir de Sobreira (2003, p.67) relata que uma criança que apenas escuta música proveniente de um som ambiente não obterá uma musicalidade tão avançada quanto a de uma criança que canta e escuta a música com atenção, onde esta pode perceber com mais facilidade uma oscilação das alturas e até dominar

melhor o seu aparelho vocal, ou seja “a criança que apenas escuta música sem ter outro tipo de atividade prática como esta, pode não vir a desenvolver tais habilidades, tão fundamentais para cantar afinado” (SOBREIRA, 2003, p.67). Andrade (2010) cita Bartle (2003, p.8), seguindo a mesma linha de raciocínio que Sobreira (2003), relacionando a desafinação vocal com o ambiente que não estimula a musicalidade a partir da afetividade e efetividade:

crianças podem nunca ter escutado alguém cantando com voz de cabeça ou não foram ainda encorajadas a cantarem sozinhas, fazendo-o apenas em grupo e acompanhadas por um piano. Elas podem vir de lares cujos pais não têm tempo de cantar com elas e para elas. Ou, simplesmente, não estão interessadas porque o professor não possui um estilo envolvente, não oferecendo estímulos por meio de atividades interessantes. (ANDRADE, 2010, p.4)

Gaborim-Moreira (2015) observa que, nos dias de hoje, os pais estão cantando menos para seus filhos e, no lugar deste bom exemplo de estímulo musical, os aparelhos eletrônicos estão ocupando este lugar. Nessas circunstâncias, a facilidade de se obter informação através destes dispositivos e da internet aumenta significativamente a exposição das crianças a exemplos musicais não adequados para um desenvolvimento saudável. (ILARI, 2009, p. 29-30 apud MOREIRA, 2015, p.42). Outro exemplo que ocorre dentro de casa e que pode gerar problemas vocais na infância é “o hábito de gritar, falar forte, berrar, realizar vocalizações tensas, falar excessivamente, fazer fonação invertida, vocalização explosiva ou ataque vocal brusco, pigarrear e falar em ambiente ruidoso” (PAIXÃO et al, 2012, p.706 apud GABORIM-MOREIRA, 2021, p.44). Patrícia Costa, em seu texto "Lá vem o crocodilo" (2013), aponta que "é na região da voz de cabeça (aguda) que a criança consegue maior brilho, acuidade e beleza na sua produção vocal". No entanto, os modelos vocais oferecidos pela mídia, em sua maioria, não apresentam bons exemplos de reprodução vocal. Gaborim-Moreira (2021) destaca que esses modelos vocais, não são "condizentes com uma produção vocal saudável, tampouco compatíveis com a tessitura vocal das crianças". Ela evidencia que "tal prática, aparentemente inofensiva, representa um risco iminente para o desenvolvimento vocal do público infantojuvenil". A autora ainda ressalta que essa exposição ocorre devido ao pouco contato dos pais com a música, de forma que as crianças não têm muitas referências vocais no ambiente familiar: "a maioria dos adultos brasileiros com filhos pequenos não teve aulas de música na escola quando eram crianças. Sendo assim, muitos pais não

desenvolveram a voz a ponto de se sentirem bem cantando" (ILARI, 2009, p. 40 apud GABORIM-MOREIRA, 2021, p. 42).

A autora permanece destacando os exemplos midiáticos encontrados facilmente pelas crianças, onde os modelos vocais não condizem com uma produção vocal saudável, como, por exemplo "modelo de canto anasalado, apinhado de portamentos, ataques - por baixo - das notas, golpes de glote, esforço vocal intenso, timbre gutural e nenhuma colocação ou apoio" (GABORIM-MOREIRA, 2021, p.42) e, além do exemplo vocal equivocado, a maioria dos cantores e cantoras da mídia são adultos, ou seja, "entoam as melodias em uma região mais grave do que a região em que a voz infantil naturalmente soa, ou então, tentam imitar as vozes infantis e emitem vozes estereotipadas, geralmente com uma emissão muito aberta e estridente" (MOREIRA e RAMOS, 2016, p.2).

1.2.3 Tessitura e escolha de repertório

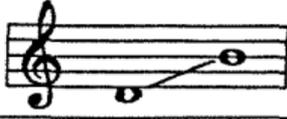
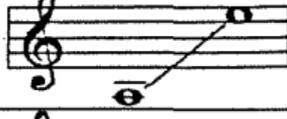
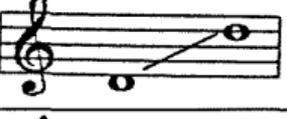
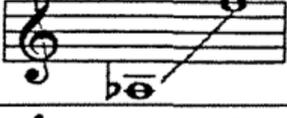
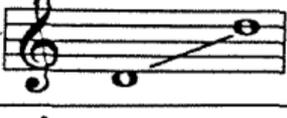
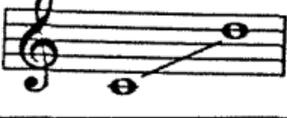
Para que as crianças tenham uma qualidade vocal melhor, no quesito saúde e performance, escolher repertórios que respeitem sua tessitura e extensão vocal é de extrema importância, evitando problemas futuros em sua emissão vocal. Em sua tese, Gaborim-Moreira (2015) traz mais a fundo o conceito de tessitura, registro e extensão. Esses termos são utilizados na classificação de vozes, entretanto, os dois últimos termos são usados imprecisamente na área coral.

Gaborim-Moreira (2015, p.246) afirma que a extensão implica em um grupo de notas, das mais graves até as mais agudas, possíveis de serem cantadas por uma pessoa. Entretanto, por razões culturais, psicológicas e biológicas, cada indivíduo apresenta uma extensão diferente. Assim como Gaborim-Moreira (2015, p.246), Welch (1979), citado por Sobreira (2003, p.71) concorda que, no decorrer do tempo, a extensão vocal de uma criança pode se desenvolver, aumentando a sua extensão tanto para os agudos quanto para os graves, entretanto, o autor afirma que se as crianças forem submetidas à extensão que não são de sua capacidade, o índice de desafinação entre elas pode aumentar. Sobreira (2003) expõe uma pesquisa realizada pelo autor Joyner (1968) onde 32 crianças consideradas desafinadas foram escolhidas para cantar o hino nacional da Inglaterra. As crianças cantaram o hino em

um tom de Sol maior, seu tom original, e Joyner foi alterando a tonalidade do hino em semitons descendentes até chegar em uma tonalidade de Si maior. Joyner pôde observar que 16 das 32 duas crianças cantaram afinadamente na tonalidade de Si maior enquanto na tonalidade de Sol maior a maioria não conseguiu afinar por ser uma tonalidade muito aguda, fora de suas extensões vocais. (JOYNER, 1968 apud SOBREIRA, 2003, p.72). Sobreira ainda acrescenta que “no Brasil, a maior parte dos professores tem problemas de disfonias e, por isso, eles escolhem tonalidades muito graves para as crianças; assim o resultado também será um canto mais desafinado.” (SOBREIRA, 2003, p.72).

É possível definirmos o conceito de **tessitura** como uma pequena parte da extensão vocal do cantor, pois é na região da tessitura onde se encontram as notas que podem ser cantadas com maior qualidade e naturalidade e, assim como a extensão, a tessitura pode ser trabalhada para alcançar notas mais agudas e/ou mais graves. (GABORIM-MOREIRA, 2015, p.254). Uma canção estará distante de uma tessitura confortável para uma criança quando a mesma tensionar o pescoço, ou seja, ultrapassando suas limitações técnicas, podendo causar traumas em suas pregas vocais. Welch (1979), assim como Moreira (2015), aponta que a tessitura abrange notas que são cantadas sem tensionar e/ou machucar as pregas vocais. (CARNASSALE e BOECHAT, 2021, p.167). Entretanto, Carnassale (1995, p.85) ressalta afirmações de outros autores, afirmando que uma criança a partir dos 4 anos de idade tem competência para repetir os mesmos sons musicais obtidos de uma extensão vocal adulta, entretanto, ela não conseguiria reproduzir essas notas em canções. No mesmo texto, Carnassale apresenta uma tabela com a extensão e a tessitura adequadas para idades de 7 a 12 anos de idade. Como a tabela foi retirada do livro “*Teaching Kids to Sing*” do autor norte-americano Phillips (1992, p.59-64) a mudança de fatores culturais e climáticos deverão ser levados em consideração junto com a generalização das idades, pois sabemos que cada indivíduo possui um tipo de extensão e tessitura.

Tabela 1 – Limite de Extensão e Tessitura

Idade Aproximada	Extensão	Tessitura
7 anos		
8 anos		
9 anos		
10 anos		
11 anos		
12 anos		

Fonte: CARNASSALE, 1995, p. 86

Ao observarmos a tabela, percebemos que a **extensão** vocal se expande 2,5 tons para o registro grave, sendo a nota Dó³ a mais grave para crianças de 7 anos e a nota Sol² a mais grave para crianças de 12 anos, e 3,5 tons para o registro agudo, sendo a nota Dó⁴ a nota mais aguda para crianças de 7 anos e a nota Sol⁴ para crianças de 12 anos. Ou seja, a **tessitura** de uma criança de 7 anos é de uma oitava e a de 12 anos evolui para duas oitavas, de acordo com Phillips (1992). A **tessitura**, como vimos anteriormente, possui intervalos menores em comparação com a extensão pois abrange somente as notas musicais cantadas com naturalidade. Verificando a tabela novamente, vemos que uma criança de 7 anos canta, com facilidade, as notas Ré³ e Lá³, um intervalo de quinta justa, já a criança de 12 anos canta um Dó³ ao Ré⁴, uma nona maior, revelando que tanto a tessitura quanto a extensão vocal se expandem com o passar do tempo. Isto significa que, para as crianças cantarem afinadamente, a extensão e a tessitura vocal delas deve ser respeitada, então o regente deverá selecionar muito bem o repertório antes de levá-

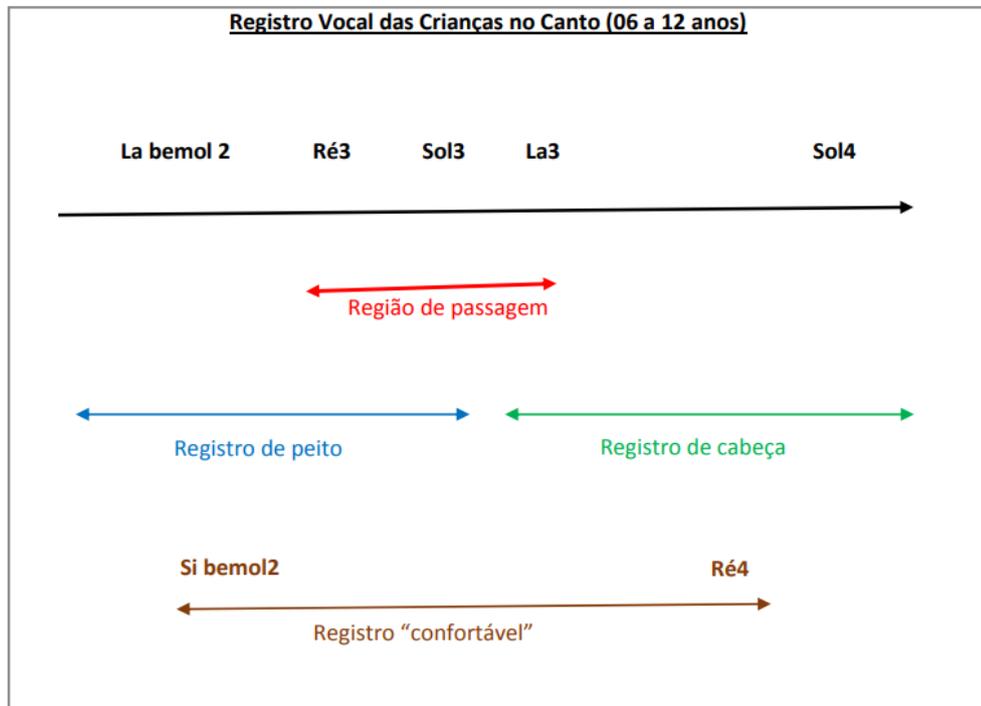
lo aos seus cantores. Diante disso, a autora Rheinboldt (2021) indica que se o regente conhecer bem a extensão e a tessitura adequadas de seus cantores, ele poderá adaptar as tonalidades de vocalises e repertórios para melhor se encaixar em seu coro.

De acordo com Carnassale (1995), o **registro vocal** é a distinção da voz ao cantar uma sequência de notas, pois elas são influenciadas pela maneira como os órgãos vocais interagem, combinada com a amplificação proporcionada pela ressonância nas cavidades em uso (JAQUES, 1963, citado por CARNASSALE, 1995, p.89). Em outras palavras, o registro pode ser considerado um conjunto de notas, de qualidade sonoras similares, que são reproduzidas a partir diferentes tipos musculares.

Gaborim-Moreira (2015, p. 254) ressalta que as definições e padronizações de registro, tanto no contexto teórico quanto no prático, dividem opiniões no Brasil e no exterior. Carnassale (2021, p. 168), ao buscar um ponto convergente entre autores sobre os registros vocais infantis, afirma: “há os que defendam a existência de dois registros, enquanto outros falam da existência de três”. Para este trabalho nos baseamos na tese de Gaborim-Moreira (2015), fundamentada nos estudos de Mary Goetze (2011) e de Graham Welch e Leon Thurman (2000); a autora afirma que “ambos concordam que podemos classificar apenas dois registros para a voz infantil: voz de peito e voz de cabeça”.

A seguir, veremos um gráfico adaptado de Wurgler (1990), também exposto na tese de Gaborim-Moreira (2015), contendo a extensão (Láb 2 a Sol4) e a tessitura (Sib 2 a Ré4) infantis, levando em conta o contexto brasileiro.

Gráfico 1 – Registro vocal das crianças no canto



Fonte: GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 255

Entre as setas podemos encontrar os dois tipos de registro: registro de peito (Láb 2 a Láb 3), representado pela seta azul, e o registro de cabeça (Láb3 a Sol4), representado pela seta verde, e, entre esses dois registros encontramos a região de passagem (Ré3 a Lá3), representado pela seta vermelha. De acordo com Gaborim-Moreira (2015, p.255) essa região de passagem pode se localizar em uma só nota ou outras notas dentro do intervalo de quinta justa, onde está estabelecido. Entretanto, essa caracterização não é totalmente clara, uma vez que as sensações se mesclam durante a produção vocal. Devido a essa dificuldade, alguns autores referem-se a essa região como "registro médio". Portanto, é imprescindível que o regente tenha em mente tais limites e possibilidades da voz infantojuvenil ao escolher o repertório e ao elaborar os exercícios de preparação vocal que fazem parte do ensaio coral habitual.

2. O CORO E A AFINAÇÃO

Neste capítulo serão mostradas as etapas que comumente são seguidas em um ensaio de canto coral, seja ele infantil, infantojuvenil, juvenil ou jovem. Todos eles precisam preparar o corpo para, a partir dele, trabalhar seu instrumento com uma base sólida. Para afunilar a linha de pesquisa, será definida a idade do Coro infantojuvenil e como as autoras Gaborim-Moreira e Patrícia Costa abordam este assunto, o que nesse caso, serão crianças de 8 a 12 anos de idade – período em que poucas crianças passaram pela muda vocal. Ao final do capítulo, serão abordados alguns exercícios para trabalhar a afinação do coro.

2.1 Definindo Coro Infantojuvenil

Para o Estatuto da Criança e do Adolescente (BRASIL, 1990a) “considera-se criança a pessoa de até doze anos de idade incompletos, e adolescente aquela entre doze e dezoito anos de idade” (ECA), porém a definição do termo “Infantojuvenil” dentro de um coro é imprecisa no Brasil pois, de acordo com sua pesquisa com regentes de diferentes partes do nosso país, Gaborim-Moreira (2015) relata que há uma grande variedade de idades dentro de um coro e com isso a autora se viu em frente a três diferentes qualificações de coros, são elas: infantil, infantojuvenil e juvenil, chegando à conclusão de que “a relação entre a faixa etária e a denominação do coro não é padronizada e é algo comum em todo o país” (GABORIM-MOREIRA, 2015, p.82). Desse modo, a autora define que:

coro infantojuvenil é o trabalho vocal que visa o aprendizado musical em conjunto, direcionado principalmente aos coralistas que se encontram em idade escolar (ensino fundamental) e que se encontram em fase de pleno desenvolvimento de suas capacidades motoras, perceptivas, intelectuais, verbais, afetivas e sociais. (GABORIM-MOREIRA, 2015,p.82)

Costa (2017) distingue os coros, basicamente, em três divisões, são elas: coro infantojuvenil, coro juvenil e coro jovem. Para diferenciá-los, a autora relata o seguinte: “diferencio três configurações corais de acordo com as fases em que pertencem os

cantores e que vão determinar repertório, dinâmica de ensaio, cota de paciência e atitude do regente” (COSTA, 2017, p. 5).

A autora, em um determinado momento, sentiu dificuldade em diferenciar os coros somente pela faixa etária, pois classificar seus cantores somente entre infantil e jovem - onde cantores até os 10 anos eram classificados como infantis e cantores acima dos 20 anos de idade eram classificados como adultos - era insuficiente. Isso porque, além de levar em conta a idade dos cantores, a questão de característica corporal e vocal, desenvolvimento emocional, personalidade, hábito, meio social e econômico também devem ser incluídos nesses parâmetros. Pensando nessas diferenças, Costa (2017) buscou outros critérios para a definição dos coros e organizou-os em tabelas:

Tabela 2 – Características para cada tipo de coro

Denominação coral	Coro infanto-juvenil	Coro juvenil	Coro jovem
Características			
Nível de escolaridade	Ensino Fundamental II 6º, 7º, 8º e 9º anos	Ensino Médio 1º, 2º e 3º anos	Ensino Universitário Do 1º ao 8º período
Faixa etária	de 10 a 14 anos	de 14 a 18 anos	de 18 a 22 anos
Características vocais	Vozes iguais	Soprano; contralto; baritone	Soprano; contralto; tenor; baixo
Características corporais	Início do desenvolvimento dos caracteres sexuais	Franco desenvolvimento dos caracteres sexuais	Caracteres sexuais definidos
Principais aspectos do desenvolvimento emocional	Ainda dependentes e inseguros. Tendem à dispersão. Ludicidade, curiosidade e acolhimento. Começam a viver os lutos da adolescência (o corpo, os pais da infância, o papel na sociedade).	Podem apresentar labilidade emocional, oscilando entre atitudes infantis e maduras. Estão mais concentrados. Pensamento crítico em desenvolvimento. Vivem conflitos internos. Apresentam emoção à flor da pele.	Mais maduros, concentrados e seguros. Apresentam críticas e opiniões mais elaboradas. Em geral, percebem o trabalho de grupo com responsabilidade
Principais aspectos sociais	Podem colaborar em grupos mistos com muito coleguismo. Porém, separar os corais (feminino e masculino) facilita, dentre outras coisas, a elaboração do processo da muda vocal.	Necessitam do grupo para traduzir e expressar sentimentos e pensamentos. Andam em bando. Desenvolvem a responsabilidade e a capacidade de trabalhar em grupos de interesse.	Começam a ensaiar a vida adulta e passam a se perceber, distintos do grupo social ao qual se inserem.
Temática de repertório compatível	Embora os mais novos ainda aceitem temas infantis, em geral este grupo prefere canções e temas que lidem com sua fase atual. Têm medo de serem confundidos com crianças.	A descoberta do amor, a sexualidade e seu papel no mundo são assuntos que os atraem. Rejeitam temas infantis, ou os aceitam com saudades. Alguns se sentem ameaçados por serem considerados imaturos ou infantis.	Consciência crítica desenvolvida. Podem extrair mensagens subliminares do texto com alguma facilidade. Aceitam temas infantis como forma de visitar a infância, mas não se sentem ameaçados por esses.

Fonte: COSTA, 2017, p. 22

Em seu texto original, Patrícia Costa utilizou 7 tabelas. Na primeira havia somente “Nível de escolaridade” como característica e “coro infantojuvenil, coro juvenil

e coro jovem” como denominação coral. A cada tabela que era acrescentada ao texto, mais uma característica era adicionada, até chegar à sétima tabela, a mesma que iremos analisar a seguir.

1. **Nível de escolaridade:** nesta tabela a autora está utilizando uma média aproximada como base pois, a relação entre idade e nível de escolaridade podem mudar de acordo com a cultura, região e até questões sociais e econômicas, como dito anteriormente (COSTA, 2017, p. 7)
2. **Faixa etária:** como visto anteriormente, a autora dividiu os cantores pelo seu nível de escolaridade, porém, dependendo da situação, um aluno um pouco mais velho ou um pouco mais novo podem estar em turmas diferentes das relacionadas no texto. Para amenizar essa diferença, a autora distribuiu pessoas com idades de 10 a 14 anos em coros infantojuvenis, de 14 a 18 anos no coro juvenil e de 18 a 22 no coro jovem.
3. **Características vocais:** SCBr: soprano - contralto – barítono / SCTB: soprano - contralto - tenor - baixo (ou barítono)

Fazendo uma análise desta tabela, a autora notou que as vozes infantis eram predominantes no grupo “infantojuvenil” e assim pôde trabalhar com repertório de vozes iguais, mesmo com algumas das crianças apresentando soprosidade ou quebra na voz - ambos fatores relacionados com a muda vocal, podendo trazer maior instabilidade vocal para o grupo.

Já em grupo predominantemente amadurecido – no caso, coro juvenil – a autora relata mais estabilidade, pois suas vozes estão, em sua grande maioria, mais estáveis em relação à muda vocal, podendo separar as vozes masculinas e femininas ou agudas e graves. No caso do Brasil, os coros são formados por mais vozes femininas, o que leva os regentes a adotarem a formação de SCBr. Coros jovens, como mostrado na tabela, abrangem pessoas de 18 aos 22 anos, nos quais os cantores demonstram estar com o timbre mais definido; mas apesar de a voz ainda não estar completamente madura, já são capazes de cantar com a formação SCTB.

4. Características físicas dos participantes: sobre o coro infantojuvenil, Costa (2017) relata a notável diferença entre as crianças, pois enquanto umas demoram mais para passar pela mudança física corporal, outras parecem “mudar de um ensaio para outro”, popularmente chamado de “estirão”. “De forma singular e irregular, esse crescimento repentino faz com que dois cantores de 13 anos possam ter diferenças gritantes entre si, de altura, de tamanho, de desenvolvimento” (COSTA, 2017, p.15).

No Coro Juvenil, que abrange pessoas do ensino médio, é improvável de se encontrar cantores (as) com fisionomias infantis, pois a maioria já passou pelo processo de transição para a adolescência, ou seja, participantes do grupo já apresentam barba, pelos aparentes, busto, quadril, e as temidas espinhas, diferente do Coro Jovem, onde as diferenças físicas, que ocorrem por conta da puberdade, começam a suavizar.

5. Principais características do desenvolvimento emocional: um significativo fator, de acordo com a autora, para as diferenças de comportamento, concentração, atitude e produção dentro dos coros é o desenvolvimento emocional de seus coralistas.

Sobre o desenvolvimento emocional de seus cantores, Costa (2017) relata o seguinte:

compreender as características e diferenças entre essas três modalidades facilitará no trato diário, definirá a expectativa de realização, produção, desenvolvimento da atividade e influenciará na escolha de repertório (COSTA, 2017, p.16).

Ou seja, quando tratamos de Coro Infantojuvenil, a ludicidade, a inocência e a busca e clareza de suas personalidades estão sempre em pauta. Já no Coro Jovem, os cantores são emocionalmente mais evoluídos, em sua maioria; na questão de autoconhecimento, pode-se abrir espaço para discussões até fora do âmbito coral.

6. Principais aspectos sociais: Nesse aspecto a autora apresenta situações referentes às suas próprias relações entre regente e membros do coro.

Em um determinado momento da vida profissional da autora, por questões administrativas, ela teve de dividir um de seus coros infanto-juvenis entre meninos e meninas. Costa observou que a fragmentação deste coro resultou em um coro de 40 meninas chamado “Meninas Cantoras” e um grupo de 10 meninos chamado “Preparatório Masculino”. Uma das principais diferenças entre os dois era a questão da muda vocal. Com o grupo dos meninos as diferenças entre cantores de 11 anos de idade e de 13 anos era grande podendo “afetar” a altura, tamanho e estágio de voz entre cada um, além de serem mais agitados em comparação ao grupo feminino. Já no coro “Meninas Cantoras” a muda vocal estava presente trazendo sopro e dificuldade na hora de timbrar o grupo. Apesar dessas adversidades vocais, o grupo feminino adotou repertórios com duas a três vozes, abrindo portas para trabalhar com repertórios mais elaborados.

Diferente do Coro Infantojuvenil, o coro Juvenil tem uma boa proporção entre aparências físicas e comportamentais. De acordo com a autora, “são coralistas que, normalmente, se ajudam e se desenvolvem muito bem em grupo. Buscam identificações, amizades, admirações e... romances” (COSTA, 2017, p.20), ou seja, muitos cantores nessa fase se deparam com o prazer em cantar devido à procura de socialização.

Baseado em experiências da autora, o coro Juvenil se mostra mais apto a assumir responsabilidades dentro do coro com atividades como: ensaios de naipes, controle de partituras, elaboração de programas etc. Costa afirma que “com o senso de responsabilidade mais desenvolvido do que na eclosão da adolescência, são capazes de organizar e realizar ensaios de naipes e atividades em prol do coral” (COSTA, 2017, p.21). Essas responsabilidades se tornam um pouco mais complicadas se focarmos no coro jovem, por ser formado por universitários cujos horários não são fixos. Isso se dá por conta de matérias obrigatórias do curso em que estão matriculados no horário de ensaio, estágios e até trabalhos, podendo dificultar a continuidade do cantor no grupo.

7. Temática de repertório compatível: neste item, são destacado os temas dos repertórios escolhidos para cada grupo coral e como os coralistas reagem a eles. Os cantores do Coro Infantojuvenil, de acordo com a autora, aceitam de bom grado aprender músicas voltadas para

adolescentes e têm tendência a resistir a um repertório com o mínimo de relação à área infantil.

Mesmo buscando a adolescência, o coro infantojuvenil apreciará e se divertirá se o repertório mais infantilizado, se este for apresentado com um toque de ludicidade, como “movimentação cênica, um adereço inusitado e/ou uma história precedendo a distribuição da partitura” (COSTA, 2017, p.23).

Para este trabalho, a definição de coro infantojuvenil será composta por crianças de 8 a 12 anos de idade, seguindo o padrão de trabalho apresentado por Gaborim-Moreira (2015).

2.2.1 O regente à frente

Mesmo não sendo o principal assunto a ser tratado neste trabalho, é de extrema importância termos uma breve discussão sobre o papel do regente em relação à sua abordagem dentro de um coro. Sobreira (2017, p.78) alega que o papel do professor é significativo para determinar o êxito ou o fracasso no canto de seus alunos. No mesmo texto a autora ressalta que, embora seja de conhecimento dos regentes que algumas crianças podem enfrentar desafios significativos, seja devido a razões neurobiológicas específicas ou a influências psicossociais, é de suma importância que os mesmos estejam familiarizados em relação à habilidade de afinar, pois proporciona confiança em suas decisões pedagógicas e os capacita a apoiar o maior número possível de crianças (SOBREIRA, 2017, p.71).

Segundo Rocha (2021, p.71), o sonho de um bom regente é ter coralistas com ouvido desenvolvido, criativo, com boa postura, com sentido de tempo e, como o previsto, um coralista afinado. Mas, como em qualquer coro, haverá crianças desafinadas e o regente deverá identificar e solucionar o contratempo de seus alunos desafinados.

Mas, para que os coralistas consigam cantar afinadamente, é preciso um bom exemplo à frente do coro pois, de acordo com Gaborim-Moreira (2021, p. 47), o

regente deve ser uma boa referência para os coralistas, com “uma voz adulta bem colocada, demonstrando apoio, cuidado com a respiração e ao mesmo tempo, suavidade na emissão vocal”; ou seja: para que a voz da criança seja trabalhada adequadamente, o professor precisa saber diversos procedimentos, técnicas e metodologias a serem aplicadas, obtendo um resultado satisfatório dos alunos. Como a voz de uma criança está sempre em evolução, é preciso que o regente tenha diferentes técnicas e estratégias para poder ajudá-las neste processo (WELCH, 1986, apud SOBREIRA, 2017). Chevitaressse (2021) também afirma que o entendimento sobre questões de desenvolvimento vocal infantil, musicalidade e didática são essenciais para um regente que está a frente de um coro:

é fundamental que o regente tenha um profundo conhecimento sobre voz infantil, repertório coral, estilos, regência, percepção rítmica, melódica e harmônica, além de conhecer as etapas do desenvolvimento infantil. É necessário ainda ter didática bastante para conduzir os ensaios de forma dinâmica, de modo que os cantores tenham momentos de alegria, prazer e aprendizado (CHEVITARESE, 2021, p.16).

Um comentário negativo do professor, em relação à desafinação da criança, pode fazer com que ela cresça duvidando de seu potencial para a música e conseqüentemente, levando o adulto a crer que é desafinado pois não teve a chance de desenvolver sua voz.

Vários autores (Wise, 2009; Knight, 2010; Whidden, 2010) informam que bloqueios e traumas relatados por pessoas que se autodeclararam desafinadas surgiram quando elas eram crianças, e, na maior parte das vezes, em decorrência de comentários negativos feitos pelos professores, que os rotularam como desafinados, sem lhes dar a oportunidade de desenvolver suas vozes. (Sobreira, 2017, p. 71).

Por conta dessas questões, alguns professores/ regentes acabam tendo a prática de selecionar vozes dentro do coro e, geralmente, é utilizada em coros que pretendem obter resultados rápidos: “a seleção vocal torna o trabalho mais cômodo para os regentes, amenizando os desafios em relação às intervenções técnicas e proporcionando resultados estéticos mais imediatos” (ANDRADE, 2010, pg 75). Para Bourne (2009), as limitações de um coro são o retrato das limitações do próprio regente (apud ANDRADE, 2010, p. 2).

2.2.2 O corpo como apoio ao instrumento vocal

Antes de abordarmos alguns exercícios para trabalhar a afinação do coro, é de extrema importância que trabalhemos o alongamento corporal antes, pois a postura corporal afeta o controle respiratório - afetando também a reprodução vocal do cantor:

alongamentos preparam o corpo e a mente para o canto e promovem a consciência corporal. No aquecimento, podem ser feitos alongamentos para pescoço, ombros, tronco, quadril, cotovelos, pulsos, dedos, joelhos, tornozelos etc. Para manter a concentração das crianças, durante os alongamentos, músicas podem ser tocadas ou pode-se ficar totalmente em silêncio, de forma que o regente dê poucas instruções verbais e os coristas não fiquem conversando entre si (RHEINBOLDT, 2017, p.38)

A autora Juliana Rheinboldt cita âncoras de aprendizagem baseadas em aulas com o maestro Henry Leck, que podem ser opções assertivas para o trabalho do alinhamento corporal. Usando números, Leck criou o seguinte exercício: Quando mencionamos o número um, é esperado que as crianças levantem-se, mantendo uma postura adequada. Ao mencionarmos o número dois, elas devem se sentar, sempre mantendo a postura correta. Porém, ao mencionarmos o número três, elas poderão se sentar e relaxar, mesmo que a postura não seja adequada. Existem várias formas de organizar os números nesta atividade, e as crianças geralmente se divertem ao fazê-la (RHEINBOLDT, 2021, p. 39).

Para ter uma referência visual durante seus ensaios, Rheinboldt se utiliza de bonecos articulados, para demonstrar a maneira correta quando os cantores estão de pé e quando estão sentados.

Figura 2 – Boneco articulado de pé



Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.39

Figura 3 – Boneco articulado sentado



Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p. 39

Outros bonecos utilizados pela regente são os que “desmontam” ao apertar um botão embaixo de sua base, representando a maneira errada de se portar ao cantar, e quando este botão deixa de ser pressionado, o boneco volta a ter a postura ereta, ou seja, a postura ideal para cantar e ter uma boa emissão vocal - consequentemente, melhorando a afinação.

Figura 4 – boneco de girafa



Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.39

Figura 5 – boneco Pinóquio



Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.39

Figura 6 – lauta de êmbolo



Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.39

Outro objeto utilizado pela autora é a flauta de êmbolo, que com seus glissandos, pode estimular os cantores a buscar a postura certa ao ouvirem um som ascendente e relaxarem o corpo ao ouvirem um som descendente. O regente pode variar a velocidade com que toca a flauta, fazendo movimentos mais rápidos ou mais lentos, e manter a ludicidade durante um exercício ou até durante a passagem de repertório.

Uma boa sugestão é que trabalhem de maneira lúdica, para que as crianças relacionem o aprendizado com a diversão (GABORIM-MOREIRA, 2021), e uma das maneiras de manter os cantores interessados durante o ensaio é trabalhar a ludicidade durante as etapas da preparação vocal. Gaborim-Moreira aponta que

a adoção de uma abordagem lúdica favorece principalmente o interesse pela aprendizagem, que é fundamental em qualquer processo de ensino [...] e quando realizadas em grupo, as atividades lúdicas adquirem um caráter social e oferecem a “sensação do prazer da convivência, proporcionando uma “alegria partilhada” (MOREIRA, 2015, p. 55)

A autora utiliza desses jogos e atividades para guiar seus cantores à uma postura adequada e corpo estruturado, obtendo consciência do que acontece ao contrair e distender seus músculos na hora de cantar. Gaborim-Moreira apresenta alguns exercícios práticos para manter o corpo alinhado tanto de pé quanto sentado.

1 - Minhoca e minhoca “esticada”: serão definidos dois comandos. O primeiro é a palavra “minhoca” e o segundo é “minhoca esticada”. Quando a professora fala a palavra “minhoca” as crianças deixam seu corpo “mole” como uma minhoca e, quando ouvirem o comando “minhoca esticada” devem se alinhar como se fossem pegar as duas extremidades de uma minhoca e esticar. Elásticos podem ser usados para ilustrar.

2 - Mola maluca: para esse exercício o regente precisará de uma mola de plástico. Para começar essa atividade todos deverão ficar de pé. O regente, à frente dos cantores, estende a mola à sua frente e, enquanto um lado da mola está em contato com sua mão, a outra extremidade está em contato com o chão. Enquanto a mola ficar reta os coralistas deverão se manter retos também. De repente, o regente começa a balançar a mola (ainda segurando uma extremidade) e as crianças terão de se balançar junto com a mola até que ela volte a ser apoiada na base inferior.

3 - Marionetes: Nesse exercício as crianças irão imitar a marionete com e sem o apoio do manipulador. Ao estarem de pé, o regente puxará delicadamente alguns fios de cabelo do topo da cabeça para cima, simulando a marionete com o apoio do manipulador, estimulando a postura correta a partir do alinhamento da coluna.

Figura 7 - Marionetes



Fonte: GABORIM-MOREIRA, 2015, p.291

Gaborim também dá ênfase nos exercícios respiratórios durante os ensaios do PCIU!. De acordo com a autora, “mais do que os adultos, as crianças precisam ser orientadas pelo regente, pois em geral, não têm consciência do seu processo respiratório” (GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 293).

Para Rheinboldt (2021), devemos nos preocupar com a respiração pois, se respirarmos elevando os ombros e o tórax, podemos tensionar a parte superior do corpo, fazendo com que o pulmão armazene pouco ar: “dessa forma, as inspirações e expirações são curtas e ineficientes à maioria dos fraseados musicais que interpretamos” (RHEINBOLDT, 2021, p. 39). A autora conclui que o melhor jeito de se respirar na hora do canto é focar nos músculos do abdômen, do diafragma e da caixa torácica. Se respirarmos por esses meios, obteremos um melhor fluxo de ar, possibilitando entradas longas ou curtas de ar em nossos pulmões, ou seja “ensinar e priorizar a respiração abdominal-diafragmática-intercostal pode ser um dos principais enfoques de trabalho do regente de coro infantil” (RHEINBOLDT, 2021, p.40).

Nos ensaios, a autora também utiliza meios visuais para facilitar a compreensão de seus cantores. Para demonstrar como se deve respirar, Rheinboldt utiliza bola maluca e bexigas. Os recursos “bola maluca” e “bexigas” ajudam os cantores a entender a diferença do volume dos pulmões durante a inspiração, ao abrir a bola ou encher a bexiga, e expiração, ao fechar a bola ou esvaziar a bexiga, somado à expansão das costelas. Para deixar mais divertido, a regente faz com que “as durações de cada etapa respiratória sejam imprevisíveis e variáveis.” (RHEINBOLDT, 2021, p.40).

Figura 8 – Bexigas coloridas



Fonte: Rheinboldt, 2021, p.39

Figura 9 – Bola maluca



Fonte: Rheinboldt, 2021, p.39

Para que as crianças possam cantar com qualidade vocal, é muito importante lembrar que o ato de cantar não envolve somente a voz e o aquecimento dela, e sim um trabalho para todo o corpo. Reis e Araújo (2021) afirmam que “é importante entender que a base para um canto saudável inclui não apenas aquecimento vocal, mas o despertar da consciência corporal e respiratória da criança, através da condução de exercícios de relaxamento, respiração e aquecimento vocal, com ênfase em aspectos vocais que as crianças também podem desenvolver como: homogeneização, articulação e ressonância” (ARAÚJO e REIS, 2021, p.63).

2.2.3 Problemas de afinação e algumas soluções

Chevitarese (2021) estabeleceu três etapas para conduzir a reprodução de uma frase melódica por uma criança, são elas: “ouvir, memorizar e reproduzir”, nesta ordem. Caso a reprodução esteja sendo feita de forma incorreta, o problema poderá estar ocorrendo em qualquer uma destas três fases, por razões fisiológicas, psicológicas, por falta de estimulação ou por má utilização do aparato vocal” (p. 19).

De acordo com a autora, uma das dificuldades mais comuns dentro de um coro é a concentração. Em algumas situações a criança, ao invés de esperar o regente cantar uma linha melódica para depois repeti-la, canta por cima da voz do regente, resultando na desafinação durante a reprodução desta determinada linha melódica.

Isso porque, ao cantar por cima da voz do professor, a criança não passa pela etapa de memorização (absorção) da frase melódica e acaba criando uma linha melódica diferente da que foi passada pelo regente. Para ajudar na concentração dos coralistas a autora passa diferentes exercícios como “repetir fragmentos variados” que consiste em escolher fragmentos simples, como seus próprios nomes ou suas comidas favoritas e acrescentar uma linha melódica sobre eles. Trabalhar com vários fragmentos mantém a criança atenta para saber o que virá depois do que está sendo cantado no momento.

Para obter melhores resultados de crianças com dificuldades de afinação, a autora utiliza de meios para facilitar a compreensão das mesmas. Chevitarese (2021) afirma que o posicionamento dentro de um coro pode ajudar um cantor com problemas de afinação como, por exemplo, mantendo-os nas primeiras fileiras e de forma centralizada “para que recebam por todos os lados referenciais sonoros com a altura correta dos sons” [...]

Janet Gálvan (2001, apud Gaborim-Moreira, 2015) aponta alguns obstáculos, em relação à emissão vocal, que podem interferir na afinação vocal da criança. Ela apresenta, na tabela abaixo, alguns problemas comuns e suas soluções dentro do coro; dentre eles, encontramos alguns problemas relacionados à afinação.

Tabela 3 – Problemas comuns no coro e possíveis soluções, segundo Gálvan

PROBLEMAS COMUNS	ALGUMAS POSSÍVEIS SOLUÇÕES
Crianças que não acompanham a melodia (falam no ritmo)	<ul style="list-style-type: none"> • ressalte a importância de movimentos ascendentes e descendentes. • desenhe o contorno melódico no quadro-negro. Deixe que as crianças acompanhem o desenho com o dedo, ou com o movimento do corpo.
Crianças que acompanham o desenho melódico, porém em altura diferente	<ul style="list-style-type: none"> • comece por onde eles estão. Suba por semitons. • peça para a criança entoar um som qualquer e descubra a nota que ela está emitindo; vá subindo ou descendo até chegar na nota desejada. • enfatize energia e leveza sonora.
Muito ar	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalhe com controle respiratório. • Trabalhe o som do “n” (como em “<i>king</i>” ou “<i>manga</i>” – nesse caso, antes de falar o último “a”). • Comece com exercícios de staccato. Mantenha essa energia e cante legato. • Trabalhe com “<i>swoops</i>” (<i>glissandos</i>) e pouse levemente em determinada altura.
Sonoridade não é agradável	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalhe com a dicção – vogais (posição da língua), espaço na boca, leveza. Mostre os modelos. • Ache a melhor vogal da criança. Use-a para expandir o conceito.

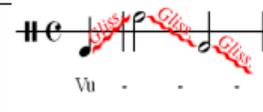
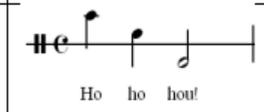
PROBLEMAS COMUNS	ALGUMAS POSSÍVEIS SOLUÇÕES
Criança se perde quando cantando junto com outras vozes ou com acompanhamento	<ul style="list-style-type: none"> • Escolha o repertório cuidadosamente. Estabeleça um caminho passo a passo até a utilização da música em várias vozes. • Coloque a criança entre outras mais experientes. • Faça com que a criança cante sua voz enquanto as outras são tocadas. Ouça partes separadas. Cante determinada voz para uma criança enquanto as outras cantam suas vozes, para que ela escute sua parte em contexto.
Voz da criança permanece rouca por um longo período	<ul style="list-style-type: none"> • Avise aos pais. Alergia? Infecção crônica? É consequência da estação do ano? É comportamental (futebol, torcida, etc.)? É abuso vocal? Muita gritaria, etc?...
Criança não consegue usar a voz de cabeça	<ul style="list-style-type: none"> • Comece aonde eles estão. <i>Swoop</i>. • Use sons de fácil referência, como por exemplo: fantasma, sirene, gargalhadas... use sua imaginação! • Use repertório de tessitura começando em mi3. • Fale sobre leveza. • Mostre um bom modelo vocal, gravações. Use outras crianças como exemplo. • Comece com a voz falada, em registro grave e pesado até alcançar o registro agudo, leve. • Use personagens, histórias. • Encontre uma forma para que a criança responda através de movimentos. • Demonstre que o uso da voz de cabeça é positivo. Apresente homens como exemplos para os meninos. • Reconheça as melhoras, mesmo que pequenas.
Afinação subindo	<ul style="list-style-type: none"> • Tenha calma! Mostre relaxamento na regência (evite demonstrar tensão) • Busque a sonoridade mais relaxada. Por vezes, as crianças estão tensas de tanto tentar acertar. Tente não deixá-las “neuróticas” antes de um concerto. Use palavras que os inspirem e os concentrem em fazer música, dividir, comunicar. • Faça “concertos de treinamento”. • As crianças devem reconhecer o canto afinado. • Promova relaxamento da face e pescoço de seus cantores. • Evite lábios “espalhados”. Procure vogais arredondadas, uniformes, verticais.

PROBLEMAS COMUNS	ALGUMAS POSSÍVEIS SOLUÇÕES
Alturas inapropriadas para a idade (muito grave)	<ul style="list-style-type: none"> • Trabalhe com aquela criança individualmente. • Ouça a sua voz falada. Por acaso é um menino que quer parecer mais velho? • É caso de dificuldade de audição?
Criança não consegue acertar as alturas	<ul style="list-style-type: none"> • Cante no seu ouvido. • Brinque de “eco” com um instrumento. • Você canta. A criança toca e canta diferentes padrões. • A criança diz se acertou ou não a altura tocada no instrumento. • Use canções pentatônicas. • Mesmo com muitos problemas, faça com que a criança saiba que possa cantar. Estamos apenas desenvolvendo suas vozes. • Encoraje, elogie. Demonstre entusiasmo com seu progresso!
Criança respira constantemente em uma frase	<ul style="list-style-type: none"> • Demonstre maneiras boas e ruins. Deixe que eles escolham a maneira mais artística. • Promova o estabelecimento de bons hábitos. • Fale do texto, do fraseado musical. • Faça a brincadeira: “não respire nessa música, até quando eu sinalizar a respiração”
Afinação baixando	<ul style="list-style-type: none"> • Postura • Fadiga – o corpo está dormindo. Corra! Faça algo físico! • Busque uma produção de vogais uniformes. • Formato arredondado – espaço na boca. • Mentos que estão com sono! Talvez seja o momento de deixar aquela peça. • Conte uma piada, mude a tonalidade! • Cante a escala sobre a qual aquela peça é baseada. • Afinação de intervalos. • Ensine audição – só ouvir, sem cantar. • Cante desafinado. Faça as crianças identificarem momentos de afinação baixa. • Trabalhe direção e movimento em cada nota. Deixe as crianças se movimentarem com cada nota. • Tríades são quase sempre um pouco baixas. • Ouça! Mostre aos alunos as notas que estão baixas. • Preste atenção aos seus movimentos na regência – use movimentos ascendentes ou de sustentação. • Crianças dificilmente tem um senso de como sua voz se comporta com as outras que estão acompanhando. Faça-os ouvir o todo.

A autora Andrade (2010) cita Bartle (2003) em um de seus textos e aponta 4 estratégias usadas para desenvolver a voz cantada da criança, conseqüentemente, melhorando sua afinação. As estratégias são:

1. **Explorar sons vocais:** a regente explora os sons utilizando do recurso de imitação, como, por exemplo, imitar sons de sirene, apito de trem, risada do papai noel etc. Dessa maneira, ela consegue transitar entre a voz falada e a voz cantada com mais facilidade. para facilitar ainda mais, ela usa sons que exprimem emoções e palavras com bastante entonação, tornando mais fácil o trabalho entre os registros da voz (grave, médio e agudo):

Figura 10 – exercícios

Som de Sirene	Som do vento	Risada de Papai Noel	Apito do Trem
			

(ANDRADE, 2010, p. 78)

2. **Repertório adequado:** de acordo com Andrade, “Ela (Bartle) acredita que o sucesso do desenvolvimento vocal infantil está diretamente relacionado com a escolha do repertório, tonalidade das canções e com a voz de quem ensina”. Sendo assim, Bartle trabalha com as tonalidades de Ré, Mi bemol ou Mi onde a voz de cabeça (registro agudo) será melhor desenvolvida, diferente das tonalidades de Dó maior e Dó menor.
3. **Pergunta-resposta:** nessa estratégia, Bartle (2003) utiliza de intervalos de terça menor descendente, sendo mais precisa, os intervalos de Si bemol 3 e Sol 3.

Figura 11 – Pergunta e resposta Regente e corista



Fonte: ANDRADE, 2010, p. 79

Andrade (2010) cita a influência de Orff na utilização de terças menores descendentes por Bartle (2003): “o motivo de Orff sempre começar pelo intervalo de terça menor descendente deve-se ao fato deste intervalo estar presente em várias canções infantis de todo o mundo”. Orff sistematizou o ensino de melodias para crianças de maneira gradual, começando por dois sons (sol - mi), em seguida, três (lá - sol - mi), quatro (lá - sol - mi - dó) até chegar à formação da escala pentatônica, ou escala de cinco sons (lá - sol - mi - ré - dó) (ANDRADE, 2010).

4. **Ouvir fora do ensaio:** como, fora dos ensaios, as crianças estão expostas a músicas em registro grave, Bartle colocou em um CD músicas do repertório coral para que as crianças pudessem, frequentemente, escutar músicas adequadas para seu tom, ou seja, músicas onde a voz está colocada em um registro mais agudo.

Andrade e Moreira (2019) investigaram a relação entre a utilização da manossolfa e a afinação de um coro infantil iniciante. Neste artigo, eles decidiram utilizar esse recurso pois “fornece um gráfico espacial de subidas e descidas sonoras” e “pelos bons resultados adquiridos na sua utilização junto a adultos”. Porém, Philips (2014) aponta três estudos onde os resultados mostram que o/a manossolfa não é, em si, responsável por melhorar a afinação.

Uma dessas pesquisas foi abordada por Yarbrough Green, Benson e Bowers, onde procuraram, no jardim de infância, crianças desafinadas e as dividiram em dois grupos. Um grupo estudaria com a técnica do/a manossolfa e o outro estudaria a partir

de solfejos e/ou sílabas neutras, sem o/a manossolfa. Eles perceberam que as crianças que estudaram a partir do manossolfa não obtiveram um resultado melhor comparado aquelas que estudaram com solfejos.

Apesar das pesquisas não apresentarem uma melhora significativa da afinação a partir da manossolfa, o autor indica “a contínua utilização desses sinais de mão como um auxílio para a aprendizagem e para a lembrança de padrões tonais (PHILLIPS, 2014 apud ANDRADE e MOREIRA, 2019, pg. 89).

Em sua pesquisa com o PIBID, Lima e Santos trabalharam métodos de musicalização dentro de um coro infantil. Entre esses métodos estava a "manossolfa" onde consideram, baseado em Silva (2010) e na experiência à frente do coro, “uma forma bastante eficaz de se ensinar a percepção das alturas”:

ao se ensinar às crianças o conceito de nota musical e escala, que as notas “sobem e descem” em “degraus” na pauta, onde, em cada um desses degraus tem um gesto correspondente, e com isso ocorre um auxílio muito grande na compreensão intervalar da melodia por parte dos alunos. A prática desse solfejo gestual torna a melodia mais concreta e visual, melhorando a percepção musical dos coralistas e conseqüentemente melhorando a afinação (LIMA; SANTOS, 2015).

Gaborim-Moreira (2015, p.213-214), em seus ensaios com o projeto de extensão PCIU!, também utilizava o recurso da manossolfa com improvisação e jogos rítmicos atrelados ao método: “[...] o uso dos jogos rítmicos, da improvisação e da manossolfa se mostram eficientes para desenvolver a percepção musical e também contribuem para o processo de alfabetização musical”. A autora utiliza desse recurso no final dos ensaios, pois é um exercício que exige menos energia e mais concentração por parte das crianças. Durante suas aulas de solfejo, a autora utiliza de um intervalo menor para trabalhar o manossolfa em seu coral.

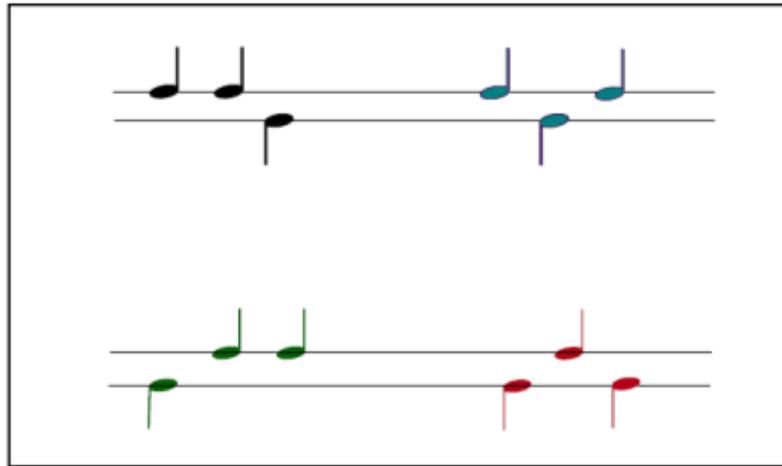
Figura 12 – sinais da nota Sol e da nota Mi



Fonte: GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 212

Utilizando as notas Sol e Mi, Moreira aplicava essas duas notas nos nomes dos cantores, sendo que cada nome apresentava uma combinação diferente. Após realizar exercícios de imitação a partir dessas duas notas, a autora as apresenta em forma rítmica de semínimas:

Figura 13 – notas Sol e Mi apresentadas em semínimas



Fonte: MOREIRA, 2015, p.212

No decorrer dos ensaios, foram sendo acrescentadas figuras rítmicas de colcheias e, para facilitar, palavras dissílabas paroxítonas foram relacionadas às notações musicais, deixando cada sílaba na cabeça de uma nota, somadas com os gestos manuais do manossolfa nas notas Sol e Mi.

Figura 14 – Notas Sol e Mi em forma de colcheias



Fonte: MOREIRA, 2015, p. 213

Nessa parte do texto, iremos focar em exercícios vocais que podem ajudar a afinação vocal infantil. Começando pelo aquecimento vocal, Costa (2013) e Gaborim-Moreira (2021) concordam que aplicar vocalizes descendentes no início do ensaio colabora para a afinação do coro, pois o registro de cabeça estimula a emissão vocal natural, ou seja, por começar pelos agudos, a tensão poderá ser evitada e conseqüentemente, a afinação terá uma considerável melhora. Rheindboldt ressalta que vocalizes de aquecimento não devem possuir melodias com extensões grandes e sim focar na respiração e na voz de cabeça (RHEINBOLDT, 2017, p158).

Para começarmos o aquecimento vocal, Rheinboldt sugere um exercício que envolve a vibração labial, imitando o barulho que fazemos quando está frio: “br”. Para tornar o exercício mais expressivo, a regente pede para que os cantores façam gestos de “se aquecer no frio” a cada vez que o exercício sofrer a modulação (RHEINBOLDT, 2021, p.42).

Figura 15 – partitura do vocalize “Brrr! Ai que frio!”

The musical score is for a vocal exercise in 2/4 time, marked with a tempo of ♩ = 100. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two systems. The first system has four measures with chords Em, Am, Em, and Fm. The vocal line has notes corresponding to the lyrics: 'Brrrr', 'Brrrr', 'Brrrr', 'Ai que', and 'frio!'. The piano accompaniment features a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system has one measure with a C#m chord and the lyric 'Brrrr'. The score ends with a double bar line and a fermata.

Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p. 42

Gaborim-Moreira (2015, p.305) também traz um exercício de vibração de lábios e/ou língua: esse exercício consiste em vibrar os lábios (brr) e imaginar que um caminhão ou uma moto estão passando, e para a vibração de língua (trr) a professora indica imaginar um telefone tocando ou uma britadeira na rua. Para trabalhar algumas consoantes, a regente emite um som longo e contínuo com as consoantes v, z e j. Durante a emissão as consoantes estarão ligadas (vvvzzzzjjjj) e o exercício será repetido cinco vezes. Durante esse exercício as crianças poderão imaginar sons de abelhas, besouros ou moscas varejeiras.

Rheinboldt (2021) possui um exercício para cada uma das consoantes apresentadas por Gaborim-Moreira. Começaremos pela consoante “Z” com o vocalize “mosquito”

Figura 16 – Vocalise Mosquito

$\text{♩} = 50$
 C Am⁷ F⁶ G⁷ C G^{#07} Am⁷ D⁷
 O mos-qui-to so - a, so - a as-sim: Z

4 F⁶ G⁷ C A^{b7} D^{b6} B^{bm7}
 O mos-qui-to so - a

Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.46.

Neste exercício, a melodia é cantada com a letra e com a consoante “z” representando o som do mosquito. Durante o exercício, as crianças podem explorar os movimentos que um mosquito faz como, por exemplo, mover seus braços para cima ou para os lados, explorando sua criatividade.

No próximo exercício, serão trabalhadas as consoantes “v” e “z”.

Figura 17 – Vocalise Viseira da vizinha

$\text{♩} = 80$ C $\text{}$ G⁷
 Vem ver, vem ver, vem ver a vi - sei - ra da vi - zi - nha
 4 C A^b7
 da ca - sa a - zul Vem

Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.46

Neste exercício, a autora utiliza do “faz de conta” para incentivar a expressividade durante o vocalize. A autora conta que “um dia, foi até a cozinha para tomar água e, ao olhar pela janela, avistou a vizinha – que morava na casa azul – usando uma viseira que brilhava no escuro. Espantada, chamei toda a família para ver a cena inusitada” (RHEINBOLDT, 2021, p.46). A regente afirma que o objetivo da história é fazer com que as crianças chamem seus colegas cantores para olhar a viseira também. A autora ainda evidencia que trabalhar essas consoantes podem auxiliar a conter o escape de ar, se feitas com um bom fluxo de ar e apoio abdominal (RHEINBOLDT, p. 43).

Para exercitar as passagens de seus diferentes registros vocais, Gaborim-Moreira (2015) traz exercícios com *glissandos*. O primeiro é “desenhos com a voz” onde as crianças imaginam formar geométricas e, enquanto as desenham com a ponta dos dedos, a voz acompanha em glissando (acompanhada de uma vogal).

Figura 18 – Triângulo e glissandos



Fonte: MOREIRA, 2015, p.307.

Para o segundo exercício, são utilizadas fitas coloridas de papel crepom onde as crianças terão de compor um “exercício de vocalização inicial”. Uma criança criará um movimento com a fita e terá que sonorizar este movimento usando glissando. Depois, o restante dos cantores imitarão exatamente como foi feito pelo colega.

O trabalho com vogais é muito importante para definir o som do coro, e contribuem para ajustar a afinação do grupo. De acordo com Moreira (2015, p.316) “os vocalises com vogais procuram definir a ‘forma de boca’ e o som mais adequado para cada vogal”, e podem ser cantadas com ajuda de gestos, tornando-os mais lúdicos e mais atraentes ao público infantil. Goetze, Broecker e Boshkoff (apud GABORIM-MOREIRA, 2015, p.317) “consideram a vogal U como a melhor para iniciar o trabalho de vocalizes com vogais” pois, para essa vogal, a faringe tem mais espaço e obtêm-se um espaço maior dentro da boca.

Figura 19 – Vocalise com a vogal U

(inspirar) U - - - u (relaxar, soltando o ar no final)

(manter a energia durante o canto; observar a forma da boca)

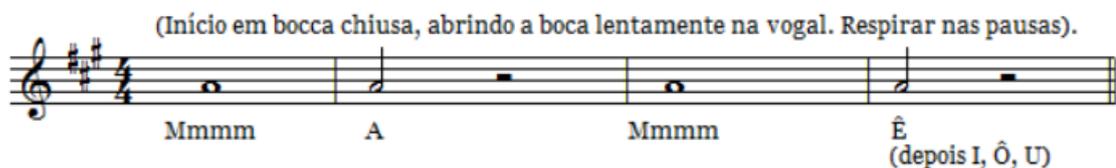
indicar a fermata (nota longa)

Fonte: MOREIRA, 2015, p.318.

Como citado anteriormente, devemos levar em consideração os vocalises descendentes pois, por começarem em notas mais agudas, as chances das crianças tensionarem a voz durante o exercício são menores.

Depois do vocalize com uma vogal, passamos para um que começa com *bocca chiusa* e vai se transformando em uma vogal, buscando a mesma ressonância adquirida na *bocca chiusa* nas vogais.

Figura 20 – *Bocca Chiusa* prosseguida de vogal



Fonte: MOREIRA, 2015, p.319

A *Bocca Chiusa* consiste em cantar uma nota com a boca fechada, sem encostar os dentes, sentindo a consoante “M/N” se “formar” na ponta do seu nariz. Sobreira (2003, p.97) afirma que trabalhar a *bocca chiusa*, tanto para crianças quanto para adultos, traz benefícios para a afinação, bem como exercícios em glissando, pois são exercícios que exploram a voz e podem ser abordados de várias maneiras.

Pensando nas consoantes “M”, “N” e “NH” abordaremos o exercício “Nhoc da nonna” apresentado, mais uma vez, pela regente Rheinboldt. Termos italianos como, Nonna, que quer dizer avó, e Mamma mia! (minha mãe!) aparecem durante o texto. O vocalize é ambientado em um almoço de domingo, onde todos apreciam a deliciosa comida da Nonna.

Figura 21 – Vocalise Nhoc da Nonna

♩=120 E B⁷

Hummm! Nho-que da non - na Hummm! Nho-que da non - na

5 E B⁷ E F ✂

Hummm! Nho-que da non-na Hummm! Mam-ma mi-a! Hummm!

Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.48

A professora pede para que os alunos façam “propaganda” da comida da Nonna quando cantarem a palavra “nhoque” e incentiva os cantores a fazer o “Hmmmmm” em uma região médio-aguda, como se estivessem se lembrando de uma comida bem gostosa.

O vocalise “Crocodilo Cristiano” trabalha a “crocância” das consoantes. Criado por Rheinboldt em 2019, e se encontra em tonalidade menor. De acordo com a autora a tonalidade menor cria um sentimento de afeto entre as crianças e a história do Crocodilo.

Figura 22 – Vocalise Crocodilo Cristiano

♩=110
Jazz Swing

Dm⁷ **3** **A⁷(¹³/₉)**

Cro - co - di - lo Cris - ti - a - no___

co - me su - cri - lhos cro - can - tes an - tes do cros - fit___

Dm⁷ **A⁹** **Dm⁷** **B^b7(^{b9})** **Ebm⁷**

— Croc Fit!___ Cro - co - di - lo...

Fonte: RHEINBOLDT, 2021, p.53

Para encerrarmos a abordagem dos vocalises, apresentaremos algumas considerações de Sobreira (2003, p. 97-99) com recomendações acerca de questões sobre a criança dentro do coro:

- 1) Adicionar movimento de mãos enquanto o exercício é trabalhado ajuda com a percepção do contorno melódico;
- 2) Caso a criança seja muito tímida, pode ser oferecida outra atividade para ela fazer durante o ensaio, como tocar um instrumento ou bater palmas;
- 3) O medo de cantar das crianças pode ser amenizado através da sensação de confiança e bem estar;
- 4) “A ênfase no aspecto rítmico tem se mostrado um meio eficaz para uma melhor eficiência na afinação (SOBREIRA, 2003, p.98);
- 5) Crianças desafinadas requerem ensaios para praticar e melhorar suas habilidades musicais. Esses ensaios podem ser individuais ou em pequenos grupos
- 6) As chances de conseguir uma boa afinação do grupo aumentam se o instrumento acompanhador for simples, em questão de harmonia e ritmo, pois evita que as crianças se distraiam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo geral deste trabalho foi identificar os processos de afinação em um coro infantojuvenil, retomando a definição de desafinação e a importância do papel do regente para que a afinação do coro seja alcançada. Para estruturarmos esta definição, nos apoiamos principalmente nos estudos de Sobreira (2003, 2017) e Welch (1979, 1986, 2000).

Para atingirmos o propósito desta monografia, foi feita uma revisão bibliográfica sobre coros infantojuvenis, e aqui destacamos as autoras brasileiras mais influentes dentro da área coral infantil e infantojuvenil, como Gaborim-Moreira (2015), Patrícia Costa (2017), Rheinboldt (2021), Andrade (2010) Chevitarese (2023) e autores estrangeiros citados por elas, como Bartle e Gálvan.

Começamos este trabalho abordando os conceitos de afinação e desafinação e constatamos que há mais de uma perspectiva a ser considerada antes de afirmarmos se uma pessoa - ou instrumento - está ou não desafinado. Foram citados os fatores acústicos, culturais e psicológicos. Para este trabalho, definimos como desafinadas as pessoas que não conseguem imitar uma melodia pré definida, onde a mesma é baseada no modelo de afinação ocidental, ou seja, em uma escala de 12 notas. Vimos também que as habilidades musicais infantis, de acordo com Welch (2021), devem ser avaliadas como uma continuidade, onde no início ainda são desafinadas e no final cantam sem erros graves.

Foi considerado coro infanto-juvenil aquele que abrange crianças de 8 a 12 anos de idade e, por esse motivo, os ensaios devem ser voltados para exercícios mais lúdicos, mantendo a concentração dos coralistas. Para que as estratégias certas sejam usadas de maneira correta o coro deve ter, em sua liderança, um bom regente; assim, os cantores podem ter um bom exemplo de colocação vocal, apoio e afinação. Aliando um bom regente a uma boa preparação do coro, alcançaremos a afinação junto com uma boa emissão vocal e boa postura para alcançar as notas desejadas.

Por fim, este trabalho procurou apresentar um panorama de tudo que foi possível encontrar sobre a afinação em um coro infantojuvenil; esperamos que outros trabalhos ainda possam surgir com a mesma temática, sem ter a preocupação de se esgotar o assunto. É importante lembrar que estamos em constante evolução e que a

afinação também deve ser tratada como um fator evolutivo, ou seja, uma habilidade que pode ser moldada e aperfeiçoada baseando-se nas referências certas.

A pesquisa realizada junto ao coro PCIU demonstrou que é possível desenvolver a afinação do coro se forem utilizadas estratégias de ensino pertinentes ao nível e perfil do grupo, atividades musicais motivadoras e repertório coral adequado para as vozes infantojuvenis, tendo a ludicidade como norte para o desenvolvimento da dinâmica de ensaio.

Depois de passar algum tempo lendo e escrevendo sobre o assunto, duas frases me chamaram atenção. São elas: “às crianças nunca, jamais, deve ser dito que elas não podem cantar” (BARTLE, 2003, p.8 apud ANDRADE, 2010, p.76) e “talvez, a pergunta mais importante a ser feita a uma criança em um coral é ‘você quer cantar’, no lugar de ‘você sabe cantar?’” (ANDRADE, 2010, p.80), pois é a partir dessas duas frases, ou questionamentos, que trazem a real situação de um coro – onde nem todos os cantores serão perfeitamente afinados – que percebemos a real motivação para se participar de um coro. E assim, pudemos perceber que os coralistas estão reunidos por um propósito: fazer música e, como dito anteriormente, o regente é a ponte entre os coralistas e a afinação.

Referências

ANDRADE, Debora. A metodologia de Bartle para o trabalho com crianças “desafinadas” por meio do canto coral: uma prática inclusiva [http://dx. doi. org/10.15601/1983-7631/rt. v3n4p75-81](http://dx.doi.org/10.15601/1983-7631/rt.v3n4p75-81). Revista Tecer, v. 3, n. 4, p. 75-81, 2010.

ANDRADE, Débora; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Afinação e seleção vocal em coros infantis do estado de Minas Gerais: uma pesquisa em andamento. In: XXIV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. 2019.

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Lei nº 8.069, 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Diário Oficial da União. ano 1990, Disponível em: <https://cutt.ly/yECVBmB>. Acesso em: 11 nov. 2023.

BOECHAT, Bruno; WELCH, Graham; WISE, Karen; SOBREIRA, Silvia. Se você disser que eu desafino. Rio de Janeiro: Unirio, 2017. 171 p. Disponível em: <http://www.biblioteca.unirio.br/cla/ivl/publicacoes/livro-se-voce-disser-que-eu-desafino....> Acesso em: 11 nov. 2023.

BOECHAT, Bruno; SOBREIRA, Silvia. Se você disser que eu desafino. Rio de Janeiro: Unirio, 2017. 171 p. Disponível em: <http://www.biblioteca.unirio.br/cla/ivl/publicacoes/livro-se-voce-disser-que-eu-desafino....> Acesso em: 11 nov. 2023.

CARNASSALE, Gabriela Josias. O ensino de canto para crianças e adolescentes. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 1995.

COSTA, Patricia Soares Santos. Afinal, coro infanto-juvenil, coro juvenil ou coro jovem. Observatório Coral Carioca, 2017.

CIMUCI, 2., 2021, Rio de Janeiro. Anais do II Congresso Internacional de Música Coral Infanto Juvenil: Um Novo Olhar. Rio de Janeiro: Funarte, 2022. 308 p. Disponível em: <https://umnovoohar.art.br/publicacoes/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

CHEVITAERSE, Maria José. Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade. Rio de Janeiro: Escola de Música Ufrj, 2021. 246 p. Disponível em: <https://umnovoohar.art.br/publicacoes/aprimorando-meu-coro-infantil/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

COSTA, Patrícia. Lá vem o crocodilo... Exercícios vocais para crianças de 7 a 10 anos. Música na Educação Básica, v. 5, n. 5, 2013.

DE LIMA, Ailen Rose Balog; DOS SANTOS JUNIOR, Paulo Jeovani. Em busca da afinação no Coral Infantil como meio de musicalizar no Programa do PIBID de Música no UNASP. 2015.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. Regência coral infanto-juvenil no contexto de

extensão universitária: a experiência do PCIU. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo – Escola de Comunicações e Artes, 2015.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara; DA SILVA RAMOS, Marco Antonio. A pedagogia vocal na regência coral infantojuvenil: conceitos e reflexões. In: Anais do XXVI Congresso da ANPPOM. Belo Horizonte. 2016.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. Iniciação musical ao piano para crianças: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo. 2005. 274 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2005.

MONTEIRO, Anacris; FEITOSA, Claudia; SOUZA, Danielly; RHEINBOLDT, Juliana Melleiro; NELLES, Marcello; CHEVITAERSE, Maria José; COROPOS, Mônica. Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade. Rio de Janeiro: Escola de Música Ufrj, 2021. 246 p. Disponível em: <https://umnovoolhar.art.br/publicacoes/aprimorando-meu-coro-infantil/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

RHEINBOLDT, Juliana Melleiro. Aprimorando meu coro infantil: técnica e criatividade. Rio de Janeiro: Escola de Música Ufrj, 2021. 246 p. Disponível em: <https://umnovoolhar.art.br/publicacoes/aprimorando-meu-coro-infantil/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

RHEINBOLDT, Juliana Melleiro. Preparo vocal para coros infantis: considerações e propostas pedagógicas. 2018. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Instituto Artes. Campinas.

SOBREIRA, Sílvia. Desafinação Vocal. 29. Ed. Brasília: Musimed, 2003.

WELCH, Graham. Se você disser que eu desafino. Rio de Janeiro: Unirio, 2017. 171 p. Disponível em: <http://www.biblioteca.unirio.br/cla/ivl/publicacoes/livro-se-voce-disser-que-eu-desafino....> Acesso em: 11 nov. 2023.

WISE, Karen. Se você disser que eu desafino. Rio de Janeiro: Unirio, 2017. 171 p. Disponível em: <http://www.biblioteca.unirio.br/cla/ivl/publicacoes/livro-se-voce-disser-que-eu-desafino....> Acesso em: 11 nov. 2023.

ANDRADE, Debora; PEREIRA, Marcus. Pedagogia Vocal para o trabalho com crianças desafinadas: uma revisão bibliográfica. São Paulo: UNESP, 2020. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/339149310 Pedagogia Vocal para o trabalho com crianças desafinadas uma revisão bibliográfica](https://www.researchgate.net/publication/339149310_Pedagogia_Vocal_para_o_trabalho_com_crianças_desafinadas_uma_revisão_bibliográfica) Acesso em 11 nov.