

ALICE CRISTINA TEIXEIRA AVILA AMARAL

A EDUCAÇÃO MUSICAL DO DESAFINADO NO CANTO CORAL

RIO DE JANEIRO
2000

ALICE CRISTINA TEIXEIRA AVILA AMARAL

A EDUCAÇÃO MUSICAL DO DESAFINADO NO
CANTO CORAL

RESUMO

A Educação musical do desafinado é um tema bastante amplo e desafiador, mas também pouco explorado. A carência de bibliografia especializada no assunto dificulta a atuação de professores e regentes.

Nesta pesquisa procuramos unir observações com a revisão bibliográfica a fim de verificarmos os fatores mais comuns de desafinação nas diferentes faixas etárias e apresentarmos sugestões de exercícios eficazes para o processo de afinação.

A partir destas reflexões, afirmamos que o cantar de forma afinada pode ser aprendido e desenvolvido por qualquer indivíduo (com condições de ordem auditiva normais) mediante treinamento auditivo vocal; e que o canto coral pode ser um agente para desenvolver no indivíduo várias habilidades musicais.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 PERCEPÇÃO AUDITIVA	7
2.1. Ouvir e Escutar	8
2.2. Funcionamento do aparelho auditivo.....	9
2.3. A auto escuta	11
2.4. Componentes da Percepção auditiva	12
3 EMISSÃO VOCAL	14
3.1 A produção da voz	14
3.2 Voz Falada x Voz Cantada	16
4 O CANTO CORAL E O DESAFINADO NAS DIFERENTES FAIXAS ETÁRIAS.....	17
4.1. O Coro infantil	17
4.1.1 Propostas de atividades para coro infantil	19
4.2. O Coro de adolescentes	24
4.2.1 Propostas de atividades para coro de adolescentes	26
4.3. O Coro de adultos	28
4.3.1 Propostas de atividades para coro de adultos	29
5 CONCLUSÃO	30
BIBLIOGRAFIA	31

1 INTRODUÇÃO

O canto em conjunto tem ultrapassado séculos e, de tempos em tempos, aparece revestido de novas características . A palavra coro , vem do grego Khoros, que significava, na antigüidade, uma reunião de pessoas que cantavam e dançavam . Mais tarde passou a significar apenas canto coletivo.

Entre as civilizações antigas (egípcios, assírios, caldeus e hebreus) o canto coletivo desempenhava funções religiosas e servia também para animar o povo para a batalha.

O canto em grupo também se denominou canto orfeônico, que tem sua origem etimológica em Orfeu , segundo os gregos, o deus da música.

No Brasil, na década de 30, durante o governo de Getúlio Vargas ,Villa-Lobos é nomeado diretor e supervisor de educação musical, e, baseado num modelo francês de educação , institui o canto orfeônico nas escolas de todo o país. Não eram, contudo, objetivos musicais que respaldavam essa proposta. O canto orfeônico era visto como fator primordial para a disciplina coletiva e formação do sentimento de civismo com vistas a garantir a unidade nacional.

É notório a importância do canto em grupo para diferentes épocas e culturas. Mas para nós , muito além de pura expressão cultural, o canto coral é um meio eficaz para a educação musical do indivíduo. Segundo Mathias (1986) o grupo coral é um agente transformador da sociedade por meio de sua educação musical. Sua proposta se baseia na premissa de que a educação é o processo de extrair da pessoa algo internalizado. Então educar para o canto coral seria buscar o som interno de cada ser humano para que ele seja inserido num processo de educação musical libertadora, partindo do seu saber interior.

Nesta visão educativa do canto coral, surge uma ampliação dos objetivos desta prática, onde as apresentações periódicas do grupo deixam de ser a prioridade e passam a ser consequência de um trabalho de educação musical e vocal.

Nos grupos corais formados por leigos (coros de escolas, igrejas , empresas, coros comunitários e outros), surge um problema que por tempos tem sido solucionado através de seleção dos participantes. Pessoas ainda hoje (apesar de todo o movimento renovador da educação musical do século XX) tem sido classificadas como menos dotadas e sem aptidão para a música , e, a partir daí, são excluídas do contexto do grupo coral, o qual deixa de ser “para todos” e se restringe aos aparentemente mais dotados musicalmente.

Estes excluídos são classificados como desafinados por diversas vezes, sem ter a oportunidade de compreender o que venha a ser afinação.

Para definir um desafinado, é fundamental definir afinação, que “é o ajuste de uma nota em relação a outra , de modo com que o número de vibrações corresponda às exigências da acústica” (Behlau & Rehder,1997,p 37).

A afinação vocal consiste em discriminar auditivamente os sons e reproduzi-los vocalmente. Portanto, a reprodução de sons que o ouvido percebe e que são conservados na mente, quando concretizados através do canto, envolve dois aspectos: o auditivo e o vocal (Mársico, 1979).

A desafinação porém ocorre quando a reprodução do som não se dá de forma satisfatória, e as frequências desejadas não são emitidas.

Para muitas pessoas é claro e simples a percepção auditiva e a reprodução das frequências ouvidas, o que não acontece com o desafinado por faltar a ele experiências no processo de recepção e emissão do som. Experiências estas que poderão ser vividas no contexto coral não apenas por intervenção do regente, mas também pelo contato estabelecido com os próprios coristas , o que com certeza trará crescimento musical.

Segundo Penna (1990), para que o canto coral se torne um agente musicalizador, é preciso que um trabalho perceptivo voltado para a identificação dos elementos musicais seja incorporado a tal ação, tendo um caráter de atividades práticas sobre as peças do repertório. Exercícios de improvisação e criação também devem ser direcionados a essa prática. ➤

O trabalho coral deve ser fundamentado na ação do corista para a aprendizagem. Desta forma, o fazer musical poderá levá-lo a solução de problemas e a formação de conceitos.

Os educadores musicais e regentes que se dispõem a trabalhar com desafinados enfrentam um grande problema. Grande parte da literatura especializada em canto coral não trata sobre a desafinação, mas apenas sobre a afinação do grupo em relação a pequenos ajustes de comas. O desafinado não é sequer citado, visto que é considerado para muitos como incapaz de cantar num coro.

A presente pesquisa teve por objetivo reunir as informações sobre o processo de percepção auditiva e de emissão vocal com o intuito de compreender as diferentes etapas que levam à reprodução correta do som e relatar exercícios específicos que influem nestas etapas a fim de corrigir a falha no processo de afinação, considerando o fator faixa etária como diferenciador para o trabalho em grupo.

O foco desta pesquisa, está direcionado para situações em que os desafinados podem ser considerados graves e médios (casos em que a pessoa não afina nota nenhuma, ou uma pequena extensão de quatro ou cinco notas), sendo que a questão da afinação na sua forma mais minuciosa do trabalho com o canto coral, deve ser tratado de forma mais ampla, envolvendo outros fatores que não serão narrados nesta pesquisa.

A partir de registros de experiências pessoais em ensaios com coros de diferentes faixas etárias e aulas de musicalização, juntamente com uma pesquisa bibliográfica, os objetivos desta pesquisa foram atingidos.

O estudo do desenvolvimento musical do desafinado é indispensável para regentes que têm seus objetivos voltados para a formação e educação musical do seu corista. É porém de suma importância salientar que a educação musical do desafinado não se restringe somente ao canto coral, mas professores de educação musical têm a responsabilidade de atentar para a prática vocal de seus alunos, independente se trabalham em turmas da escola regular ou em aulas individuais de instrumentos. A coordenação auditivo vocal faz parte das habilidades fundamentais para o desenvolvimento musical do ser humano, e portanto não deve ser negligenciado por parte dos professores.

2 PERCEPÇÃO AUDITIVA

Nos trabalhos específicos com a voz cantada, sejam eles coral ou não, é comum observarmos uma concentração apenas no aparelho fonador, na voz. A atenção para o aparelho auditivo e toda a sua ligação com a produção da voz tem passado despercebido para muitos profissionais.

Para que a voz seja produzida é necessária a recepção sonora do som que se deseja emitir. Portanto, podemos afirmar que o ouvido é um antecessor para a voz (Lander, 1996). Um feto de quatro meses e meio já tem o seu aparelho auditivo completamente formado e poderá perceber um amplo alcance de vibrações. Então, bem antes de ter a oportunidade de emitir qualquer som, ele já estará ouvindo.

Tomatis (1953) afirma que a voz contém os sons que o ouvido ouve, portanto é indispensável uma atenção ao aparelho auditivo para a compreensão da produção do som.

2.1 Ouvir e Escutar

Para compreendermos a função da audição no canto, é preciso definir dois conceitos diferentes: ouvir e escutar.

Ouvir indica sensação de intensidade e clareza que possibilita a audibilidade (Russo & Behlau, 1997). Ouvir é um processo passivo que não está sob controle do indivíduo devido a fatores acústicos ambientais.

Escutar indica uma atitude de atenção a fim de atribuir um significado ao sinal acústico (Russo & Behlau, 1997). Então, de acordo com o foco de atenção do sujeito, a percepção auditiva se processa. Portanto, é um processo ativo. Mas escutar é tanto ter habilidades em receber informações quanto filtrar as informações irrelevantes , o que nos possibilitará a concentração sem nos sentirmos bombardeados com toda informação que recebemos do ambiente a nossa volta. Para isso, organizamos estas informações em hierarquias que sejam significantes, e assim filtramos apenas o que interessa. O escutar faz com que o sujeito tenha atitudes significativas.

Para a conduta musical, de acordo com Gainza (1982), há um processo de recepção e expressão , estando os dois fortemente relacionados. No que se trata da recepção a autora afirma:

Um objeto sonoro ou instrumento musical qualquer tende a penetrar no campo auditivo dos sujeitos que se encontram dentro de seu raio de ação. As diferentes pessoas, segundo sua idade, educação e estado psicofísico , reagem de maneira característica , mostrando maior ou menor atração ou apetite pelo "alimento" sonoro que está ao seu alcance ou que lhe é oferecido, realizando o ato de absorção e internalização com diferentes graus de concentração, continuidade e finura. (p. 25)

Uma atitude de escuta é, sem dúvida, o primeiro passo para a interpretação correta dos sinais acústicos recebidos.

2.1.1 Funcionamento do aparelho auditivo

O ouvido é dividido em três partes: ouvido externo, ouvido médio e ouvido interno.

O ouvido externo tem a função de coletar e encaminhar as ondas sonoras até o ouvido médio. É formado pelo pavilhão da orelha e pelo canal auditivo. O pavilhão da orelha, além de receber a onda sonora, tem a função de orientar sobre a origem da fonte, no que diz respeito a sua localização, de onde partiu.

O ouvido médio compreende a caixa do tímpano colocada entre o ouvido externo e o ouvido interno e tem a função primordial de transmissão da onda sonora.

O tímpano tem o formato de um cone com a ponta para a parte interna. A membrana timpânica e a janela oval delimitam o ouvido médio. Entre elas existem três pequenos ossos conhecidos como ossículos auditivos, chamados de martelo, bigorna e estribo, e formam uma ponte entre a membrana timpânica e a janela oval. Uma das extremidades do martelo é conectada à parte interna central do tímpano, a outra é ligada à extremidade grossa da bigorna. A extremidade fina da bigorna articula com o estribo que é conectado com a janela oval. Quando o tímpano é atingido por vibrações sonoras, os ossículos se deslocam numa ação que multiplica em mil vezes a força da vibração do tímpano. Então, o estribo transmite o sinal acústico para a janela oval.

O ouvido interno é formado por duas partes: os canais semicirculares (que são três) e a cóclea. Os canais semicirculares servem para nos proporcionar o senso de equilíbrio e não contribuem para o processo auditivo.

A cóclea, em formato espiral, serve para converter a energia mecânica das vibrações em sinais eletro químicos. É formado por três tubos paralelos. O tubo superior é chamado rampa do vestíbulo, o inferior rampa timpânica e o tubo intermediário chama-se canal coclear.

No canal coclear encontram-se quatro membranas e é numa destas, a membrana basilar, que encontra-se o órgão de corti, composto de 13000 células externas e 3500 células internas. As fibras do nervo encontradas no órgão de corti mandam sinais elétricos nervosos pelas células auditivas, para serem interpretadas pelo cérebro.

A detecção das diferentes frequências é uma função executada pela membrana basilar. Sua superfície pode se comparar a uma harpa. Cada fração do seu comprimento atua como uma corda, reagindo para apenas uma frequência específica. Quando uma onda complexa, composta de muitas frequências atinge a membrana basilar, cada componente da frequência é pego em diferentes pontos. A membrana faz uma análise instantânea dessa complexa onda.

Existem milhares de nervos que saem da cóclea e imergem no nervo auditivo. Eles sobem até o cérebro e se dividem indo para cada um dos hemisférios, chegando até o lóbulo temporal. Este caminho é percorrido pelos sinais elétricos que são processados e guardados pela memória auditiva.

Quando necessário, os sinais já processados são enviados à “área motor da laringe no cérebro e depois enviado para o vagus (10^o nervo do crânio), que se ramifica para o nervo da laringe superior, entregando estímulos para toda a laringe.

Os sinais que o cérebro recebeu do ouvido são percebidos, processados e mandados para fora, para produzir uma reação apropriada.

O som que é produzido na fala ou no canto, está constantemente envolvido neste ciclo, o que causa uma adaptação apropriada para assegurar que o som é realmente o que se deseja produzir.

Portanto, o desempenho do mecanismo vocal é altamente dependente dos sinais que o ouvido passa para o cérebro, por isso o ouvido direciona a voz (Tomatis, 1953).

Alfred A Tomatis, é um especialista francês em otorrinolaringologia que desenvolveu um método de treinamento auditivo conhecido como método Tomatis que visa desenvolver a escuta a partir do uso de estimulação de sons através de um aparelho eletrônico criado especialmente para exercitar as funções da escuta. Este aparelho atua diretamente sobre o mecanismo da audição estimulando todo o aparelho auditivo para que uma verdadeira escuta seja estabelecida.

2.3 A Auto escuta

Segundo Tomatis (1953), este processo que muda a produção de um som de acordo com o som percebido chama-se auto escuta, que pode ocorrer em vários níveis de conhecimento, desde automaticamente e instintivamente a níveis altamente intencionais.

Existe uma grande diferença entre a maneira que nós nos ouvimos e como os outros nos ouvem. No estudo com os desafinados, o problema da emissão incorreta pode se originar de problemas na escuta: o ouvido não é capaz de checar a precisão do som a ser emitido (por falta de treinamento), o que leva o indivíduo a empurrar a voz, emitindo qualquer som. A medida que a audição vai recebendo treinamento, ocorre as mudanças para a emissão .

2.4 Componentes da percepção auditiva.

De acordo com Boothroyd (cit. por Russo e Behlau ,1997) a percepção auditiva acontece quando dois fatores básicos ocorrem através do sentido da audição: a recepção e a interpretação de estímulos sonoros.

Neste processo é possível identificar os componentes da percepção auditiva que são eles:

Detecção: é a consciência da existência do som.

Sensação Sonora : É a impressão deixada pelo som , que envolve a sensação de frequência, intensidade e timbre.

Discriminação: É a diferenciação do som em seus aspectos de frequência , duração e intensidade.

Localização: Identificação da origem da fonte sonora, sua localização (direção e distância do indivíduo para a fonte) .

Reconhecimento: Depende de uma experiência anterior. Só é possível reconhecer algo que já se conhece, o que está relacionado diretamente com a memória auditiva.

Compreensão : Acontece através da interpretação de uma nova combinação de sons já memorizados.

Atenção : É a escolha e tomada de decisão sobre um sinal acústico, periodizando-o e dando a ele um significado.

Memória: É o armazenamento , a retenção de informações , o que se processa através de mecanismos de associação. A memória é acionada pelo reconhecimento.

Durante o processo da percepção, algum bloqueio pode acontecer durante estas fases, mas o primeiro componente não pode deixar de existir, visto que uma pessoa com as condições normais para a fala é capaz de detectar a existência do som . Na presente pesquisa não são tratadas as questões fisiológicas no que diz respeito a perdas auditivas .

A partir da fase de sensação e discriminação, poderão haver dificuldades de diferenciação dos aspectos sonoros.

A sensibilidade auditiva para a intensidade não é tão precisa como para a frequência. Para percebermos diferença na intensidade sonora, precisamos de pelo menos 1 dB , o que corresponde a uma mudança de 10% da intensidade, o que não pode ser percebido com clareza.

Para a sensação de frequência, o ouvido humano é muito sensível às diferenças. Segundo Boothroyd, (cit. por Russo e Behlau, 1997.) é possível percebermos mudanças de frequência de aproximadamente 1% , sendo que um semitom é da ordem de 6%, o que nos possibilita perceber uma série de intervalos discrimináveis.

O reconhecimento pode não ocorrer se a informação não estiver registrada na memória auditiva, e para que isso aconteça é necessário uma série de experiências envolvendo a frequência determinada.

Para Sloan (cit. Russo e Behlau, 1997.), o processo de percepção auditiva envolve uma análise complexa do sinal acústico , e é um processo adaptável, modificável e influenciado pela aprendizagem.”

Gainza (cit. Mársico,1979) descobriu certas leis básicas que regem a percepção melódica e podem ser assim resumidas:

- é mais fácil distinguir as diferenças da altura quando o intervalo que existe entre os sons é amplo (por exemplo: intervalo de 6^ª maior ou menor);
- os intervalos amplos são mais fáceis de reconhecer do que os intervalos menos amplos;
- os intervalos consonantes têm prioridade auditiva sobre os intervalos dissonantes, quando executados de forma sucessiva ou melódica. Assim os intervalos de 3^ª , 8^ª e 5^ª , que formam o acorde perfeito, impõe-se aos intervalos de 2^ª , 4^ª e 7^ª ;
- as melodias com frases definidas ou contrastantes são percebidas e entoadas mais facilmente do que aquelas cujas frases apresentam entre si poucas variações.

3 EMISSÃO VOCAL

O corpo humano produz vários sons de forma automática sem que possamos exercer controle sobre eles. A voz no entanto é o som mais complexo e sofisticado que o corpo pode produzir, sendo voluntário, o que nos permite modificá-lo e controlá-lo.

O conjunto de órgãos utilizados na produção da voz, pulmão, laringe (com as pregas vocais, faringe , boca e cavidade nasal, constituem o aparelho fonador. Mas este aparelho se utiliza de outros órgãos de outros sistemas para produzir a voz, o que não é sua função principal.

3.1 A produção da voz

A voz é produzida a partir de um som básico gerado na laringe, chamado fonação . A laringe é um tubo de cartilagem onde se encontram as pregas vocais que são duas.

Para que o ar chegue aos pulmões, as pregas vocais se abrem, e para que aconteça a fonação, é necessário que as pregas se aproximem bloqueando a saída de ar dos pulmões e então provocando a vibração. O ar é o combustível da voz e sem ele não é possível emitir um som.

A função principal da laringe não é a produção da voz, mas o selamento laringeo. A proteção dos pulmões quando deglutimos alguma coisa, para que não aconteça desvio de alimento é assegurado pelo fechamento das pregas vocais. Portanto a função da produção da voz é secundária.

O som produzido na laringe não é a voz que ouvimos, e pode ser comparada ao som da vibração dos lábios. Este som passa por uma série de cavidades de ressonância formado pela própria laringe, faringe, boca e nariz, e nessas cavidades ele é amplificado.

A frequência da voz de um indivíduo é determinado pelo número de vibrações que as pregas vocais fazem por segundo, o que depende de vários fatores como o comprimento das pregas (quanto maiores, mais grave será a voz) e sua espessura (quanto mais finas mais agudas).

Quanto mais agudo o som que desejamos emitir, maior número terá de vibrações as pregas vocais, e quanto mais grave menor número de vibrações.

A voz resulta do equilíbrio de duas forças: a força do ar (aerodinâmica), e a força muscular (mioelástica).

A estrutura que produz a voz falada é a mesma para a voz cantada, mas com diferentes ajustes em relação ao canto.

3.2 Voz Falada x Voz Cantada

A respiração para a voz falada é natural, utilizando um volume médio de ar e o ciclo da respiração (entrada e saída de ar) varia de acordo com a emoção e o comprimento das frases. A voz cantada se utiliza de uma respiração treinada, com um volume de ar bem maior, e o ciclo da respiração é determinado de acordo com as frases musicais.

A intensidade para a voz falada situa-se entre 64 dB para a conversação, podendo variar durante o discurso em torno de 10dB da intensidade habitual. A ressonância é média não necessitando de grande projeção. Na voz cantada a ressonância é geralmente alta e a intensidade quase nunca é constante com variações de 45dB a 110dB, de acordo com um pianissimo ou fortissimo .

A voz falada (no português brasileiro) utiliza em média uma frequência de 105 Hz (lá1) para o sexo masculino e 213 Hz (lá 2) para o sexo feminino. A extensão destas frequências é de 3 a 5 semitons .

Na voz cantada a extensão de frequências é ampla, ficando em torna de duas oitavas e meia. Esta extensão de frequência na voz cantada nos remete a um problema da emissão vocal, visto que difere da voz falada e leva a uma mudança de registro.

Considerando e comparando as extensões para a voz falada e a voz cantada, podemos afirmar que o indivíduo que não está habituado a cantar, tem sua extensão limitada na região das frequências da fala.

Esta pequena extensão deverá ser trabalhada, e de acordo com o amadurecimento da coordenação auditivo vocal ela será ampliada gradativamente.

4 O CANTO CORAL E O DESAFINADO NAS DIFERENTES FAIXAS ETÁRIAS

4.1 O Coço Infantil

A sensibilidade e a capacidade das crianças de captarem sons e reproduzi-los não está veiculada ,de modo nenhum, à sua faixa etária. Uma criança de 2 anos pode emitir uma melodia com uma afinação quase perfeita (dentro de sua tessitura natural), enquanto uma outra criança de mais idade pode nem sequer demonstrar o desenho da melodia.

Esta capacidade nem sempre é determinada por condições físicas (o que não estamos tratando neste estudo), mas alguns fatores tem se destacado como determinantes para estes casos.

A falta de estimulação sonora aparecem em muitos casos de crianças desafinadas. O ambiente familiar é importantíssimo neste processo. As crianças precisam ouvir outras pessoas cantando e serem estimuladas a aprender canções. Portanto , grande parte do passado da criança, suas impressões musicais vividas no lar , na escola e em qualquer outro ambiente, são determinantes para o seu estágio de coordenação auditivo-vocal, o que só é desenvolvido pela experiência de ouvir atentamente e cantar.

É provável que a criança sem esta estimulação fale ao invés de cantar, ou se utilize de um intervalo pequeno, o que a prática com melodias simples e exercicios gradativos mostrará resultados muito rápidos.

O modelo vocal estabelecido para a criança é de suma importância . A criança imita inconscientemente o que ouve. Se esta adota para si um modelo vocal incompatível com suas cordas vocais, pode ser prejudicada em sua saúde vocal. Se uma criança tem um modelo (geralmente algum membro da família) com problemas foniátricos, sua voz será

imitada pela criança , o que trará uma consequência de voz mal colocada, fora do registro vocal e pode se adquirir uma rouquidão permanente.

Também é muito comum os meninos tentarem falar ou cantar dentro da extensão vocal do homem adulto, utilizando um registro mais grave. Na verdade, há por diversas vezes um estímulo da família para que o menino fale grosso , tentando assim afirmar sua masculinidade. É um problema sociocultural que deve ser resolvido através da conscientização dos pais e das crianças sobre a produção do som e o funcionamento do aparelho vocal, ressaltando que as vozes infantis são semelhantes para meninos e meninas, e que só irá ser diferenciada a partir da puberdade , com o crescimento das cordas vocais e a extensão do aparelho fonador.

Outro fator importante a ser observado para o trabalho vocal com crianças são os fatores psicológicos como o excesso de timidez ou mesmo uma necessidade de exibição.

Pude observar no meu trabalho , não só com coro infantil , mas também com grupos de musicalização, que crianças muito tímidas, dominadas pelo “medo de errar” (muitas vezes por reflexo da educação familiar ou escolar), quando solicitadas para as atividades, se retraem de tal forma que seus ouvidos se “fecham”, sua ansiedade e medo provocam tensão no aparelho fonador, dificultando a emissão vocal e conseqüentemente a freqüência correta da linha melódica. Em alguns casos este processo era visível através do corpo do aluno que se retraía, levantando os ombros, abaixando a cabeça e fixando o olhar para o chão.

O excesso de agitação também atrapalha a emissão do som corretamente, visto que a concentração é mínima e o ouvir com precisão fica prejudicado. A concentração da criança será medida pela motivação. É necessário despertar-lhe o interesse, para que ela não se disperse e perceba os sons nas suas freqüências exatas.

Para estes casos é necessário haver um ambiente de segurança e amizade, onde o professor deve promover a desinibição e mostrar-se um estimulador encorajando estas crianças a cantarem. Elas precisam ter consciência que são capazes, e sendo assim, estarão estimuladas, sem o corpo tencionado e com os ouvidos “abertos” para poderem responder aos estímulos sonoros.

4.1.1 Propostas de atividades para Coro Infantil

A partir da visão educativa do canto coral, e na consciência que o trabalho de musicalizar deve ser fundamentado na ação do sujeito como agente do seu próprio saber, alguns exercícios são sugeridos. É importante ressaltar que o nosso instrumento é o corpo, o que nos remete a um trabalho de despertar de sensações físicas que deverão ser registradas por cada corista.

O papel do regente é estar sempre atento e preparado para diagnosticar o que está levando a criança a emitir o som sem precisão, e a partir do diagnóstico, aplicar exercícios específicos para a solução do problema, o que não deve ser feito individualmente para não inibir o corista.

Uma atividade interessante é oferecer aos alunos a oportunidade de representar. Com um tema proposto, eles deverão, através da voz, criar ambientes sonoros, o que os levará a imitar sons na altura e região semelhantes ao real. Por exemplo, representar o ambiente sonoro de um sítio ou uma cidade. Eles pesquisarão com a própria voz e expressarão os diferentes sons encontrados.

Este exercício é rico em conteúdos pois oferece aos alunos a oportunidade de criar, representar, organizar idéias musicais, e trabalhar as possibilidades da extensão de sua voz, mesmo sem altura definida. Também pode ser realizado com a proposta de uma

história contada, sendo os coristas responsáveis pela “sonoplastia”, de acordo com o decorrer da história.

Nesta atividade sugere-se a gravação para uma análise do regente com os coristas, extraindo da composição o máximo de informações, principalmente quanto aos timbres executados, observando com as crianças como se processou vocalmente cada fragmento, observando a altura, intensidade, respiração e outros aspectos que poderão surgir.

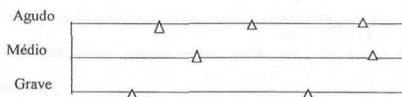
Há alguns casos de desafinação por total dispersão da criança em relação a sua própria voz. Este problema é solucionado assim que ela começa a se ouvir. Portanto tapando um dos ouvidos, irá criar uma reverberação ampliando o som internamente e diminuirá os ruídos externos, então passará a se ouvir.

É interessante também o mesmo enfoque com a utilização de um “telefone” feito com conexões de PVC. A criança deverá cantar segurando o telefone e assim o som de sua voz será enviada diretamente ao seu ouvido. Não deverá ser durante o ensaio todo, mas na aplicação de vocalizes. O regente deverá cuidar para que este exercício seja interessante para toda a turma, e não descuidar permitindo que o cantar com o telefone seja visto como um castigo para o corista desafinado. Se o único problema da desafinação for a dispersão, estes exercícios trarão as respostas vocalmente esperadas pelo regente em pouco tempo ou mesmo de imediato. Será o tempo da criança estabelecer a ligação entre cantar e se ouvir, o que determinará um avanço na sua percepção auditivo-vocal.

Para que os exercícios possam surtir o efeito desejado, é importante que a criança não cante junto com o regente enquanto ele exemplifica, pois ela assim fazendo deixa de ouvir corretamente a linha melódica e ao tentar reproduzir cria de acordo com o que cantou.

Para trazer consciência vocal em relação às alturas no seu primeiro estágio (agudo, médio e grave) são necessários exercícios em que as crianças não precisem produzir uma afinação pré estabelecida. Ex.:

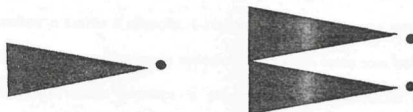
- Cantar do grave para o agudo imitando uma sirene com a ajuda do corpo, levantando e abaixando os braços de acordo com a direção do som.
- Cantar nas três regiões do som sem a preocupação da afinação do conjunto.



É importante observar que este exercício deve ser feito como leitura em cartões, o que remeterá os coristas para a leitura musical convencional, não pela relação precisa das notas, mas pela relação entre a posição das diferentes alturas.

- Jogos de “cluster” vocal poderão ser feitos de forma a trabalhar as regiões. Os coristas ouvem um cluster no piano na região determinada pelo professor e são solicitados a emitir um som e sustentá-lo de acordo com a região ouvida. Várias notas são emitidas mas uma aproximação de alturas se evidenciará, aparecendo o unísono ou uma consonância perfeita, o que ocorre pela dificuldade de se manter as dissonâncias:

Cluster



Este exercício despertará no corista a sensação de dissonância e consonância, e servirá também para um diagnóstico em relação ao corista que não percebeu a modificação do som do grupo, mantendo o seu som aleatoriamente.

Os exercícios de concentração são importantes no decorrer de cada ensaio. Eles podem ser aplicados em qualquer momento, tendo sempre o objetivo de desenvolver a capacidade de reter informações e despertar o interesse motivando a criança para o ensaio.

É necessário que os exercícios propostos tenham ligação com a vivência da criança. Jogos utilizando o seu próprio nome podem ser aplicados na forma de pergunta e resposta.

Ex. Alice coro Alice

O - lá criança -da, Olá professora Onde está Maria

Maria Alice

Eu estou a -qui . que bom você ter vin-do !Onde está Antô-nio etc...

O regente deverá ter a sensibilidade de não criticar as respostas que possam vir fora da afinação proposta, devendo apenas mostrar ao aluno o fragmento melódico cantado por ele e continuar na afinação proposta inicialmente.

Para vocalizar e avaliar a afinação, o regente deve ter em mente que para uma criança é mais fácil repetir um fragmento melódico, do que um único som isoladamente. “Para que a resposta rítmica aconteça, a pulsação regular precisa ser percebida, similarmemente a configuração tonal precisa ser percebida para que o movimento em direção do tom ocorra.”(Mársico,1979, pág. 14).

É importante que a criança tenha claramente o desenho da frase que irá cantar, o que pode ser evidenciado pelo regente através de gestos com o corpo, e pode ser desenvolvido por ela através de registros musicais não convencionais, o que trará ao regente uma avaliação do processo auditivo das crianças.

É muito comum cantarmos uma melodia para a criança e ela repetir em outra região onde cante mais confortavelmente. Neste caso o regente deve localizar a região sugerida e verificar se ela é capaz de reproduzir os sons com as relações corretas. A partir desta região confortável para a criança, devemos trabalhar no sentido de expandir a sua extensão vocal utilizando o desmembramento da melodia do próprio repertório .

Ex.

Siyahamba / Folclore sul africano

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of two systems of music with lyrics underneath.

System 1:

- Staff 1: Melody starting with a whole rest, followed by a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: Si-ya - hamb e ku -kha nyeni kweñkos Si-ya
- Staff 2: Melody starting with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Lyrics: hamb e-ku-kha-nye-ni kwenkos

System 2:

- Staff 1: Melody with five numbered phrases:
 1. Quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Si-ya-ham-ba Si-ya-ham-ba
 2. Quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Siya ham ba Si-ya si
 3. Quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Si-ya hamba si-ya-si
- Staff 2: Melody with two numbered phrases:
 4. Quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Si - ya ham -ba Si
 5. Quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: Si-ya-ham-ba Si-ya-si

The word "continua..." is written to the right of the second staff of the first system.

As vozes das crianças são vulneráveis e precisam de cuidado. O regente tem como responsabilidade orientá-los para que eles falem e cantem em região de entonação agradável, cuidando para que se utilize mais o registro de voz de cabeça, contrariando a tendência de impulsionar a voz de peito.

No trato com o desafinado é de suma importância que o regente nunca rotule o corista, o que poderá dificultar o trabalho vocal e contribuir para o desenvolvimento de uma auto imagem negativa. Pelo contrário, o papel do regente é sempre o de estimular e oferecer recursos para a superação das dificuldades.

4.2. O Coro de adolescentes .

O adolescente, assim como a criança, terá seu desenvolvimento auditivo vocal baseado na experiência musical por ele vivida. Adolescentes que não têm experiências de cantar em grupo e não acostumaram ouvir outros cantando atentamente, precisarão passar por experiências semelhantes às já mencionadas nesta pesquisa no que se refere ao coro infantil.

Mas, alguns aspectos vocais e emocionais são característicos desta fase da vida e não podem ser descuidados pelos regentes e professores de educação musical.

No momento em que a criança chega à puberdade (início da fase da adolescência), ela se depara com o fenômeno da muda vocal. É a voz começando a deixar o timbre infantil para adquirir um timbre adulto. A idade para a muda vocal não pode ser definida com precisão pois varia de acordo com o desenvolvimento do indivíduo e com influências climáticas, mas acontece entre doze e dezesseis anos em média.

Bloch (cit. por Mársico,1979) afirma que:

no período da muda as cordas vocais se alargam, e ao término desta etapa após um desenvolvimento normal, as cordas vocais masculinas revelam aumento de um centímetro no comprimento, ao passo que as femininas só se

Esta fase da muda vocal é um fator determinante para a afinação, principalmente para os meninos da primeira fase da muda, os cambiatas.

Há divergência entre os teóricos sobre o cantar nesta fase, demonstrando duas linhas de pensamento. Segundo Chevatarese (1996), se o menino sofre um crescimento lento, embora ele perca alguns agudos, é possível continuar cantando, mas se este crescimento se dá de forma brusca, ele terá muitas dificuldades para controlar sua musculatura e não será possível manter a afinação, então deverá parar de cantar por um período de tempo. Para Schoch (Cit. Mársico, 1979, pag. 16), “a atividade do canto no período da muda não é prejudicial desde que o regente seja criterioso levando os meninos a cantarem dentro de uma tessitura que lhes seja fácil e cômoda, evitando exigir da voz amplitude e intensidade.” Ele afirma que a mudança fisiológica pode levar um, dois ou três anos para se completar, e se o indivíduo não cantar durante este tempo, poderá perder o interesse.

Muito dos problemas de afinação em um coro de adolescentes vem da falta de critério para classificar as vozes e, conseqüentemente, para a escolha do repertório, que deve ser escolhido e adaptado para estas vozes levando em consideração as tessituras de sopranos (dó3 ao dó4), cambiatas (sol 2 ao fa# 3) e barítonos (dó 2 ao dó3).

Se o adolescente for colocado na voz correta, poderá ampliar sua extensão dentro daquele naipe.

O fator psicológico no trabalho com adolescentes é fundamental. Nesta fase a timidez é acentuada, e, no caso dos meninos pode ser uma conseqüência da mudança de voz. Portanto, o adolescente tenta cantar de forma que sua voz não seja percebida claramente, e devido a inibição, seu corpo fica tenso, seus músculos ficam enrijecidos e a percepção auditiva fica alterada. Em conseqüência, sua emissão é prejudicada, primeiro por fatores fisiológicos e depois por fatores psicológicos.

4.2.1 Propostas de atividade para Coro de Adolescentes

O primeiro passo para desenvolver a percepção auditiva é desenvolver a capacidade de escutar com atenção os sons ao seu redor, melhorando em consequência a percepção dos sons musicais.

Com os olhos fechados, e em silêncio, os coristas deverão ouvir atentamente durante cinco minutos (no mínimo) os sons do ambiente. Passado o tempo estipulado, ele deverá escrever com muita atenção o que foi capaz de ouvir. É um exercício que deve ser sempre praticado, e à medida em que for realizado, a concentração para a atitude de escuta é desenvolvida, ampliando então a percepção auditiva do corista.

Um intervalo melódico muito útil para auxiliar o desafinado é a 3ª menor. Pode-se realizar um vocalize utilizando a vogal ô, e imitando o grito de torcida das torcidas num campo de futebol. A 3ª menor é um intervalo que está presente na inflexão da fala, o que para muitos passa despercebido como fragmento melódico. É importante que se comece na tessitura da voz que é mais confortável e natural para o aluno.

Ao pedir a um aluno para cantar com mais energia, a tendência é que ele cante uma nota mais aguda e ao pedir que ele cante com menos energia, ele canta uma nota mais grave. Estes conceitos podem ser utilizados mediante resposta sonora do aluno, mas devem ser esclarecidos durante os treinamentos.

Os desafinados, principalmente os que têm sua extensão vocal na região da fala, precisarão sentir o esforço do corpo para a emissão de sons mais agudos, aliados com a técnica vocal.

O exercício de auto escuta é indispensável para qualquer cantor. Vocalizar com um dos ouvidos tapados, faz com que o corista se ouça e perceba as falhas na sua emissão,

4.2.1 Propostas de atividade para Coro de Adolescentes

O primeiro passo para desenvolver a percepção auditiva é desenvolver a capacidade de escutar com atenção os sons ao seu redor, melhorando em consequência a percepção dos sons musicais.

Com os olhos fechados, e em silêncio, os coristas deverão ouvir atentamente durante cinco minutos (no mínimo) os sons do ambiente. Passado o tempo estipulado, ele deverá escrever com muita atenção o que foi capaz de ouvir. É um exercício que deve ser sempre praticado, e à medida em que for realizado, a concentração para a atitude de escuta é desenvolvida, ampliando então a percepção auditiva do corista.

Um intervalo melódico muito útil para auxiliar o desafinado é a 3ª menor. Pode-se realizar um vocalize utilizando a vogal ô, e imitando o grito de torcida das torcidas num campo de futebol. A 3ª menor é um intervalo que está presente na inflexão da fala, o que para muitos passa despercebido como fragmento melódico. É importante que se comece na tessitura da voz que é mais confortável e natural para o aluno.

Ao pedir a um aluno para cantar com mais energia, a tendência é que ele cante uma nota mais aguda e ao pedir que ele cante com menos energia, ele canta uma nota mais grave. Estes conceitos podem ser utilizados mediante resposta sonora do aluno, mas devem ser esclarecidos durante os treinamentos.

Os desafinados, principalmente os que têm sua extensão vocal na região da fala, precisarão sentir o esforço do corpo para a emissão de sons mais agudos, aliados com a técnica vocal.

O exercício de auto escuta é indispensável para qualquer cantor. Vocalizar com um dos ouvidos tapados, faz com que o corista se ouça e perceba as falhas na sua emissão,

podendo então ajustar a voz . A auto escuta é um treino e, conforme o indivíduo vai se habituando a ouvir sua própria voz , seus ajustes vocais vão produzindo o efeito esperado. Para o corista é mais fácil perceber as freqüências na voz de alguém do que no piano, especialmente se esta voz tem um timbre parecido com o seu. É muito comum que o rapaz ou a menina não consiga repetir um trecho cantado por uma voz diferente da sua, mas ao ouvir outro do mesmo naipe, consiga repetir o que foi proposto.

4.3. O Coro de adultos

O desafinado que chega ao coro de adultos , possui um histórico musical carente de experiências auditivo vocais. Os processos de auto escuta, ampliação de extensão, ativação da memória auditiva, são processos básicos que todo o desafinado deve vivenciar. Cabe, então, ao regente proporcionar estas experiências aos seus coristas.

O primeiro problema do desafinado no coro de adultos, é a definição de sua classificação vocal.

Um dos critérios mais utilizados para a classificação de uma voz, é o da extensão vocal. Então surge um problema para a classificação de um desafinado, visto que ele não possui sua extensão vocal desenvolvida.

É possível o direcionamento do corista desafinado para as vozes graves, mas não significa que este procedimento afirme a sua classificação vocal.

De acordo com Span (1984), a altura da voz falada poderá ser utilizada para indicar o tipo de voz de uma pessoa. Se o indivíduo fala num tom mais baixo que lá1 (para os homens) e lá2 (para as mulheres), geralmente se tem uma voz grave ; se a emissão da fala varia entre si b 1 e ré 2 (homens) e si b 2 e ré 3 (mulheres), é provável que seja uma voz média ; se a região da fala estiver acima do ré 2 (homens) e do ré 3 (mulheres) , então pode-se considerar uma voz aguda.

Este é um método muito geral para a classificação e não pode ser considerado definitivo. Cabe ao regente acompanhar o desenvolvimento da voz do corista, atentando para o timbre, a extensão e a região confortável para o cantor.

Após uma série de experiências e treinamento constante o desafinado ampliará sua extensão vocal e junto com o seu naípe, será capaz de cantar as frequências esperadas. Mas é comum que a retenção tonal fique prejudicada à medida que os naípes se agrupam vocalmente. É necessário treinamento de retenção tonal e vocalizes com harmonias simples podendo ser tiradas do próprio repertório.

4.3.1 Propostas de atividades para coro de adultos

Vários exercícios são funcionais para as três faixas etárias descritas nesta pesquisa, observando apenas as diferentes aplicações.

O procedimento da auto escuta, é sempre o primeiro passo para o treinamento auditivo. Cantar com um dos ouvidos tapados é indispensável para o desafinado em qualquer fase.

Exercícios de experimentação da voz como a imitação de uma sirene (já citado nesta pesquisa para o trabalho com coro infantil), são de grande aproveitamento.

No coro de adultos porém , é comum que o desafinado limite a sua extensão sem conseguir fazer a mudança de registro. Ao imitar uma sirene, chega a uma determinada altura e não consegue modificá-la.

Para o adulto, imitar uma sirene é um exercício, para a criança é uma brincadeira. O adulto teme o certo e o errado, o que faz com que ele mesmo bloqueie suas possibilidades.

O trabalho com as sensações do próprio corpo , como é o caso dos desafinados, precisa apenas ser estimulado. As sensações provocadas pelos exercícios é que trarão as experiências que são individuais e intransferíveis.

Um exercício em diferentes alturas começando do grave para o agudo (como a sirene), pode ser orientado pelo professor através de gestos com as mãos de subida e descida, parada nas regiões , utilizando velocidades variadas, ajudará a memorizar no corpo as diferentes sensações para as regiões grave, média e aguda.

É de suma importância que haja uma prática vocal para os desafinados todos os dias, utilizando os exercícios desenvolvidos no ensaio e com audição do repertório que está sendo preparado pelo coro. Portanto, o uso de gravações é aconselhável.

5 Conclusão

Analizamos os dois fatores responsáveis pela afinação separadamente : a percepção auditiva e a emissão vocal. Entretanto temos a consciência que estes aspectos são dependentes um do outro para o processo de ajuste do som.

É preciso estarmos atentos para os diferentes resultados do trabalho. Para alguns, a afinação pode vir com um insight (reformulação no campo da percepção) através de exercícios de auto escuta. Para outros , as frequências precisarão ser registradas, ampliando e armazenando os sons na memória auditiva, para que ao ouvir possam reconhecer e reproduzir.

O regente deverá encontrar em cada caso o melhor caminho para atingir o pleno desenvolvimento de seus coristas.

É, porém , de suma importância salientar que o fazer musical não se restringe apenas a cantar de forma afinada, e que outros fatores musicais estão presentes no trabalho com o desafinado, para que o seu desenvolvimento musical seja obtido de forma global.

BIBLIOGRAFIA

- BEHLAU, M. & REHDER, M.I. Higiene vocal para o canto coral. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- CERQUEIRA, Claudete Machado. Afinação global, uma proposta musicoterápica. Rio de Janeiro, 1996. 68 f. Monografia . (Pós-graduação em musicoterapia) – Conservatório Brasileiro de Música, 1996.
- CHEVITARESE, Maria José. A questão da afinação no coro infantil discutida a partir do “Guia prático” de Villa-Lobos e das “20 rondas infantis” de Edino Krieger. Rio de Janeiro ,1996. 103p. Dissertação (Mestrado em música brasileira) Centro de Letras e Artes.UNIRIO,1996.
- GAINZA, Violeta Hemsy. Estudos de psicopedagogia musical. São Paulo: Summus, 1988.
- GONZALEZ, Maria Elena. Didáctica de la música. Buenos Aires: Editorial kapelusz. S.A.,1963.
- HUNGRIA, Hélio. Otorrinolaringologia. 5^a ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XV,Vol.1.
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XV,Vol.3.
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XV,Vol.4.
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XVI,Vol.1.
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XVII, Vol.1
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XVIII,Vol.3.
- REVISTA DE MÚSICA LOUVOR ; Rio de Janeiro: Juerp ,1978 .Trimestral . Ano XIX,Vol.1.

MATHIAS, Nelson. Coral, um canto apaixonante. Brasília: Musimed,1986.

MÁRSICO, Leda Osório. A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal. Porto Alegre : EST,1979.

OITÍCIA, Vanda. O bê-a-bá da técnica vocal. Brasília: Musimed,1992 .

PENNA, Mauga . Reavaliações e buscas em educação musical . Rio de Janeiro: Ed.Loyola, 1990.

REAM, Alberto. Um estudo sobre a voz infantil. São Paulo : Impressora Metodista,1973.

RUSSO, I. * & BEHLAU M. . Percepção acústica da fala. Rio de Janeiro : Revinter,1995.

TOMATIS , Alfred .O ouvido à escuta da música. Música e Saúde . São Paulo: Summus Editorial,1991.