

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA-PROMUS

**VALÉRIA DA CONCEIÇÃO CORREIA**

CORAL DA ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA: um relato do processo de afinação  
desenvolvido a partir do seu próprio repertório em 25 anos de atividades

RIO DE JANEIRO

2023

Valéria da Conceição Correia

**CORAL DA ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA: um relato do processo de afinação desenvolvido a partir do seu próprio repertório em 25 anos de atividades**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria José Chevitarese de Souza Lima

Rio de Janeiro

2023

## CIP - Catalogação na Publicação

C824c      Correia, Valéria da Conceição  
CORAL DA ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA: um relato do processo de afinação desenvolvido a partir do seu próprio repertório em 25 anos de atividades / Valéria da Conceição Correia. -- Rio de Janeiro, 2023.  
98 f.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria José Chevitarese de Souza Lima de Souza Lima.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2023.

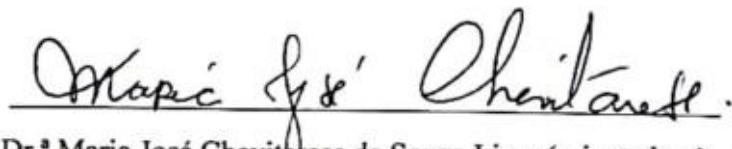
1. CORAL DA ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA: um relato do processo de afinação desenvolvido a partir do seu próprio repertório em 25 anos de atividades. 2. A Comunidade da Rocinha. 3. A Escola de Música da Rocinha. 4. Afinação e Repertório. 5. Relato de Experiência. I. de Souza Lima, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria José Chevitarese de Souza Lima, orient.  
II. Título.

Valéria da Conceição Correia

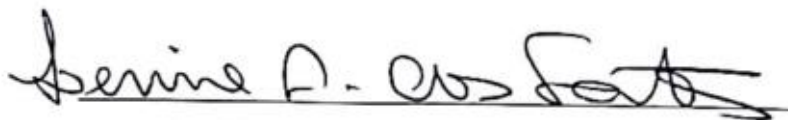
CORAL DA ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA: um relato do processo de afinação desenvolvido a partir do seu próprio repertório em 25 anos de atividades

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

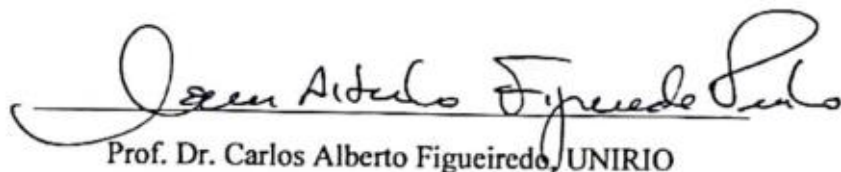
Aprovada em:



Prof.ª Dr.ª Maria José Chevitarese de Souza Lima (orientadora) - UFRJ



Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos, UFRJ



Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo, UNIRIO

Esse trabalho é para todos aqueles, como eu, que acreditam que o processo educacional passa pelo olhar, pelo afeto e pelo acolhimento.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus alunos da escola de música da Rocinha. A todos os meus alunos que sentiram-se acolhidos através do canto coral em todos os anos que o ouvir, a respiração, o cantar e o afinar eram um fazer e caminhar coletivo, trazendo um trabalho de afinação vocal afetiva.

A todos os meus alunos de todos os tempos e lugares. Vocês são os responsáveis por eu acreditar que a música nos predispõe ao afeto.

Ao professor Hans Ulrich Koch por idealizar a escola de música da Rocinha e acreditar que eu poderia fazer a EMR crescer a partir do canto coral.

A meus amigos, todos os que me apoiaram no ouvir, no enxugar das muitas lágrimas, nas leituras.

Ao Anderson Vieira pelo apoio, por me trazer de volta ao eixo, por me colocar para cima, por me trazer o sentimento de que sempre tudo pode dar certo, porque o trabalho só precisava ir para o papel.

A Laís que leu e releu metade dos meus escritos e com uma coerência nata me mostrou que o trabalho já estava pronto.

A Gabriela Dias, que leu e releu ajudando-me a organizar as traduções.

Aos meus amorinhos Anderson Tiago, André, Gabriel Delatorre e Jordi Amorim.

Ao Afonso Sereno por se fazer presente em 2021, na pandemia, num momento crítico, de perdas em esferas diferenciadas.

Ao Professor e amigo Lélío, ele sabe o porquê.

A Professora Aline Martins, minha aluna, minha amiga, responsável pelas correções linguísticas até o capítulo 3.

Ao Lucas Onei pelas partituras.

Ao João Victor, pelo aconchego da casa.

A menina Ana Laura, minha cantorinha e amiguinha, pelas fotos, vídeos e me fazer rir.

A todos os corais que já conduzi, aos alunos de antes da pandemia que me incentivaram com o seu cantar, aos alunos da pandemia que me mostraram que era possível fazer música em todas as esferas e distâncias.

Ao Professor e amigo Carlos Aberto Figueiredo pela escuta, pelo incentivo e por estar nessa banca.

Ao Professor e amigo Eduardo Lakschevitz, por sempre acreditar em mim e deixar claro em suas falas de incentivo e indicações.

A amiga e Professora Elisa Dekaney, pela amizade e palavras certas nas horas exatas.

À Professora e amiga Silvia Sobreira, por tanto e muito. Por conhecer com afinco o meu trabalho, por me enxugar as lágrimas, por me orientar como seguir diante de situações tão controversas, por me acolher, pelo afeto, por me fazer entender a academia.

À professora Valéria Matos pelas palavras de incentivo e por acreditar na profissional que sou.

Ao professor Lenine por ser acolhimento e estar na nessa banca.

Ao Professor Aloysio Fagerlande por todas as palavras de incentivo a mim, dizendo sempre que meu trabalho estava pronto.

Por todos os que me concederam entrevistas.

À minha orientadora, Professora Maria José Chevitarese, conhecidamente como Zezé.

Aos meus sobrinhos, Vitor e Pricila, por sempre dizerem a mim: “amo você tia”!

*Se a gente pudesse oferecer a todas as crianças do Brasil oportunidade de cantar desde o início de sua educação, só o fato de proporcionar esse prazer já seria maravilhoso.*

*Posso dizer, sem exagerar, que este poderia ser um país melhor.*

*Elza Lakschevitz*



## RESUMO

CORREIA, Valéria da Conceição. **Coral da Escola de Música da Rocinha**: um relato do processo de afinação desenvolvido a partir do seu próprio repertório em 25 anos de atividades. Orientadora: Maria José Chevitarese de Souza Lima. 2023. 96f. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) – Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Este estudo apresenta e analisa o trabalho de afinação desenvolvido com o coral infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha (EMR). A pesquisa tem como objetivo discutir a importância de se praticar os exercícios de técnica vocal a partir do próprio repertório do coro. As práticas reportadas foram vivenciadas ao longo de 25 anos de trajetória da autora, regente do coro. A metodologia envolveu entrevista com o fundador da ERM, com o atual coordenador, coralistas e ex-coralistas. Argumenta-se que o procedimento de realizar a técnica vocal com o repertório mantém os alunos engajados e os envolve nos exercícios da técnica, com vistas à afinação. Para uma melhor compreensão do campo de estudo, é apresentado um breve histórico da Comunidade da Rocinha, bem como da criação da Escola de Música nesta Comunidade. A pesquisa também faz a revisão teórica sobre afinação e escolha de repertório, tendo como principais referenciais teóricos Carlos Alberto Figueiredo, Henry Leck, Juliana Rheinboldt, Kenneth Phillips, Lucy Schimiti e Maria José Chevitarese, autores que pensam sobre a pedagogia do canto coral tanto em termos afinação quanto em relação ao repertório para coros infantojuvenis. Além disso, foi de grande valia a entrevista realizada com Elza Lakschevitz, pela regente Agnes Schmeling. A pesquisa também apresenta um relato de experiência da autora, demonstrando exemplos e procedimentos com vista à afinação a partir do repertório adotado. Como resultado, percebe-se que prática aqui apresentada, embora criada para um grupo com realidade socioeconômica específica, é passível de ser realizada em outros tipos de coros infantojuvenis. Além disso, o uso de metáforas é um aliado para o aprimoramento da afinação de um coro.

Palavras-chave: Coral da Escola de Música da Rocinha. Afinação. Repertório.

## ABSTRACT

CORREIA, Valéria da Conceição. **Rocinha School of Music Choir**: An account of the tuning process developed from its own repertoire over 25 years of activities. Advisor: Maria José Chevitaresh de Souza Lima. 2023. 96f. Dissertation (Professional Master's in Music) – Professional Post-Graduate Program in Music, Music School, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This study presents and analyzes the tuning work developed with the children's and youth choir of the Escola de Música da Rocinha (EMR). The research aims to discuss the importance of practicing vocal technique exercises from the choir's own repertoire. The reported practices were experienced over 25 years of trajectory of the author, conductor of the choir. The methodology involved an interview with the founder of ERM, with the current coordinator, choristers and former choristers. It is argued that the procedure of performing the vocal technique with the repertoire keeps students engaged and involves them in technique exercises, with a view to tuning. For a better understanding of the field of study, a brief history of the Community of Rocinha is presented, as well as the creation of the School of Music in this Community. The research also makes a theoretical review on tuning and choice of repertoire, having as main theoretical references Carlos Alberto Figueiredo Henry Leck, Juliana Rheinboldt, Kenneth Phillips, Lucy Schimiti and Maria José Chevitaresh, authors who think about the pedagogy of choral singing both in terms tuning in relation to the repertoire for children's choirs. In addition, the interview conducted with Elza Lakschevitz by conductor Agnes Schmeling was of great value. The research also presents an account of the author's experience, demonstrating examples and procedures with a view to tuning from the adopted repertoire. As a result, it is clear that the practice presented here, although created for a group with a specific socio-economic reality, is capable of being performed in other types of children's and youth choirs. In addition, the use of metaphors is an ally for improving the tuning of a choir.

Keywords: Rocinha School of Music Choir. Tuning. Repertoire.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Diagrama das vogais cardeais (Fonte: Associação Internacional de Fonética) .....	39
<b>Figura 2:</b> Fonética e fonologia na classificação/caracterização das vogais (Fonte: < <a href="https://images.app.goo.gl/emePZcADLt1XZrnVA">https://images.app.goo.gl/emePZcADLt1XZrnVA</a> >).....	40
<b>Figura 3:</b> Movimento executado enquanto canta a frase musical (Fonte: Acervo da autora) .	71
<b>Figura 4:</b> Esticando o elástico verticalmente (Fonte: Acervo da autora) .....	77
<b>Figura 5:</b> Esticando o elástico horizontalmente (Fonte: Acervo da autora) .....	77
<b>Figura 6:</b> Escada numérica (Fonte: < <a href="http://clubes.obmep.org.br/blog/problemao-subindo-uma-escada/">http://clubes.obmep.org.br/blog/problemao-subindo-uma-escada/</a> >) .....	82
<b>Figura 7:</b> Mão Humana (Fonte: < <a href="https://www.skillshare.com/pt/blog/como-desenhar-maos-um-guia-para-iniciantes/">https://www.skillshare.com/pt/blog/como-desenhar-maos-um-guia-para-iniciantes/</a> >).....	82

## LISTA DE EXEMPLOS

<b>Exemplo 1:</b> Garimpeiro, de Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	65
<b>Exemplo 2:</b> Garimpeiro, de Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	66
<b>Exemplo 3:</b> O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	70
<b>Exemplo 4:</b> O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	71
<b>Exemplo 5:</b> O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	72
<b>Exemplo 6:</b> Arco-Íris, Sandra Coelho do Valle (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore).....	73
<b>Exemplo 7:</b> Emoriô, de João Donato e Gilberto Gil (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	76
<b>Exemplo 8:</b> Emoriô, de João Donato e Gilberto Gil (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	78
<b>Exemplo 9:</b> “Rosa Amarela”, folclore, recolhido por Villa Lobos (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	80
<b>Exemplo 10:</b> “Rosa Amarela”, folclore, recolhido por Villa Lobos (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore).....	80
<b>Exemplo 11:</b> “Rosa Amarela”, folclore, recolhido por Villa Lobos (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore).....	81
<b>Exemplo 12:</b> “Maria Fumaça”, Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	82
<b>Exemplo 13:</b> O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavalieri França (Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore) .....	83
<b>Exemplo 14:</b> Arco-íris, de Sandra Coelho do Valle na tonalidade original de Ré maior (Fonte: elaborada pela autora) .....	84
<b>Exemplo 15:</b> Arco-íris, de Sandra Coelho do Valle na tonalidade de Mi maior (Fonte: produzida pela autora).....	85
<b>Exemplo 16:</b> Filhote do Filhote, de Cláudia Duarte e Rubinho do Vale (Fonte: produzida pela autora) .....	86

<b>Exemplo 17:</b> Garimpeiro, Cecília Cavaliéri França (Fonte: produzida pela autora) .....	87
<b>Exemplo 18:</b> Garimpeiro, Cecília Cavaliéri França (Fonte: produzida pela autora) .....	88

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Resposta de cantores e ex-cantores .....	28
<b>Quadro 2:</b> Resposta de cantores e ex-cantores .....	29
<b>Quadro 3:</b> Obras trabalhadas em 2020 .....	57
<b>Quadro 4:</b> Obras trabalhadas em 2020 .....	57
<b>Quadro 5:</b> Obras acrescentadas em 2021 .....	58
<b>Quadro 6:</b> Obras em homenagem a Ivone Lara.....	58
<b>Quadro 7:</b> Obras do concerto de Natal 2022 .....	59
<b>Quadro 8:</b> Demais obras preparadas em 2022.....	59
<b>Quadro 9:</b> Obras preparadas em 2023 .....	60

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

EMR – Escola de Música da Rocinha

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>1 A COMUNIDADE DA ROCINHA.....</b>	<b>18</b>
1.1 A ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA .....	20
<b>1.1.1. O Coral da Escola de Música da Rocinha .....</b>	<b>24</b>
<b>1.1.2. A Atividade Coral na Escola de Música da Rocinha: objetivos e relatos.....</b>	<b>27</b>
<b>1.1.3. Breve currículo do Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha... </b>	<b>29</b>
<b>2 AFINAÇÃO.....</b>	<b>31</b>
2.1 ASPECTOS EMOCIONAIS .....	33
2.2 POSTURA .....	34
2.3 RESPIRAÇÃO .....	35
2.4 EMISSÃO VOCAL.....	36
<b>2.4.1. Emissão das vogais.....</b>	<b>38</b>
2.5 RESSONÂNCIA .....	41
2.6 LINGUAGEM METAFÓRICA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA .....	42
<b>2.6.1. Metáforas físicas .....</b>	<b>45</b>
<b>2.6.2. Metáforas verbais .....</b>	<b>45</b>
<b>3 REPERTÓRIO .....</b>	<b>47</b>
<b>4 RELATO DE EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>52</b>
4.1 A ESCOLHA DO REPERTÓRIO EM MINHA PRÁTICA .....	53
4.2 AFINANDO O REPERTÓRIO EM MINHA PRÁTICA .....	62
<b>4.2.1. A muda vocal no cotidiano do Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha .....</b>	<b>63</b>
<b>4.2.2. O estudo da partitura como forma de prevenção de possíveis problemas na afinação.....</b>	<b>64</b>
4.3 TECNICA VOCAL APLICADA AO REPERTÓRIO CORAL.....	66
<b>4.3.1. Acolhimento.....</b>	<b>67</b>
<b>4.3.2. Postura .....</b>	<b>69</b>
<b>4.3.3. Respiração coral.....</b>	<b>69</b>
<b>4.3.4. Vocalises com base no repertório coral .....</b>	<b>72</b>
<b>4.3.5. Emissão de vogais .....</b>	<b>74</b>
4.4 USO DE METÁFORAS.....	74



4.4.1.	Emoriô de João Donato e Gilberto Gil .....	76
4.4.2.	Rosa Amarela, folclore brasileiro com arranjo de Nelson Mathias.....	79
4.4.3.	Maria Fumaça de Cecília Cavaliéri França .....	81
4.4.4.	O Coqueiro da Praia de Cecília Cavaliéri França.....	83
4.4.5.	Arco-íris de Sandra Coelho do Valle .....	84
4.4.6.	Filhote do filhote de Cláudia Duarte e Rubinho do Vale.....	85
4.4.7.	Garimpeiro de Cecília Cavaliéri.....	86
4.5	ENSAIOS DURANTE A PANDEMIA .....	89
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>		<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>		<b>94</b>



## INTRODUÇÃO

Há muito tempo, a música coral vem sendo implementada dentro das nossas escolas de Educação Básica (fundamental e médio), igrejas e projetos sociais. Entretanto, no Brasil, a qualidade da afinação de grande parte desses grupos é bastante insuficiente. Este fato fez com que eu me interessasse em aprofundar no estudo sobre afinação coral e buscasse novos procedimentos para aplicar ao meu próprio trabalho. A maior parte dos grupos faz um aquecimento vocal ao início do ensaio do coro. Reparei, entretanto, que nem sempre o cantor utilizava aqueles aprendizados no repertório propriamente dito. Isso fez com que eu buscasse um outro caminho no qual a técnica fosse aplicada diretamente ao repertório.

Venho desenvolvendo o trabalho de canto coral na Escola de Música da Rocinha há 25 anos e todas as práticas adotadas neste projeto foram influenciadas por minhas próprias vivências em coros dos quais participei, pelas experiências adquiridas ao assistir ensaios de outros coros, de orquestras, de grupos musicais, nos diversos cursos e *masterclass* na área de canto coral ou da música vocal os quais tive a oportunidade de fazer. Estes saberes foram reelaborados e adaptados à realidade que encontrei durante a construção do coral da Escola de Música da Rocinha, gerando novos procedimentos para afinação.

O trabalho realizado com o coro da Escola de Música da Rocinha, em seu início, foi muito intuitivo. Parti do que tinha à mão e da necessidade de resolver as questões relativas à prática do canto coletivo, da busca de caminhos para lidar com o grupo de modo que conseguisse realizar o repertório escolhido e que o trabalho de afinação pudesse ter como suporte o conjunto de obras escolhidas para o grupo. Segundo Carlos Alberto Figueiredo, o repertório:

[...] é o elo principal entre todos os agentes que participam da atividade coral – coralistas, regente, público - e o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo conjunto - ensaios, apresentações, etc. Quais os critérios e circunstâncias para a escolha do repertório para um coro? (FIGUEIREDO, 2006. p. 43-44)

Na tentativa de responder o questionamento de Figueiredo, pode-se dizer que o repertório deverá ser escolhido pensando, em primeiro lugar, em seu público-alvo direto, neste caso, os próprios cantores e, em segundo lugar, nas habilidades que se deseja desenvolver neste grupo, dentre elas a afinação. Além disso, conforme Figueiredo:

Na escolha do repertório estão envolvidos dois fatores principais, querer e poder, e os dois agentes essenciais, regente e coralistas, estes últimos pensados

em bloco, ou seja, o coro. Entenda-se poder como a habilidade musical para realizar a obra. O que leva um regente a querer incluir no repertório uma determinada obra. (FIGUEIREDO, 2006.p. 44)

Desta forma, entende-se que o repertório deve ser escolhido com muito critério, de modo que tanto regente como cantores tenham condições de realizá-lo. Mas vamos além. Acredito que o repertório pode ser agente motivador para o aprimoramento do coro, caso seja utilizado adequadamente. A partir dessas duas ideias traço um relato de experiência do trabalho com o repertório desenvolvido na Escola de Música da Rocinha nestes 25 anos no qual, intrinsecamente ligado à escolha do repertório, está o trabalho de afinação desenvolvido nesse grupo. Assim, o objeto de reflexão desta pesquisa tem como foco: como trabalhar a afinação a partir do repertório estudado e como escolher um repertório de modo que este possa ser um facilitador para o trabalho de afinação?

De modo a dar conta do objetivo exposto acima, a organização do texto está organizada em quatro capítulos. O primeiro capítulo aborda o campo de estudo – A Comunidade da Rocinha, a Escola de Música da Rocinha e os corais criados durante os 25 anos de funcionamento ininterruptos da escola. Nesse capítulo, trago informações obtidas em entrevistas com o fundador da escola, além de dados de minha própria vivência estando à frente dos coros dessa instituição todos estes anos. Nos capítulos segundo e terceiro, faço uma revisão de literatura sobre afinação coral e repertório utilizando como referenciais teóricos Astulez (2021); Bartle (2003), Castiglioni (2016); Chevitarese (1996, 2018, 2021); Fernandes; Kayama; Östergren (2006); Figueiredo (2006); Lakschevitz (2006); Leck (2020); Nunes (2012); Phillips (2014); Rheinboldt (2014,2018); Schimiti (2003); Sobreira (2003, 2020); Vertamatti (2008).

O quarto capítulo é reservado ao relato de experiência do trabalho de afinação desenvolvido a partir do repertório coral que venho adotando nos grupos corais da Escola de Música da Rocinha. O relato dialoga com os referenciais teóricos apresentados nos capítulos anteriores, trazendo as justificativas para as escolhas adotadas bem como os resultados obtidos. Diante disso, trago sugestões de procedimentos e abordagens, visando contribuir com o trabalho dos regentes corais no que diz respeito à afinação coral. O quinto capítulo é reservado para as considerações finais deste trabalho.

## 1 A COMUNIDADE DA ROCINHA

Para que se compreenda melhor o campo do presente estudo é preciso que se conheça um pouco sobre a Comunidade da Rocinha, sua história, população e características de seus moradores, tendo em vista que os Coros da Escola de Música têm como público-alvo moradores dessa localidade. De acordo com o site do Wikifavelas, a Rocinha:

Se localiza entre os bairros da Gávea, São Conrado (dois dos bairros com o imposto sobre a propriedade predial e territorial urbana (IPTU) mais alto da cidade) e Vidigal. A proximidade entre as residências de classe alta dos dois primeiros bairros e as de classe baixa da Rocinha marca um profundo contraste urbano na paisagem da região, o que é, frequentemente, citado como um símbolo da desigualdade social do Brasil. Seu índice de desenvolvimento humano (IDH) no ano 2000 era de 0,732, o 120º colocado entre 126 regiões analisadas no município do Rio de Janeiro. 1

A expansão urbana da Rocinha passa a ter outra dimensão com o surgimento de novos habitantes naquela localidade, que no seu início era uma “roça”, roça pequena. “O nome advém de uma fazenda, uma "roça" que na década de 1920 foi tomada pela expansão da mancha urbana”. No ano de 1927, famílias começam a tomar posse de terrenos, loteados por Castro Guidas & Cia, e a Rocinha foi crescendo sem nenhuma regularização desses terrenos.<sup>2</sup>

Aos poucos, com a chegada dos novos moradores, aquela área conhecida como roça pequena, tomou uma outra dimensão.

Enquanto isso a Rocinha se povoava. As terras foram divididas em grandes glebas, a maior parte delas pertencentes à Cia. Portuguesa Cássio Guidon, à empresa Bairro Barcelos, à Cia. Cristo Redentor e à Cia. Francesa Laboriaux. O processo de ocupação acelerou-se a partir da década de 1950, quando houve um aumento de migração de nordestinos. O aumento populacional ocorreu principalmente nas décadas de 1960 e 1970, possibilitado pelas grandes obras viárias realizadas na Cidade.<sup>3</sup>

Muitos nordestinos migraram para as grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo que cresciam em edificações e infraestrutura, oferecendo assim oportunidade de trabalho para aqueles que estavam à procura de uma vida melhor, se comparada às realidades em que viviam. Assim também se deu o crescimento da Rocinha. Porém, a ocupação inicial da favela ocorreu duas décadas antes, quando “sitiantes passaram a

---

<sup>1</sup>Disponível em:

<[https://wikifavelas.com.br/index.php/Rocinha#:~:text=Em%201970%2C%20a%20favela%20possu%C3%ADa,alto%20da%20cidade\)%20e%20Vidigal](https://wikifavelas.com.br/index.php/Rocinha#:~:text=Em%201970%2C%20a%20favela%20possu%C3%ADa,alto%20da%20cidade)%20e%20Vidigal)>. Acesso em: 25 jul. 2020

<sup>2</sup>Disponível em: <<https://wikifavelas.com.br/index.php/Rocinha>>. Acesso em: 25 jul. 2020

<sup>3</sup>Disponível em: <<https://omelhordobairro.com/rocinha-rio-de-janeiro-rj/historia>>. Acesso em: 25 jul. 2020

ocupar as terras da antiga fazenda Quebra-Cangalha, por volta de 1930, divididas em pequenas chácaras, na região da Gávea”.<sup>4</sup>

É importante ressaltar que dentro dessas chácaras existia o cultivo de hortaliças que eram vendidas no Alto da Gávea. Nesse processo, os comerciantes “diziam para seus fregueses que os produtos vinham de suas ‘Rocinhas’ no Alto da Gávea e, a partir daí, o nome ‘Rocinha’ se popularizou”<sup>5</sup>

O crescimento de uma favela como a da Rocinha se dá a olhos vistos, como um submundo dentro da sociedade nas grandes metrópoles e em municípios e cidades menores. Em sua maioria, as favelas são ocupadas por pessoas que buscam melhores condições de vida. Nos anos 1980, a favela da Rocinha teve um aumento considerável de pessoas, ocasionando o aparecimento de sub-bairros, é o que informa o site [omelhordobairro.com](http://omelhordobairro.com).

Na década de 1980 a expansão da favela se direcionou para as encostas dos morros do Cochrane e Laboriaux, área da rua Dionéia, ao longo da Vila Laboriaux (Alto do Espigão da Gávea), crescendo para a vertente do bairro da Gávea, com o surgimento da “Vila Cruzado” e da “Vila Verde”, próxima à curva do “S”. A floresta foi cedendo espaços para as edificações, consolidando a atual comunidade, composta de 14 sub-bairros (Barcelos, Rua 1, Rua 2, Rua 3, Rua 4, Roupas Sujas, Cachopa, Vila Verde, Macega, Vila Cruzado, 199, Laboriaux, Boiadeiro, Dionéia).<sup>6</sup>

O site Docplayer apresenta as seguintes informações

[...] a densidade populacional estimada na Rocinha é de 904,55 hab/ha, o que representa uma densidade quase 3 vezes maior do que a densidade do Município do Rio de Janeiro (336,60 hab/ha) e 13 vezes maior do que a densidade da RA Lagoa, onde estão inseridos os bairros de São Conrado e da Gávea, (76,70hab/há).<sup>7</sup>

Com o crescimento tanto populacional quanto em área, na década de 1990, mais especificamente em 1993, delimitada pela Lei Nº 1995, a Rocinha passou a ser considerada um bairro, alterando os limites dos bairros da Gávea, Vidigal e São Conrado<sup>8</sup>.

<sup>4</sup>Disponível em: <<http://www.corsimoveis.com.br/pagina/origem-dos-nomes-dos-bairros-do-rio-de-janeiro-de-14312#:~:text=Sitiantes%20passaram%20a%20ocupar%20as,Santos%20Dumont%2C%20na%20G%C3%A1vea>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

<sup>5</sup>Disponível em: <<http://www.corsimoveis.com.br/pagina/origem-dos-nomes-dos-bairros-do-rio-de-janeiro-de-14312#:~:text=Sitiantes%20passaram%20a%20ocupar%20as,Santos%20Dumont%2C%20na%20G%C3%A1vea>>. Acesso em 25 jul. 2020

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://omelhordobairro.com/rocinha-rio-de-janeiro-rj/historia>>. Acesso em: 25 jul. 2020.

<sup>7</sup>Disponível em: <<http://docplayer.com.br/33332638-2-1-existencia-socio-territorial-da-rocinha.html>>. Acesso em 25 jul. 2020.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://wikifavelas.com.br/index.php/Rocinha> . Acesso em 25 jul. 2020.

Apesar de estar estabelecida como um bairro desde então, é notório que a maioria da população que mora não só na Rocinha, mas em outras favelas, continua a viver em condições socioeconômicas, de saneamento e de moradias, extremamente precárias, até os dias atuais. Chama-nos a atenção para a favela da Rocinha o constante crescimento populacional, conforme o site Docplayer.com.

A taxa de crescimento da Rocinha tem variado nos últimos 20 anos, mas mostra-se sempre alta. Nos últimos vinte anos, a população da Rocinha praticamente triplicou. Apesar, de atualmente ser menos acelerado, o aumento populacional constante, de 1996 a 2000 fez com que sua população crescesse quase 24% apenas em 04 anos. (Secretaria Municipal de Urbanismo, Rio de Janeiro, 2004) Atualmente seu crescimento tem se dado com a verticalização das construções, quase não expandindo mais o território horizontalmente, que já “encosta” nos bairros vizinhos. Seu crescimento populacional, revelado no último censo, merece destaque pelo expressivo aumento de 31,3% no período 1991 e 2000.<sup>9</sup>

O mesmo site informa que a partir de dados computados pelo IBGE no “Censo de 2000/IBGE, a Rocinha teria uma população de 56.338 habitantes”, porém pela “LIGHT (Companhia de energia elétrica do Estado do Rio de Janeiro) em conjunto com lideranças locais”, no mesmo ano, “obteve como resultado o número de 130.000 habitantes<sup>10</sup>”.

## 1.1 A ESCOLA DE MÚSICA DA ROCINHA

A Escola de Música da Rocinha é reconhecida pelos órgãos governamentais como Associação Cultural Professor Hans Ulrich Koch, nome do fundador da escola. Hans Ulrich Koch (1947), de nacionalidade alemã, chegou ao Brasil na década de 1980 para dar aulas de música na Escola Alemã Corcovado, no bairro de Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Koch percebeu o movimento do “ir e vir” da comunidade que existia atrás e ao lado do colégio alemão e sempre se perguntava onde aquelas crianças e jovens estudavam, quais músicas ouviam, quais instrumentos tocavam, com quem ficavam as crianças enquanto seus pais trabalhavam.

Em entrevista concedida pelo professor, ele relata:

---

<sup>9</sup>Disponível em: <<http://docplayer.com.br/33332638-2-1-existencia-socio-territorial-da-rocinha.html>>. Acesso em 25 jul.2020

<sup>10</sup>Disponível em: <<http://docplayer.com.br/33332638-2-1-existencia-socio-territorial-da-rocinha.html>>. Acesso em 25 jul.2020.

E atrás da escola eu vi a favela D. Marta, com crianças que têm poucas chances para uma vida sucedida no futuro. A diferença injusta entre essas classes sociais sempre me comoveu e me motivou para oferecer às crianças da favela uma formação melhor. Então, resolvi oferecer às crianças da favela aulas para cantar e tocar flauta doce. Primeiro quis fazer isso na favela D. Marta e através de um padre conhecido, procurei um espaço lá, mas sem êxito (Hans Ulrich Koch, entrevista concedida à autora em 20 de maio de 2020).

O professor Koch, morador do Alto Leblon, também avistava de sua casa as luzes acesas da Comunidade da Rocinha. Lembro-me de numa conversa com ele, quando me disse que olhava aquelas luzes acesas na favela e tinha a impressão de que era uma forma de vida. Era como se as luzes acordassem a vida para o lado de fora, para o mundo, um mundo diferente do até então conhecido por eles.

Nesses vinte e cinco anos que conheço o professor Koch, em oportunas conversas em vários momentos, muitas foram as perguntas que fiz sobre o que o levou a criar uma escola de música. Em suas respostas à entrevista feita no ano de 2020 a mim, relatou um desejo de promover uma modificação naquela Comunidade através da arte, da música, de proporcionar uma melhor qualidade de vida aquelas crianças e jovens. Entre tantas curiosidades, algumas coisas não saíam de sua cabeça: A “favela” da Rocinha, como era chamada até então, despertou nele a vontade de conhecer mais de perto aquela realidade. Não só pela diferença do idioma, o que por si só já representava uma grande diferença, mas também por um estranhamento da língua portuguesa que era usada no cotidiano da favela, com um sotaque forte do Norte e do Nordeste do Brasil, em comparação com a linguagem culta utilizada na escola alemã em que Koch trabalhava. Nessa escola, os alunos eram basicamente filhos de alemães que vinham trabalhar e morar no Brasil ou de pessoas de classes economicamente mais favorecidas e que habitavam prédios e condomínios da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

Assim, a ideia de estruturar e fundar, junto à Rocinha, uma escola de música, foi aos poucos tomando forma. Em 1994, Koch deu início ao seu projeto com apenas um professor e um grupo de 14 crianças, promovendo iniciação musical através da flauta doce. Apesar de ser professor de música, com formação em piano, Koch trouxe, para dar início ao projeto, um professor que conhecesse e se identificasse com a realidade vivenciada pelos moradores da Rocinha, entendendo que, dessa forma, seria mais fácil a comunicação com os moradores da região.

Então, o padre me levou na Rocinha, onde ele me arranhou um espaço na Igreja Metodista. O pastor de lá abraçou a minha iniciativa, arranhou/arroxou o projeto e chamou as crianças, então comecei no dia 06 de junho de 1994 com a primeira aula. Chegaram 15 crianças entre 07 e 10 anos. Antes disso, tinha contratado o professor Nilson, que deu as aulas de acordo com a minha



orientação. Na UNIRIO e procurei a coordenadora da área de Licenciatura de Música, ela me indicou o professor Nilson, como apto para essa função. Realmente era uma sorte de encontrar ele, porque ele realizou muito bem as minhas intenções, tanto quanto aos conteúdos tanto aos métodos do ensino. (Hans Ulrich Koch, entrevista concedida à autora em 20 de maio de 2020).

Em uma entrevista com o professor Nilson Roberto Teixeira Ribeiro (1958), em 17 de novembro de 2020, que ficou na EMR de fevereiro de 1994 até agosto de 1995, ele conta um pouco de sua chegada à Escola de Música da Rocinha e sobre o tempo que ficou dando aulas.

Eu cheguei na Rocinha junto com o Hans. Fomos lá para o Largo do Boiadeiro, encontramos com o pastor que eu não me lembro o nome, mas uma pessoa muito gentil que nos atendeu com muito carinho. Ele cedeu um espaço dentro da igreja metodista onde ele era pastor. E aí nós começamos a trabalhar lá. (Nilson Ribeiro, entrevista concedida à autora em 17 de novembro de 2020).

A Escola de Música da Rocinha é um projeto social que, em seu início, atendeu crianças e jovens da Comunidade da Rocinha, nos Bairros de São Conrado e Gávea. Com o processo de crescimento das comunidades no entorno, o projeto estendeu-se, chegando no ano de 2006 ao Vidigal e à Vila Canoas e, mais recentemente, entre os anos de 2017/18, Muzema.

No ano de fundação e organização da Escola de Música da Rocinha, em 1994, somente Koch e o professor Nilson Teixeira atuavam com os alunos. Em seu primeiro ano de funcionamento, a Escola de Música da Rocinha ofereceu curso de flauta doce, musicalização e violão. O professor Nilson Teixeira relata:

Eu não lembro quantos alunos eu tinha, mas era em torno de 20 alunos, vinte e pouquinhos alunos, uns 25 alunos. E é o que aconteceu foi que... logo nessas primeiras semanas foi muito difícil, nós não tínhamos material, não havia cadeira, não havia nada para gente trabalhar né então eu fui ali fazendo um contato com as crianças, falando de música eu levei o violão toquei, brinquei com eles e foi mais ou menos assim.” (Nilson Ribeiro, entrevista concedida à autora em 17 de novembro de 2020).

À luz da entrevista feita com Koch, pude conhecer como se deu o movimento de criação da EMR, sua repercussão dentro e fora da comunidade, quais as mudanças que Koch pretendia proporcionar e a diferença ocorrida na vida daqueles jovens e crianças que participaram do projeto como alunos. Mas não só isso, as famílias também foram impactadas. Em seus três primeiros anos de existência, a Escola de Música da Rocinha funcionou em um espaço cedido pela Igreja Metodista, em local conhecido como Boiadeiro. Nos anos de 1997 e 1998, funcionou no salão de uma igreja evangélica autônoma, na Rua Servidão Leste, s/n. De 1999 a 2004, na quadra da Escola de Samba

Acadêmicos da Rocinha, Rua Bertha Lutz, 80. Desde junho de 2004, a escola está sediada no 17º andar do Centro Municipal de Cidadania Rinaldo De Lamare, pertencente à Prefeitura do Rio de Janeiro, localizado na Av. Niemeyer, 776 – São Conrado/RJ.

Koch sentia a necessidade de ampliação da grade de cursos na escola e no ano de 1995 foi implantado o canto coral. Em 1996, começaram as aulas de piano, juntando-se à nossa equipe a professora Jacqueline Luporini (1958). Mais uma parte do sonho que envolvia a Escola de Música da Rocinha estava sendo realizado com os novos professores de flauta doce, violão e musicalização, canto coral e piano. Esses cursos foram sendo cada vez mais procurados pela comunidade, que manteve a escola nos primeiros sete anos de existência.

Em agosto de 1995, o professor Gilberto Figueiredo (1964) substituiu o professor Teixeira nas aulas de flauta doce, musicalização e violão e eu comecei a atuar na criação da atividade de canto coral. Encontramos em torno 15 alunos em nossa chegada. Em 1998, com o crescimento do número de alunos, a ampliação da faixa etária e a variedade de horários escolares desses alunos, houve a necessidade da ampliação do número de aulas e dos horários, a fim de que todos os interessados em participar das atividades oferecidas pela EMR fossem atendidos. Também, nesse ano de 1998, antes do seu retorno para Alemanha, Koch sentiu a necessidade de ter oficialmente uma coordenação, tendo convidado o professor Gilberto Figueiredo a assumir esse cargo.

Entre os anos de 1994 e 1999, a escola atingiu o número de 96 alunos. Víamos claramente o crescimento da escola, tanto em número quanto em conhecimento teórico e prático. Além disso, podíamos perceber o reconhecimento pela sociedade da EMR como um projeto social que não se limitava apenas ao ensino da música, mas também promovia mudanças no ser humano. No ano de 1999, foram contratados três novos monitores, que permaneceram nessa equipe até o ano de 2003, quando atingimos o total de 198 alunos.

Em junho de 2004, a Escola de Música da Rocinha, com 10 anos de existência, já se mostrava como uma instituição consolidada, com muitas parcerias, incluindo parcerias financeiras, que viabilizaram a continuidade da Escola. Nesse período, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, sob comando do então prefeito Cesar Maia, inaugurou o Centro de Cidadania Rinaldo De Lamare, um prédio com 18 andares, situado em frente à Rocinha, onde passou a funcionar cursos, escola do ensino fundamental, posto de saúde, clínicas, projetos sociais para idosos, adolescentes. O 17º andar deste prédio, com sete salas e três banheiros, foi então cedido à Escola de Música da Rocinha que teve melhorada e ampliada suas instalações físicas, permitindo com isto

a ampliação da Escola de Música como um todo. A escola passou a funcionar de segunda a sexta-feira das 9 horas da manhã às 21:30, e aos sábados, das 10h às 17h, alcançando entre os anos de 2007/8 o número de 695 alunos. O coordenador da Escola de Música da Rocinha, Gilberto Figueiredo fala sobre esse crescimento ocorrido em 2004:

sempre nos ajudou muito é que a escola nunca teve a preocupação de crescer demais. O crescimento que nós tivemos sempre foi gradativo. Houve um momento na história da nossa escola, o ano de 2005, em que nós tivemos um crescimento um pouco exagerado, foi quando nos mudamos da quadra da escola de samba para o prédio do Centro Municipal de Cidadania Rinaldo de Lamare, onde funcionamos até hoje, naquele momento, o crescimento do número de alunos foi muito grande nós tivemos a oportunidade de termos um patrocínio, que durou muito pouco tempo, mas que nos permitiu contratar profissionais e ali então ocorreu pela única vez um crescimento vamos chamar assim, além do que nós tínhamos, do que nos dávamos conta e logo a seguir a gente retomou o status anterior e mantivemos sempre um crescimento muito gradativo, muito lento, sempre cuidando para não dar passos maiores do que as nossas pernas, isso também, esse também foi um fator que ajudou muito a gente a manter o equilíbrio da nossas, da nossa vida financeira e manter o equilíbrio da própria equipe para poder conseguir, quando vivêssemos situações dramáticas termos como resolver, como atuar sobre elas. (Gilberto Figueiredo, entrevista concedida à autora em 21 de maio de 2020).

No ano de 2020, a Escola de Música da Rocinha completou 26 anos de existência com 263 alunos. Continuamos atuantes, fazendo-nos presentes, inseridos nesse mundo da aproximação através da arte/música e reconhecidos como instituição social ativa com aulas de Canto Coral, Violão, Flauta Doce, Flauta Transversa, Saxofone, Clarinete, Piano/Teclado, Cavaquinho, Violino, Percussão, Teoria e Percepção, Técnica Vocal, Prática de Conjunto, uma Orquestra e o Reforço Escolar.

E foi dentro desse ambiente, com grande parte das famílias oriundas das regiões Norte e Nordeste do Brasil, em circunstâncias de pobreza acima da média, que trazem em seus valores a ideia equivocada de que fazer música não dá retorno financeiro, que estudar em uma escola de música é para quem tem recursos, que a atividade coral vem sendo desenvolvida há 25 anos, trazendo melhoria da qualidade de vida destes cantores.

### **1.1.1. O Coral da Escola de Música da Rocinha**

Na Escola de Música da Rocinha, sou a responsável pela criação, direção artística e regência dos coros nesses 25 anos. O primeiro coral criado foi no ano de 1995. Iniciamos as atividades com 14 crianças e, logo no ano seguinte, atingimos o número de 27 crianças ativas. Por um tempo, esse número não se modificou, mesmo com a entrada

de crianças novas, pois os meninos mais velhos desse coro, por conta da idade e das mudanças de voz, e outros por mudança de horário escolar ou por entrarem para o mercado de trabalho, eram encaminhados para outro grupo coral. Nascia, então, no final de 1997, o coro juvenil.

Tínhamos ainda um outro problema. As aulas do coral juvenil aconteciam na parte da tarde e muitos cantores acabavam participando do grupo por pouco tempo porque precisavam trabalhar para ajudar em casa. Mudavam o horário da escola regular transferindo-se para o turno da noite e, conseqüentemente, deixavam as aulas do coral que eram à tarde. Para que esses alunos mantivessem o vínculo com a escola, era dada a chance e a opção por um instrumento que não tivesse tantos encontros semanais como o coral. Decidi então fazer uma mudança no horário dos ensaios, passando do final da tarde para o início da noite, para que outros alunos pudessem participar.

Após essa mudança, percebi que os alunos mais velhos, os adolescentes, começavam a chegar e traziam sempre outro colega. Comecei também a notar que a diferença cronológica nem era tão grande em relação a idade dos cantores do coro infantil. Muitos chegavam com 14 anos, mas o que realmente estabelecia a diferença entre eles e os cantores do coro infantil é que a vida deles estava sofrendo uma grande mudança. Grande parte deles precisa se tornar adulta antes do tempo para ajudar em casa, prover a família. Precisavam trabalhar em algum horário do dia.

Com a certeza de que lugar de criança é na escola, todos da Escola de Música mudávamos os horários para que não perdêssemos aquelas crianças e jovens e pudêssemos continuar dando suporte em suas vidas. Não queríamos que eles fossem apenas mais um entre muitos e precisávamos tê-los conosco para que, através da música, fizéssemos a diferença em suas vidas e ajudássemos a construir cidadãos com seus direitos e deveres. Esse movimento da nossa escola ocorreu em um momento no qual as organizações sociais tomavam corpo no Brasil.

No Brasil, nos anos 90, existem inúmeras organizações, fundações, associações, movimentos etc. criados para promover o desenvolvimento econômico local, impedir a degradação ambiental, defender os direitos civis e atuar em áreas onde o Estado é incipiente, como em relação aos idosos, à mulher, aos índios, aos negros etc.; assim como para atuar em áreas onde a presença estatal é de triste memória, como em relação às crianças, em internatos ou nas ruas em situação de risco, vítimas de todo tipo de violência. Essas categorias sociais, até então esquecidas, isoladas e desconsideradas, passaram a exercitar o que a sociedade conquistou: o direito a ter direitos. (GOHN, 2000, p. 21)

O canto coral, desde seu início em 1995, tornou-se um dos pilares da Escola de Música da Rocinha. Destaco ainda que os corais serviram também para dar visibilidade à instituição uma vez que demonstrava a seriedade do trabalho ali desenvolvido, auxiliando nos inúmeros apoios financeiros, tanto de pessoas físicas quanto de pessoas jurídicas, que lançavam mão das leis de incentivo fiscais. Esse mecanismo auxiliava a Escola a se manter, ao mesmo tempo que dava um certo destaque à empresa empreendedora, por mostrar ser uma empresa que se preocupava em apoiar causas humanitárias. Desta forma a atividade coral na EMR sempre teve um destaque dentro da Escola, dando visibilidade tanto para professores e alunos quanto para os apoiadores financeiros e os voluntários que trabalham no projeto. Gohn explica o funcionamento de instituições como a nossa:

A organização inicial desses segmentos sociais se deu nos anos 80 por meio das ações de movimentos e organizações de lutas por direitos. Eles criaram uma pauta de reivindicações que se transformou em leis, criando uma nova jurisdição para o social e inúmeros canais de interlocução com o Estado via conselhos gestores, câmaras etc. Participando destes canais, como representantes da sociedade civil, encontramos um universo grande de organizações, movimentos sociais, ONGs, associações comunitárias de vizinhança, fundações, entidades filantrópicas, "empresas cidadãs" etc. que compõem o chamado "terceiro setor". (GOHN, 2000, p. 21)

Com dois corais formados e atuantes no cenário da escola e na sociedade, continuamos recebendo muitos alunos que se encaixavam no coro juvenil. No ano de 2001, recebemos um convite para gravar um CD pela *Sony Music* que, inicialmente, era um CD com músicas natalinas, mas que passou a ser um registro do trabalho feito com os coros infantil e juvenil.

Entre os anos de 2004 e 2005, muitos alunos se distanciaram do coro juvenil por razões de trabalho e por conquistarem a entrada em cursos universitários. Por essa razão, o coro juvenil se esvaziou enquanto o infantil se fortaleceu cada vez mais. Resolvemos, então, juntar os dois grupos e passamos a denominá-lo Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha. Nessa época chegamos a um total de quase 70 cantores no grupo. Foi um novo momento para o coral, com muitas crianças chegando de todas as partes da Rocinha e das comunidades vizinhas como Vidigal, Vila Canoas e Muzema.

Em 2004, muitos adultos, pais de alunos e outros moradores da comunidade, começaram a procurar aulas de canto na Escola de Música. Foi um momento de recomeço para mim e começo para aquelas pessoas que sentiam vontade de cantar. Com a ajuda de alunos antigos, montamos um coro de adultos, que durou apenas um ano e meio.

Em 2006, muitos alunos do antigo coro juvenil, que já não estavam mais ensaiando, me procuraram para um retorno do coral que eles haviam cantado por tantos

anos. Devido a essa procura, criei um novo coro jovem que ensaiava aos sábados e recebia os alunos antigos e novos jovens que tinham vontade de cantar, mas que pela idade mais avançada não podiam fazer parte da Escola de Música. Em 2006, o coro jovem fez seus primeiros ensaios e apresentações, completando uma etapa de sua história com a participação no *Festival Cantapueblo*, que aconteceu no ano de 2008 no Rio de Janeiro.

Mesmo com a criação desses grupos (o coro de adultos, o de jovens e o juvenil), o coro infantojuvenil sempre se manteve ativo. Entre os anos de 2013 e 2015, o número de alunos no coro juvenil novamente sofreu uma diminuição significativa, o que nos obrigou a juntar os dois grupos. Em agosto de 2015, novamente ocorreu a chegada de um grande número de adolescentes. Percebendo isso, os reuni juntamente aos outros que se encontravam cantando no infantojuvenil e propus o retorno do Coro Juvenil. Tínhamos menos de um mês de ensaio quando eu soube do Festival Brasil Vocal CCBB - 2015 para coros juvenis e desafiei aquele mais novo grupo a participar. Fomos classificados em segundo lugar, trazendo um novo estímulo para o grupo.

A cada ano, o recomeço das atividades se faz com alunos antigos e novos que chegam. O Coro infantojuvenil vem atuando de forma contínua desde a sua criação. São agregados a ele os alunos mais velhos que estudam à noite e não têm a oportunidade de cantar no coral juvenil que também agrega alunos mais velhos e ex-alunos que trabalham.

### **1.1.2. A Atividade Coral na Escola de Música da Rocinha: objetivos e relatos**

O Coro Infantojuvenil e os outros coros que foram surgindo ao longo desse tempo tiveram como objetivo proporcionar uma vivência multicultural aos seus cantores através da realização de um repertório eclético que possibilitasse o conhecimento das diferentes linguagens musicais. Além disso, eu almejava oferecer o contato com a literatura brasileira e estrangeira, ao mesmo tempo em que se trabalhava a afinação, o fraseado e os estilos.

Outro aspecto que é cultivado em meu trabalho é a manutenção de um ambiente prazeroso no qual o cantar possa encontrar um momento de alívio das tensões diárias e um convívio social saudável. Sempre busco dar oportunidade de crescimento a todos os cantores, ampliando seu universo cultural, com a criação de novos hábitos, atitudes, disciplina, interação social, sem esquecer a realidade sociocultural e econômica desse público específico. Desta forma, a atividade coral possibilita trazer novas informações e vivências que possam contribuir para a autoestima do cantor, para o conhecimento mais aprofundado de suas potencialidades. Como consequência, os

cantores ampliam sua autoconfiança, o que possibilita um posicionamento mais efetivo perante as adversidades da vida. Penso que prazer de cantar afinado poderá possibilitar o aluno a modificar seu dia a dia, e o trabalho realizado poderá promover na vida daquela comunidade, a certeza de poder saber e entender que todos podem cantar a partir da oportunidade da vivência num grupo. Bartle (apud REIS; CHEVITARESE, 2018, p. 58) afirma que “todas as crianças podem aprender a cantar se houver a orientação de um profissional habilitado para ensiná-las”.

Sobre a necessidade do canto coral na Escola de Música da Rocinha, o coordenador Gilberto Figueiredo (1958) destaca:

Bom, o canto coral faz parte da estrutura da escola desde que eu entrei, eu e Valéria entramos na mesma época, e eu sempre vi a área de canto coral como uma área de grande importância na formação musical. Mesmo fora da Escola de Música da Rocinha, em outros lugares onde trabalhei ou na minha relação com músicos ou com estudantes de música eu sempre incentivei muito a prática do canto coral, não apenas de uma forma complementar pra quem queria se dedicar ao estudo de um instrumento, mas também como um elemento principal de uma formação musical pra quem tem interesse na área. Eu mesmo, por experiência própria, enquanto fazia faculdade de música, busquei um canto coral para cantar com o único intuito de aprofundar a minha relação com música. [...] essa experiência, ela contribuiu muito para minha formação. (Gilberto Figueiredo, entrevista concedida à autora em 21 de maio de 2020).

Para compreender melhor o impacto da atividade coral da Escola de Música da Rocinha em seus cantores, realizei uma série de entrevistas a cantores e ex-cantores. A primeira pergunta visava conhecer o impacto que a participação no coro causou na vida deste cantor. Trago aqui algumas respostas que obtive, mantendo, entretanto, em sigilo o nome dos entrevistados.

**Quadro 1:** resposta de cantores e ex-cantores

Pergunta: Qual o impacto de se cantar no Coro da Escola de Música da Rocinha?	
A (ex-aluna, 2020)	Me fez ter uma visão de mundo e comunidade e apoio ao próximo muito maior.
B (ex-aluno, 2020)	Foi um importante contato com a arte. Para um jovem da minha idade na época, as opções eram poucas e sempre apontavam para os mesmos tipos de trabalhos. O acesso a arte e cultura possibilitou ampliar o leque de possibilidades e entender que existiam outras formas de trabalhar, e que ser artista era uma delas. Hoje trabalho com arte e posso dizer que este período foi muito importante para minha escolha profissional.
C (aluna, 2020)	Cantar no coro aumentou meus conhecimentos e interesse acerca da cultura e história de vários lugares ao entender o contexto de uma determinada música. Além disso, influenciou positivamente na maneira pela qual eu me relaciono com o público devido as diversas apresentações em ambientes diferentes desde muito nova.

Fonte: Elaborada pela autora

**Quadro 2:** resposta de cantores e ex-cantores

Pergunta: Quais os benefícios de se cantar no coro da Escola de Música da Rocinha??	
F (ex-aluna, 2020)	Com toda certeza, insere o aluno em ambiente diferente ao que está acostumado na comunidade, ampliando e enriquecendo suas oportunidades de acesso à cultura”
R (ex-aluno, 2020)	De imediato, a ocupação para além da escola. Um rico aprendizado que ultrapassa a prática de cantar. Aprendemos a respeitar, esperar a vez, a nos concentrar e confiar um no outro. São coisas que infelizmente não tem em nossas escolas e em muitas famílias desses jovens. É um rico espaço de aprendizado.
E (ex-aluna, 2020)	Ajuda bastante na autoconfiança da criança era muito tímida e isso me ajudou muito.

Fonte: Elaborada pela autora

### 1.1.3. Breve currículo do Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha

Durante os 25 anos de atividades, o Coral Infantojuvenil da Escola de Música teve a oportunidade de participar de eventos sociais, abertura de simpósios e congressos, entre os quais destaco o encontro do coral com músicos da Orquestra Filarmônica de Berlim e do seu consagrado maestro Claudio Abbado no ano de 2000. Realizamos ainda o concerto de abertura do IX Curso Internacional de Regência Coral com orientação à música de Tony Guzman pela Oficina Coral do Rio de Janeiro em setembro de 2003.

Faz parte do currículo do grupo gravações de diversos CDs. Participamos do CD da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro (1998), dos músicos Branco Melo (Titãs) (2001) Joanna (2002), João Bosco (2002), Luís Melodia (2002) e Vanessa da Mata (2004) e em 2001 lançamos o CD “PAZ – Coro da Escola de Música da Rocinha”, gravado e lançado pela gravadora *Sony Music*, trabalho esse que gerou renda para o projeto e para quatro creches da comunidade.

Na Rede Globo de televisão, participamos do especial de Natal do programa “Faça a sua História” (2008), do programa da apresentadora Xuxa com a cantora Fernanda Abreu (2010) e da novela “Velho Chico” (2016), com música regional para a história contada. Em 2010, cantamos no Show de Natal do cantor Roberto Carlos na Praia



de Copacabana e, em 2011, atuamos junto ao bandolinista Hamilton de Holanda no Rio Centro - RJ.

Nesses 25 anos, observei que a prática de canto coral com este público específico tem sido uma importante ferramenta, facilitando o aprendizado musical como um todo. Em minha prática coral na EMR, o uso do repertório proposto tem sido o ponto de partida para o aprimoramento da afinação.

O trabalho tradicional de técnica vocal com vocalises e exercícios desvinculados do repertório, muitas vezes, faz com que o cantor se desinteresse pelo momento da técnica vocal, por não conseguir entender a ligação entre os exercícios propostos e o repertório cantado. É comum, em alguns corais, cantores chegarem constantemente atrasados ao ensaio, “fugindo” do trabalho inicial de técnica vocal por não compreender a relevância desse momento.

Assim, desenvolvi uma metodologia no trabalho com o coral infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha, onde o repertório e técnica ocorrem integrados, facilitando a execução do repertório e o entendimento do coralista sobre a importância da técnica vocal para melhor afinação e sonoridade do grupo.

## 2 AFINAÇÃO

Ao se buscar no Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis o significado da palavra afinação encontram-se as seguintes definições: “correspondência entre as vibrações sonoras produzidas por um instrumento e as notas musicais estabelecidas segundo as leis acústicas” e ainda “ajuste de um instrumento musical ao tom de outro ou, até mesmo de uma voz”<sup>11</sup>.

Assim, afinar nada mais é do que o processo de se produzir sons equivalentes a outros. Esses sons podem estar ligados à cultura ocidental ou à cultura oriental, podem ter timbres diferentes, isso é auditivo. Mas para estar afinado precisa-se reproduzir esse mesmo som com exatidão num padrão ou modelo original, isto é o som deverá ter a mesma frequência do modelo.

Silvia Sobreira, em seu livro “Desafinação Vocal”, corrobora a definição acima quando afirma que:

Afinar é estar de acordo com um determinado sistema, seja ele qual for. A capacidade de afinação de uma pessoa, seja vocal ou instrumentalmente, é diretamente proporcional à sua integração ao sistema em questão e à sua habilidade em reproduzir sonoramente as relações intervalares propostas em tal sistema; uma pessoa afinada é capaz de se adaptar, com facilidade, às inflexões exigidas pelas diversas situações musicais sendo capaz de afinar sozinha ou em grupo. (SOBREIRA, 2003, p. 29)

Mary Goetze, Angela Broeker e Ruth Bashkoff (2016) chamam também a atenção para a questão da afinação em músicas que fazem uso de microtons, tendo em vista que a notação utilizada no ocidente não dá conta dessa variação de sons com precisão. Além disso, algumas linhas melódicas podem fazer uso de intervalos não usuais na música ocidental. O regente, ao trabalhar com músicas dessa natureza, precisa estar bastante atento à linha melódica proposta pelo compositor.

Nem toda música é construída a partir de escalas diatônicas. Algumas tradições musicais empregam microtons que não podem ser mostrados em cinco linhas e quatro espaços. Mesmo quando a cultura emprega a escala diatônica, a afinação dos intervalos dentro da escala pode não corresponder à entoação geralmente aceita por músicos treinado no Ocidente. (GOETZE; BROEKER; BASHKOFF, 2016, p. 28, tradução da autora)<sup>12</sup>

<sup>11</sup>Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/afina%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em 01 ago. 2021

<sup>12</sup> Not all music is built from scales that are diatonic. Some musical traditions employ microtones that cannot be shown on five lines and four spaces. Even if a culture does employ a diatonic scale, the tuning of intervals within the scale may not match the intonation that is generally accept by Western-trained musicians.

Em relação à afinação, Henry Leck (2020) recomenda que o regente deva insistir permanentemente em uma afinação precisa e cita o apoio inadequado da respiração, a utilização de posicionamento incorreto dos articuladores na construção das vogais, o trabalho de percepção auditiva pouco desenvolvido, entre outros, como fatores que interferem diretamente na afinação de um cantor.

O regente deve saber quando certas notas estão desafinadas, e deve ser capaz de batalhar por afinação precisa através de boas técnicas de ensino. Muito frequentemente, os regentes aceitam afinação deficiente, mas os cantores têm a habilidade de cantar afinado com surpreendente precisão. O canto desafinado é resultado de apoio inadequado da respiração, forma incorreta da vogal, treinamento insuficiente de solfejo, habilidades auditivas subdesenvolvidas, ou simplesmente pura falta de atenção. Se você insistir em boa afinação, eles logo estarão acirradamente sensíveis à precisão das vogais. (LECK: JORDAN, 2020, p. 3)

Lucy Schimiti recomenda que o regente trabalhe a afinação de seu grupo desde o ensino das mais simples canções, em uníssono, valorizando o trabalho de respiração e o ouvir com vistas a se construir paulatinamente uma sonoridade plena, com expressividade, energia e foco.

mesmo em canções bastante simples, muitas vezes executadas em uníssono, procuremos exercitar a afinação, ensinar as crianças a ouvir (atividade que precisa ser desenvolvida), explorar o ato da respiração para termos como resultado um som pleno, com energia e com foco, aproveitando para desenvolver conceitos de expressividade e de fraseado. (SCHIMITI, 2003, n.p.)

A regente chama ainda a atenção para a especificidade da afinação coral, dentro do canto a duas, três ou mais vozes, quando o cantor, além de ter que aprender a cantar sua linha melódica com boa afinação, precisa desenvolver seu ouvido harmônico para conseguir cantar sua parte enquanto os outros naipes cantam linhas com outros contornos melódicos. Schimiti sugere que sejam feitos exercícios vocais específicos para vencer cada uma dessas dificuldades.

Se, no início das atividades corais, elas (cantores) não afinam, não têm sonoridade, produzem sons de garganta, entoam agudos “apertados”, revelam muito ar na voz, ou têm cultura instável, subindo muitas vezes a afinação, ou ainda, ao ouvir outra voz mudam a afinação, entoando a altura perceptivelmente mais aguda, a escolha dos exercícios vocais, em progressão, poderá vencer, um a um, esses problemas mais comuns. (SCHIMITI, 2003, n.p.)

A afinação coral é resultado da soma de cantos individuais, o que requer a aprendizagem do ouvir o todo para encaixar sua voz no conjunto, exigindo não apenas a afinação de cada cantor, mas também o encaixe de cada voz dentro do conjunto, processo

que se dá no trabalho em grupo quando cantores, regente e repertório estão em perfeita integração. Por isso, concordo com a asserção de que “o resultado sonoro de um coro depende da forma como seus cantores produzem seu próprio som.” (FERNANDES; KAYAMA.; ÖSTERGREN, 2006, p. 37).

Porém, a performance de uma obra vai muito além da questão puramente da afinação. Castiglioni pontua que o direcionamento dado pelo regente na interpretação da obra será fundamental na construção da identidade e sonoridade do grupo.

Um grupo de cantores não se torna um coro com qualidade apenas pelo fato de se reunirem para cantar. Através dos direcionamentos do regente e da construção de uma identidade coletiva é que este agrupamento se tornará um organismo sonoro, com características únicas e qualidade artística. (CASTIGLIONI, 2016, p.7)

Em todo o processo de afinação, a consciência em relação à postura, respiração, emissão vocal, ressonância, além do desenvolvimento da percepção auditiva e do trato em relação a aspectos emocionais são fatores que precisam ser levados em conta. Phillips (2014) esclarece em seu livro “*Teaching Kids to sing*” que:

A segunda parte do processo psicomotor para cantar é a coordenação física ou motora. O processo motor envolve a coordenação do corpo (instrumento), respiração (suporte e controle), pregas vocais (tom e registros), ressonadores (ressonância rica) e articuladores (dicção clara e precisa). (PHILLIPS, 2014, p. 33, tradução da autora)<sup>13</sup>

## 2.1 ASPECTOS EMOCIONAIS

Um fator importante para a afinação de um grupo se refere ao estado emocional dos cantores. Por essa razão, um ambiente acolhedor, onde os cantores se sintam aceitos, seguros e felizes por estarem juntos cantando, proporcionará melhores condições para afinação do coral.

Os regentes precisam ter um espírito zeloso e encontrar maneiras de transmitir a alegria da música, através da música, aos seus cantores. É imperativo que identifiquem e desenvolvam sua própria paixão por música coral. [...] Os cantores têm que amar a música, curtir, cantar, e se esforçar em se apresentar com precisão e arte de maneira que estejam plenamente confiantes na própria

---

<sup>13</sup>The Second part of the psychomotor process for singing is physical, or motor coordination. The motor process involves coordination of the body (instrument), breath (support and control), vocal folds (pitch and registers), resonators (rich resonance), and articulators (clear and precise diction).

habilidade pessoal e felizes por suas realizações. (LECK; JORDAN; 2020, p. 69)

Paula Castiglioni (2016) mostra a importância da figura do regente na manutenção de um ambiente acolhedor e estimulante que irá influenciar diretamente na construção da identidade do grupo, na qualidade artística e na sua sonoridade. A autora cita como pontos importantes o desenvolvimento de um ouvido musical que contribua para a afinação e a melhoria da qualidade sonora do grupo.

O regente pode desenvolver um ambiente propício para o canto conjunto estimulando o ouvido musical e a afinação vocal de cada componente. Geralmente a maior preocupação do cantor de coro é aprender a cantar de modo saudável e cooperar com o resultado final da massa sonora, o que não está incorreto, porém, ouvir o colega de naipe, dar atenção à sonoridade do conjunto e como as outras vozes se relacionam é um aspecto tão importante quanto o desenvolvimento individual da técnica vocal e qualidade de emissão. (CASTIGLIONI, 2016, p. 7)

## 2.2 POSTURA

Uma boa postura, de pé ou sentada, será um fator facilitador para o controle respiratório, influenciando diretamente na afinação do cantor. Uma criança pode não estar afinando apenas por adotar uma postura incorreta, que dificulta a emissão vocal. A regente Maria José Chevitarese recomenda para a postura de pé “manter o corpo ereto, com o queixo paralelo ao chão e os pés ligeiramente afastados para facilitar o equilíbrio, olhos e o corpo voltados para o regente” e para a postura sentada: “Quadris bem encaixados e o tronco o mais vertical possível, queixo paralelo ao chão”. (CHEVITARESE, 1996, p. 38).

De acordo com Leck, ao se posicionarem de pé, “os cantores cantam melhor quando põem o próprio peso na parte dianteira do pé” (LECK, 2020, p. 17) e quando sentados ele recomenda que os cantores chequem vários pontos de seu corpo.

Faça os alunos verificarem: Os pés estão planos no chão? O osso esterno está levantado? Você está sentado na metade da frente da cadeira? Você está relaxado? Seu pescoço está livre de tensão? Seus ombros estão relaxados? Sua cabeça está bem equilibrada? Seus pés estão relaxados? Você consegue ficar em pé sem antes se mexer para frente? (Se eles estiverem na frente da cadeira eles conseguem se levantar. Se não, eles têm que se mexer para frente a fim de se levantarem). (LECK, 2020, p. 18)

## 2.3 RESPIRAÇÃO

Segundo Phillips, “como a respiração é o principal ativador do ciclo vibratório das pregas vocais, seu uso e coordenação são básicos para um canto preciso” (PHILLIPS, 2014 p. 38, tradução da autora)<sup>14</sup>.

Muitos cantores utilizam a respiração de maneira inadequada para o canto, o que interfere diretamente na afinação. De acordo com o Phillips

A postura correta e o controle da respiração são os elementos fundamentais da coordenação motora adequada (Phillips, 1992), mas a coordenação vocal completa envolve mais do que apenas respirar. O aluno deve aprender a aplicar a respiração tanto na voz falada quanto na cantada. (PHILLIPS, 2014, p. 39, tradução da autora)<sup>15</sup>

Rheinboldt (2014), em sua dissertação, embasa-se na fala de Leck que afirma que “a respiração é a base de todo o sucesso ao cantar. Ao abreviá-la, as possibilidades sonoras de seu coro são reduzidas” (RHEINBOLDT, 2014, p. 44)

Embora existam diferentes tipos de respiração, Phillips recomenda a respiração abdominal-diafragmática-intercostal para o canto (PHILLIPS apud RHEINBOLDT, 2014, p. 59). Durante a respiração, vários músculos da caixa torácica, do abdômen e do diafragma são acionados, controlando os movimentos inspiratórios e expiratórios, administrando a capacidade de ar (CARNASSALE apud RHEINBOLDT, 2014, p. 59) e a pressão na coluna de ar. Segundo Phillips, as emissões vocais com excessiva pressão de ar resultam em sonoridades com “pouca qualidade, ausência de liberdade vocal e afinação, e quase sempre machucam as pregas vocais” (PHILLIPS apud RHEINBOLDT, 2014, p. 59).

Como fazer os alunos entenderem o ato de respirar, como realizar uma respiração que seja adequada para afinar o repertório proposto, como perceber a respiração nas frases melódicas sem o uso de termos tão distantes da realidade de cada um? Falar de respiração ou ensiná-los a respirar dentro da proposta? De acordo com Rheinboldt,

[...] a pedagogia vocal não consiste, apenas, em adotar um vocabulário coerente, mas também em saber aplicá-lo na prática, modificando, de fato, a qualidade sonora do coro e evitando confusões e tensões indesejadas. [...]

---

<sup>14</sup>As the breath is the primary activator of the vibratory cycle of the vocal folds, its use and coordination are basic to accurate singing.

<sup>15</sup>Correct posture and breath management are the foundational elements of proper motor coordination (Phillips, 1992), but complete vocal coordination involves more than just breathing. The student must learn to apply the breath in both the speaking and singing voices.

Explicar o mecanismo respiratório e condicionar os cantores a ele não é uma tarefa fácil. E preciso praticá-lo em todos os ensaios e, em nossa opinião, mais do que teorizar a respiração, é importante sensibilizá-la, aguçando a percepção corporal das crianças, através de exercícios diversos. Também vimos que recursos de aprendizagem podem complementar as explicações verbais, tornando-as mais claras e eficazes. (RHEINBOLDT, 2018, p. 61).

Num coro, além de precisarmos que cada cantor respire corretamente, é necessário que pensemos na respiração do conjunto, de modo que o fraseado da obra não se perca. Para coros com cantores iniciantes, que ainda não possuem controle respiratório suficiente para cantar com uma só respiração a frase musical, podemos lançar mão da respiração coral. A respiração coral acontece quando uma voz “rende”, se alterna com outra, dentro da linha melódica que está sendo cantada. Esse é um artifício bastante eficiente, pois todos auxiliam-se mutuamente, conseguindo a realização do fraseado musical e mantendo a afinação do conjunto, seja numa obra em uníssono, a duas ou mais vozes. Leck (2020), enfatiza que, “o canto desafinado é resultado de apoio inadequado da respiração [...]” e mais, que no canto coral se “promova leveza de som, quando pela primeira vez os alunos aprenderem a respiração” (LECK, 2020, p. 3).

## 2.4 EMISSÃO VOCAL

A emissão vocal ocorre quando o ar que entrou nos pulmões, durante a inspiração, retorna à laringe, onde se localizam as pregas vocais. Para cada som que desejamos emitir, as pregas vocais, com o auxílio dos músculos e cartilagens que compõem o aparelho vocal, se posicionam de uma maneira peculiar. Na expiração, durante a passagem do ar, as pregas vocais vibram, produzindo um som básico, que é amplificado pelas cavidades de ressonância. Cada voz é única, pois varia de acordo com as características físicas do cantor e da forma como ele utiliza essas características físicas.

O aparelho vocal é o instrumento através do qual o ser humano é capaz de produzir sons e palavras. [...] Para que haja fonação (emissão de som através do trabalho muscular) é necessário um motor para fornecer energia ao sistema. O motor do aparelho vocal é o ar proveniente dos pulmões que é posto em movimento através das ordens do sistema nervoso, fazendo vibrar as cordas vocais. [...] As cordas vocais produzem som que é amplificado pelos ressoadores. (NUNES, 2012, p. 5)

Conforme já foi explicado, a voz humana é emitida a partir das pregas vocais, localizadas na laringe, durante a expiração e amplificada pelas caixas de ressonância. Estão envolvidos no processo da emissão vocal a cavidade nasal, boca, língua, palatos, laringe, faringe, traqueia, pulmões.

A fonação, processo de produção vocal, se inicia com a inspiração do ar que é armazenado nos pulmões. Este ar passa pelas pregas vocais (situadas na laringe), as quais vibram e produzem um som praticamente inaudível. Este som é transformado no trato vocal e amplificado pelas cavidades de ressonância: cavidade nasal, boca, palato duro e mole, laringe, faringe, traqueia e pulmões (DAVIDS; LATOUR apud RHEINBOLDT 2014, p. 65-66).

O manejo e controle de toda a musculatura envolvida na emissão vocal será fundamental para a produção da voz de cada um dos cantores, bem como da afinação. O controle de saída do ar, o apoio respiratório, a abertura de boca, o levantamento ou o achatamento do palato mole, assim como o posicionamento da língua afetarão a emissão vocal e a afinação. Carnassale complementa as informações, explicando que

o som produzido na laringe e transformado no trato vocal através do fenômeno chamado ressonância. Uma mesma frequência de som pode assumir timbres diferentes graças a modificação do trato vocal pela ação dos articuladores (por exemplo, língua, palato, mandíbula, lábios). Cada configuração do trato vocal – posicionamento dos articuladores – proporciona ressonâncias de certas faixas sonoras que chamamos de formantes. (CARNASSALE apud RHEINBOLDT 2014, p.66)

Segundo Figueiredo: “A sonoridade de cada coro é única, na medida em que ela é o resultado da soma da qualidade vocal de cada um de seus cantores. Cada cantor que chega num coro traz consigo sua história vocal, com qualidades, defeitos, peculiaridades de timbre, etc.”. (FIGUEIREDO, 2006, p. 20).

o regente precisa estar atento à qualidade sonora do coro como um todo. Os aspectos técnicos coletivos dependem dos individuais. O regente só alcançará bons êxitos com a sonoridade coletiva do coro, na medida em que os cantores desenvolverem individualmente. (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN, 2006, p. 4 6)

No canto coral, precisamos unir essas diferentes vozes de modo que o resultado sonoro do grupo seja o mais homogêneo possível. Para isso, é necessário que o regente esteja atento. Ao mesmo tempo que cada cantor necessita se desenvolver individualmente, aspectos básicos, como o posicionamento de boca na emissão das vogais, devem ser unificados, de modo a facilitar o amalgamento dos sons emitidos pelos diferentes cantores, e que se possa obter a melhoria da afinação e da homogeneidade sonora do coro. Esses elementos, aliados ao repertório e à atmosfera de ensaio conduzida pelo regente, interferem diretamente na emissão vocal, na sonoridade do coral e afinação.

Bartle afirma que o desenvolvimento de um som refinado no coro, por meio da atuação do regente, depende de cinco itens: 1) do ensino consistente de um som puro e uniforme das vogais; 2) de exercícios de aquecimento (warm-ups) usados para desenvolver as vozes; 3) do ensino de um bom apoio respiratório; 4) do repertório selecionado para o estudo das crianças; 5) de uma atmosfera



positiva de ensino, criada pelo regente do ensaio (BARTLE, 2003, p. 16 apud MOREIRA; RAMOS, 2014).

#### 2.4.1. Emissão das vogais

Segundo o Moderno Dicionário da Língua Portuguesa Michaelis, vogais são os sons produzidos por expiração do ar ao passar livremente pela cavidade bucal. Diz-se da letra que representa esse som.

A emissão das vogais e a necessária a diferenciação da sonoridade de cada vogal é tarefa que nem sempre é tão fácil, principalmente quando lidamos com pessoas advindas de regiões diferentes, com seus sotaques peculiares. No artigo “O regente moderno e a construção da sonoridade coral”, os autores (FERNANDES; KAYAMA; ÖSTERGREN., 2006) defendem a construção de um som básico, no qual a emissão das vogais desempenha um importante papel. Além disso, eles ressaltam que:

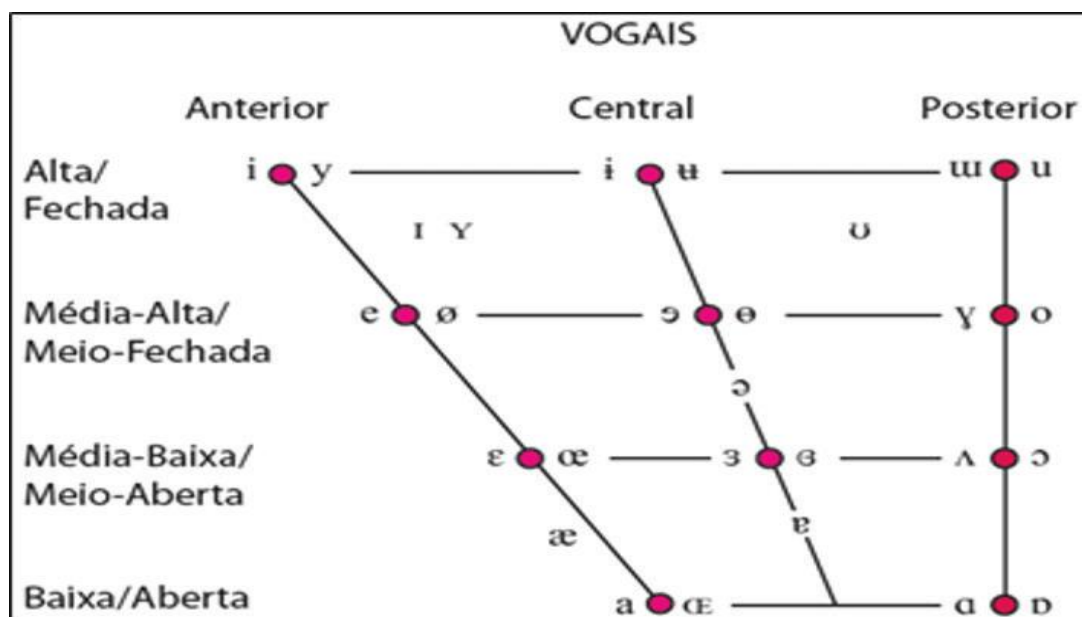
O resultado sonoro de um coro depende da forma como seus cantores produzem seu próprio som. Não se pode ignorar a grande variedade de sons vocais usados na performance dos mais variados estilos de música. (FERNANDES; KAYAMA.; ÖSTERGREN., 2006, p. 37).

Esse é um trabalho árduo e contínuo que no canto coral, na maioria das vezes, fica a cargo do regente.

Ao regente compete o intenso trabalho de ensinar aos cantores a produção adequada dos sons vocálicos. Para Miller (1996), dos problemas de afinação nos grupos corais são consequências da inabilidade dos cantores em diferenciar claramente as vogais. (FERNANDES; KAYAMA.; ÖSTERGREN., 2006, p. 43).

Na emissão de uma vogal, a corrente de ar que sai dos pulmões caminha livre de obstáculos ou fricção de quaisquer partes do trato vocal em todo o trajeto percorrido pelo ar. As diferentes formas que o trato vocal assume, seja pelo posicionamento dos lábios, seja pela diminuição ou aumento do espaço interno da boca pelo levantamento ou rebaixamento da língua e do palato formarão as diferentes vogais.

Quando falamos em emissão das vogais no canto coral, podemos ter como referencial o alfabeto fonético internacional, que é um sistema de notação fonética, criado pela AFI, Associação Fonética Internacional. O alfabeto fonético internacional fornece um símbolo para cada som distinto, abarcando as diferentes línguas.

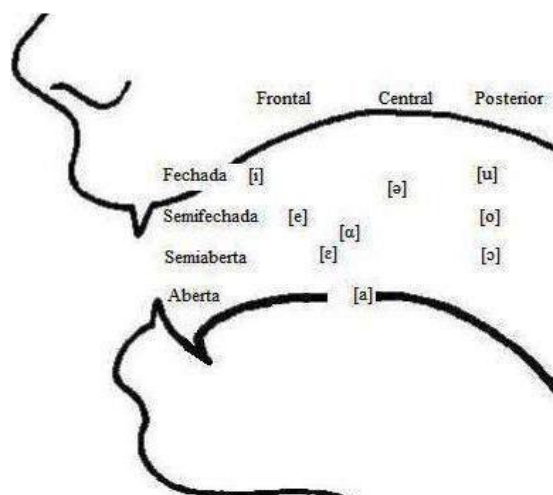


**Figura 1:** Diagrama das vogais cardeais (Fonte: Associação Internacional de Fonética<sup>16</sup>)

É com base nesse alfabeto que o regente irá trabalhar a construção das vogais, no que concerne à abertura de boca, ao posicionamento dos lábios, língua e palato de maneira que se produza a sonoridade específica desejada. É a partir da emissão das vogais que vamos alcançar o timbre desejado e a homogeneidade sonora de nosso coro. No artigo “A Prática Coral na Atualidade: Sonoridade, Interpretação e Técnica Vocal”, os autores destacam.

O ponto de refinamento da qualidade vocal e de unificação sonora do canto grupal está na formação das vogais. Ela determina a qualidade e a maturidade do som e constitui o fator primário na precisão e controle da afinação, além de abrir o caminho para que um grande número de cantores possa cantar como uma só voz. [...] Será necessário que o coro identifique e conheça a formação das vogais básicas. (FERNANDES; KAYAMA.; ÖSTERGREN., 2006, p. 12)

<sup>16</sup>Disponível em: <[https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Diagrama-das-vogais-cardeais-Associao-Internacional-de-Fonetica\\_fig3\\_323538439](https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Diagrama-das-vogais-cardeais-Associao-Internacional-de-Fonetica_fig3_323538439)>. Acesso em 11 abr. 2023.



**Figura 2:** Fonética e fonologia na classificação/caracterização das vogais. Fonte: <https://images.app.goo.gl/emePZcADLt1XZrnVA>.

De acordo com Rheinboldt (2018, p. 67), “cada vogal possui uma configuração diferente da língua, mandíbula e lábios”.

O maestro Henry Leck (2009, 2020) e Rheinboldt (2014, 2018) sugerem que a vogal [u] seja cantada com os lábios bastante arredondados e para frente. Como recurso de aprendizagem, Leck propõe que o cantor segure uma cesta imaginária na frente do corpo ao emitir esse som. Para as vogais [i], [e] e [ɛ], o posicionamento dos lábios também é arredondado com abertura gradativa, ampliando verticalmente na respectiva ordem.

Colocamos os indicadores nos cantos dos lábios para auxiliar na redondeza e verticalidade destas vogais. [o], [ɔ] e [a] são as vogais com a maior abertura de boca, gradativa e respectivamente, mantendo os lábios arredondados também. O gesto do [o] e do [ɔ] pode ser o de segurar uma bola de praia grande, acima da cabeça, e no [a] o gesto de desenhar uma linha com o indicador, partindo da testa até o queixo, passando pelo nariz e boca (LECK, 2009, p. 24 a 28; RHEINBOLDT, 2014, p. 45 a 48). Outros gestos podem ser utilizados para que a colocação e sonoridade das vogais sejam melhor compreendidas e realizadas pelo coro e o regente tem total liberdade para adaptar as sugestões acima. (RHEINBOLDT, 2018, p. 68)

Cada vogal corresponde a uma configuração de boca peculiar. “Construir fôrmas consistentes das vogais por meio da precisa colocação da língua, do maxilar, do palato mole é essencial para se cantar bem. Basta apenas escutar um pouco os corais para saber que há uma tremenda variedade na cor e na textura do som”. (LECK, 2020, p. 3).

## 2.5 RESSONÂNCIA

Segundo Phillips “uma bela voz é aquela que é rica em ressonância. Tal voz pode ser caracterizada como tendo uniformidade de vogais, profundidade e plenitude sonora, e projeção” (PHILLIPS, 2014, pg. 166, tradução da autora<sup>17</sup>). Ao mesmo tempo que o autor reconhece a subjetividade contida nesses termos, Phillips respalda sua afirmação apoiando-se em grandes autoridades no assunto que também utilizaram esta nomenclatura para definir uma voz com boa ressonância.

A ressonância pode ser definida como uma ampliação das ondas sonoras dentro do trato vocal. A onda produzida na passagem do ar pelas pregas vocais passa pela faringe em direção à boca. Uma parte dessa onda é refletida nos lábios e volta ao trato vocal onde é rearranjado de acordo com o formato do trato vocal para a vogal que está sendo produzida. É essa interferência de ondas dentro do trato vocal que transforma o som produzido a nível laríngeo, nas pregas vocais, em um som com ressonância. (PHILLIPS, 2014, p. 166).

Segundo Phillips (2014), cada som da voz humana é a combinação de uma frequência fundamental com a frequência formante. Esse termo é utilizado para designar as frequências de ressonância do trato vocal, e não deve ser confundido com a frequência fundamental de um som puro, sem frequências harmônicas. Frequências formantes da voz são semelhantes à serie harmônica. Entretanto, enquanto a serie harmônica de um determinado som, produzido por um instrumento é fixa os formantes não são fixos. Poderíamos pensar em regiões ou bandas de frequências, que podem ser alteradas (reduzidas ou ampliadas) de acordo com a configuração dada ao trato vocal. (PHILLIPS, 2014, p. 167)

O trato vocal é capaz de assumir múltiplas configurações ao movimentar a língua, mandíbula, lábios, abaixar ou elevar laringe e palato mole. Ao assumir uma posição diferente os formantes também são modificados, e, portanto, o som vocal é também modificado. Leck nos diz que cabe aos regentes decidir qual o tipo de sonoridade deve buscar para cada música, qual o som que seria o mais adequado, o mais agradável. (LECK, 2020, p. 3)

E qual som podemos considerar agradável, como chegar a esse som quando se trabalha com pessoas diferentes cada um com sua voz peculiar? Cabe a nós, regentes,

---

<sup>17</sup>a beautiful voice is one that is rich in resonance. Such a voice can be characterized as having uniformity of vowels, depth and fullness of sound, and projection.

definirmos o que esperamos do grupo que ensinamos, qual a proposta que queremos e fazer uso das várias sonoridades para que esse soim se adequa ao repertório que está sendo trabalhado.

Dos vários aspectos que formam a qualidade sonora de uma voz e, conseqüentemente, de um coro, o timbre é o mais determinante. SMITH e SATALOFF (2000, p.140) afirmam que “o timbre vocal pode ser considerado como o aspecto fundamental do som.” Além disso, para o trabalho de flexibilidade sonora a variação timbrística é de grande relevância. (FERNANDES, KAYAMA, ÖSTERGREN, 2006, p.44)

De acordo com Leck, “o timbre de um coro será o resultado direto das fôrmas das vogais ensinadas pelo regente. [...] Os cantores irão assumir no canto essas fôrmas muito rapidamente com regularidade.” (LECK, 2020, p.3). Cabe ao regente, na maioria dos casos, orientar seus cantores em relação ao posicionamento do trato vocal, visando alcançar homogeneidade sonora e timbrística do conjunto.

## 2.6 LINGUAGEM METAFÓRICA COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA

O ato de cantar envolve uma série de movimentos internos do aparelho fonatório, aos quais não temos acesso visual, o que torna bastante complexo o ensino do canto. Por essa razão é comum que os professores de canto busquem relacionar algo concreto, que já faz parte das vivências dos alunos, com os conceitos que precisamos trabalhar. Com vistas a compreender um conceito abstrato partimos de imagens concretas ou de sensações que já são conhecidas pelos cantores e as articulamos metaforicamente com o conceito que estamos trabalhando. Segundo Astulez (2012), a utilização de metáforas no ensino do canto pode ajudar o aluno na memorização de sensações físicas, facilitando a compreensão em relação à técnica que está sendo utilizada e aos conceitos mais abstratos (CLEMENTS; 2008; ROSSBACH, 2011).

Quando a mente estiver focada e o corpo pronto, quase todos os cantores conseguem lembrar uma nota dada. Esta memória vem de diversos fatores que incluem a sensação física, a respiração, o som ouvido, o espaço na boca, e os ressonadores. (LECK; JORDAN, 2020, p. 20)

No artigo, “O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens”, as autoras (SOUSA.; SILVA; FERREIRA, 2010) afirmam que o uso de expressões metafóricas durante o ensino de canto tende a tornar o ensaio mais leve e divertido, em oposição ao ensino sem o uso desta ferramenta, que muitas vezes se torna árido e complexo, em especial para alunos iniciantes.

Por outro lado, Miller (1986) 1996 chama a atenção que o uso de metáforas pode induzir ao mau uso do aparelho fonador, porque as imagens utilizadas, na verdade, são indicadores vagos de conceitos específicos e que podem ter sentidos antagônicos para as diferentes pessoas. Para ele o ensino do canto poderia ter um avanço mais significativo se o uso de metáforas fosse substituído ou complementado por uma linguagem mais exata.

[...] os cantores podem muito facilmente interpretar mal as palavras, não importa quão pitorescas ou criativas elas sejam. “Construa a frase” pode significar, para um corista, fazer um grande crescendo, enquanto para outro pode significar cantar bem ligado. Referências tidas como universais podem acionar várias imagens mentais e resultados distintos. Além disso, palavras não produzem ação de forma automática, mesmo nos melhores grupos corais. (WIS, 1999 apud CARVALHO, 2003, p. 6, grifo do autor)

Para minimizar equívocos relacionado ao uso de metáforas, uma estratégia possível de ser adotada é a utilização de linguagem metafórica que parta de conceitos conhecidos por eles, que façam parte de seu mundo, de seu cotidiano. Este tipo de metáfora pode ser mais efetiva na compreensão de questões relacionadas com a colocação da voz, o ouvir, a afinação e a sonoridade que se busca em cada canção do repertório.

De acordo com Leck e Jordan,

Nós conseguimos ensinar com mais eficácia quando compreendemos como as crianças aprendem. Aprender a cantar não é estritamente um processo auditivo. Nós envolvemos o máximo de estudos possíveis. Enquanto cantamos, nós ouvimos, vemos e sentimos. (LECK; JORDAN, 2020, p. 20)

Devo colocar-me em desacordo com parte do texto acima, “Aprender a cantar não é estritamente um processo auditivo”. Mas como o processo de afinação pode ser realizado sem uma escuta igual ou diferenciada? Para além disso, a valorização de cada acerto a partir do ouvir é uma grande aliada na conquista dos padrões de afinação desejada, é o incentivo numa busca pela melhoria da qualidade da afinação e da sonoridade do grupo.

Em se tratando de repetições, é bom que tentemos sempre valorizar a execução das crianças para que, mesmo com os ajustes necessários, elas sintam prazerem realizá-las: “Esta execução foi boa, mas, quem sabe, se fizermos uma forma melhor com a boca, abrindo-a, e respirarmos melhor, poderemos ter um som mais cheio, uma sonoridade mais agradável, com um som fluente como uma bola que corre no jogo de boliche...” (SCHIMITI, 2003, n.p.)

Existem tipos de linguagem metafórica: movimentos físicos, formas visuais, auditivas e sensações, são algumas delas. Rheinboldt, a partir de Henry Leck, define metáforas como âncoras de aprendizagem. (RHEINBOLDT, 2014), pois uma vez que são

absorvidas pelos cantores, tornam-se memórias musculares que são utilizadas nas diferentes obras cantadas, sempre que é preciso vencer um obstáculo de mesma natureza.

Creio que o uso de metáforas com grupos vocais, seja a forma mais rápida de se entender o som, o texto, a respiração, o andamento, o pulso, o ritmo e a sonoridade no repertório escolhido.

Por que o professor de canto utiliza tais metáforas como ferramenta? Qual será a correspondência objetiva entre uma determinada expressão metafórica e o resultado sonoro esperado por esse profissional? Que estratégias ele adota quando o aluno não compreende essa linguagem? (SOUSA; SILVA; FERREIRA, 2010, p.1)

Quando se trata de corais, onde encontramos pessoas diversas e, particularmente, tratando-se de projeto social como é o caso do coral infantojuvenil da EMR, a utilização de metáforas, que fizessem parte do cotidiano dos cantores, tornava minha fala mais direta, uma fala que os cantores compreendiam com mais facilidade e como consequência tínhamos um resultado mais rápido, uma afinação mais precisa, dando uma autenticidade ao som realizado em cada uma daquelas músicas do repertório. No decorrer do capítulo 4, exemplos de metáforas serão dados.

No processo de afinação a partir do repertório coral, procura-se desenvolver a consciência em relação à afinação, à postura, à respiração, à emissão vocal e à ressonância. Utilizando-se uma linguagem próxima àquela que os alunos conhecem e, ao mesmo tempo que são desenvolvidos aspectos técnicos, se aproveita para trabalhar aspectos emocionais, a interação social, a percepção auditiva e a respiração, fazendo com que as metáforas funcionem como uma ferramenta de intermediação entre os conceitos a serem apreendidos e os cantores do grupo.

Em entrevista dada a Agnes Schmeling, Elza Lakschevitz também demonstra a utilização de linguagem metafórica (analogia de simbolismo):

acabei tendo que criar jogos, metáforas que facilitassem o trabalho, e também o acesso das crianças à linguagem musical. Essas ilustrações eram tanto verbais (“- Quem tem dedinho não se perde, acompanha as notas!”) como gestuais, na minha regência. [...] A criança tem maior facilidade que o adulto para perceber sutilezas gestuais, contanto que seja sensibilizada para tanto, e que acredite na informação que está sendo passada pelo regente. Apesar disso, é comum vermos regentes de coro infantil usando os maiores gestos possíveis, como se as crianças não entendessem o que lhes é dito! (LAKSCHEVITZ, 2006, p. 68)

É importante notar que em muitos casos as metáforas utilizadas por mim dentro desse coro específico podem ser diferentes das utilizadas por mim em outros coros que vivam dentro de uma outra realidade ou por outros regentes, pois para que realmente

surta efeito é preciso que adequemos a nossa linguagem à linguagem dos cantores para que esses possam compreender rapidamente o efeito que desejamos.

A maioria dos professores que utilizam a linguagem metafórica concorda que é preciso adaptar seu repertório de imagens a cada aluno, e às vezes elaborar novas metáforas especiais para cada indivíduo, levando em conta suas características de personalidade. (SOUSA; SILVA; FERREIRA, 2010, p.7)

### **2.6.1. Metáforas físicas**

Segundo Wis “uma metáfora física é qualquer gesto ou movimento capaz de levar à essência da ideia musical e envolver os cantores de uma forma concreta e corporal” (WIS, 1999 *apud* CARVALHO, 2003, p. 7). Movimentos físicos, como o uso do corpo do aluno assim como o movimento gestual do regente, podem ser utilizados como metáforas para manutenção da afinação e da sonoridade que desejamos. Podemos procurar relacionar por exemplo um movimento corporal a uma determinada sonoridade, estimulando os alunos a imaginarem: “se esses movimentos fossem um som, como seriam ouvidos e cantados?” Um movimento de mão de baixo para cima pode sugerir, por exemplo, a sustentação de uma nota e a manutenção da afinação de uma nota longa. Um movimento de lançamento de uma bola de boliche deslizando, pode nos ajudar na produção de um som que caminha livremente para frente.

A imaginação de formas visuais, o uso de objetos físicos ou até mesmo o olhar do regente podem direcionar o aluno para o som que se deseja, levando-o a compreender o tipo de som que se está buscando. Quando pedimos, por exemplo, que o cantor cante direcionando seu som para a última cadeira do auditório, o fato de se ter um ponto físico concreto, para onde ele deve tentar direcionar seu próprio som, pode auxiliá-lo a utilizar corretamente os ressonadores de forma a conduzir o som para o ponto desejado. Quando estamos com dificuldade de fazer com que um cantor cante notas mais agudas, podemos por exemplo relacionar a altura da nota com posições físicas cada vez mais altas. Essas metáforas podem auxiliar o cantor na compreensão e na execução daquilo que está sendo pedido.

### **2.6.2. Metáforas verbais**

As metáforas verbais também são bastante utilizadas no ensino de canto. É comum o professor de canto pedir ao aluno a realização de um determinado som



utilizando as seguintes expressões: “caminhe com o som”, “faça um som mais escuro ou som mais claro”, “cante mais leve”, “não deixe a voz cair”. “cante com uma voz como uma gota de orvalho”, “faça uma voz como um sino”, “cante como se fala”, “foque na voz”, “cante com uma postura de admiração”, “cante com o som de uma risada de bruxa”. (SOUSA et al, 2010.p.8)

O uso de sugestões como por exemplo: “cante com uma voz de veludo” ou “cante como se estivesse passando a mão carinhosamente no pelo de um gato e sentindo a maciez de sua pele”, ou “cante como se estivesse muito irritado e zangado”, são alguns exemplos de metáforas que buscam despertar nos cantores determinados sensações que serão transferidas para a sonoridade da música a ser cantada.

### 3 REPERTÓRIO

A escolha do repertório, na maioria das vezes, fica a cargo do regente, mas, algumas vezes o coro recebe algum convite específico para realizar determinado repertório. De qualquer forma, o repertório cantado pelo grupo deve ser escolhido a partir das características deste grupo e precisa estar dentro do nível técnico do coro. Sendo um grupo iniciante é o momento de pensar num repertório um pouco mais simples, para que possamos trabalhar não apenas a afinação, mas também o fraseado, dinâmica e estilo.

Encontre o repertório disponível de mais alta qualidade. Ensine a música dentro do estilo de maneira que os alunos entendam o pleno sentido da grandeza dela. A linguagem deve ser adequada para as crianças. O material melódico deve ser apropriado para crianças. [...] a música deve conter valor estético e artístico. Pergunte se vai valer a pena se lembrar dessa música dentro de dez anos. (LECK; JORDAN, 2020, p. 4)

Cabe ao regente dizer se o coro já tem ou não condições técnicas de realizar um determinado repertório. Considero importante definir os parâmetros que desejamos desenvolver no coro para buscar um repertório que traga também novos desafios e crescimento constante ao grupo. Ao examinarmos as possíveis peças a serem inseridas no repertório, é preciso que se analise as linhas melódicas de cada voz, a extensão vocal, a complexidade harmônica e o texto da obra. Além disso, um repertório diversificado, multicultural, em diferentes línguas traz para os cantores uma ampliação cultural bastante interessante e desafiadora.

O repertório de um coro diz muito sobre as preferências musicais, estéticas e interpretativas de seu regente, seus cantores e seu público. [...] As possibilidades de repertório são diversas, abarcando gêneros musicais populares, eruditos e folclóricos; de origem nacional e internacional; com acompanhamento instrumental ou a cappella, em uníssono ou em vozes; e com temáticas e estéticas específicas ou variadas. (SCHIMITI, 2003, p. 15 apud VERTAMATTI, 2008, p. 27)

Alguns critérios precisam ser levados em consideração na escolha do repertório para um coral infantojuvenil, tendo em vista, por exemplo, a faixa etária abrangida pelo coro. Em meu caso específico, o Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha trabalha com crianças e adolescentes abrangendo uma larga faixa etária que vai de 6 a 17 anos. Tal faixa etária, por si só, torna o coro bastante heterogêneo e o repertório precisa atender a interesses bastante diferentes. A escolha de um repertório, que motive a todos os cantores, independentemente da idade, é função principalmente do regente, uma vez que os cantores não têm conhecimento de repertório suficiente para trazer sugestões. Em alguns casos, quando os nossos cantores ouvem um outro grupo

cantando uma música e trazem a sugestão da realização dela, e essa peça está dentro da possibilidade de realização do grupo e do regente, eu procuro atendê-los.

Lucy Schimiti traz uma interessante reflexão em relação à dificuldade de execução do repertório. No seu entendimento, muitas vezes a dificuldade da realização não está propriamente nos cantores e sim no regente. Por isso o preparo do regente e o contínuo aprofundamento na arte da regência precisa ser observado.

[...] muitas vezes a dificuldade de execução de determinado repertório é mais nossa que das crianças; somos nós que na maioria das vezes, não temos segurança na execução de algumas obras e deixamos de incluí-las em nosso repertório. [...] Uma coisa, porém, nos parece certa: devemos sempre eleger para nossos grupos aquelas peças que os cantores sejam capazes de realizar bem. (SCHIMITI, 2003, p. 3)

O repertório escolhido deverá atender e motivar a todos e acrescentar conhecimentos. Em caso de situações de conflito em torno do repertório, cabe ao regente estar atento e trazer soluções para serem discutidas com o grupo. Esse diálogo é fundamental para a manutenção de um ambiente aconchegante. Intercalar o ensaio com obras novas e músicas que já estão em andamento é uma boa estratégia, porque os alunos antigos podem ajudar aos novos, havendo assim uma troca de conhecimentos e trazendo momentos de descontração.

Para os alunos mais velhos, que em algum momento já passaram por um repertório mais infantil ou até mesmo por aquela música que está voltando ao repertório, é uma forma de lembrar, é uma oportunidade de naquele momento, com aquela música, ouvir, cantar, interpretar e observar detalhes que talvez, na primeira vez que cantou a peça, ele não tenha observado. Será uma outra realidade.

No meu coro, já tive crianças que vieram com alguma vivência musical, mas a grande maioria chegava sem nenhuma experiência anterior. Com estas, o que eu sempre tentei fazer foi colocá-las junto de crianças mais antigas, que já tivessem certa firmeza. Essa troca é muito importante. [...] Além do mais, o iniciante está vendo que essa é uma atividade possível, pois tem alguém como ele que já a realiza. (LAKSCHEVITZ, 2006, p. 67)

Um grupo coral está sempre se modificando com a entrada de novos integrantes, sejam iniciantes ou oriundos de outros corais, além da saída de cantores. Este é um outro fator que precisa ser observado na escolha do repertório. Se por um lado, às vezes, perdemos cantores que já estavam num bom nível de desenvolvimento técnico, os novos elementos trazem um entusiasmo e uma nova energia para o grupo. A escolha do repertório precisa dar oportunidade de crescimento tanto para o cantor que já está no coro há algum tempo como para aquele que acaba de entrar e precisa ser acolhido e ser capaz

de cantar pelo menos uma boa parte do repertório. Uma solução para essa situação é mesclarmos o repertório com obras fáceis, médias e alguma de maior complexidade.

Num repertório que os antigos conheçam, os novos acabam aprendendo mais rapidamente, pois têm o suporte do colega que já está seguro naquele repertório. Por outro lado, quando trazemos, em algum momento do ensaio, uma música nova, algo novo para todos, o regente coloca todos no mesmo nível de aprendizado. Por exemplo, na escolha de uma nova música em uníssono, de um cânone, é o novo que se apresenta para todos e nessa música, em seu aprendizado, já começa a se desenvolver com as novas vozes uma outra identidade vocal. Tal identidade será moldada, a partir do emocional, na afinação, respiração, postura, emissão vocal e ressonância. Lakschevitz, orienta que

O mais importante do repertório não é somente seu valor estético. Através do repertório, a criança tem contato com uma porção de coisas diferentes, desde elementos musicais até questões sociais, educativas, culturais. Além do mais, tem que ser prazeroso. Tem que fazer bem para cantores, plateia e regente. (LAKSCHEVITZ, 2006, p. 83)

Um ponto importante a ser considerado, dentre os critérios na escolha do repertório, é que levemos também em conta o local de onde vem estas crianças, onde está inserido esse coro, a idade dos cantores, a extensão vocal e principalmente o desenvolvimento técnico do coro. No texto de Schimiti, “devemos incluir peças de qualidade no repertório, que apresentem algum desafio para a criança, que sejam interessantes e que contribuam para sua formação cultural.” (SCHIMITI, 2003, n.p.). Entendo o que a autora quis dizer, mas é preciso pontuar que este é um termo fora de uma realidade. Precisamos ficar atentos. Difere-se de uma escolha pessoal para selecionar peças. Mas um cuidar para não soar preconceituoso com um repertório que foge do contexto e domínio do regente.

Um fator importante é gostar daquilo que se canta e daquilo que se rege. É buscar a compreensão e a realização da obra em detalhes quer seja em relação ao estilo, à clareza da dicção, à justeza da articulação, à emissão adequada do som, à precisão da afinação, à qualidade timbrística, sem que se perca o prazer de realizar o repertório.

A escolha de repertório eficaz é muito importante para manter o interesse e o entusiasmo. Deve ser atraente para os cantores, realçar a beleza natural da voz, representar uma variedade de períodos e estilos e fornecer opções viáveis para todas as peças. É um desafio especial encontrar repertório que interessará a todo o coral e ainda incluir vozes na muda. (LECK; JORDAN, 2020, p. 187)

Na escolha do repertório de seu coral, é importante estabelecer confiabilidade e conforto nos momentos dos ensaios. Ensaiar um repertório novo nem sempre é fácil.

Quando ele apresenta uma certa dificuldade, é sempre interessante um bom planejamento do ensaio de modo que as dificuldades específicas sejam trabalhadas antecipadamente, de forma lúdica. Esse novo aprendizado trará um crescimento para o grupo que se sentirá mais confiante e seguro por ter vencido, uma nova etapa no seu desenvolvimento técnico.

Gosto de destacar também que sempre procurei desenvolver uma qualidade vocal própria da criança (ao contrário de tentar treinar “pequenos adultos”), bem como escolher repertório apropriado, com textos inteligentes, educativos, e a linguagem musical de alta qualidade. Afinal de contas, repertório infantil não significa música idiota. (LAKSCHEVITZ, 2006, p. 57)

É necessário ter uma boa estratégia na apresentação de uma obra para que se possa contornar os problemas que surjam durante o ensaio. a forma de apresentação daquela música relacionando-a a quaisquer outras apresentadas, envolvendo o grupo ou as próprias vivências individuais.

Ao escolher o repertório, o regente deve ser cauteloso, avaliar as possibilidades vocais e musicais de seu coro e, além de suas próprias preferências, também levar em consideração as preferências dos cantores, para que haja um equilíbrio na escolha.” (RHEINBOLDT, 2018, p. 32)

É preciso planejar o ensaio de modo a facilitar o estudo de um novo repertório ou aperfeiçoarmos o repertório que já está lido. Isso exige um estudo cuidadoso e profundo do repertório por parte do regente. Quando planejamos o nosso ensaio somos capazes de criar soluções com muito mais eficiência para os problemas que venham a surgir.

Sou da firme opinião de que o profundo conhecimento da partitura, associado com a postura de estar aberto para “o que der e vier” são as ferramentas indispensáveis para uma boa condução do ensaio de uma obra, em qualquer de suas etapas. O regente deve ser como um médico, que, ao examinar e dialogar com seu paciente, diagnostica o problema e apresenta as soluções adequadas, naquele momento. [...] Tenho a ideia muito clara que o coro, a cada ensaio, é um novo coro, que nunca vimos antes, imprevisível. (FIGUEIREDO, 2006, p. 14)

Para escolher o repertório é preciso que o regente tenha pleno conhecimento das vozes que tem no seu grupo, tanto individualmente como no coro como um todo. Carlos Alberto Figueiredo também faz uma sugestão sobre os critérios na escolha do repertório:

Quais os critérios e circunstâncias para a escolha do repertório para um coro? A questão, a nosso ver, passa, antes de tudo, pela relação entre o regente e os coralistas, que é como um casamento, ou seja, pessoas que estabelecem um vínculo entre si, visando, entre outras coisas, um desenvolvimento comum. Na escolha do repertório estão envolvidos dois fatores principais, querer e poder,

e os dois agentes essenciais, regente e coralistas, estes últimos pensados em bloco, ou seja, o coro. Entenda-se poder como a habilidade musical para realizar a obra. (FIGUEIREDO, 2006, p. 25)

O repertório para coros infantojuvenis precisa atender às especificidades destas vozes. Todas as linhas melódicas estão dentro do âmbito das vozes agudas de sopranos, mezzosopranos e contraltos ou já temos cantores nos naipes de tenores e barítonos e baixos? Qual a extensão vocal de meus cantores? Precisamos ter um conhecimento aprofundado das vozes que vão cantar aquela música, como Figueiredo no texto acima afirma, e um cuidado na escolha do repertório para que esse realmente funcione com o meu grupo. O estudo aprofundado da obra será o passo seguinte. Como nos fala Schimiti “Todo ensaio cuidadoso revela que o regente já venceu as dificuldades do repertório antes de apresentar as peças aos cantores” (SCHIMITI, 2003, n.p). Assim, quando levamos o repertório para o ensaio um longo processo já foi percorrido pelo regente para que o ensaio flua de forma positiva.

#### **4 RELATO DE EXPERIÊNCIA**

Nesse capítulo diálogo com os referenciais teóricos apresentados nos capítulos segundo e terceiro, baseando-me, principalmente, nos autores Rheinboldt (2014,2018) e Leck (2020) relatando os procedimentos que tenho adotado nos últimos 25 anos de trabalho no Coro da Escola de Música da Rocinha, no qual utilizo o próprio repertório para construir a afinação coral. Para que se compreendesse melhor a partir de que lugar essas experiências são vivenciadas, trouxe uma breve contextualização a respeito do local de onde os cantores são oriundos – Comunidade da Rocinha, assim como um relato sobre a criação da Escola de Música da Rocinha, o que lá é oferecido e a atividade coral desenvolvida continuamente durante os últimos 25 anos. Cabe ressaltar que desde a criação do coro, estive a frente de todos os grupos corais que ali funcionaram.

Sempre que participei de algum coral, curso de música ou aulas de técnica vocal, algumas perguntas vinham imediatamente a minha mente. Como eu usaria aquilo que estavam me ensinando? Como fazer o outro entender o propósito dos vocalises? Por que ensinar algo a partir daqueles vocalises tradicionais, daquelas frases melódicas complexas e distantes da realidade das crianças e adolescentes que não tinham o hábito de cantar em grupo? Busquei então uma outra forma de abordar a afinação e o treinamento auditivo com aqueles meninos que estavam ali porque queriam apenas cantar, ter conhecimento da própria voz, sair dali cantando alguma música aprendida e feliz.

Quando iniciei minha trajetória na área de coros infantojuvenis, havia pouca literatura brasileira sobre este assunto e mesmo esta literatura era muito calcada em outras culturas. O jovem brasileiro, de comunidade, que busca a atividade coral tem características bastante diferentes daqueles advindo de países desenvolvidos onde o hábito de cantar está presente desde os primeiros anos escolares. Foi preciso buscar uma nova metodologia, que fosse atraente e atendesse à esta realidade. Foi dentro deste contexto que iniciei o trabalho de afinação a partir do repertório coral.

Nesse relato, trago procedimentos adotados visando afinação a partir do repertório que poderão auxiliar regentes corais, sejam de projetos sociais ou não, que às vezes têm pouco tempo de ensaio ou trabalham sozinhos, com o intuito de fornecer novas ferramentas e/ou estimular o uso de outras que conheceram no decorrer de seus aprendizados, mas não usaram.

#### 4.1 A ESCOLHA DO REPERTÓRIO EM MINHA PRÁTICA

Dentre os inúmeros cânones, canções em uníssonos, a música folclórica nacional e internacional, a música brasileira e a música erudita há muito material de boa qualidade. Segundo Schimiti (2003), inúmeros fatores podem ser efetivos na condução do desenvolvimento do repertório coral que, para mim, promovem um leque de opções bastante interessante, porque:

[...] despertam nas crianças o gosto pela arte, propiciando um contato com o vasto repertório musical popular, folclórico e erudito de nosso país e do exterior; propiciam a vivência do cano coletivo, com a execução de obras que contemplam as diferentes manifestações estético-musicais que emanam de contexto do próprio aluno, bem como oferecem a oportunidade para a vivência de nossas possibilidades estético-musicais; possibilitam a formação de novas plateias. (SCHIMITI, 2003, p. 2)

Por isso, é preciso buscar um repertório que agrade os cantores, que os façam querer cantar e vibrem com o conhecimento musical (melodias, harmonias e literatura). Rheinboldt afirma: “cabe ao regente viabilizar repertórios variados que possam ampliar as experiências artísticas e criar novas predileções musicais a seus cantores e plateia.” (RHEINBOLDT, 2018, p. 33). O mesmo se dá com melodias que fogem do habitual, que requerem, também, maior esforço do regente para apresentar o conteúdo de maneira eficaz.

Para que a escolha do repertório seja eficiente, é preciso que conheçamos as características de nossos cantores e que o regente esteja pronto para conduzir os ensaios e regência da obra. Apenas gostar de uma música não nos torna prontos para executá-la

Ele também pode ser escolhido com base no crescimento musical e técnico-vocal que pode ser oferecido ao coro, através da prática e teorização de elementos como pulsação, fórmulas de compasso, andamentos, rítmica, tonalidades, harmonia, percepção auditiva, leitura e escrita musical, história da música, estética, colocação vocal, tessitura, respiração, sonoridade coral, dicção, afinação etc. (RHEINBOLDT, 2018, p. 32)

Opinião similar é corroborada por Leck:

Embora seja importante gostar da música, há mais a considerar ao determinar se é adequado. A execução de repertório coral para o público requer um conjunto específico de habilidades. [...] Cada cantor deve ser desafiado em seu nível de habilidade. O que é apropriado para o coral tem a ver com o texto, tessitura, atratividade, diversidade estilística, considerações curriculares, necessidades de programação e valor artístico. (LECK; JORDAN, 2020, p. 169)



Opiniões e relações a respeito do repertório adequado para coros infantojuvenis são díspares. Mas acredito que o coral canta o repertório que é bem ensinado, que é feito com domínio, que é ensaiado com confiança. Diante disso, vem a necessidade do estudo e da condução do grupo diante do repertório escolhido. Leck (2020) pontua que “existe um processo para escolher música. Certifique-se de que você ama a peça, porque não pode ensinar algo que não gosta.” (LECK; JORDAN, 2020, p. 169)

Embora seja importante gostar da música, há mais a considerar ao determinar se é adequado. A execução de repertório coral para o público requer um conjunto específico de habilidades. [...] Cada cantor deve ser desafiado em seu nível de habilidade. O que é apropriado para o coral tem a ver com o texto, tessitura, atratividade, diversidade estilística, considerações curriculares, necessidades de programação e valor artístico. (LECK; JORDAN, 2020, 169)

Com base na citação dos autores, enfatizo que há a necessidade de se avaliar a extensão vocal das linhas melódicas, o grau de dificuldade melódica, harmônica e rítmica, e se o texto está adequado para a idade dos cantores. Lembro de alguém que escreveu uma canção muito bonita e ofereceu a peça para uma determinada regente fazer com seu coro. Ocorre que dentro da letra havia uma expressão que causou um descontrole de risos generalizados por todo o coro, tornando impossível a realização da obra. A solução foi trocar a expressão para que a obra pudesse continuar no repertório.

Em relação a mantermos uma determinada obra no repertório do coro, se uma obra poderia de tempos em tempos voltar a ser cantada pelo grupo Leck e Jordan afirmam algo que considero interessante ao refletir sobre a qualidade das obras escolhidas. Leck e Jordan explicam que para saber se uma peça seria de boa qualidade o regente deveria se fazer a seguinte pergunta: “Pergunte a si mesmo se você selecionaria a peça novamente em dez anos. Não faz sentido uma música infantil que não teria valor daqui a dez anos.” (LECK; JORDAN, 2020, 2020, p. 169). É possível adotarmos esse critério para toda e qualquer obra que quisermos incorporar ao repertório do coro. Mas, também, necessário se faz pensar que em uma década há o cuidado de uma análise do texto, para o momento em que se há de realizar a música.

Ao estudar o repertório, o regente precisará se antecipar aos possíveis problemas que venham a ocorrer durante o ensaio, preparando jogos ou brincadeiras que trabalhem esses aspectos, de modo que, quando o grupo passar por esse trecho mais complexo, os cantores já tenham vencido tecnicamente a dificuldade. O estudo do repertório servirá para dar ao regente suporte e conhecimento aprofundado da obra de

modo a transformar a leitura da peça num momento instigador, que desperte nos cantores o interesse em aprender a obra e que compreendam o porquê e a importância de estarem aprendendo aquela música.

É interessante notar que, se o aprendiz é consciente, tudo que é apreendido quando estamos trabalhando uma obra é transferido para outras as peças. Como nos lembra Carlos Alberto Figueiredo “É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro.” (FIGUEIREDO, 2006, p. 18)

Acredito que a utilização do repertório pode ser uma ferramenta eficaz para trabalhar a afinação, desde que o regente planeje cuidadosamente essa intercessão. Figueiredo (2006) em um de seus textos diz que:

O repertório, ou seja, o conjunto de obras que um determinado coro executa, é o elo principal entre todos os agentes que participam da atividade coral – coralistas, regente, público - e o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo conjunto - ensaios, apresentações, etc.” (FIGUEIREDO, 2006, p. 25).

O maestro americano Henry Leck e Jordan, reforçam a ideia:

Encontre o repertório disponível de mais alta qualidade. Ensine a música dentro do estilo de maneira que os alunos entendam o pleno sentido da grandeza dela. A linguagem deve ser adequada para as crianças. O material melódico deve ser apropriado para as crianças. Porém, mais importante, a música deve conter valor estético e artístico. Pergunte-se se vai valer a pena se lembrar dessa música dentro de dez anos. (LECK; JORDAN, 2020, p. 4)

Afinar a partir do repertório me conduz ao pensamento de Phillips: “para fazer os ajustes adequados no mecanismo vocal, os alunos devem ter informações auditivas.” (PHILLIPS, 1992, p. 27). Essas informações auditivas são referências importantes. No coro amador, elas são trazidas pelo regente que precisa exemplificar cada frase musical com perfeita afinação, intenção e justeza rítmica.

Sempre procuro escolher uma obra que traga uma contribuição, que possa acrescentar algo na vida daquelas crianças seja em relação ao aprendizado musical, seja em relação ao aprimoramento de suas vozes ou que possa promover uma ampliação cultural. Escolho canções que os ajudem a desenvolver e a dominar suas vozes. Observando a harmonia, buscando riqueza de material para ampliar a escuta. Normalmente não trago peças nos gêneros *rap* e *funk* porque esses já são bastante conhecidos deles uma vez que estão muito presentes em suas atividades sociais. Reconheço que posso receber críticas em relação a tal restrição, pois, em geral, esse tipo de repertório é usado para o professor demonstrar que reconhece a cultura dos alunos, e

a valoriza. No entanto, a escola é um projeto social que visa ampliar os horizontes de seus alunos e aqueles que nos procuram querem conhecer novas linguagens e ampliar seu universo cultural. Além disso, conforme já comentei em outras partes deste trabalho, sou tão integrada à vida pessoal de meus cantores que acredito que mostre meu respeito por eles de outras maneiras. É preciso apontar que dentro desses gêneros, há uma diversidade enorme histórica, de texto, contexto e realidades. Temas muitas das vezes que por desconhecimento teórico, deixamos de fazer. Por indicação do professor Lenine, banca desse mestrado, reconheço que pode haver aqui uma limitação, da parte de quem vem a fazer, somando a um desconhecimento. Necessário se faz um estudo para não soar limitado as possibilidades de manifestação musical. Por indicação do professor acima citado, refaço a minha fala, dizendo. Em minhas escolhas, levo em consideração as mensagens trazidas através das letras das canções. Quando a peça escolhida é em idioma diferente do português, sempre trago a tradução da letra para que, tendo conhecimento daquilo que cantam, possam fazê-lo com maior expressividade.

O repertório, na sua maior parte, é escolhido por mim. Algumas vezes trabalhamos com peças encomendadas por um cantor ou programa de televisão. Procuo trazer sempre obras novas para repertório e resgato também obras que já foram feitas em anos anteriores, às vezes para desenvolver um trabalho específico e outras vezes para atender a solicitações das próprias crianças, como foi o caso da obra *Carresse sur l’ocean* de Bruno Coulais e Christophe Barratier que havíamos feito em 2019 e voltamos a ensaiar em 2023. Além disso busco trabalhar obras escritas originalmente para coro, sacras e profanas, folclore nacional e internacional e “música popular” brasileira e estrangeira.

Quanto ao grau de dificuldade para execução do repertório, procuro equilibrar de modo a termos algo fácil para eles realizarem com peças de maior dificuldade. Mas eu, como regente, preciso saber o que o grupo é capaz de fazer a contento.

Encontro sempre uma boa aceitação de todas as obras do repertório pelos cantores. Nunca foi necessário interromper uma peça devido ao fato dos cantores não terem gostado dela. Sempre expliquei a eles da necessidade de superarmos nossas dificuldades e estarmos abertos ao que é novo, pois, muitas vezes a recusa ocorre apenas pela falta de conhecimento. E como eu tenho crianças bem pequenas e adolescentes eu deixo claro que todos precisam passar por aquele aprendizado e que os mais antigos, caso já tenham cantado a obra eles cantarão agora, neste segundo momento, com um novo entendimento e amadurecimento.

Nos anos de 2020 e 2021, devido a pandemia da COVID 19, para não interrompermos o trabalho, os ensaios passaram a ser *on-line*. Optei por não solicitar gravações aos cantores, devido as famílias residirem em casa pequena, com muitos moradores, em local com entorno barulhento, muitas vezes com apenas um celular servindo a 3, 4 crianças. Além disso para gravação a criança necessita ter dois aparelhos. Um onde escuta a base enviada por mim e outro no qual a gravação é feita; e nem todas as crianças dispunham destes dois aparatos.

Em 2020 iniciamos presencialmente com as obras:

**Quadro 3:** obras trabalhadas em 2020

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
Azulão	Jayme Ovalle Manuel Bandeira		Português	AS
Dona Nobis Pacem	Sherri Porterfield		Latim	SAT
Glorious	Stephanie Mabey.	Masa Fukuda	Inglês	SSA
Only Hope	Jonathan Foreman	Gerry Kapoh	Inglês	SSA

Fonte: Elaborada pela autora

Com a chegada da pandemia, foi necessário mudar o repertório. Optei por obras com menor duração, grande parte em uníssono e na língua portuguesa, com textos mais acessíveis. Trouxe uma peça da Sandra Coelho do Vale, três pequenas canções da Cecília Cavalieri França e três canções do folclore brasileiro, como podemos ver no quadro abaixo:

**Quadro 4:** obras trabalhadas em 2020

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
Arco-Íris	Sandra Coelho do Vale		Português	S
O Garimpeiro	Cecília Cavalieri França		Português	S
Maria Fumaça	Cecília Cavalieri França		Português	S
O Coqueiro da Praia	Cecília Cavalieri França		Português	S
Nesta Rua	Folclore brasileiro	Villa Lobos	Português	S
Rosa Amarela	Folclore brasileiro	Nelson Matias	Português	AS
Terezinha de Jesus	Folclore brasileiro	H. Villa Lobos	Português	S

Fonte: Elaborada pela autora

Em 2021 a situação pandêmica se manteve e continuamos com os ensaios on-line.

O repertório de aulas contemplou as obras que haviam sido feitas em 2020 e que constam no quadro x, mas novas situações surgiram. No segundo semestre fomos convidados pela rede globo de televisão para participar da gravação do programa Criança Esperança com a obra “Investe em mim” do Barões da Pisadinha, gravada em 07 de agosto. Além desta gravação fizemos também a gravação da obra “Marinheiro só” de Clementina de Jesus, para um clip da Escola de Música da Rocinha que mostrava o que estávamos produzindo durante a pandemia. O coral retornou aos ensaios presencialmente a partir de novembro, quando foi possível juntar as três vozes ensaiadas anteriormente, on-line. O repertorio novo estudado neste ano contemplou as obras abaixo.

**Quadro 5:** obras acrescentadas em 2021

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
Investe Em Mim (encomenda para o Criança Esperança)	Jonas Esticado		Português	S
Marinheiro Só (Gravação Para Emr)	Folclore		Português	S
O Caderno	Toquinho/ Mutino	Célia Cortez e Chevitarese	Português	AS
Emoriô	J. Donato e G. Gil.	Valéria Correia (adap)	Português	SSA
Jesus Papai Noel	B. Di Paula.	Valéria Correia	Português	AS
Natal Brasileiro	Ivan Lins	Stella Junia	Português	SSA

Fonte: Elaborada pela autora

As obras realizadas em 2022 serão, para fins desta apresentação separadas em três blocos. No bloco 1 teremos as obras preparadas em homenagem ao centenário de a Dona Ivone Lara<sup>18</sup>, sambista e compositora da Escola de Samba Império Serrano, nascida em 13 de abril de 1922 e falecida em 17 de abril de 2018. No bloco 2 obras que entraram no concerto de Natal e no terceiro bloco as demais obras trabalhadas.

**Quadro 6:** obras em homenagem a Ivone Lara

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
------	-------------------	---------	---------	-------

<sup>18</sup>Disponível em: <<https://www.lettras.com.br/ivone-lara/biografia>>. Acesso em 24 out. 2023

<<https://www.donaivonelara.com.br/vida.php>>. Acesso em 24 out. 2023

<<https://www.mulheresdeluta.com.br/dona-ivone-lara-e-as-composicoes-de-sambas-enredo/>>. Acesso em 24 out. 2023

Um Sorriso Negro	Ivone Lara	Valéria Correia	Português	AS
Tiê	Ivone Lara	Valéria Correia	Português	S

Fonte: Elaborada pela autora

Em dezembro de 2022 preparamos 12 obras para o concerto de Natal. Algumas destas obras já eram conhecidas pelo grupo por terem cantado em outros natais. Ou por fazer parte do repertório regular do grupo. Para este concerto escolhemos peças com a temática de Natal em latim, português e inglês.

**Quadro 7:** obras do concerto de Natal 2022

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
Ave Maria	David Hamilton		Latim	SSA
Cantate Domino	Nancy Hill Cobb		Latim	SSA
Da Pacem Domine	Melchior Franck	Mary Goetze	Latim	SSAA
Dona Nobis Pacem	Sherri Porterfield (Ascap)		Latim	SSA
Gloria In Excelsis Deo	Sonja Poorman		Latim	SSA
Anunciação	Alceu Valença		Português	S
Hodie! Emmanuel! Gloria!	Milburn Price		Português (versão)	SSAA
Menino Deus	Mauro Duarte / Paulo César Pinheiro	Valéria Correia	Português	SS
Jesus Papai Noel	B. Di Paula.	Valéria Correia	Português	AS
Natal Brasileiro	Ivan Lins	Stella Junia	Português	SSA
Somewhere Over the Rainbow	E. Y. Harburg/ Harold Arlen		Inglês	S
Te Alabamos / Vinde Fiéis	Stella Junia		Espanhol Português	SSA

Fonte: Elaborada pela autora

Demais obras preparadas durante o ano de 2022:

**Quadro 8:** demais obras preparadas em 2022

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
A Morte Do Vaqueiro/ O Último Pau-De-Arara	N. Barbalho – L. Gonzaga/	Claudia Alvarenga	Português	SSA

	Venâncio/Crumbá /Guimarães			
Can You Hear Me	Bob Chilcott		Inglês	SA
Canto Das Três Raças	M. Duarte E P. Cesar Pinheiro.		Português	S
Era Uma Vez	Toquinho/Sandy E Junior	Valéria Correia	Português	SSA
Filhote Do Filhote	Bia Passos/Rubinho Do Vale	Péricles Vilela. Valéria Correia (adap)	Português	AS
Influência Do Jazz	Carlos Lyra	Stella Junia	Português	SSA
Tema De A Noviça Rebelde (Dó-Ré-Mi)	O. Hammerstein, Rodgers		Português	SSAA
We Are the World	M. Jackson E L. Richie.	Valéria Correia	Inglês	SSAA
Xote Das Meninas	L. Gonzaga E Zé Dantas	G. Figueiredo	Português	AS

Fonte: Elaborada pela autora

No ano de 2023 como estratégia de repertório optei por trazer cinco canções compostas originalmente para coro, sendo uma em coreano e em inglês, duas integralmente em inglês, uma em francês e uma em latim. Do folclore internacional trabalhamos uma canção de Porto Rico, arranjada por Carolyn Smith e outra do México com arranjo de Elza Lakschevitz. Além disto preparamos dois arranjos de música popular americana, quatro músicas populares brasileiras arranjadas, sendo uma por Devanil Leandro e as outras três por mim.

Ainda neste ano fomos convidados pela rede Globo de televisão para participação nas chamadas do programa *The Voice Kids* com três obras arranjadas por Zeca Rodrigues. Os áudios foram gravados no Studio Roupa Nova e a externa no Shopping Park Jacarepaguá/RJ.

**Quadro 9:** obras preparadas em 2023

Obra	Compositor/ Letra	Arranjo	Idiomas	Vozes
Ahrirang	Korean Folk Song	Mark O'Leary	Coreano e Inglês	AS
Beauty and the Beast	Howard Ashman/ Alan Menken		Inglês	S
Bye Bye Blackbird	Mort Dixon / Ray Henderson		Inglês	AS
Carresse Sur L'océan	Bruno Coulais, Christophe Barratier		Francês	AS
Pie Jesu	Mary Lynn Lightfoot		Latim	AS
Inez	Canção Folclórica de Porto Rico	Carolyn Smith	Espanhol	SA

Las Mañanitas	Canção Folclórica do México	Elza Lakschevitz	Espanhol	SSA
True Colors	Billy Steinberg e Tom Kelly	Valéria Correia (Adap da seg. voz)	Inglês	AS
You Raise Me Up	Brendan Graham /Rolf Landeland	Roger Emerson	Inglês	SSAA
Clareana	Joyce	Devanil Leandro	Português	SSA
Estrela, Estrela	Vitor Ramil	Valéria Correia	Português	SSA
Lugar Comum	João Donato e Gilberto Gil	Valéria Correia (Adap.)	Português	AS
Serra da Boa Esperança	Lamartine Babo	Valéria Correia (Adap da seg. voz.)	Português	AS
Fico Assim Sem Você (Encomenda para o The Voice Kids)	Abdullah e Cacá Moraes	Zeca Rodrigues	Português	SSA
Lua de Cristal (Encomenda para o The Voice Kids)	Michael Sullivan	Zeca Rodrigues	Português	SSA
Meu Abrigo (Encomenda para o The Voice Kids)	Melim	Zeca Rodrigues	Português	SAA

Fonte: Elaborada pela autora

Ao escolher uma nova obra para o grupo sempre levo em consideração, não apenas o meu gosto pessoal, mas o tipo de sonoridade que desejo desenvolver, os aspectos técnicos que desejo abordar, os diferentes estilos e linguagem musical utilizada na composição e a mensagem trazida pelo texto na obra. É crucial que todas as obras que vão compor o repertório do grupo acrescentem algo aos cantores, ampliem sua cultura e seu pensamento reflexivo. Por essa razão, é importante desvendar, juntamente com os cantores, toda a riqueza contida na obra observando os traços culturais, as técnicas de composição utilizadas, as vozes que devem sobressair em cada trecho e a mensagem contida no texto. Caso a peça seja em língua estrangeira, é fundamental que o regente traga a tradução para que os cantores tenham uma maior compreensão daquilo que estão cantando e possam, realmente, interpretar a peça e sentir todo o prazer e emoção contidos na obra. Concordo com Schimiti quando diz que:

Uma coisa, porém, nos parece certa: devemos sempre eleger para nossos grupos aquelas peças que os cantores sejam capazes de realizar bem; somente dessa forma estaremos garantindo um nível ideal de satisfação às três classes diretamente envolvidas com nossa prática musical: cantor, regente e ouvinte (há casos em que as três categorias se frustram!). (SCHIMITI, 2003, p. 3-4)

Como mostram os quadros acima, procuro escolher um repertório o mais variado possível, lembrando sempre com que idade estamos trabalhando. A curiosidade de cantar em outra língua pode despertar também um outro interesse, a de aprender outro



idioma. Quando o repertório é em outra língua, às vezes pensamos que o aluno pode demorar a aprender ou achar difícil. Precisamos estar bem atentos para não transferir a nossa própria dificuldade para o aluno. Sendo em outro idioma, se o regente não domina a língua, o estudo deve ser maior para que ele não passe, inconscientemente, insegurança para o cantor.

Finalizo reafirmando que o repertório escolhido deve ser bem estudado pelo regente que precisa planejar seu ensaio de acordo com as habilidades que deseja desenvolver com seu coro. As tonalidades das obras devem ser coerentes com a extensão vocal que o regente dispõe em seus cantores. O regente precisa cuidar de sua qualidade vocal de forma a sempre oferecer um padrão vocal da maior qualidade possível, fornecendo exemplos que cuidem da precisão de afinação e ritmos com fraseado e intensão claros, pois ele será o espelho de seus cantores. Sempre que um ensaio não funcionar bem, é interessante que o regente faça uma reflexão sobre os procedimentos por ele adotados e busque novas estratégias e ajustes para abordar o repertório.

#### 4.2 AFINANDO O REPERTÓRIO EM MINHA PRÁTICA

Todo repertório escolhido pode ser usado para afinação. Quando escolho o repertório e começo a estudá-lo, procuro imaginar o grupo cantando, qual a sonoridade que irei buscar, por onde começarei a ensaiar e como será a minha regência para obter esta sonoridade. Neste momento já é possível prever algum trecho que possa trazer problemas para a afinação. Ou seja, o estudo da partitura já me dá uma noção de onde os problemas podem surgir para que eu possa planejar exercícios ou o uso de movimentos afim de solucionar a afinação. Uma coisa é muito clara quando trabalho afinação, que é trabalhar com a verdade. Tenho que assumir para o coro se o trecho está desafinado. Mesmo que esteja quase próximo da afinação, não é isso o que quero. Precisa estar afinado.

Outros tipos de dificuldades aparecem que desnorream a mim e aos alunos como, por exemplo, no meio do ensaio de uma música uma furadeira de asfalto é ligada para uma obra na rua, a bateria da escola de samba começa a tocar toda quarta-feira na hora do ensaio, um tiroteio acontece na comunidade no dia ou alguém passa mal e preciso socorrer. São problemas que vivemos no dia a dia e que dificultam o andamento do ensaio. Afinar exige concentração e a possibilidade de se ouvir e de ouvir os outros cantores.

Todos estes elementos externos atrapalham o processo de afinação. Entretanto, temos que lidar com esses percalços de maneira equilibrada e me manter tranquila para não afetar tudo o que fizemos até então. Não há a possibilidade de cair em desespero, é uma realidade que é nossa e precisa ser enfrentada.

Se seu coral entende a linha melódica de cada voz, e como elas se relacionam entre si, haverá uma compreensão melhor de como realizar cada frase e o todo em geral. Preciso, como regente, entender que o meu coro pode cantar tudo aquilo que eu consigo executar. Por esta razão é importante o estudo da partitura e o planejamento do ensaio. Preciso fazer com que os alunos entendam o processo de afinação para aquela música. Algumas vezes, para alcançar a afinação de uma ou mais notas agudas, o trecho em questão, é vocalizado começando em tonalidades mais graves passando da tonalidade em que está escrita originalmente. Desta forma, conseguimos vencer este obstáculo e, quando retornamos à música as notas agudas já estão resolvidas. Outras vezes, o problema de afinação está ocorrendo pela forma de boca que está sendo utilizada pelos cantores, ao produzir determinadas vogais. Neste caso é possível corrigir o problema diretamente na canção, por imitação ao meu exemplo vocal ou pela utilização de alguma metáfora. Quando há um acompanhamento instrumental em determinada partitura, resolvemos muitos problemas de afinação retirando o acompanhamento, e fazendo os cantores ouvirem melhor a própria voz e o coro como um todo. Em quaisquer dos casos, é preciso que a correção seja realizada o mais rápido possível, pois, uma vez apreendido de forma equivocada, pode-se criar o hábito de cantar errado. Desta forma, procuro resolver os problemas de afinação quando eles ocorrem. Às vezes, tenho que ser rápida para buscar uma solução e tentar ao menos iniciar o processo de afinação. Caso a afinação não seja atingida neste primeiro momento, paro o trecho musical em questão e sigo para outro trecho da música ou para outra peça que já está sendo trabalhada. Em outro momento, volto ao trecho problemático com novas estratégias.

#### **4.2.1. A muda vocal no cotidiano do Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha**

Trago aqui apenas um breve comentário sobre a forma como lido com a muda vocal, sem um estudo mais aprofundado sobre esta questão, uma vez que a muda vocal demandaria uma pesquisa bastante longa.

O Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha trabalha com cantores de 06 a 19 anos. Desta forma, muitos cantores estão passando pela muda vocal,

o que, de certa forma, interfere no trabalho de afinação. Embora o fenômeno seja mais conhecido com meninos, as meninas também passam pelo processo de muda vocal. Por esta razão converso coletivamente com o grupo, sem citar nomes, sem expor, para que todos ouçam e compreendam que o processo da muda vocal é algo natural e que podemos continuar cantando se tomarmos alguns cuidados.

Em minha prática, para lidar com esta questão tenho adotado o seguinte procedimento. Peço aos cantores que estão em muda que cantem leve, sem forçar a voz e que só cantem as notas que conseguem emitir sem esforço vocal. Desta forma cada cantor pode controlar o que já consegue cantar, e à medida que a voz vai se firmando, alcançando novas notas, ele mesmo pode ir ajustando o canta.

#### **4.2.2. O estudo da partitura como forma de prevenção de possíveis problemas na afinação**

A forma de estudar e compreender a partitura influenciam diretamente na otimização do ensaio, pois podemos antecipar possíveis problemas. Em uma música em uníssono, é preciso observar a linha melódica, sua extensão e tessitura, o fraseado, os saltos, a forma e o estilo para que possamos traçar estratégias de ensaio.

Quando a obra está escrita em vozes, além do estudo de cada linha separadamente é necessário observar a harmonia, e possíveis dissonâncias que possa haver. O trabalho de percepção harmônica é feito com os cantores durante o ensaio, quando peço que eles, em um determinado ponto, cantem e ouçam a harmonia. Esse tipo de exercício pode ser utilizado como uma estratégia para a afinação. A fim de facilitar a execução do trecho em uma peça a duas ou três vozes, começo pedindo para que apenas um naípe cante sua linha e pare na nota onde ocorre o problema. A seguir, acrescento a outra voz parando no mesmo ponto e peço para que escutem a harmonia. Sigo com o mesmo procedimento até que todas as vozes sejam acrescentadas, deixando, normalmente por último a voz com a melodia principal.

Em minha forma de estudar, depois de compreender a peça de modo verticalizado, penso na minha escuta no que diz respeito à afinação, primeiro com minha própria minha voz. Busco compreender as dificuldades que estou sentindo e tentar imaginar como ocorrerão no grupo e me antecipar aos problemas no momento do ensaio. Ao ensinar, eu toco somente uma frase melódica algumas vezes. Procuro perceber se o coral está acompanhando e peço que repitam, não com o texto, mas usando sílabas como “la-la-la”, “Ih-ih-ih” ou outro som qualquer que os faça ter abertura de boca. Em seguida,

trabalho às questões da métrica, fazendo assim uma leitura rítmica do texto. Nessa etapa, o sentido de cada frase é explicado dentro do contexto. Esse procedimento evita erros como, como por exemplo na música Sina, de Djavan, na qual há um trecho em que o texto menciona “a luz de um grande prazer”. Tive um cantor que quando entrou para o coro se surpreendeu com esse texto, pois ele sempre havia cantado “a luxúria do prazer”.

O processo de afinação do repertório escolhido precisa existir de forma consciente, primeiro para mim, que vou ensinar, depois para quem aprende. Se algo não está dando certo, o estudo precisa ser refeito e resolvido por mim. Senão, para mim, a culpa é do regente, que no caso sou eu, pela escolha do repertório, pela falha na hora da escolha ou a falha na hora do estudo. Mas manter um repertório com grau de dificuldade maior, promove o crescimento de todos.

Algumas vezes, precisei realizar pequenas mudanças na execução, como por exemplo, modificar as vozes pré-estabelecidas pelo compositor ou arranjador, fazer alguma troca de melodia pelos naipes. Assim, o cantor pode “passar” de uma voz para outra, de modo a ter continuidade em seu canto, ou seja, começa na segunda voz e passa para terceira. O importante é que cante sem esforço. Essa estratégia também é utilizada por Patricia Costa (2017), que faz até um mapa na partitura de modo a orientar o cantor para o lugar onde ele deve ler.

Um exemplo deste procedimento foi aplicado na peça Garimpeiro, de Cecilia Cavaliere França (09/06/1967). Na peça original a melodia principal era cantada pela segunda voz enquanto a primeira voz fazia um contracanto.

Two systems of musical notation for Soprano and Mezzo-soprano. The first system shows the Soprano part with lyrics "Ga - rim - pei - ro de \_\_\_\_\_ pe - dra sa - bão." and the Mezzo-soprano part with a "rall." marking. The second system shows the Soprano part with lyrics "Co - ra - ção \_\_\_\_\_ de ou - ro pe - dra não." and the Mezzo-soprano part with a "rall." marking. The score is in 2/4 time and features a mix of quarter and eighth notes.

**Exemplo 1:** Compassos 9 a 16 de Garimpeiro, de Cecília Cavaliere França.  
Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração MuseScore

Ao estudar a obra optei por deixar as crianças menores junto com toda a primeira voz cantando a melodia principal e as demais vozes cantando o contracanto, oitava abaixo

**Exemplo 2:** Compassos 1 a 16 de Garimpeiro, de Cecília Cavalieri França  
Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração MuseScore

Outras modificações são possíveis, por exemplo, em decorrência de questões ligadas à tessitura vocal, também posso modificar a tonalidade da peça para que ela passe a ficar dentro de uma tessitura confortável para todos os naipes.

#### 4.3 TÉCNICA VOCAL APLICADA AO REPERTÓRIO CORAL

Desde o início de meu trabalho a questão da afinação sempre esteve presente. No entanto, os alunos que chegavam para estudar na Escola de Música da Rocinha (EMR), conforme já reportado na introdução, não tinham nenhuma prática de trabalho vocal, nem nunca haviam cantado em coro. Eles não tinham ainda a percepção auditiva desenvolvida, nem tinham consciência do que seria cantar dentro de um padrão de afinação. Esse foi um grande desafio. Assim, tive que descobrir um modo de ensinar àquelas crianças o que seria cantar afinado, o que seria reproduzir uma linha melódica com exatidão de altura e precisão rítmica. Precisava, primeiro, que eles compreendessem a sistemática da aprendizagem de uma música por imitação, já que eles não tinham leitura musical. Ou seja, eles precisavam aprender a ouvir, memorizar e reproduzir uma linha melódica.

Entendia que os primeiros dias seriam decisivos para sermos um coral com qualidade vocal, considerando que tudo o que aprendíamos e incorporávamos ao cantar nos tornava cada vez melhores em termos de afinação e interpretação. Esse meu entendimento valeu tanto para o coral que fomos um dia (cerca de 60 cantores), antes da

pandemia, quanto o que ele é hoje (cerca de 35 cantores). Uma frase que utilizo desde os primeiros dias do meu trabalho na EMR e sempre repito é: “moramos na favela, mas não somos favelados”. Isso serve como um lema para quando recebemos visitas que vêm assistir o grupo, seja nos ensaios ou apresentações. A frase é reforçada quando há saídas com o coral, quaisquer que sejam. Sempre digo que precisam, além de afinados, serem os mais educados, os mais bonitos, porque assim vão lembrar dos alunos do coral de forma positiva.

#### **4.3.1. Acolhimento**

Para que o trabalho fluía dentro de um ambiente de cordialidade, com os cantores relaxados e atentos durante todo o ensaio, procuro estabelecer uma troca de gentilezas e afetos com os alunos durante todo tempo que estamos juntos. Os alunos são estimulados a compreender que precisamos nos importar uns com os outros, saber como estão, como foram na escola, ter um olhar de respeito e cordialidade uns para os outros. Sempre tento deixá-los à vontade para falarem o que quisessem, sejam dos problemas que traziam de casa, da escola ou de outro ambiente que frequentavam. Procuro participar de alguma forma da vida de cada um, mostrando a importância que eles têm, assim como suas famílias. Se o aluno não aparece e não avisa (muito raramente isso acontece), em seu retorno, procuro saber o que houve e se posso ajudá-lo de alguma forma. Gosto de saber como passaram o fim de semana, assim como desejo um bom fim de semana, que se divirtam, mas que se cuidem. Entendo que acolhimento a todos é fundamental e procuro fazê-los compreender que somos um grupo coral, que ali é o local onde eles podem ser livres para falar e cantar. Não há a exigência de serem amigos, porque é natural que tenhamos mais afinidade com uma pessoa do que com outra, mas como cantores, precisamos estar juntos, respeitar o outro, as diferenças, ouvir a todos.

Todas as vezes que pude, ofereci, em datas especiais como Páscoa ou no Dia das Crianças, chocolates, saquinhos com balas. Sempre que viajo trago alguma coisa para deixar claro que lembrei de cada um, assim como todo ano tento fazer duas festas, uma no meio do ano e outra no final do ano, com comida e bebida farta para facilitar a integração entre eles. Quando estão adoecidos, pergunto o que estão sentindo. Se for alguma dor física, pergunto se foram ao médico e se tomaram remédio. Muitas vezes, as dores são frequentes, então os oriento a insistir em casa para serem levados ao médico, se necessário chamo o responsável e converso com ele sobre o assunto. Tenho alunos que só têm a mãe como responsável e ela deixa claro que não pode faltar ao trabalho para

levá-lo ao médico. Explico que ela tem o direito de faltar, quando seu filho menor de idade precisa ser levado ao médico, que deve avisar no trabalho com antecedência e, caso seja possível, pedir um atestado médico detalhado e enviá-lo também para a escola do filho. Quando são dores, como as meninas que chegam com cólica e que não usaram nenhum remédio, porque não tinham em casa, pergunto se posso ligar para o responsável para ver o que a criança pode tomar e providenciar o remédio.

Quando percebo tristeza no olhar de algum aluno ou quando fico sabendo que a criança perdeu alguém da família ou amigos ou alguém da escola, digo o quanto sinto, pergunto se quer um abraço e se posso dar um abraço. Essa atitude estimula a solidariedade, assim, alguns alunos se comportam da mesma forma que eu. Mas isso não pode ser feito de qualquer maneira, por isso, pergunto se aquele aluno específico quer falar sobre o assunto e se ele responder que não, não insisto. Caso contrário, tento me colocar o mais próximo do aluno, da sua dor e fazer com que a tristeza seja dividida comigo, pelo menos naquele momento e com todos que estão ouvindo o que aconteceu, mesmo. Algumas vezes até interrompo o ensaio, para dizer que ele não está sozinho, que pode contar comigo. É preciso ter esse olhar de acolhimento, sem esperar retorno.

Quando algum aluno novo chega ao ensaio pela primeira vez, algumas perguntas são feitas para eu conhecer um pouco sobre ele. Isso serve para estabelecer uma relação afetiva, ao mesmo tempo que ouço seu timbre de voz. Pergunto como soube da escola de música, quem indicou, onde mora, idade, qual escola frequenta, onde mora dentro da comunidade. Nesse aspecto da moradia, aproveito para dizer que eu não conheço bem todos os locais da comunidade e pergunto se alguém do coro conhece o local onde ele mora ou se mora perto dele. Pergunto com quem mora e quantas pessoas residem na casa. Gosto também de saber se a criança realmente gosta de cantar ou se alguém a está obrigando, porque, às vezes, é um acordo que o responsável faz com o filho e eu preciso saber com que situação estou lidando. Quando o aluno chega e o ensaio já está acontecendo, tiro uns minutos antes da próxima música para conhecer aquela criança. Neste caso faço menos perguntas para não atrapalhar o ensaio, e no final dedico uns minutos para saber um pouco mais. Sempre gosto de conhecer o responsável dos meus alunos que já andam sozinhos e faço um convite para que apareça e assista pelo menos um ensaio. Essa foi uma forma que encontrei de saber como funciona aquela família. Em geral, o convite é aceito.

Em todo final de ensaio, agradeço aos alunos por serem tão legais, por serem as melhores pessoas comigo, por estarem ali para aprenderem, digo o quanto são importantes para mim e que eu não poderia ter melhores alunos.

Todas essas ações corroboram para a construção de um ambiente saudável, respeitoso e prazeroso, contribuindo para alcançarmos uma boa afinação no repertório coral. (LECK, 2000; CASTIGLIONI, 2016).

#### **4.3.2. Postura**

O trabalho de postura também é feito no decorrer do ensaio, junto com o repertório, dentro dos moldes do que está descrito no item 2.2 desta dissertação. Procuro mostrar a importância de uma boa postura através da própria vivência dos cantores. Por exemplo, quando estou ensaiando uma obra e a sonoridade e afinação não estão adequadas e percebo que, em parte, isto está ocorrendo devido à má postura que os cantores estão adotando, peço para que se posicionem corretamente. Cuido para que esse reposicionar dos alunos seja feito por todos de maneira confortável. Peço que os pequenos cruzem as pernas por sobre o assento da cadeira e com as costas no encosto da cadeira. Pergunto se sabem sentar-se com as pernas cruzadas. Nessa nova posição, peço que cantem novamente a canção. Imediatamente, a afinação e a sonoridade se modificam fazendo com que os cantores percebam a importância de uma postura adequada para se obter uma melhoria da qualidade sonora. A boa postura ajuda o apoio diafragmático e o funcionamento dos demais músculos ligados ao aparelho fonador a funcionarem melhor.

#### **4.3.3. Respiração coral**

O trabalho de respiração dentro do repertório é desenvolvido em conjunto, adotando a respiração costodiafragmática. Entretanto, algumas crianças têm problemas respiratórios dificultando a manutenção da frase musical em uma respiração única. Estas crianças são orientadas a respirar em pontos estratégicos da música de forma que cada criança respire um ponto diferente da frase musical. Desta forma a frase é ouvida de forma integral, embora algumas crianças respirem em um ou mais pontos dentro dela.

Quando ensaiamos a peça O Coqueiro da Praia, percebi que algumas crianças estavam com dificuldades na respiração da frase melódica. Resolvi que, para a maioria do coral, fazer uso da respiração no início da frase e cantar até o final da frase era possível, mas se havia alguém com dificuldade eu deveria ajudar de alguma forma, mesmo que



precisasse respirar no início e no meio do segundo e terceiro compassos, uma respiração extra. Uma das alunas, por conta de alergias e por permanecer mais tempo rouca do que com a voz boa, teve grande dificuldade de cantar a frase, mesmo com essa respiração extra. Precisei pensar em algo para que aquela menina se sentisse mais confortável, sem o sofrimento de, nem com a respiração extra, conseguir chegar até o final da frase. A imagem/metáfora que imediatamente me veio à mente foi fazê-los pensar na respiração para a natação. Perguntei um a um dos pequenos se sabiam nadar, eles responderam e disse a todos: vamos nos imaginar numa piscina, vamos pensar em cantar enquanto vamos atravessar uma piscina olímpica. Pedi que todos juntos cantassem aquela frase melódica como se respirassem para um mergulho naquela grande piscina. Particularmente minha atenção estava voltada para a menina que apresentava maior dificuldade. Propus a eles que respirassem no início da frase da música, O Coqueiro da Praia, como se fôssemos nadar até o outro lado da piscina numa única respiração, mas se alguém precisasse, poderia respirar novamente quando necessário. E enquanto todos cantavam eu falava: não pode se afogar então, volte a respirar se precisar.

Esse é um exemplo de instrumento que utilizo. Para vencer uma dificuldade, crio situações que estejam dentro das vivências dos alunos, procuro lançar mão daquilo que os alunos conheçam, que seja de fácil acesso, algo real e peço que eles tentem cantar como se estivessem vivendo esta situação.

O co-quei-ro da prai-a po-de'ao ven-to se cur-var\_\_.

Pe-ga'o co-co me-ni-na não es-pe-re se que-brar\_\_.

**Exemplo 3:** O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavaliéri França  
 Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração MuseScore

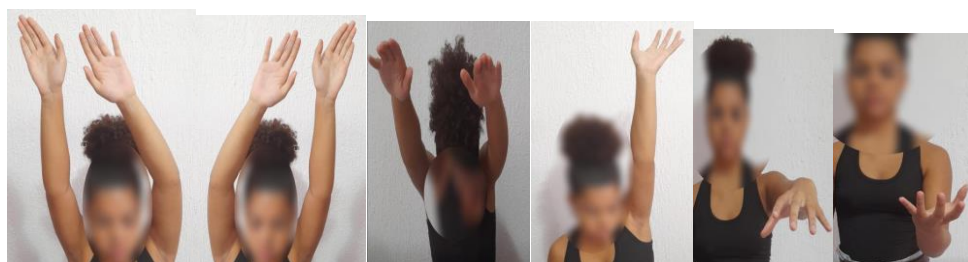
Em outros momentos, para facilitar quem estava com dificuldades na respiração, pedi que ela omitisse alguma palavra ou sílaba e respirasse neste momento, como na brincadeira de cantar sem falar determinada palavra, tapando a boca com a mão na palavra excluída, por exemplo: “o coqueiro da praia \_\_ ao vento \_\_ curvar. Pega o \_\_ menina \_\_ esperes \_\_ quebrar”, omissão de: pode, se, coco, não, se.

O co-quei-ro da prai - a po de a en - to se cu var

Pe - ga\_o co - co ni - na, não es - res se que ar

**Exemplo 4:** O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavaliéri França  
 Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore

Além disso, os cantores eram orientados a cantar a frase musical realizando ao mesmo tempo o seguinte movimento: balançando de um lado para o outro, curvando-se numa reverência ao mar, esticando o braço como se fosse o objeto que pega o coco, segurando para não cair e elevando.



**Figura 3:** Movimento executado enquanto canta a frase musical. Fonte: Acervo da autora

Quando temos crianças novas, usamos canções mais curtas para facilitar no entendimento do texto, da melodia e da afinação. Não falo sobre respiração nesse momento, apenas quero que cantem e se percebam cantando, fazendo música. Às vezes, se faz necessária uma grande variação de gestos. Percebo que os cantores gostam de ajudar na escolha dos gestos adequado para resolver o problema de respiração de determinada música. A criança se sente importante ao ser chamada para participar deste momento, ajudando aos novos integrantes a realizarem determinada frase musical. A respiração adequada auxilia na afinação. A criança ao se perceber cantando afinado se sente incluída, aumentando sua autoestima.

Os cantores que não conseguiam realizar a frase musical em uma só respiração foram orientados a respirar nos seguintes pontos:

O co-quei-ro da prai-a po-deao ven-to se cur-var\_ Pe-gao co-co me-

6  
ni-na não es-pe-res se que-brar\_

**Exemplo 5:** O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavaliéri França  
Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore.

Quando todos cantavam obtínhamos como resultado sonoro da frase musical completa como se todos estivessem realizando em uma única respiração.

#### 4.3.4. Vocalises com base no repertório coral

Como os alunos não tinham a menor noção sobre técnica vocal, tive que desenvolver estratégias para passar uma grande quantidade de informações sem que o ensaio se tornasse cansativo. Eles estavam ali, ávidos por cantar, por essa razão, resolvi investir num procedimento que unisse repertório e afinação. Assim, poderia fazê-los entender o “ouvir” a si próprios, o “ouvir” o outro a seu lado e o conjunto enquanto cantavam.

Aprimorei meus conhecimentos participando de corais, como cantora, de cursos e oficinas de música, técnica vocal e regência com regentes brasileiros e estrangeiros. Entretanto, percebia que parte das informações que recebia deveriam ser adequadas para a realidade dos meus cantores. É preciso lembrar, que aquelas crianças e jovens poderiam não compreender o propósito dos vocalises. Acredito que ensinar algo a partir dos vocalises tradicionais com frases e texto distantes da realidade das crianças e adolescentes, não surtiria efeito. O coral da EMR é um conjunto de pessoas bastante heterogêneo, que precisa estar se aprimorando tecnicamente a todo instante, e sendo estimulado a novas conquistas musicais.

O trabalho de técnica vocal com vocalises e exercícios tradicionais, que não são vinculados diretamente aos textos e melodias do repertório, poderia criar um certo desinteresse e não promover a aprendizagem necessária, para aquele grupo específico.



### 4.3.5. Emissão de vogais

Usamos exercícios com a utilização de todas as vogais, a partir do texto do repertório que está sendo estudado, pronunciando cuidadosamente cada uma delas, pois a posição da boca para as vogais influencia na afinação. Um bom exercício é pronunciar o texto da música utilizando apenas uma vogal, por exemplo na frase “Maria fumaça quer parar” falar utilizando apenas a vogal “a”, depois “e”, etc.

Vogal (a) - Maraa famaça quar parar;

Vogal (é) - Méréré fémécé quér pérér;

Vogal (e) - Mêrêê fêmêcê quêr pêrêr

Vogal (i) - Mirii fimici quir pirir;

Vogal (ó) - Moróo fómóço quór póror;

Vogal (ô) - Môrôô fômôçô quôr pôrôr

Vogal (u) - Muruu fumuçu qur purur

Sempre uso brincadeiras como falar na língua do “p”, que também já teve o seu momento com crianças e adolescentes. É a partir daí que vamos para uma outra forma de fazer as vogais e então falo de vogais abertas e fechadas dentro do repertório, sem precisar citar vogais orais e nasais.

## 4.4 USO DE METÁFORAS

Em se tratando do meu dia a dia com a regência coral precisei criar uma linguagem figurada, um repertório de metáforas, para auxiliar na comunicação com os cantores. As metáforas são usadas na maior parte do tempo, tanto durante os meus ensaios quanto nas apresentações. Leck e Jordan (2020) e Rheinboldt (2018) chamam as metáforas de âncoras, porque servem de apoio ao trabalho desenvolvido. Mas à frente irei detalhar as metáforas que costumo utilizar visando melhorar a afinação. Mas, explicando sucintamente, primeiro, eu ensino a música para o coral. Depois, se as crianças ainda estiverem errando um determinado trecho, eu escolho um gesto ou peça que usem a imaginação, num jogo de “faz de conta”, como foi o exemplo da respiração para nadar.

Sempre faço uso de metáforas ou âncoras. Utilizo linguagem figurada, seja gestual, alguma palavra de conhecimento por todos ou movimentos que ficam na lembrança e nos auxiliam não apenas nos ensaios como também no momento das

apresentações (LECK; JORDAN, 2020; RHEINBOLDT, 2018). Não adianta falar no som de uma melodia em gregoriano, numa catedral gótica para quem nunca ouviu este tipo de sonoridade ou falar sobre o silêncio do seu quarto quando trabalho com alunos que, além de morarem num lugar demasiadamente barulhento, dormem todos da família, muitas vezes, no mesmo quarto e o barulho é para eles, uma constante.

Em entrevista à Anderson Vieira, ex-cantor do Coral da Escola de Música da Rocinha, que atualmente trabalha como regente de um dos coros da escola, realizada em 15 de março de 2022, relata o seguinte:

Falar sobre assuntos e temas que são comuns para os alunos torna o entendimento mais claro. As referências de sensações, emoções, explicações e cenas que são usadas durante os ensaios procuram ilustrar uma realidade próxima à dos alunos. (Anderson Vieira, entrevista realizada em 15 de março de 2022).

A necessidade de usar metáforas surgiu no começo de meu trabalho, pois percebi que existia uma defasagem muito grande de escolaridade entre as crianças daquele ambiente e as de outras classes. Havia um descompasso grande entre a favela/comunidade e o asfalto, a chamada classe média. No contexto da EMR, a pobreza era maior, a fome era maior. Não só os alunos não entendiam, mas os pais, variadas vezes, também não entendiam o que eu estava buscando. E eu queria apenas ver aquelas crianças cantando com prazer e afinado. Queria usar peças com textos estimulantes, mas que fossem compreendidos. Buscava alcançar um uníssono o mais perfeito possível e, quando isso fosse conseguido, passaria a dividir as vozes, sempre procurando me certificar que eles estavam se ouvindo. Eu precisei fazer com que linhas melódicas com seus textos virassem meio que palpáveis, que a gente conseguisse ver o som “na mão” de cada um, na frente da gente, precisava existir quase que fisicamente.

Então, surgiu a necessidade de fazer uso de uma linguagem que eles entendessem. Foi dentro deste contexto que comecei a utilizar as metáforas, sempre buscando me aproximar daquilo que eles conheciam. O trabalho sempre começou com a melodia e a métrica, não necessariamente nessa ordem, mas eu não queria que os alunos me imitassem cantando, então eu não cantava nunca e quando precisava eu arrumava um jeito de descaracterizar a minha voz como: vamos cantar como bonecos? Eu percebi que os alunos gostavam de me ver cantando qualquer que fosse o formato da voz que eu usava, mas sentia que não entendiam quando eu fazia alguma frase melódica que não fazia parte de alguma música conhecida do repertório. Era como se não ouvissem, e tinham dificuldades em repetir. Essa descoberta se deu com brincadeiras do tipo “que música é

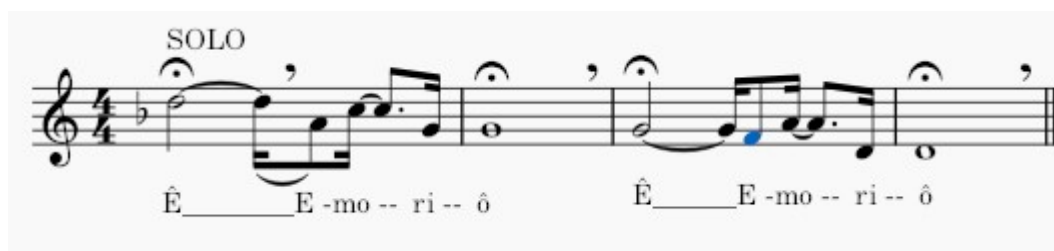
essa?” Fazíamos como se fosse um programa de auditório: “Qual é a música?” Eu cantarolava a melodia, tentando imitar algum instrumento melódico ou fazia o ritmo com palmas, pedindo que imaginassem que minhas palmas era um instrumento percussivo de algum trecho de músicas que eles já conheciam umas três vezes. Sempre era pedido que repetissem e quem identificasse, levantava a mão, dizia qual era e cantava o trecho sozinho com a letra e todos repetiam com “lalala”, aí sim, vocalizando, usando a melodia conhecida da música coral com sílabas ou vogais, e eu corrigia quando fosse preciso. A percepção de que dava certo partiu da brincadeira que eles sempre pediam para fazer. E comecei então a testar isso em outros grupos com os quais trabalhei, sempre com muito sucesso. Essas seriam estratégias ligadas às metáforas auditivas, induzindo os alunos a pensar em instrumentos ou em vozes atípicas.

Muitos são os problemas que podemos encontrar quando decidimos que a afinação será a partir do repertório escolhido, se podemos descrever esses problemas, podemos encontrar as soluções e o trabalho continua de maneira a crescer, com relevância para todos. E, se eu encontro no repertório o caminho para essa afinação, eu preciso criar alguns movimentos e eu percebi isso ao usar as metáforas

#### 4.4.1. Emoriô de João Donato e Gilberto Gil

Abaixo, descrevo algumas metáforas que uso continuamente em meus ensaios para afinação a partir do repertório. Tudo é feito com o corpo; o corpo é o material que temos, é o que todos de alguma forma conhecem, então existem as cenas criadas que desenvolvemos com o corpo. É o corpo que produz as ações para o cantar afinado.

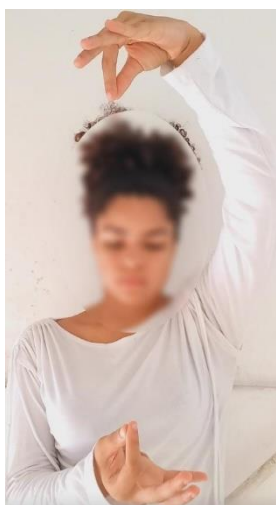
Ao ensaiar a peça Emoriô<sup>19</sup>, senti dificuldade de afinação no ataque e manutenção da nota Ré4 bem como no salto de Ré4 para Lá3 e de Lá3 para Dó 4, do trecho a seguir.



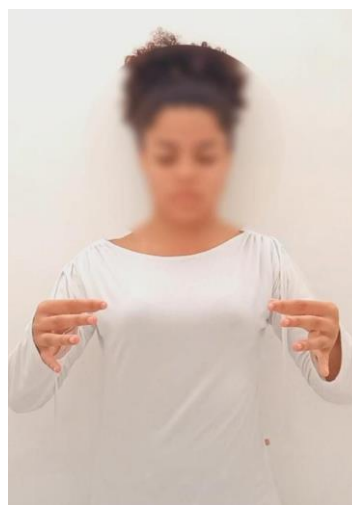
<sup>19</sup> **Emoriô**, na realidade, não seria nem mesmo uma palavra, mas uma frase em iorubá "E mo ri O", o que **significa** mesmo Eu Te Vejo, em referência a Oxalá, uma reverência a este Orixá que guarda plena relação com “o sol, a lua e o céu” e está associado à criação do mundo e da própria espécie humana.

**Exemplo 7:** Emoriô, de João Donato e Gilberto Gil  
 Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore.

Para vencer a dificuldade de ataque e manutenção da nota Ré<sup>4</sup> utilizei, como metáfora visual, um elástico. Sugerir que ao cantar a vogal “Ê”, estica-se um elástico imaginário verticalmente. Ao cantar “emoriô”, o elástico vai voltar à posição original. Nesses momentos eu uso “esticar” e “desesticar”. No terceiro compasso, onde a frase melódica é diferente, faz-se o mesmo movimento de esticar e voltar, porém na horizontal.



**Figura 4:** esticando o elástico verticalmente.  
 Fonte: Acervo da autora.



**Figura 5:** esticando o elástico horizontalmente.  
 Fonte: Acervo da autora.

O uso da linguagem metafórica do elástico foi útil para que os alunos entendessem que enquanto esticavam o elástico imaginário e o mantinham esticado, aquele som era produzido de maneira eficaz alcançando a afinação necessária naquela frase melódica e até onde precisavam chegar com o som para ao mesmo tempo alcançar a dinâmica de crescimento e intensidade do som. O elástico, naturalmente, induz a um maior apoio diafragmático, o que incide na afinação. Trabalho com a ideia de tamanhos variados (pequeno, médio e grande), e como todos sabem o que é um elástico, fica mais fácil. Eu os direciono a pensar desde o comprimento até a largura (pequeno, médio e grande) para o que desejo em determinada música. Se vamos fazer uma música em que eu preciso que eles façam a duração da nota e a intensidade do som, mantendo a afinação, eu relaciono o quanto vão precisar esticar aquele elástico sem deixar escapular das mãos (tudo numa linguagem metafórica), com muita atenção e cuidado porque o elástico não pode soltar para não machucar a si mesmo e ao outro, por isso o uso da imaginação. E ao



estar esticado, para dar continuidade à dinâmica, voltar aos poucos ao primeiro momento do elástico.

"Emoriô" foi trabalhada em uníssono, e depois adaptada para duas vozes, em que uma voz cantava a melodia principal enquanto a outra voz repetia o trecho do exemplo 7, como um *ostinato*. Ao ensaiar esta música com o coral, iniciei com a leitura rítmica das duas estrofes, usando a sílaba "pá". Em seguida adicionei o texto, e fiz a leitura métrica, ao mesmo tempo que tocava a melodia ao piano.

Ao apresentar a melodia de uma canção toco o trecho por três vezes e peço que os cantores estejam atentos para depois reproduzi-lo. No caso desta canção o trecho estudado foi da anacruse do compasso 08 a 12.

**Exemplo 8:** Emoriô, de João Donato e Gilberto

Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração MuseScore.

Em seguida escrevo a letra da canção no quadro. Sempre pergunto aos alunos pequenos se entenderam minha letra no quadro, pois pode haver crianças ainda sendo alfabetizadas. Escrever o texto no quadro, facilita para os maiores e os pequenos acompanham. Após cantarmos esse texto, explico a letra, fazendo com que a ideia fique o mais perto do entendimento e da realidade dos alunos. Cada frase escrita é repetida pelos alunos com a métrica que é sinalizada por mim. Mais uma vez toco a melodia, enquanto uma monitora sinaliza a letra cantada no quadro. Marco a pulsação para que os cantores compreendam o tempo que será adotado.

Este trecho estudado não tem uma grande dificuldade melódica. O trabalho foi concentrado na questão da **articulação e dicção**, feito através de uma leitura métrica cuidadosa, na qual o pulso foi mantido com precisão e na valorização das consoantes. Este trabalho por si só traz como resultado uma melhor projeção da voz, entendimento do texto e qualidade sonora.

No verso onde se canta “Emoriô deve **ser**, uma palavra **nagô**, uma palavra de **amor**, um **paladar**, as sílabas em negrito estão sobre uma semínima pontuada e precisam ter as afinações mantidas. Para isto uso a metáfora do jogo de basquete, no qual bato a pulsação com uma bola imaginária e nas sílabas em negrito, puxo a bola para cima.

Para a emissão da vogal “i” trabalhamos, inicialmente, diferentes possibilidades de abertura da boca e conseqüentemente de sonoridades. Para isto pedi que eles cantassem a vogal “i” mais aberta, mais fechado, mais triste e um “i” de sorriso. Com isto eles puderam perceber que a modificação da musculatura labial interferia no tipo de sonoridade que estava sendo emitida. Para esta canção escolhemos a emissão da vogal mais aberta, transmitindo maior alegria.

Na emissão das vogais em geral, para trabalhar a abertura interna da boca, sugiro que os cantores imaginem que estão abrindo a boca para comer um “brigadeiro de colher”. Esta metáfora faz com que eles posicionem a língua no chão da boca, com a ponta encostada nos dentes de baixo, e conseqüentemente levantem a parte posterior do palato, auxiliando a emissão do som. Aproveitando a metáfora do brigadeiro, dialogo com o coral sobre o prazer e alegria que sentimos ao comer um brigadeiro de colher e que é com esta sensação que eles devem cantar.

Outro auxiliar na afinação é meu gestual. Ao reger procuro indicar com o meu gesto, o mais firme possível, como se estivesse arremessando uma bola para a cesta de basquete. Este gesto ajuda na afinação pois intuitivamente promove o levantamento do palato mole, abrindo espaço interno para que esta nota seja emitida e mantendo a dinâmica e a afinação precisas.

#### **4.4.2. Rosa Amarela, folclore brasileiro com arranjo de Nelson Mathias**

Iniciei “Rosa Amarela” trabalhando a leitura métrica do texto. Em seguida perguntei a cada criança se alguém já tinha visto uma rosa amarela, pois queria ouvir o que eles tinham a dizer sobre o texto. O texto dessa canção é bem repetitivo. O objetivo desta conversa era fazer com que decorassem rapidamente o texto.

Como esta canção tem o início acéfalo, para termos precisão no ataque da primeira nota utilizei a metáfora do estilingue. Perguntei se todos conheciam, sabiam o que era, e disse que também era chamado de atiradeira em algumas regiões do país. Assim, todos aprendem a melodia principal, para depois realizarmos o arranjo.

O-lha\_a ro-sa\_a-ma - re-la ro - sa tão bo-ni-ta\_e tão be-la ro - sa

**Exemplo 9:** “Rosa Amarela”, folclore, recolhido por Villa Lobos.  
 Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musecore.

O-lha\_a ro-sa\_a-ma - re-la Ro - sa tão bo-ni-ta\_e tão be-la Ro - sa, o-lha\_a ro-sa\_a-ma - re-la Ro - sa tão bo-ni-ta\_e tão be-la ro - sa ya, ya, meu len-ço\_ôya ya

**Exemplo 10.:** “Rosa Amarela”, folclore, recolhido por Villa Lobos, Arr. Nelson Mathias  
 Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musecore.

Para o ataque da primeira nota utilizei a metáfora do estilingue. Segurava-se um estilingue imaginário. Inspirava-se junto com o movimento de esticar o elástico do estilingue. Ao parar este movimento, instintivamente posiciona-se o diafragma e logo em seguida solta o elástico. É neste momento que o ataque da primeira nota acontece. Assim temos a seguinte sequência. 1) inspiração (enquanto estica o elástico); 2) preparação do diafragma para o ataque (quando cessa o movimento); 3) abertura da boca no formado da vogal; 4) ataque da nota Lá3 (quando é lançado o estilingue).

Outro problema que surgiu durante o aprendizado desta canção foi a afinação das notas si do segundo compasso e a nota lá do quarto compasso que aparecem em um salto de sétima e quinta sem uma respiração ou intervalo morto, devendo ter uma respiração entre o Dó3 e o Si3, respectivamente, após uma linha descendente. Para alcançarmos estas notas utilizamos a metáfora do movimento de braços como se fôssemos pular em uma piscina.

Para mantermos o pulso e o interessa na segunda parte desta música (Yá Yá meu lenço) as crianças movimentam os braços como se estivessem girando uma manivela.

11  
Vo. 1 re - la Ro - sa tão bo - ni - ta e tão be - la ro - sa ya, ya, meu len - ço ô ya ya  
Vo. 2

16  
Vo. 1 pa - ra me en - xu - gar ô ya ya nes - ta des - pe - di - da ô ya ya já me faz cho -  
Vo. 2

21  
Vo. 1 1. rar ô ya ya ya ya meu rar ô ya ya 2.  
Vo. 2

**Exemplo 11:** “Rosa Amarela”, folclore, recolhido por Villa Lobos, Arr. Nelson Mathias  
Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore.

#### 4.4.3. Maria Fumaça de Cecilia Cavaliere França

A canção “Maria Fumaça” de Cecilia Cavaliere França tem uma melodia bastante simples que vai da tônica a dominante. Para ensiná-la costumo utilizar a metáfora de subir uma escada. Desenho uma escada no quadro e o uso também minha mão.



**Figura 6:** Escada numérica. Fonte:  
<<http://clubes.obmep.org.br/blog/problemao-subindo-uma-escada/>>.



**Figura 7:** Mão Humana. Fonte:  
<<https://www.skillshare.com/pt/blog/como-desenhar-maos-um-guia-para-iniciantes/>>.

Pergunto quantos dedos tem na minha mão, cantamos as cinco notas (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol) utilizando números (1, 2, 3, 4, 5). Seguimos cantando de forma ascendente (1, 2, 3, 4, 5) e de forma descendente (5, 4, 3, 2, 1). Utilizo este procedimento para que as crianças pequenas compreendam a sequência dos sons, cantando apenas os graus.



**Exemplo 12:** “Maria Fumaça”, Cecília Cavaliéri França  
Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração Musescore.

Sempre faço este exercício a partir da escala de Ré maior, com graus descendentes (5, 4, 3, 2, 1) e depois ascendentes (1, 2, 3, 4, 5). Gosto de começar de forma descendente porque isso cria um hábito de escuta, facilitando a aprendizagem das duas próximas frases. Estes trechos são cantados modulando até a tonalidade de Dó maior. Peço que as crianças usem os braços como se estivessem em uma subida/descida/subida de uma montanha russa. Esta metáfora auxilia os cantores a cantarem as linhas ascendentes e descendentes.

Trabalhada a linha melódica passo para o estudo do texto. Explico o que é a “Maria Fumaça” e pergunto quem já teve a oportunidade de ver uma? Conto que a pessoa que escreveu essa canção é de Minas Gerais, onde existem muitas montanhas e pergunto quem já viu em um desenho animado ou filme um trenzinho com uma fumacinha? Pergunto quem já andou de trem? Quem dirige o trem? Enfim procuro trazer para o universo dos cantores informações que, para eles que moram na comunidade da Rocinha, e que o trem que conhecem é o do metrô, a “Maria Fumaça” é algo pouco comum. A partir disso, peço que imaginem uma montanha e um trem passando por ela.

Esta metáfora do trem subindo e descendo as montanhas funcionou bem para a maioria dos cantores, entretanto, havia uma criança que não estava conseguindo afinar. Criei então uma metáfora com a luta de boxe. Esta ideia surgiu porque a cantora que não estava conseguindo afinar pratica este esporte. Desde os sete anos de idade, ela é muito rouca, por conta de crises de sinusite. Sua voz passa mais tempo rouca do que boa, tanto para falar quanto para cantar. Eu já havia feito várias tentativas para ajudá-la, até que resolvi falar dos esportes e ela disse que fazia boxe. Na mesma hora pedi que ela cantasse lutando no ar, como se tivesse alguém na frente dela, como ocorre em algumas aulas de boxe. Fiquei espantada com sua resposta positiva ao utilizar esta metáfora. Perguntei se

ela se sentia tranquila fazendo isso na frente dos outros e ela disse que sim. Então, nós duas cantamos a música lutando boxe em frente ao coral. Comecei cantando somente eu e ela, e depois deixei que ela cantasse sozinha. Sua voz saiu linda e afinada, e todos a aplaudiram. Pedi então que ela repetisse mais duas vezes e enquanto sua voz saía, a autoestima e o sorriso apontavam em seu rosto. Em seguida pedi que toda turma cantasse utilizando o mesmo gesto e tivemos como resultado uma sonoridade mais firme, além da afinação melhorar como um todo. Essa menina hoje está com 13 anos, e continuamos utilizando o mesmo procedimento.

#### 4.4.4. “O Coqueiro da Praia” de Cecília Cavalieri França

A canção “O Coqueiro da Praia” de Cecília Cavalieri França é constituída por **duas** frases musicais, em compasso 6/8, em que segunda frase é uma repetição da segunda frase. Cada frase melódica é constituída por quatro compassos.

O co-quei-ro da prai - a po de,ao ven - to se cur - var

Pe - ga,o co - co me - ni - na, não es - per - res se que - brar

**Exemplo 13:** O Coqueiro da Praia, de Cecília Cavalieri França  
Fonte: produzida pela autora com o programa de editoração MuseScore.

Algumas crianças apresentavam dificuldade para cantar a frase em uma única respiração. Como solução propus o uso de uma metáfora. Eles deveriam imaginar que estavam buscando um anel perdido no fundo de uma piscina. Outra imagem que propus foi a de cantar a frase como se estivessem nadando em uma piscina até chegar na outra borda. Nesta metáfora os alunos cantavam movimentando os braços como se estivessem nadando até o final da frase musical. As duas metáforas ajudaram a sustentar frase em uma única respiração.

“O Coqueiro da Praia” é uma canção fácil para crianças pequenas por ser curta e por poder ser trabalhada por gestos que auxiliam na lembrança do som, do texto e da respiração. Para trabalhar a precisão rítmica iniciei o estudo do texto, batendo palmas de três em três (batendo a colcheia), enquanto fazíamos a leitura rítmica do texto, procurando sempre falar na região aguda da voz. Batíamos três palmas para a direita e

depois três para a esquerda. Em seguida juntamos a este procedimento um movimento com o corpo, para a direita e esquerda, como um pêndulo. Utilizei ainda outro recurso para dinamizar a repetição. Pedi que batessem a colcheia em lugares indicados por mim seguindo a sequência: ombro, peito e palma, até o final da frase. Na sílaba “var” da palavra “curvar” durante o tempo integral da mínima pontuada, eram executadas duas sequências “ombro, peito, palma”. Com isto conseguimos manter o pulso enquanto trabalhávamos a letra da canção. O mesmo procedimento foi utilizado para trabalhar a frases seguintes.

Nesse momento, paro para falar do texto da primeira estrofe, falamos dos coqueiros, do seu balançar, onde podemos encontrá-los próximo à Rocinha e há um diálogo das vivências dos alunos. Faço um movimento dos braços em círculo acima da minha cabeça, balançando o corpo de um lado para o outro e me curvo para frente no final da frase. Todos repetem comigo, já preparando para a colocação da voz cantada.

Para o estudo da melodia toco no teclado a primeira frase duas vezes, e na terceira vez peço que quem já a tenha entendido, cante junto com o teclado. Em seguida todos cantam juntos.

Para o estudo da segunda frase, que tem início no compasso 5, a ideia dos gestos é outra. Peço que todos estiquem o braço ao máximo como se fossem alcançar um coco no alto de um coqueiro e peguem um coco imaginário e o tragam até a altura da cintura., enquanto falam o texto. Em seguida cantamos fazendo os mesmos gestos. As mãos para cima, no início da frase, auxiliam o ataque do Dó# 4 e o movimento controlado da descida do coco, conduz a linha descendente que se segue, mantendo a afinação. Após cantarmos algumas vezes com os gestos, já estamos prontos para cantar sem gesticular pois o corpo já entendeu o movimento muscular que é necessário para cantar a frase com precisão.

#### **4.4.5. “Arco-íris” de Sandra Coelho do Valle**

Ao trabalharmos a canção “Arco-íris” de Sandra Coelho do Vale a primeira decisão que precisei tomar foi em relação à tonalidade. A peça. Escrita inicialmente na tonalidade de Ré maior utilizava a extensão de Si 2 a Ré 4. Esta extensão, para o meu grupo não estava confortável. Desta forma, apesar de estar em Ré maior, passamos a cantá-la na tonalidade de Mi maior, um tom acima ou uma segunda maior acima..



**Exemplo 14:** Arco-íris, de Sandra Coelho do Valle na tonalidade original de Ré maior  
Fonte: elaborada pela autora

Outro desafio que encontramos foi na segunda parte da canção, no ataque da nota Mi 4, na anacruse do compasso 21. Para a emissão desta nota trabalhei da seguinte forma: a partir da anacruse do compasso 17, pedi que imaginassem um jogador de vôlei se preparando o saque. É comum o jogador quicar a bola antes do arremesso do saque. Pedi que cantassem, a partir da anacruse do compasso 17, como se estivessem quicando a bola no chão, a cada dois tempos, e que ao chegar ao ataque da nota Mi 4, na anacruse do compasso 21, cantassem fazendo o movimento do arremesso da bola. A metáfora do quicar a bola de vôlei auxiliou na condução da primeira parte deste trecho e o saque propriamente dito, na abertura interna da boca para a nota aguda, facilitando a afinação de todo trecho.



**Exemplo 15:** Arco-íris, de Sandra Coelho do Valle na tonalidade de Mi maior  
Fonte: produzida pela autora.

#### 4.4.6. “Filhote do filhote” de Cláudia Duarte e Rubinho do Vale

Uma música que faço desde o ano de 2016 e que agrada muito as crianças pequenas é “Filhote do filhote”, de Cláudia Duarte e Rubinho do Vale. Uma das dificuldades que encontramos e precisamos vencer é o tamanho do texto que é bastante longo. Para vencer esta dificuldade lanço mão de gestos que ajudem a lembrar a sequência da letra. A ideia é de termos um globo flutuando nas mãos, a Terra com suas florestas bichos e toda a natureza citados no texto são trazidas através de um diálogo com o coro. O imaginário de cada um de nós é colocado para reagir a partir da história cantada que estamos realizando. Foi preciso ainda que se explicasse o texto integralmente para que compreendessem o significado do que iriam cantar.

Embora durante os ensaios os gestos estejam sempre presente, durante as apresentações eu precisarei ser mais discreta e utilizar pequenos gestos como lembretes



para ir conduzindo a canção. Desta forma o gestual funciona como as âncoras trazidas por Leck e Jordan (2020).

No que se refere a melodia uma questão que foi preciso resolver foi a sequência de segunda maior (Re 3- Mi 3) que aparece em toda a canção, seguida de um salto para a nota Lá 3 e de outro para a nota Ré 4.

**Exemplo 16:** Filhote do Filhote, de Cláudia Duarte e Rubinho do Vale  
Fonte: produzida pela autora.

Para vencer esta dificuldade trabalhamos com gestos. Sugerimos que os cantores imaginassem um “ioiô” que é lançado para baixo na pulsação, quando emitem a nota Ré 3 e, na nota Lá 3 eles devem segurar o “ioiô” e fazer um movimento ascendente com a mão. Este procedimento auxiliou o retorno à nota Ré 3 e a emissão do salto para o Lá 3.

Para a emissão do Ré 4 o “ioiô” é lançado novamente, facilitando a abertura interna do palato mole e, conseqüentemente a emissão desta nota.

Apesar deste trabalho inicial que foi feito com a metáfora do “ioiô” o problema do ataque da nota Ré 4 persistiu. Propus então que, ao cantar esta nota (Ré4) eles, mesmo estando sentados, levantassem a parte de trás dos pés e na continuidade da frase musical fossem abaixando o calcanhar lentamente até o pé voltar a posição inicial. Este procedimento fez com que todos alcançassem o som desejado com uma sonoridade interessante uma que se posicionaram corretamente na cadeira, se preparando para o levantamento do calcanhar, deixando o corpo pronto para emitir o som desejado.

#### 4.4.7. “Garimpeiro” de Cecília Cavaliéri

A obra “Garimpeiro” de Cecília Cavaliéri, a duas vozes, traz a melodia principal na segunda voz, com extensão vocal de Dó 3 a Dó 4, acompanhada por um contracanto da primeira voz, com extensão de Sol 3 a Ré 4. A ideia de trazer esta peça em modal era proporcionar uma escuta diferenciada, em uma linguagem musical que, de

certa forma já era conhecida por alguns deles, através da música nordestina, mas que muitos não haviam tido contato.

Texto de sistema

Soprano  
Ga - rim - pei - ro de \_\_\_\_\_ pe - dra sa - bão.  
**rall.**

Mezzo-soprano

9  
Sop.  
Co - ra - ção \_\_\_\_\_ de ou - ro pe - dra não.  
**rall.**

MzS.

**Exemplo 17:** Garimpeiro, Cecília Cavaliéri França  
Fonte: produzida pela autora

Ao iniciar a montagem da peça, durante os ensaios ocorria um desequilíbrio sonoro entre a primeira e a segunda voz. Nesta ocasião o coro possuía cerca de 25 cantores na primeira voz e 10 na segunda. Como o contracanto da primeira voz está escrito numa região mais brilhante da voz e estava sendo executado por um número muito maior de cantores, tínhamos dificuldade em escutar a melodia principal, cantada pela segunda voz, causando, desta forma, um desequilíbrio. Por esta razão optei por inverter a composição colocando a melodia principal na voz dos sopranos e o contracanto, oitava abaixo, nos contraltos. Este procedimento gerou outra questão que precisei resolver. Os cantores em muda de voz tinham facilidade para cantar a nota Sol 2, porém para outros esta nota não soava com facilidade. Resolvi esta questão pedindo que estes cantores, ao invés de cantar o Sol 2, dobrassem as colcheias Dó 3 e Mi 3 do soprano e retornassem posteriormente ao Lá 2, no compasso 8, solucionando assim o problema. O mesmo procedimento foi realizado na segunda frase, no compasso 15.

♩ = 80  
Livre - 1ª vez somente a voz 1. No ritornelo, entrar a voz 2 **rall.**  
Ga - rim - pei - ro que não é de fer - ro quer en - con - trar um bo - ca - di - nho d'ou - ro pra des - can - sar.

9 a tempo **rall.**  
Ga - rim - pei - ro pe - laa noi - tea - den - tro vai ba - te - ar ou - ro mai - or es - tá no co - ra - ção.

**Exemplo 18:** Garimpeiro, Cecília Cavalieri França  
Fonte: produzida pela autora.

A melodia principal começa com uma linha ascendente que se inicia com o Ré 3 e segue em graus conjuntos até o Lá 3 saltando para o Dó 4. Os cantores tiveram um pouco de dificuldade para afinar esta sequência, subindo a afinação. Para resolver este problema trouxe a metáfora da espiral. Iniciei explicando o que era uma espiral. Como todos os cantores usam caderno que possui uma espiral para segurar as folhas, este conceito foi rapidamente compreendido. Pedi que os alunos cantassem movimentando as mãos em espiral, mas em oposição ao que linha melódica apresenta. Assim, quando a linha melódica era ascendente, eles deveriam fazer a espiral de forma descendente, e vice-versa. Essa “brincadeira” ajudou a manutenção não só da afinação como também da respiração e fraseado.

As escolhas das metáforas, que utilizo em meu trabalho de afinação a partir do repertório, tem muito a ver com as histórias que os alunos trazem para mim. Tenho que saber como escolhê-las para que ocorra um entendimento efetivo, mais próximo de suas realidades, que os ajude a sentir, perceber e gravar as sensações vivenciadas de modo que possam revivê-las a cada vez que tornam a cantar aquele trecho. Trabalhar a afinação a partir do repertório com uso de metáforas torna o aprendizado mais dinâmico e faz com que eles tenham uma melhor compreensão da sonoridade que estou buscando e os conduz com eficiência e maior rapidez para a afinação desejada.

Neste capítulo, procurei explicitar as estratégias que utilizo no coral. Tenho consciência de que a realidade de meus cantores é muito peculiar, mas acredito que minha experiência possa ajudar a regentes de outras camadas sociais, afinal, o cuidado com a qualidade sonora é uma busca de todo regente. As atividades aqui mencionadas sempre

prezam pelo respeito à realidade das crianças e ao aspecto lúdico, na busca constante pela qualidade da afinação e sonoridade. Por isso, creio que os procedimentos aqui trazidos possam ser usados em qualquer outro grupo infantojuvenil.

#### 4.5 ENSAIOS DURANTE A PANDEMIA

Reportar minha experiência como todo envolve também ter que comentar os tempos da pandemia da Covid-19. A partir da experiência traumática vivenciada por toda a humanidade, novas estratégias pedagógicas surgiram e algumas foram incorporadas à nossa rotina e continuam sendo utilizadas até hoje. Por isso, reporto na seção seguinte as estratégias que utilizei durante este período.

Ingressei no mestrado, em fevereiro de 2020. A necessidade de assistir aulas remotas trouxe para os alunos da pós-graduação a oportunidade participar de trabalhos por meio de vídeos, dentro do projeto *Criativa*<sup>20</sup> (Mostra realidade atuais em artes (ARTE de TODA GENTE)). Tive a honra de ser uma das escolhidas e tive o privilégio de mostrar como poderia funcionar o aprendizado das músicas do canto coral a distância para os alunos. Então, as crianças poderiam assistir aquelas aulas/vídeos —gravadas como se eu estivesse falando para o coral todo— em suas casas, sendo que algumas vezes os vídeos eram acolhidos por toda a família. Antes da pandemia, depois que música era aprendida no ensaio, eu tinha o hábito de enviar áudios para que eles fixassem o repertório. Minha participação no mestrado permitiu e incentivou-me a criar os áudios que eu passei a utilizar em meu trabalho.

Naquela época, eu precisei descobrir como acessar meus alunos e foi por meio de uma plataforma virtual que alguns conseguiram não perder o contato. Além dos vídeos gravados, ensinando as melodias de cada voz, eu também realizava os ensaios de forma remota, que aconteciam em grupo, da seguinte maneira, por duas ou três vezes na semana. Essa quantidade de ensaios pode parecer exagerada, mas naquele contexto, eu tinha a noção de meu dever, e compromisso social, de ocupar a mente daquelas crianças com algo produtivo. Posso afirmar que o compromisso de estar no coral, junto com outros colegas, ajudou na coesão do grupo, e permitiu o aprimoramento vocal. Nessa época, talvez por causa dessa interação, recebi cantores novo, alguns dos quais entraram com sérios problemas de afinação e ainda durante a pandemia conseguiram cantar

---

<sup>20</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W60GZqYnBSE>>. Acesso em: 09 abr. 2023.

afinadamente. Foi dessa forma que o grupo pode participar de uma gravação da Globo, no programa *Criança Esperança*.

Os ensaios remotos aconteciam da seguinte maneira: Eu cantava a melodia três vezes, enquanto eles escutavam, com seus áudios fechados. A seguir, eu ia pedindo a cada criança que cantasse sozinha, enquanto o grupo ouvia. Eu enviava áudios cantando as melodias e pedia que eles me retornassem, enviando suas próprias gravações. Essa estratégia era necessária porque nem sempre os cantores tinham conexão de *internet*. Os celulares usados eram de baixa qualidade e nenhum deles tinha computador ou laptop em casa. Houve situações em que os alunos tinham que interromper o ensaio para ele ou algum irmão participar de uma outra aula, além das interrupções causadas pelos ruídos externos. Assim, a estratégia minimizava aqueles problemas e permitia que eles tivessem parte dos ensaios à disposição em outros momentos.

Outro aspecto a ser ressaltado diz respeito ao repertório escolhido para aquele período. Como já explicado, para aquela mostra, organizei em vídeos o que sempre fiz e faço em ensaios presenciais. Para isso, escolhi um repertório de músicas curtas, mas com algum grau de dificuldade, mas que fossem interessantes e servissem para o trabalho afinação. Era importante que o repertório não fosse cansativo, e que pudesse ser reproduzido em vídeos a serem vistos por todos que os alcançassem. Esses vídeos,- após lançados pelo “*Bossa Criativa/Mostra realidades atuais em artes*” (ARTE de TODA GENTE) - foram enviados por mim aos alunos, mesmo que alguma das obras do repertório já fossem de conhecimento deles. As respostas foram bem positivas.

Se por um lado, os ensaios realizados remotamente fazem o grupo perder a noção de pertencimento, por outro, tive a oportunidade de ouvir os cantores individualmente, com mais tempo para cada um deles. Isso colaborou para que eles aprimorassem sua afinação. Alguns que chegaram durante a pandemia, não tinham noção de como usar as suas vozes. Ao final do período de reclusão, elas já dominavam suas vozes e, no retorno dos ensaios presenciais, puderam participar sem problemas.

Além dessa experiência, eu pedia aos cantores que gravassem suas vozes e me enviassem pelo *WhatsApp*. Algumas vezes, a gravação era feita tendo ao fundo a minha voz guia (gravada anteriormente). Outras vezes, gravam sem essa voz condutora. Desse modo, mesmo as crianças que já afinavam, ao se esforçarem para gravar algo que elas considerassem adequado, conseguiam aprimorar ainda mais a afinação. A gravação permitia que se escutassem mais (afinal, poucos têm coragem de enviar um áudio cantado, sem ouvir o resultado antes).

A experiência com a gravação foi tão positiva que, hoje em dia, temos o hábito de gravar trechos do ensaio. Desta forma, um período que poderia ter sido negativo nos trouxe novos aprendizados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escolha do tema desta dissertação possibilitou um resgate de parte do trabalho que venho utilizando no Coral da Escola de Música da Rocinha, durante meus 28 anos à frente deste grupo. Neste relato procurei pontuar os procedimentos adotados visando alcançar uma boa qualidade tanto no que se refere à afinação quanto à sonoridade do grupo. É claro que a atividade coral engloba muitos outros aspectos que aqui não foram relatados e que num futuro próximo poderão fazer parte da continuidade deste relato de experiência.

Apresentei um pouco da história da comunidade, possibilitando uma melhor compreensão a respeito do mundo em que estão inseridos os cantores, de seu cotidiano e do contexto em que vivem. Em minha prática, sempre assumi esses fatores como importantes, particularmente a história de cada cantor e suas famílias, seus gostos, seus desejos, suas fragilidades enquanto indivíduo.

Trouxe também um breve histórico da Escola de Música da Rocinha, e do Coral Infantojuvenil da Escola de Música da Rocinha, que tive a oportunidade de criar, e permanecer à frente durante todos esses anos. Neste período, estiveram também sob minha direção o coral infantil e juvenil, coral de jovens (formado pelos cantores que iam a faculdade e voltaram para criar outro coro) e coral de pais e responsáveis.

Apresento ainda uma revisão de literatura sobre afinação e escolha de repertório, antes de iniciar meu relato de experiência, no qual trago alguns dos procedimentos por mim adotados com o objetivo de para afinar a partir do repertório.

Importante ressaltar que em minha trajetória sempre busquei compreender o que significava para meus cantores pertencerem ao coral e os estimulava a estarem nos ensaios pelo prazer de estarem juntos, de descobrirem sua própria voz dentro do canto coletivo, que pudessem “se ouvir” e ouvir o outro, desenvolver um trabalho do qual se orgulhassem, que sentissem a emoção de serem aplaudidos nas apresentações e se mostrassem ao mundo de maneira positiva, como cidadãos capazes de realizar uma atividade cultural com qualidade.

Todo esse respeito aos alunos fez com que eu me adaptasse à realidade daquela comunidade, procurando manter sempre a qualidade do trabalho realizado, mesmo em momentos bem difíceis para a escola se manter nos diferentes espaços físicos que ocupou durante todos estes anos. Apesar das muitas dificuldades que ocorreram, seja em termos financeiros ou problemas que a comunidade vivenciou em seu dia a dia, nunca

pensei em desistir. Foi minha preocupação com os cantores que me levou a buscar estratégias de ensaio que fossem adequadas àquele público específico.

Espero que minha pesquisa possa trazer contribuições para outros regentes, mesmo para aqueles que trabalham com outras realidades, pois acredito que, mais do que dar uma receita, apresentei minha forma de pensar e agir que pode e deve ser adaptada para cada realidade.



## REFERÊNCIAS

ASTULEZ, Basilio. Palestra na Abertura do Congresso + Homenagem à Marisa Fonterrada e Lucia Passos + Conferência de Abertura, 1:17:34 - 2:19:50. **Canal Arte De Toda Gente**. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=kd\\_u3Xa2KMs](https://www.youtube.com/watch?v=kd_u3Xa2KMs)>. Acesso em 15 ago. 2021

BARTLE, Jean Ashworth. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Choir Conductor*. Canadá: Oxford University Press, 2003.

CARVALHO, Roberto Muniz Barreto de. **Georges Snyders**: em busca da alegria na escola. Dissertação (Mestrado em Música), 1996.149f. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo., SÃO PAULO- PUCSP, 1996.

CASTIGLIONI, Paula. Habilidades fundamentais para o regente de coro amador: pluralidade musical, liderança e consciência do coletivo 2016. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA-SIMPOM, 4. **Anais...**Rio de Janeiro-RJ, 2016. Disponível em: <<http://www.unirio.br/simpom/programaacadernoderesumos2016atualiz6.pdf>>. Acesso em 12 mar. 2022.

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**. 1996, 103 f. Dissertação (Mestrado em Música): Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 1996.

CHEVITARESE, Maria José. **O Canto Coral Como Agente de Transformação Sociocultural nas Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho**: Educação para Liberdade e Autonomia. 2007, 271 f. (Tese) Doutorado em Psicossociologia de Comunidade e Ecologia Social: Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, RJ, 2007.

CLEMENTS, J.F. *The use of imagery in teaching voice to the twenty-first century student*. Dissertation, Florida State University College of Music, 2008.

COSTA, Patricia. **Características do repertório para coro juvenil**: verificação de especificidades. 2017. 243f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.unirio.br/bibliotecacentral>>. Acesso em 15 jul. 2022.

FERNANDES, Angelo; KAYAMA, Adriana; ÖSTERGREN, Eduardo. O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, 2006, p. 33-51.

FIGUEIREDO Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. *In*: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio**: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral, 2006.p. 6-49.

GOETZE; BROEKER; BASHKOFF. **Educating Young Singers**: A Choral Resource for Teacher/Conductors: GIA Publications, Chicago, 2016

LAKSCHEVITZ, Elza. Entrevista concedida a Agnes Schemeling. *In*:LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). **Ensaio**s: olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral, 2006, p. 50-90.

LECK, Henry H; JORDAN, Flossie. Criando **Arte Através da Excelência do Canto Coral**. Tradutor: Aderbal Soares. São Paulo: ProCoral, 2020

**Michaelis**: moderno dicionário da língua portuguesa, volume 1 – Rio de Janeiro: Reader's Digest; São Paulo: Melhoramentos, 2000.

PHILLIPS, Kenneth H. **Teaching kids to sing**. 2. ed. Boston: Schirmer, 2014.

REIS, Ana Claudia; CHEVITARESE, Maria José. Aspectos fundamentais para a formação de intérpretes em coros infantojuvenis p.57-68. *In*: CONGRESSO DE CANTO CORAL: Formação, Performance e Pesquisa na atualidade. 1., 2018. **Anais...** São Paulo, UNESP 2019. Disponível em: <<https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002954362.pdf>>. Acesso em 20 jul. 2021.

RHEINBOLDT, Juliana. **Preparo vocal para coro infantil**: análise, descrição e relato da proposta do maestro Henry Leck aplicada ao "Coral da Gente" do Instituto Baccarelli. 2014, 183f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual e Campinas, Instituto de Artes. Campinas-SP, 2014. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1623918>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

RHEINBOLDT, Juliana. **Preparo vocal para coros infantis [recurso eletrônico]** : considerações e propostas pedagógicas. 2018. 342f. Tese (Doutorado em Música). Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1634615>>. Acesso em 21 ago. 2021.

ROSSBACH, R.F. **Aplicando metáforas físicas no repertório coral**. Revista de Letras, Artes e Comunicação, 2011, v.5, n.2, p.153-166.

SCHIMITI, Lucy Maurício. Regendo um coro infantil...reflexões, diretrizes e atividades. **Revista Canto Coral**, Ano II, n.1, 2003.

SCHMELING, Agnes. **Refletindo sobre 'a voz' — o 'canto'**. Apostila divulgada na VII Oficina Coral e Musicalização de 2009.

SOUSA, Joana Maris; SILVA, Marta Assumpção de Andrad e Silva; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. **Rev Soc Bras Fonoaudiol**. v. 15, n. 3, p. 317- 328, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rsbf/a/tt57prG4kXHcTm3nxZ5CWqc/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 12 mar. 2022.

O Uso de Metáforas como recurso didático no ensino do canto diferentes abordagens Joana Mariz de SousaMarta Assumpção de Andrada e SilvaLéslie Piccolotto Ferreira (1).pdf

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

SOBREIRA, Silvia. Palestra Desafinação vocal. Dia 21 jul. 2020, 1 vídeo (1h46min), 2020. Canal Instituto Baccarelli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rP5iTnW3bek&t=159s>> . Acesso em: 9 abr. 2023.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. **Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil**: um estudo de repertório inserido em uma nova estética. São Paulo: UNESP/ Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.