

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Música

Mestrado em Educação Musical

ANA CECÍLIA FERREIRA COELHO DOS SANTOS

**O ENSINO DO CANTO INFANTIL: CONTRIBUIÇÕES DA
EDUCAÇÃO MUSICAL**

Belo Horizonte

2024

**O ENSINO DO CANTO INFANTIL:
CONTRIBUIÇÕES DA EDUCAÇÃO MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Música – Linha de Pesquisa Educação Musical da Escola de Música da UFMG como requisito à obtenção do grau de Mestre em Música

Orientadora: Dr.^a Maria Betânia Parisi
Fonseca

BELO HORIZONTE

2024

Santos, Ana Cecília Ferreira Coelho dos.

S237e O ensino do canto infantil [recurso eletrônico] : contribuições da educação musical / Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos. - 2024.
1 recurso online (110 f.: il. color.) : pdf.

Orientadora: Maria Betânia Parisi Fonseca.

Linha de pesquisa: Educação musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Bibliografia: f. 101-104.

1. Música - Teses. 2. Educação musical infantil. 2. Técnica vocal. I. Fonseca, Maria Betania Parizzi. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 784.932



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela aluna **Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos**, em 30 de setembro de 2024, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

Profa. Dra Maria Betânia Parisi Fonseca
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Profa. Dra. Liliana Pereira Botelho
Universidade Federal de São João Del-Rei

Profa. Dra. Angelita Maria Vander Broock Schultz
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Angelita Maria Vander Broock Schultz, Professora do Magistério Superior**, em 30/09/2024, às 17:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Betania Parisi Fonseca, Professora do Magistério Superior**, em 30/09/2024, às 18:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Liliana Pereira Botelho, Usuário Externo**, em 01/10/2024, às 12:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3555445** e o código CRC **79EF7540**.

AGRADECIMENTOS

Dedico os agradecimentos à minha mãe, Maria Aparecida Coelho, por ter tido a sensibilidade de me colocar nas aulas de música desde pequena, sempre me apoiar e me apresentar artistas como Elis Regina, Chico Buarque e outros grandes nomes da MPB; ao meu pai, José Luiz dos Santos por ser o maior apreciador do que eu faço e me apresentar influências musicais internacionais dos anos 70; ao meu irmão, Samuel Filizzola, que sempre foi o mais crítico musicalmente na minha família, mas era o que mais me estimulava a estudar e foi o que mais me influenciou no meu gosto musical, e através dessa influência, eu pude criar uma grande paixão pelo Blues, Rock e Jazz.

Com essa grande diversidade de repertório que minha família apresentou, meus professores foram cruciais no estudo de cada linguagem e repertório. Gostaria de agradecer ao meu professor Flávio Emmanuel, que me deu as primeiras aulas de música na vida, aos sete anos, e me orientou durante muito tempo no aprendizado musical, no canto e no teclado, tornando para mim uma grande referência de profissional e pessoa. Agradeço à minha professora de canto, Viviane Donner, que me ensinou muito do que conheço sobre técnica vocal. Agradeço à minha fonoaudióloga, Janaína Pimenta, por ter sido tão certa em identificar quais práticas me ajudariam a desenvolver e aprimorar a técnica vocal, para que eu fosse um bom exemplo vocal para os meus alunos e pudesse realizar shows com uma melhor qualidade.

Durante minha estrada profissional e acadêmica algumas pessoas foram minhas inspirações e me ajudaram a ser uma profissional melhor. Um agradecimento à minha professora Angelita Broock, que me mostrou novos caminhos na área de musicalização, foi minha companhia nos palcos nas apresentações com o grupo Bambulha e me motivou na realização de novos projetos. Um agradecimento à minha professora no curso de Graduação, Clara Sandroni, que me ajudou no início das minhas pesquisas sobre a voz infantil, contribuindo para o meu Trabalho de Conclusão de Curso, início desta pesquisa de mestrado. Agradeço à minha professora na Graduação e orientadora dessa dissertação de Mestrado, Betânia Parizzi, por ser a minha maior influência na musicalização infantil, foi quem me motivou a ter interesse pela área da Educação Musical, responsável por me ensinar muito no início da minha carreira com o trabalho com as crianças e ter aberto as primeiras oportunidades para que eu pudesse lecionar no CMI – Centro de Musicalização Integrado da UFMG. Agradeço-lhe, também, pelo zelo ao longo de todo o meu processo de escrita da Dissertação de Mestrado.

Agradeço, especialmente aos meus amigos educadores musicais e cantores, Andreia Polignano, Blenda Félix, Brenda Andrade, Carlos Freitas, Fernanda Oliveira e Silene Leão pela preciosa contribuição nesta pesquisa.

RESUMO

Meu interesse e meu envolvimento, desde a infância, pelo canto e, posteriormente, pela Educação Musical delinearam a seguinte questão de pesquisa: como princípios e práticas da educação musical podem contribuir para o aprimoramento do ensino do canto para crianças? Assim, o objetivo geral desta pesquisa foi analisar como princípios e práticas da Educação Musical podem contribuir com o ensino do canto para crianças. A pesquisa teve como principal referencial teórico os estudos sobre a voz infantil de Schimiti (2020), Williams (2013), Behlau (2008) e Carnassale (1995) e textos relacionados à temática da pesquisa – ensino do canto para crianças e educação musical –, identificados por meio de uma revisão de literatura. A investigação foi realizada no CMI - Centro de Musicalização Integrado da Escola de Música da UFMG, onde 15 aulas individuais de canto foram ministradas pela pesquisadora a 4 crianças de 8 e 9 anos de idade, selecionadas para a pesquisa. Essas aulas foram gravadas e os exemplos mais significativos foram selecionados por tipicidade e oportunidade. Essas cenas foram analisadas por educadores musicais/professoras de canto, que implementaram a Análise de Produto. O resultado dessa análise foi submetido à técnica da Análise de Conteúdo, com vistas a identificar categorias recorrentes nas falas dos profissionais, abordando princípios e práticas da Educação Musical utilizados nas aulas e seus comentários sobre o aprimoramento da performance vocal das alunas ao longo da investigação. Os profissionais apontaram 4 categorias relacionadas a princípios e práticas da Educação Musical: (1) Ludicidade; (2) Diversidade de estratégias pedagógicas; (3) Experiências corporais; (4) Relação afetiva entre professor e aluno. Foi também delineada uma quinta categoria referente ao aprimoramento vocal das alunas. Concluiu-se que as práticas e princípios da Educação Musical identificados foram relevantes para promover o aprimoramento vocal das alunas e que as categorias identificadas na pesquisa foram confirmadas pelo referencial teórico estudado. A voz infantil é um instrumento acessível e pode ser o único presente em uma aula de música. Consequentemente, se faz necessário que educadores musicais tenham conhecimento sobre o canto infantil. É importante entender sobre técnicas vocais, ser um bom modelo vocal, assim como saber transmitir os conhecimentos, considerando o universo e a individualidade de cada aluno, a fim de valorizar suas potencialidades. Espera-se que este trabalho instigue discussões sobre o ensino do canto para crianças, o que certamente contribuirá para o aprimoramento da performance vocal dos alunos, num ambiente motivador e prazeroso.

Palavras-chave: canto infantil; ensino do canto para crianças; técnica vocal infantil; educação musical.

ABSTRACT

My interest and involvement in singing since childhood, and later in Music Education, led to the following research question: how can music education principles and practices contribute to improving the teaching of singing to children? Thus, the general objective of this research was to analyze how principles and practices of Music Education can contribute to the teaching of singing to children. The research's main theoretical references were the studies on the children's voice by Schimiti (2020), Williams (2013), Behlau (2008) and Carnassale (1995) and texts related to the subject of the research - teaching singing to children and music education - identified through a literature review. The research was carried out at the CMI - Centro de Musicalização Integrado of the UFMG Music School, where 15 individual singing lessons were given by the researcher to 4 children aged 8 and 9, selected for the research. These lessons were recorded, and the most significant examples were selected for typicality and opportunity. These scenes were analyzed by music educators/singing teachers, who implemented Product Analysis. The result of this analysis was submitted to the Content Analysis technique, to identify recurring categories in the professionals' statements, addressing principles and practices of Music Education used in the classes, and their comments on the improvement of the students' vocal performance throughout the investigation. The professionals identified 4 categories related to the principles and practices of Music Education: (1) Playfulness; (2) Pedagogical strategies; (3) Bodily experiences; (4) Affectionate relationship between teacher and student. A fifth category referring to the students' vocal improvement was also outlined. It was concluded that the Music Education practices and principles identified were relevant to promoting the vocal improvement of the students and that the categories identified in the research were confirmed by the theoretical framework studied. The child's voice is an accessible instrument and may be the only one present in a music class. Consequently, it is necessary for music educators to have knowledge on children's singing. It is important to understand vocal techniques, to be a good vocal model, as well as to know how to pass on knowledge, considering the universe and individuality of each student, so that to value their potential. It is hoped that this work will instigate discussions about teaching singing to children, which will certainly contribute to improving the students' vocal performance in a motivating and enjoyable environment.

Keywords: children's singing; singing instruction for children; children's vocal technique; music education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagem da laringe localizada no pescoço.....	17
Figura 2 - Crânio de um recém-nascido.....	18
Figura 3 - Imagem com estruturas da cartilagem.....	18
Figura 4 - Esfera de Hoberman aberta.....	58
Figura 5 - Esfera de Hoberman fechada.....	58
Figura 6 - Uso do tubo de ressonância na aula da Marina.....	61
Figura 7 - Quadro esquemático dos tipos de registros vocais.....	66
Figura 8 - Parlenda do Tatu.....	75
Figura 9 - Expressões.....	75

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Textos utilizados na revisão de literatura.....	32
Tabela 2 - Módulo 1.....	53
Tabela 3 - Módulo 2.....	59
Tabela 4 - Módulo 3.....	64
Tabela 5 - Módulo 4.....	71
Tabela 6 - Módulo 5.....	74
Tabela 7 - Descrição de Cenas de aulas da Marina.....	77
Tabela 8 - Descrição de Cenas de aulas da Denise.....	79
Tabela 9 - Descrição de Cenas de aulas da Natalia.....	80
Tabela 10 - Descrição de Cenas de aulas da Laura.....	81
Tabela 11 - Aprimoramento vocal das alunas, apontado pelos especialistas e pela pesquisadora.....	102

LISTA DE ABREVIATURAS

Gestos vocais – Os gestos vocais são compostos pela interação dos elementos prosódicos (qualidade e dinâmica da voz) com os segmentos fonéticos (vogais e consoantes) e sons não verbais produzidos na comunicação (ruídos respiratórios, sons bucais e linguais) (VIOLA, 2006)

Efeitos vocais – São sons não conectados à melodia, mas que expressam o sentimento ou o estilo musical do canto” (SADOLIN, 2012, p. 4).

Ornamentos vocais – “Ornamentação significa colocar enfeites no canto, podendo ser melódicos ou rítmicos¹” (SADOLIN, 2012, p. 269).

Vibrato – É uma oscilação de frequência da fonação (SADOLIN, 2018, p. 225).

Fry – Apresenta os registros mais graves da tessitura, presença de pulsos de vibração glótica (BEHLAU, 2008, p.463).

Drive – É uma distorção vocal intencional que provoca um ruído da voz (BARBOSA, 2019).

Quebra vocal – A quebra vocal é uma mudança abrupta na qualidade de som (SADOLIN, 2012, p. 254).

Yodel – O Yodel é uma quebra na voz com uma rápida mudança entre uma voz plena para o falsete (SADOLIN, 2012 p. 255).

Whistle – Whistle é uma nota extremamente aguda (SADOLIN, 2012, p. 249).

¹ Tradução nossa: ‘Ornamentation’ means to decorate singing. The decorations can be both melodic and rhythmic (SADOLIN, 2012, p. 269).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1	16
A VOZ E O CANTO INFANTIL.....	16
1.1 Conhecendo o trato vocal da criança.....	16
1.2 O canto infantil.....	19
1.3 A voz da criança e os cuidados	21
1.4 Técnica vocal e ensino do canto para crianças.....	23
1.5 Reflexões.....	30
CAPÍTULO 2	31
EDUCAÇÃO MUSICAL E O ENSINO DO CANTO INFANTIL – REVISÃO DE LITERATURA	31
2.1 Estratégias metodológicas para a revisão de literatura	31
2.2 Revisão de literatura.....	31
2.2.1 Falas de pedagogos da Educação Musical sobre voz, canto, movimento e relação professor/aluno	33
2.2.2 O ensino do canto e/ou a prática coral para crianças e a educação musical ..	37
2.3 Síntese do capítulo	43
CAPÍTULO 3	47
OBJETIVOS E METODOLOGIA	47
3.1. Objetivos geral e específicos.....	47
3.2 Metodologia	47
3.2.1. Natureza da pesquisa e delineamento.....	47
3.2.3 As aulas de música	50
CAPÍTULO 4	77
RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	77
4.1 Organização dos dados.....	77
4.1.1 Análise de conteúdo	82
4.1.2 Ludicidade.....	83
4.1.3 Diversidade de estratégias pedagógicas	87
4.1.4 Experiências corporais	92
4.1.5 Relação afetuosa entre professor e aluno	95
4.1.6 Aprimoramento vocal.....	99

4.2 Reflexões	106
CONCLUSÕES	108
REFERÊNCIAS	111
ANEXOS	115

INTRODUÇÃO

Minha relação com a música começou desde antes de eu nascer. Minha mãe dizia que na minha gestação, ela escutava música clássica e sempre notava que eu reagia a esse estímulo sonoro. O início dos meus estudos musicais aconteceu aos 2 anos de idade, quando entrei nas aulas de musicalização infantil. Aos 7 anos, comecei a fazer aula de canto, atividade que mantenho até hoje. Estou sempre buscando novos cursos e materiais a respeito da técnica vocal.

Na minha adolescência, gostava de assistir a *reality shows* de concursos, pois observava as pessoas realizando técnicas vocais que me impressionavam e acredito que essa tenha sido, também, uma das minhas escolas. Durante o ensino médio, minha maior alegria eram as apresentações em que eu cantava e tocava violão no recreio da escola. Sentir a energia do palco e receber elogios depois do show me motivavam a querer buscar mais conhecimento sobre o assunto.

Depois de um período estudando em escola especializada de música, fazendo aulas de canto, violão e teclado, comecei, aos 17 anos, minha graduação em Licenciatura em Música na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Sempre tive muito incentivo da minha família e dos meus amigos, que sempre falavam do quanto gostavam de me ver cantando. Como não sabia o que esperar do mercado de trabalho, fui aproveitando todas as possibilidades que a faculdade me trouxe e uma delas foi trabalhar no Centro de Musicalização Integrado (CMI), que foi responsável por iniciar o meu trabalho com as crianças. Lá comecei a trabalhar com a musicalização infantil com crianças de 6 meses até 6 anos e, a partir dos 7 anos, com aulas de canto. Já trabalhava em outras escolas ministrando aulas de canto para adultos, mas quando entrei nesse contexto do canto infantil, pude perceber que esse novo contexto exigia uma abordagem diferente da que eu utilizava nas aulas de canto para os adultos.

Para me adaptar ao contexto do canto infantil, comecei a realizar estudos sobre o assunto. Busquei na literatura recursos didáticos da musicalização, que eu acreditava que pudessem auxiliar no ensino do canto, como expressividade, atenção e consciência corporal. Outro assunto sobre o qual procurei informações foi o ensino de técnica vocal

para crianças em contexto de aulas individuais, mas tive dificuldade para encontrar textos específicos sobre isso. Então, fui buscando realizar meu trabalho, partindo do que as crianças me apresentavam em suas brincadeiras vocais e na sua maneira de cantar.

Em 2021, pude realizar meu Trabalho de Conclusão de Curso sobre o ensino do canto para crianças, investigando as práticas didáticas de professores que atuam na área. Ao realizar este trabalho, tive acesso à literatura sobre o assunto de forma mais sistematizada, o que abriu caminhos para esta pesquisa de mestrado.

Um dos autores estudados foi Behlau (2008) que apontou que o ensino do canto para crianças é algo complexo, pois envolve conhecimentos de diferentes áreas. Inicialmente, é imprescindível que sejam consideradas, no processo de ensino-aprendizagem, as diferenças significativas entre o trato vocal infantil e o do adulto. Há, inclusive, diferenças regionais a respeito do crescimento da laringe, sendo que em climas mais quentes a muda vocal pode ser antecipada (BEHLAU, 2008).

O trato vocal na infância é bem mais curto que o do adulto. Da mesma forma, as pregas vocais da criança também são mais curtas e mais espessas em relação às do adulto. Essas diferenças anatômicas são responsáveis pelo fato de a voz da criança ser mais aguda e ser difícil a diferenciação entre as vozes de meninos e de meninas antes da muda vocal (BEHLAU, 2008). Devido a essas diferenças e pelo fato de que os materiais didáticos para canto normalmente não contemplam a infância, muitas vezes o acesso ao conhecimento sobre a voz infantil cantada e sobre o ensino do canto em si por professores de canto é restrito. Como apontado por Santos (2021), em uma pesquisa realizada com professores de canto no Brasil, a maioria dos entrevistados não conhece material específico para a orientação do ensino do canto para crianças.

Por outro lado, sabe-se que a criança utiliza o canto em suas brincadeiras desde a infância inicial, portanto irá se conectar com ele em algum momento da vida, seja de maneira informal ou formal. Sabe-se também que a experiência musical sistemática pode trazer benefícios significativos para o desenvolvimento da criança (PARIZZI; SANTIAGO, 2022). Uma pesquisa realizada por Peretz (2006) aponta os benefícios do aprendizado de um instrumento musical na infância, visto que a criança tem maior plasticidade cerebral e maior facilidade de aprendizado. Da mesma forma, Skelton (2007) afirma que no período entre cinco e sete anos, as crianças já podem aprender a cantar com excelente técnica e expressividade e isso pode se estender consistentemente após a muda

vocal. O cantar de forma sistemática pode trazer benefícios como a ativação da memória, aumentando assim a capacidade cognitiva, perceptiva e expressiva da criança (ERDEI, *apud* RIBEIRO, 2011).

Entretanto, enquanto existem muitos métodos para o ensino de piano, violino e outros instrumentos musicais para crianças, para o canto infantil a produção tanto didática quanto acadêmica, escrita na língua portuguesa, ainda é escassa (MACIEL, 2015).

Assim, como cantora, professora de canto e educadora musical, diante das incertezas acerca das aulas de canto para crianças, tenho experimentado trabalhar, nas aulas que ministro aos meus alunos, atividades relacionadas à técnica vocal e à construção de repertório, sempre com a preocupação de que essas atividades sejam prazerosas e, ao mesmo tempo, eficazes para o aprimoramento vocal dos alunos. Cada vez mais, tenho percebido que essas práticas têm sido fundamentais para a minha atuação como professora de canto para o público infantil.

Diante desse contexto, surgiu a pergunta que norteou essa pesquisa: como princípios e práticas da Educação Musical podem contribuir para o aprimoramento do ensino do canto para crianças?

Assim, o objetivo geral desta pesquisa foi analisar como princípios e práticas da Educação Musical podem contribuir com o ensino do canto para crianças de 8 e 9 anos. Já os objetivos específicos foram: (1) conhecer as características da voz infantil; (2) compreender como tem sido conduzido o ensino do canto para crianças por professores brasileiros; (3) identificar princípios e práticas da Educação Musical em aulas de canto para crianças; (4) compreender a aplicabilidades desses princípios e práticas na técnica vocal em aulas de canto para crianças; (5) analisar o aprimoramento da performance vocal das crianças envolvidas na pesquisa.

A pesquisa tem abordagem metodológica qualitativa de natureza exploratória. Foram ministradas, durante o segundo semestre de 2023, 15 aulas individuais de canto, de 50 minutos, e uma aula de Boas-Vindas coletiva, totalizando 16 aulas, para as quatro crianças selecionadas para a pesquisa. Essas aulas foram filmadas e editadas, segundo critérios estabelecidos por tipicidade e oportunidade (LAVILLE; DIONNE, 1999), ou seja, foram identificados e separados os trechos das aulas mais significativos, segundo os objetivos da pesquisa. Esses excertos foram analisados por um painel de especialistas, composto por seis educadores musicais/professores de canto, que implementaram a

Análise de Produto. Eles deveriam identificar, nas cenas analisadas, princípios e práticas da Educação Musical e apontar, ao final, se houve aprimoramento da performance vocal dessas quatro crianças, ao longo da pesquisa.

O texto da dissertação está organizado em quatro capítulos. O capítulo 1 – *A voz e o canto infantil* – apresenta estudos sobre a voz infantil, considerando a fisiologia específica da criança; aborda cuidados com a voz e aspectos relacionados ao canto e à técnica vocal para esse público. O capítulo 2 – *Educação Musical e o ensino do canto infantil - revisão de literatura* – apresenta uma revisão de literatura, buscando possíveis interfaces entre o ensino do canto para crianças e a Educação Musical. O capítulo 3 – *Objetivos e Metodologia* – detalha os objetivos e a abordagem metodológica da pesquisa, e descreve as atividades realizadas com as alunas participantes. O capítulo 4 – *Resultados e Discussão* – traz os resultados da pesquisa em diálogo com o referencial teórico estudado.

Espera-se que este trabalho instigue discussões sobre o ensino do canto para crianças, o que poderá promover o aprimoramento da performance vocal dos alunos, num ambiente motivador e prazeroso.

CAPÍTULO 1

A VOZ E O CANTO INFANTIL

1.1 Conhecendo o trato vocal da criança

Há mais de vinte anos vêm sendo estudadas formas mais adequadas de se ensinar canto para crianças, principalmente em relação à técnica vocal, devido às especificidades do aparelho fonador infantil (COELHO, 2012). De acordo com Phillips (1992 apud CARNASSALE, 1995), é possível e apropriado o treino, desde que considerado o desenvolvimento da musculatura e o controle vocal do cantor, ou seja, devemos conhecer bem a fisiologia infantil para respeitar suas potencialidades e limitações. Visto que há diferenças anatômicas nos períodos da voz e entre lugares e climas diferentes (MARINHO, 2009), se faz necessário estudar sobre o ensino do canto para as crianças brasileiras.

A pesquisa se inicia buscando entender sobre a voz da criança, de acordo com Behlau (2008, p. 26) voz é o som da vibração das pregas vocais modificadas pelas cavidades de ressonância. Para que a fonação aconteça é necessária uma interação entre o sistema fonatório e o respiratório, isso é levado em consideração, tanto para a fala, quanto para o canto. Ao cantar essas estruturas são transformadas em um instrumento e produzem sons de uma maneira mais musical (SUNDBERG, 2018, p.20). O canto envolve uma boa coordenação de lábios, mandíbula e outras estruturas enquanto o ar passa pela laringe e prega vocal. A educação vocal deve eliminar hábitos ruins e desenvolver as potencialidades do cantor, para que ele tenha uma boa performance. (SUNDBERG, p.21).

De acordo com Behlau (2008, p.55), o trato vocal na infância possui diferenças estruturais, ele é mais curto e em funil, assim como o tubo de ressonância, que também é mais curto e estreito. Isso acontece para que seja mais fácil de realizar as funções de deglutição e respiração na infância, que são responsáveis pelo desenvolvimento humano. A prega vocal é mais curta e grossa do que no adulto. O impacto sonoro dessas diferenças anatômicas resulta na voz da criança ser mais aguda, sendo difícil diferenciar as vozes de meninos e de meninas antes da muda vocal (BEHLAU, 2008).

A Figura 1 ilustra a laringe no pescoço do adulto. A localização da laringe de um recém-nascido fica na terceira vértebra e, com o passar do tempo, ela desce até chegar à sétima vértebra (BEHLAU, 2008). O impacto sonoro dessa mudança fisiológica é que, quanto mais velha é a pessoa, mais os sons graves são favorecidos devido ao maior espaço que a descida da estrutura proporciona (CIELO, 2009).

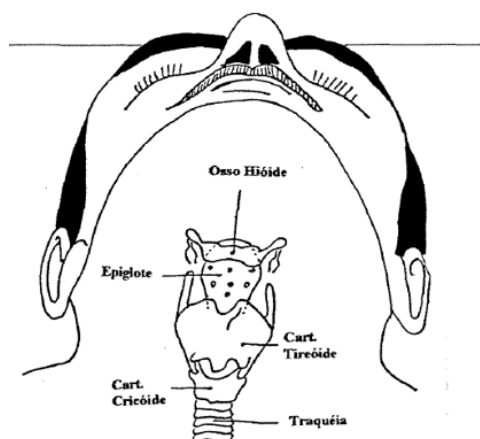


Figura 1 – imagem da laringe localizada no pescoço (CARNASSALE, 1995, p. 45)

As estruturas orofaciais do bebê estão dispostas de uma maneira que garanta as funções vitais, permitindo uma alimentação com menos gasto de energia e uma respiração mais fácil, assim como exemplificado no crânio de um recém-nascido mostrado na Figura 2 (SILVA *et al*, 2019). Isso implica no tamanho do trato vocal menor, interferindo na qualidade de ressonância. As formantes serão menos amplificadas e apresentam com altura mais aguda (WILLIAMS, 2013).

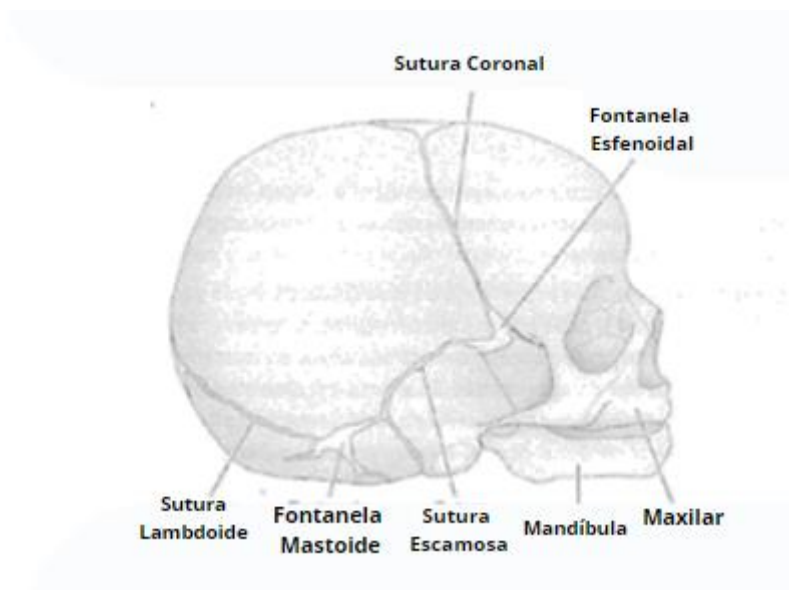


Figura 2 – Crânio de um recém-nascido (SILVA, *et al*, 2019)

A cartilagem tireoide, presente na laringe, possui uma angulação menor nas crianças, portanto ela é mais aberta, impactando no tamanho das pregas vocais que são menores (BEHLAU, 2008). Sundberg (2015, p. 268) pontua que a porção membranosa das pregas vocais das crianças é muito pequena em relação à sua parte cartilaginosa. Outra diferença das pregas vocais na infância é que sua mucosa é mais espessa e suas camadas pouco diferenciadas.

As condições fonatórias da criança diferem consideravelmente das do adulto. Em primeiro lugar, o comprimento das pregas vocais infantis é muito diferente. O crescimento da proporção cartilágnea das pregas vocais é bastante discreto até os 20 anos, ao passo que o da porção membranosa é consideravelmente maior (SUNDBERG, 2015).

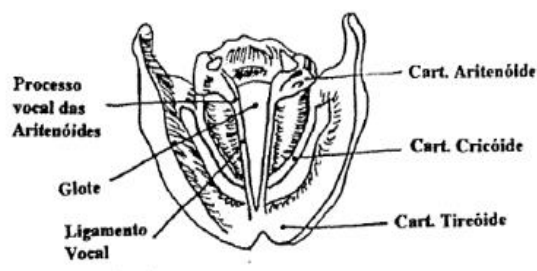


Figura 3 – imagem com estruturas da cartilagem (CARNASSALE, 1995, p. 49)

A importância do comprimento das pregas vocais para a voz foi estudada por Sawashima e colaboradores (1983). Os autores verificaram a tendência, já esperada, de pregas vocais mais longas vibrarem em frequências mais baixas e determinarem, dessa maneira, uma voz mais grave (SUNDBERG, 2015). Sawashima (1983 *apud* SUNDBERG, 2015) concluiu que o tamanho da prega vocal influencia na sua frequência. Sundberg (2015) então aponta que todas as formantes emitidas pelas crianças são mais agudas devido ao fato de suas pregas vocais serem menores. A partir das referências citadas é possível inferir que as diferenças fisiológicas interferem diretamente no timbre da voz infantil.

Visto que as pregas vocais são menores, esperava-se que as crianças tivessem diferença no fluxo de ar transglotal, ou seja, que precisassem de menos ar para realizar as funções vitais. Entretanto, Staphoulos e Sapienza (1997) identificaram que a quantidade de ar que a criança precisa é maior do que a dos adultos, mesmo que sua glote seja menor (imagem de uma glote mostrada na Figura 3). Essa informação explica a soproidade natural que a criança possui em sua voz. Assim, a glote e as pregas vocais infantis são pequenas, mas a quantidade de ar necessária para a fonação é grande. A pressão subglótica necessária para as crianças é 40% acima em relação aos adultos (SUNDBERG, 2015). Isso explica por que a criança não consegue emitir frases longas com uma mesma respiração.

1.2 O canto infantil

Carnassale (1995, p.24) pontua que o aprendizado vocal da criança se inicia muito cedo, através da imitação e observação. Ela cita o estudo de Mársico:

[...] os primeiros atos de imitação surgem por volta do 5° ou 6° mês. Nessa época a criança murmura, vocaliza e articula algumas sílabas por impulso próprio. [...] De acordo com o mesmo pedagogo, a capacidade de imitação desenvolve-se sobretudo a partir do 10° mês, quando, então, a criança passa a copiar modelos. Reproduz não só sílabas e palavras, mas as acentuações e a entoação' (MARSICO 1979 *apud* CARNASSALE 1995, p. 24)

O estudo de Mársico aponta que o bebê aprende novas sílabas e palavras por imitação. Com essa constatação conseguimos perceber o quanto as crianças são influenciadas vocalmente por exemplos próximos desde muito pequenas, o que faz com

que ela aprenda a usar a voz de acordo com a maneira ensinada pelo modelo de sua referência. O papel do educador vocal é ser exemplo para um uso correto da voz, para que sejam evitados problemas vocais posteriores (CARNASSALE, 1995).

Os benefícios do aprendizado de um instrumento musical na infância têm sido uma prática já estudada por diversos autores (PERETZ, 2006; NORTH, HARGREAVES; O'NEILL, 2000). North, Hargreaves e O'Neill (2000 *apud* PERETZ, 2006) apontam que metade dos ingleses aprenderam um instrumento musical quando bem pequenos, e sessenta e quatro por cento destes aprenderam entre 5 e 11 anos, que é uma idade durante a qual temos uma excelente plasticidade cerebral (PERETZ, 2006, p.4). Essas pessoas, investigadas na infância, se tornaram excelentes performers e/ou apreciadores musicais (PERETZ, 2006, p.4). A pesquisa de Peretz (2006) afirma o quanto é benéfico o aprendizado do instrumento musical nessa faixa etária, visto que a criança tem sua plasticidade cerebral maior e grande facilidade de aprendizado. Existem muitos métodos infantis para piano, violino e outros instrumentos musicais (SUZUKI, 1978; CLARK et al., 1993; FABER; FABER, 1992; COOPER; GLENNON, 1994; PARIZZI; SANTIAGO, 2020), entretanto, para o canto infantil individual há pouco conhecimento acadêmico escrito na língua portuguesa sobre esse assunto (MACIEL, 2015).

Williams (2013) diz que a fase entre o nascimento e os seis anos é uma época em que as crianças ainda não possuem uma coordenação corporal precisa para coordenar as musculaturas separadamente. Mesmo assim, nessa faixa etária, podem ser ensinados bons hábitos, como postura, não levantar os ombros para respirar e estimular a performance dos tons agudos que estão dentro da tessitura da criança. É importante que a família participe do processo de aprendizagem musical da criança, criando o hábito de cantar no contexto familiar.

O período compreendido entre os cinco a sete anos de idade é considerado por Skelton (2007) a época em que as crianças podem aprender a cantar com excelente técnica e expressividade e isso pode se estender consistentemente após a muda vocal. Crianças devem cantar desde pequeninas para que tenha melhor compreensão da música. A concentração na melodia é importante para a ativação da memória e desperta a consciência do que se quer dizer com a música, aumentando a capacidade cognitiva, perceptiva e expressiva (ERDEI *apud* RIBEIRO, 2011).

O cantar está presente nas brincadeiras das crianças entre os 7 e de 12 anos de idade, assim como, batendo palmas, pulando corda ou fazendo movimentos. O canto também está presente em situações como na escola, igreja, comunidade etc. Nessa idade já é possível ter coordenações musculares específicas. As crianças conseguem aprender uma variedade de timbres vocais nessa época e o aprendizado do canto, nesta etapa da vida, se apresentam duradouros. Nessa fase, as crianças aprendem por experiências sensoriais, portanto os jogos são efetivos para o ensino. Os limites da idade ainda são sobre extensão², intensidade³, flexibilidade⁴ e projeção⁵. É importante reconhecer essas características para a escolha de repertório, é possível ter que fazer adaptações na música como aumentar o número de respirações. Como a voz não é muito flexível, mudanças entre notas rápidas podem ser difíceis de ativar. Crianças que cantam regularmente irão desenvolver técnica vocal, autoconfiança e habilidades sociais (WILLIAMS, 2013).

1.3 A voz da criança e os cuidados

Uma das principais referências encontradas sobre o canto infantil é o livro *Teaching Singing for childrens and Young Adults* de Jenevora Williams (2013), resultado de uma pesquisa realizada na Inglaterra. Williams (2013) explica sobre o cantar, em diversas fases da infância, ressaltando as potencialidade e limitações em cada faixa etária. A autora descreve o cantar como sendo um dos principais meios de comunicação. Segundo Williams, os sons que usamos para demonstrar emoções, como risadas, choro e soluços, estão mais perto do canto do que da fala. O canto tem intenção de passar uma mensagem levando a emoção de uma maneira musical através de um repertório e da técnica. “Cantar é a expressão musical usando a voz”⁶ (WILLIAMS, 2013, p. 4).

Ainda de acordo com a autora, todos que conseguem falar, também têm um potencial para cantar. Através de um desenvolvimento da consciência corporal, coordenação muscular e do aumento da prática, as habilidades do cantor podem ser aprimoradas. Técnica, segundo essa autora, é usar o mínimo de esforço para realizar uma tarefa. Portanto, o ato de cantar com técnica deve ser seguro, eficiente e fácil. As crianças são capazes de realizar diversas técnicas, mas o professor deve ter atenção em como lidar

² Extensão vocal: é a faixa de notas que uma pessoa consegue cantar, desde a mais grave até a mais aguda.

³ Intensidade: é a força do som, é uma propriedade sonora que permite distinguir se o som é forte ou fraco.

⁴ Flexibilidade: facilidade de cantar com um bom controle intervalos musicais amplos e variados.

⁵ Projeção: é uma técnica que permite que a voz tenha um bom alcance.

⁶ Tradução livre do texto pela pesquisadora: “Put simply singing is musical expression using the voice”. (WILLIAMS, 2013, p. 4).

com cada faixa etária e não forçar, na infância, os extremos agudos da voz, intensidades muito fortes, exercícios e canções que exijam agilidade vocal ou notas longas (WILLIAMS, 2013). Cada faixa etária possui a sua potencialidade e suas limitações, o segredo é o professor estar atento a isso.

As nossas emoções têm uma relação com o sistema límbico, que se relaciona diretamente com a musculatura da laringe, responsável pela fonação. Quando usamos a nossa voz para desempenhar funções mais espontâneas como rir, chorar, chamar alguém, ela exerce o seu papel de maneira funcional, o que normalmente impacta em uma boa qualidade sonora (WILLIAMS, 2013). Mas o ato de cantar exige uma atenção especial voltada para o controle das alturas e durações. A complexidade desta atividade pode gerar um nível de concentração ou tensão no corpo fazendo com que a voz não seja usada da melhor maneira possível. Portanto, aprender a cantar é aprender sobre como balancear algumas musculaturas, algumas terão que ser tonificadas e outras deverão ser relaxadas (WILLIAMS, 2013).

Em uma pesquisa feita por Santos (2021), em que se investigou como os professores de canto trabalham com a voz infantil, um professor entrevistado disse que um trato vocal em desenvolvimento mostra delicadeza, fragilidade e o olhar do professor deve estar atento a isso. O outro professor apontou que um adulto tem mais controle vocal do que a criança, logo o resultado sonoro também será diferente. Nessa pesquisa, percebe-se que muitos professores ressaltam a fragilidade da estrutura corporal infantil e dizem ser mais cautelosos no ensino do canto para crianças.

Os cuidados sugeridos pelos professores entrevistados na mesma pesquisa envolvem não forçar a criança a realizar uma atividade, não forçar a voz e a musculatura infantil, não adultizar o timbre infantil, e sim captar a atenção do aluno com atividades lúdicas e estimular a consciência corporal (SANTOS, 2021). Williams (2013) diz que apesar das crianças serem aptas a realizar diversas técnicas, o professor deve tomar cuidado com algumas como os extremos agudos, cantar muito forte, utilizar muita agilidade vocal, notas muito longas ou a combinação desses elementos.

A técnica vocal pode ser um meio de prevenção de disfonias e do mau uso da voz. Reis (2019, p. 14) diz que a criança educada vocalmente possui menos chance de desenvolver disfonias vocais. Carnassale (1995) defende a importância de uma respiração correta na infância ser diretamente associada à prevenção de problemas vocais. Já Gordon

(2002, p.329 *apud* RIBEIRO, 2011, p.18) sustenta que a respiração adequada é responsável por fazer a criança encontrar a sua voz cantada e afinação mais cedo.

1.4 Técnica vocal e ensino do canto para crianças

Como já mencionado anteriormente, técnica significa a utilização do menor esforço para a realização de uma tarefa com eficiência. Assim, a técnica vocal é o aprendizado de um controle muscular entre os sistemas responsáveis pela fonação para que o ato de cantar seja estabelecido por bons hábitos no sentido de controlar a afinação, intensidade, timbre e o fraseado musical (WILLIAMS, 2013). Portanto a técnica vocal contribui para diminuir tensões e esforços que podem ser desnecessários para o canto, portanto o seu ensino não pode ser prejudicial.

Ward (*apud* RIBEIRO, 2011) propõe que a criança deve descobrir a sua voz para que possa aprender a usá-la sem esforço e um educador vocal pode ajudá-la nesse processo. Ao cantar, a criança experimenta prazer e descobre sua própria capacidade. A afirmação do autor induz à reflexão de que o ensino do canto estimula uma autopercepção corporal. Portanto, ao cantar, a criança teria a oportunidade de tomar consciência das partes do seu corpo, principalmente das que são acionadas durante o processo de fonação, o que facilitaria o controle de sua técnica vocal.

Carnassale (1995, p.27) propõe que o professor de canto infantil reflita sobre cada contexto, antes de iniciar um trabalho. Sugere reflexões a respeito de qual aspecto deve ser o primeiro a ser trabalhado com a criança, se seria mais interessante iniciar com ênfase na respiração, vocalizes ou interpretação e quais aspectos devem ser trabalhados sucessivamente ou simultaneamente. Mas todo o processo deve propor ao aluno um ensino motivador e prazeroso.

Se o caminho for muito árido ou tortuoso, a criança pode perder o interesse em andar, se os passos do professor são muito largos ela pode não suportar o cansaço. Em todo o tempo o educador deve ter a preocupação de que o aprendizado de canto seja tanto eficaz e eficiente como prazeroso e motivador (CARNASSALE, 1995, p. 25).

Segundo Carnassale (1995), algumas ações são aprendidas pela observação, tentativa e erro, e o canto também é uma delas. O canto participa das atividades infantis como uma forma de brincadeira e as crianças exploram a sua voz de diversas maneiras em seu cotidiano, aprendem ouvindo as pessoas de maior proximidade até elegerem um modelo vocal. No aprendizado vocal informal, a criança pode eleger um modelo vocal não muito apropriado, podendo ter prejuízo na aquisição de bons hábitos vocais. Esta autora afirma que a técnica vocal, quando bem ensinada, pode ser uma maneira de profilaxia contra as disfonias vocais, proporcionando hábitos saudáveis e um cantar com qualidade e expressividade (CARNASSALE, 1995).

A voz é um recurso de fácil acesso para o incentivo de um fazer musical, pode ser o único recurso disponível para uma aula de música em escolas. Portanto, é fundamental que haja profissionais que entendam como trabalhar com a voz infantil de uma maneira sadia e rica em recursos musicais e expressivos (CARNASSALE, 1995). Carnassale (1995) considera que a técnica vocal precisa ser eficiente, promovendo o melhor resultado com o menor esforço e mantendo a saúde vocal do aluno em boas condições. Para exemplificar o conceito, a autora define a técnica vocal com referência em Comelius (1983):

[...] Técnica vocal é a maneira pela qual o mecanismo vocal reage; é o elo físico entre o intento artístico e a expressão artística. A técnica de uma função que está em conformidade com as leis naturais é eficiente; aquela que viola essas leis é ineficiente. O principal objetivo do treinamento vocal, portanto, é estabelecer uma técnica que realiza e concorda com o movimento potencial do sistema muscular e orgânico envolvidos no processo da fonação (COMELIUS, 1983 *apud* CARNASSALE, 1995, p. 18).

Carnassale (1995) enfatiza a importância de um profissional para a orientação no aprendizado do canto, a fim de que as crianças evitem equívocos com o uso da voz. A autora diz a respeito de o exemplo vocal ser importante para o aprendizado, pois desde quando a criança tem meses de idade, ela inicia o aprendizado vocal por meio da observação e imitação de modelos (CARNASSALE, 1995, p. 24). A autora diz que não há uma concordância na literatura a respeito da idade em que a criança deve começar a fazer aulas de canto, portanto de maneira informal, ela já poderia iniciar esse aprendizado nos primeiros meses de vida. Diz que a problemática não está na idade e sim no conteúdo

que o professor irá lecionar em cada fase, estabelecendo limites entre o que a criança pode ou não fazer. A autora (1995, p.81) aponta as habilidades psicomotoras necessárias para o canto, sendo elas: percepção de alturas; memória auditiva e coordenação vocal. A desafinação, na maioria das vezes, acontece por falta de algumas dessas habilidades.

Schimiti (2020) aponta que a diversidade de ações e exercícios para o estudo do canto é capaz de dar um subsídio para que a criança domine melhor o seu aparato vocal, produzindo sons com qualidade e sem esforço vocal. Os exercícios devem sempre ter propósitos definidos, que ajudem o cantor a buscar sua identidade vocal, com consciência de cada etapa da produção de sua voz. A questão principal não é o exercício que se faz, mas como ele é realizado em aula (SCHIMITI, 2020). A mesma autora sugere uma reflexão sobre os princípios básicos do canto para a compreensão de um melhor uso da voz infantil e aponta os seguintes pilares para desenvolvimento: (1) postura e relaxamento; (2) concentração; (3) respiração: expiração e inspiração; (4) controle do ar expirado: apoio; (5) emissão vocal: sonoridade; (6) articulação e dicção; (7) ressonância (SCHIMITI, 2020, p. 79).

1) Postura e relaxamento

Na voz cantada, a postura é menos variável. No canto lírico, a postura é mais rígida e constante, o tronco, cabeça e postura devem ficar alinhados, a postura corporal interfere na produção e na estabilidade vocal. No canto popular, geralmente a postura é mais variável devido à interpretação da música; os cantores podem estar em constante mobilidade no palco, assim como dançando, pulando, representando ou tocando instrumentos musicais (BEHLAU, 2010).

2) Concentração

A postura, relaxamento e concentração são responsáveis por ativar a prontidão do cantor, pois trabalhar com o corpo tenso, sem uma consciência corporal que favoreça a emissão de sons, dificulta o processo do canto. Esse momento pode ser trabalhado com uma dança com os alunos, sugerindo as propostas da canção com o corpo em movimento ou através de uma história. São momentos de encontrar o relaxamento e atenção do cantor (SCHIMITI, 2020).

3) Respiração: expiração e inspiração

As atividades de respiração visam colocar o aparato respiratório em funcionamento, e compreender este processo por meio de exercícios. O cantor deve compreender como a respiração costodiafragmática⁷ funciona e, assim, controlar sua musculatura (SCHIMITI, 2020). De acordo com Miller (2019), ao respirar os pulmões não devem ficar lotados de ar, apenas satisfeitos. Portanto o cantor que reabastece a respiração, inspirando suavemente terá maior suprimento de ar do que o que lota os pulmões. A respiração costodiafragmática será utilizada por ser ideal para cantores, pois ela promove uma expansão costal e abdominal simultaneamente de maneira harmônica. Essa respiração proporciona um bom controle da expiração, capacidade de sustentação do som e um uso econômico de energia, o que ajuda a sustentar e a não tensionar a musculatura (NUNES, 2012).

4) Controle do ar expirado: apoio

O apoio, no caso do gerenciamento respiratório, é uma técnica que visa manter a postura próxima àquela observada no início da inspiração; essa posição favorece a atividade muscular do mecanismo respiratório (MILLER, 2019).

5) Emissão vocal: sonoridade

O processo de emissão dos sons se inicia, encontrando uma boa colocação vocal, isto é, explorando o aparato vocal para que o som encontre uma melhor região de vibração e saia de uma forma mais harmônica. Faz parte de uma boa sonoridade, também, evitar golpes de glote, homogeneizar a forma de produção vocal; buscar compreender as funções de língua, palato, mandíbula, lábios, bochechas. Conhecer o aparato vocal facilita a emissão de sons e a compreensão do texto pelo ouvinte (SCHIMITI, 2020).

6) Articulação e diction

⁷ Respiração costodiafragmática: respiração que promove uma expansão das costelas e da parte abdominal ao mesmo tempo (NUNES, 2012).

A articulação e a dicção são necessárias para encaminhar o raciocínio do cantor para uma melhor pronúncia das palavras. As vogais conduzem a sonoridade, já as consoantes constroem significações para a palavra. Portanto os fonemas vocálicos unidos com as consoantes delimitam a significação do texto, devendo ser bem articulados para um melhor entendimento. Alguns exercícios são utilizados para essa finalidade, como ler um texto com uma rolha entre os dentes ou executar um texto apenas com as vogais (SCHIMITI, 2020).

7) Ressonância

Na voz cantada, o foco ressonantal⁸ concentra-se na parte superior do trato vocal. Em alguns estilos mais populares, assim como *country*, sertanejo, pode-se identificar auditivamente uma ressonância nasal (BEHLAU, 2010).

Em pesquisa feita no Brasil por Santos (2021), em que foram entrevistados 13 professores de canto infantil brasileiros, foram identificadas divergências em relação à compreensão do ensino. Os professores entrevistados têm opiniões diferentes em relação ao ensino de gestos vocais⁹, em relação ao nível de dificuldade e à progressividade de exercícios, e não houve um consenso a respeito de como a técnica vocal deve ser ensinada às crianças. A respeito dos gestos vocais, a pesquisa retrata que nem todos os professores possuem segurança ao ensiná-los para crianças. Os gestos vocais considerados nessa pesquisa foram: melismas, ornamentos vocais, vibrato, fry, drive, quebra vocal, yodel¹⁰.

A mesma pesquisa identificou também que os professores têm diferentes perspectivas sobre o ensino de técnica vocal para crianças. Por exemplo, um professor diz escolher um repertório sem exigência técnica e o outro diz trabalhar técnicas vocais específicas. Parece não existir um consenso sobre como trabalhar a técnica vocal e nem uma progressão de ensino neste sentido. Mais da metade dos professores entrevistados nesta pesquisa disseram não reconhecer materiais que lhes ajudem no ensino do canto infantil; dois professores disseram ter criado a sua própria metodologia com o passar dos anos e dois professores usam métodos em inglês (SANTOS, 2021).

Na pesquisa de Santos (2021), um professor entrevistado afirmou que trabalha “exercícios simples, juntamente com um repertório sem muita dificuldade e/ou exigência

⁸ Ressonância: consiste em um conjunto de elementos do aparelho fonador que se relacionam entre si moldando e projetando o som no espaço (SOARES, 2009).

⁹ Gestos vocais: vide definição no glossário.

¹⁰ Definições dos termos estão apresentadas no glossário.

vocal”. Sobre a escolha de repertório, sete professores disseram fazer essa escolha de acordo com a afinidade da criança. Outro critério de escolha mais mencionado foi o de que eles selecionam o repertório de acordo com o significado da letra e de acordo com a tessitura da voz do aluno. Ficou evidente na pesquisa de Santos (2021) que, enquanto alguns professores escolhem um repertório sem exigência técnica, outros optam por peças visando técnicas específicas, o que sinalizou uma divergência sobre o critério de escolha dos repertórios e ensino da técnica entre os professores.

Sete dos professores entrevistados na pesquisa de Santos (2021) citaram exercícios que trabalham a percepção musical dos alunos. Alguns exemplos são exercícios de modulação, percepção auditiva com brincadeiras melódicas, exercícios que trabalham cromatismos, graus conjuntos e saltos. Os exercícios de respiração e apoio, visando a coordenação vocal do aluno, foram recorrentes nas respostas, por exemplo: exercício com consoantes fricativas s ou f; um professor diz que usa o S simulando o som da cobra, exercícios de respiração usando um vídeo de um peixinho que inspira “inflando” e expira “murchando” para exemplificar o processo respiratório de uma maneira visual; o outro professor citou um exercício para que o aluno perceba o fluxo de ar de uma maneira visual ao soprar uma pena. Foram também citados exercícios de vibração de língua e lábios e outros que trabalham técnicas de alongamento, relaxamento; exercícios de coaptação glótica, ressonância, articulação e elevação de palato.

Sobre a escolha da tessitura vocal¹¹ a ser trabalhada, dois professores entrevistados por Santos (2021) responderam que utilizam do DÓ 3 ao DÓ 4; dois disseram que a escolha depende da demanda vocal do aluno e de seus objetivos. Dois professores realizam os vocalizes com menos de uma oitava de extensão; quatro realizam os vocalizes com mais que uma oitava. Um professor afirmou realizar os vocalizes, como demonstrado por Williams (2013, p. 49). No trecho citado, a autora diz que as crianças de 0 a 2 anos têm uma extensão para o canto do MI 3 ao MI4, a partir dos 4 anos a extensão aumenta, indo do DÓ 3 ao FÁ 4; com 6 anos, a extensão varia de SI 2 ao FA#4; e, a partir dos 8 anos vai do LÁ 2 ao SOL 4 e, aos 11 anos, a extensão cantada se amplia do SOL 2 ao SOL 4. Carnassale (1995, p. 85) diz que há conclusões contraditórias sobre a extensão vocal infantil, o que foi confirmado por Coelho (2021).

¹¹ “O termo tessitura vocal corresponde ao número de notas da mais grave até a mais aguda que o indivíduo consegue produzir com qualidade vocal, onde se encontra a melhor sonoridade, a emissão mais natural e, consequentemente, a maior expressividade” (CRUZ, GAMA, HANAYAMA, 2004)

Ao serem perguntados se usavam algum método de canto infantil, seis professores dos treze entrevistados disseram não usar nenhum um método de canto para crianças; um disse que não conhecer nenhum método de canto infantil; outro alegou trabalha com método Suzuki; dois professores disseram ter criado sua própria metodologia, juntando referências com o passar dos anos (ambos lecionam há mais de 25 anos); dois professores disseram usar métodos que são escritos em inglês, sendo um deles o *Singing for The Stars*, de Seth Riggs. Mesmo este não sendo um método voltado para crianças, a professora entrevistada pontuou que Seth Riggs foi quem acompanhou Michael Jackson com aulas de canto durante a muda vocal. Outro método citado foi *Teaching Singing to Children and Young Adults*, da Jenevora Williams 2013, material também utilizado como referência bibliográfica para o presente trabalho.

Três professores afirmaram integrar, em suas aulas de canto, atividades da musicalização infantil. Sobre isso, Ronchi (2010) afirma que:

De uma forma resumida, pode-se afirmar que *musicalizar* significa introduzir a música na vida da criança. Ao cantar uma cantiga de ninar, ao fazer brincadeiras com músicas e jogos tradicionais mais antigos, estamos preparando as crianças para a fase seguinte do aprendizado. Musicalizar não é, no entanto, ensinar uma teoria ou técnicas para tocar instrumentos musicais para crianças, mas sim, inseri-la aos poucos no mundo da música. Porém fazer isso de forma que a criança se interesse e consiga desenvolver relações simbólicas com a música, fazendo com que ela faça parte de sua vida (RONCHI, 2010, p.40).

De acordo com Williams (2013), para cantar é necessário trabalhar a comunicação, expressividade, adquirir novos repertórios e trabalhar a técnica vocal. O trabalho da técnica vocal é essencial para que o cantor tenha um controle mais eficiente da sua voz, com a finalidade de adquirir uma melhor interpretação.

Williams (2013) aponta a importância da técnica para o ensino do canto e para uma comunicação efetiva da mensagem musical. Portanto, e de acordo com os autores acima citados, a musicalização deve fazer parte das aulas de canto com a finalidade de aflorar a expressividade do cantor, mas para uma experiência completa no canto é necessário que o professor introduza os elementos fundamentais da técnica vocal.

1.5 Reflexões

Neste capítulo foram abordados, principalmente, os seguintes assuntos: a fisiologia do aparelho fonador da criança, o canto na infância, os cuidados necessários para o trabalho com a voz cantada e questões sobre técnica vocal voltadas para crianças.

Ficou claro, que não há unanimidade entre professores sobre como conduzir o processo do ensino e aprendizagem do canto para crianças. Mas todos concordam que esse processo é bem diferente de quando lidamos com aulas para adultos. É importante, pois, que o professor tenha cuidados especiais com a voz infantil, e considere as limitações e as potencialidades do corpo da criança. Por tudo isso, tornam-se relevantes e necessárias pesquisas sobre essa temática, principalmente no Brasil, onde há carência de materiais de suporte para o ensino do canto para crianças.

CAPÍTULO 2

EDUCAÇÃO MUSICAL E O ENSINO DO CANTO INFANTIL – REVISÃO DE LITERATURA

2.1 Estratégias metodológicas para a revisão de literatura

O espírito pedagógico envolve o entusiasmo e a convicção do que está sendo ensinado. E para transmitir o desejo de aprender a cantar corretamente na infância, o professor deve atrair os alunos, de forma objetiva e lúdica (GAINZA, 1988 *apud* CARNASSALE, 1995). Assim, sempre haverá motivação para a realização de tarefas. Portanto, é necessário que a preparação vocal seja realizada de forma criativa, dinâmica, interativa e com alternância de tipos de atividades nas aulas (SCHIMITI, 2020). Tudo isso vai ao encontro dos preceitos da Educação Musical. É importante que o profissional esteja motivado para o ensino e ofereça o caminho mais confortável e prazeroso para o aluno (CARNASSALE, 1995).

Assim, visando identificar artigos, dissertações e teses que tratem de temáticas relacionadas justamente a princípios e práticas da Educação Musical e ao ensino do canto, foi feita uma busca nos portais Capes, Google Acadêmico, *Research Gate* e nas revistas e anais da ABEM, por meio dos seguintes descritores: “canto infantil e Educação Musical” e “Educação Musical e ensino do canto infantil” – em português – e “*children's singing and music education*”, “*children's singing skills*” e “*musical education and teaching children's singing*” – em inglês.

O resultado da busca mostrou que a maior parte dos textos encontrados abordava as relações de princípios e práticas da educação musical com a atividades relacionadas a corais infantis e não especificamente com aulas de canto individuais para crianças. Diante disso, optamos por incluir também alguns desses textos, cujos conteúdos pudessem trazer contribuições para essa pesquisa. Dessa maneira, foram selecionados 4 artigos em português e 2 em inglês, 2 dissertações, 6 capítulos de livros e 1 apostila, totalizando 15 textos.

2.2 Revisão de literatura

A partir da leitura dos textos, foram estabelecidas duas categorias de assuntos que serviram como forma de organizar os conteúdos dos textos. São elas: (1) falas de pedagogos da Educação Musical sobre voz, canto, movimento e relação professor/aluno;

e (2) textos específicos relacionando o ensino do canto e/ou a prática coral para crianças à Educação Musical. A tabela 1, abaixo, traz todos os textos utilizados nesta revisão, referentes às duas categorias.

Autor	Tipo	Título	Ano	Categoria contemplada
Angelita Broock	Artigo	Antes, durante e depois: práticas reflexivas nas aulas de música	No prelo	1
S. M. Askarova	Artigo	Education of Singing Skills in Preschool Children	2023	2
Ana Clara Borges Condé	Dissertação de Mestrado	Contribuições da Educação Musical para a prática da regência de coros infantis e infantojuvenis: nas visões de cinco regentes	2021	1 e 2
Klecia Garcia Andrade	Capítulo de livro	Cenas pedagógicas de “Um canto em cada canto”	2020	2
Dhemy Fernando Vieira Brito	Artigo	Ludicidade no ensaio do coro infantil: Perspectivas e desdobramentos no coro “Um Canto em Cada Canto”	2017	2
Louise Clemente, Sergio Luiz Ferreira de Figueiredo	Artigo	O estado da arte da pesquisa sobre canto coral no Brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral	2014	2
Melita Bona	Capítulo do Livro	Carl Orff: um compositor em cena	2012	1
Marco Andree Morel Teliz	Dissertação de mestrado	Educação musical e promoção da saúde: uma proposta de leitura interdisciplinar	2012	1
Walênia Silva	Capítulo do Livro	Zoltán Kodály: alfabetização e habilidades musicais	2012	1

Silvana Mariani	Capítulo do Livro	Émile Jacques-Dalcroze: a música e o movimento	2012	1
Enny Parejo	Capítulo do Livro	Edgar Willems: Um pioneiro da educação musical	2012	1
Alda Oliveira	Apostila de Curso ministrado na ABEM	Abordagem PONTES na formação continuada de professores de música.	2008	1
Caldwell	Livro	Expressive singing: Dalcroze eurhythmics for voice	2000	1
Cristina Brito da Cruz	Artigo	Conceito de Educação Musical de Zoltán Kodály e Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon: Uma abordagem comparativa	1995	1
Graham Frederick Welch	Artigo	A Developmental View of Children's Singing	1986	2

Tabela 1– Textos utilizados na revisão de literatura

2.2.1 Falas de pedagogos da Educação Musical sobre voz, canto, movimento e relação professor/aluno

As propostas de educadores musicais consagrados foram cruciais para delinear uma Educação Musical que pudesse ser utilizada em aulas de canto para crianças, como as que foram ministradas ao longo dessa presente pesquisa. Observamos que os textos abaixo abordam desde a importância da utilização do corpo, da voz e de movimentos corporais no processo de musicalização até a relevância de uma postura flexível e afetuosa do educador em relação aos alunos, como veremos a seguir.

A pedagogia de Dalcroze (1865-1950) propõe que a compreensão musical deve ser baseada na interação mente e corpo, envolvendo a rítmica, o solfejo e a improvisação. Passa a considerar a interação do movimento corporal associado à música para um entendimento musical completo (MARIANI, 2012). Dalcroze considera o corpo humano um instrumento musical, sendo ele o primeiro a ser treinado, com a finalidade de

possibilitar o desenvolvimento musical. Ele estabeleceu um sistema chamado Eurritmia que, por meio do ritmo, promove uma comunicação entre o corpo e o cérebro, ou seja, o ouvido escuta os trechos musicais, que associados a uma consciência corporal seria capaz de trazer uma conexão para o cérebro, o que facilitaria o aprendizado musical (CALDWELL, 2000). Dalcroze foi uma inspiração para se aplicar uma educação musical mais viva, considerando a criança como ser integral em corpo, alma e espírito, influenciando outros educadores a revolucionarem o ensino musical, a fim de que ele não fosse mais mecânico e monótono e sim prazeroso e com práticas voltadas para a criança. (PAREJO, 2012)

Orff (1895-1982), influenciado pelo Dalcroze em relação ao uso do movimento corporal para a expressão musical, evidencia que a música, o movimento e a linguagem estão interligados pelo fenômeno rítmico. Assim, sua proposta também visa ensinar música a partir da prática (BONA, 2012). Orff defendia a ideia de que a música deveria ser ensinada por meio da ludicidade, por meio de exercícios e jogos divertidos, com a utilização do canto, palmas, danças e rimas (TELIZ, 2012)

Willems (1890–1978) corrobora as ideias de Dalcroze e trouxe novas contribuições. Ele relacionou os elementos constitutivos da música com a natureza humana, o que chamou de princípios psicológicos. Cada ser humano possui a sua individualidade assim como cada música possui a sua essência. Considera a música a arte dos sons, o som é o elemento material dessa arte e a arte é o elemento espiritual. A formação musical através da escuta é um ponto importante abordado por Willems, que discorre sobre a maneira pela qual somos afetados pelas vibrações sonoras (PAREJO, 2012).

Outro pedagogo que defende a voz e o canto como principal meio de acesso à música é Kodaly (1882-1967). Para ele, o processo musicalizador deve usar o canto envolvendo canções, jogos, melodias folclóricas nacionais e repertório erudito ocidental (SILVA, 2012). Kodaly acredita que a música se relaciona diretamente com as emoções e sentimentos humanos, e que a linguagem musical é essencial para a vitalidade humana, devendo-se ter um contato com ela antes mesmo da fala. Sendo assim, o intelecto humano e a formação de personalidade são construídos, inicialmente, por uma comunicação musical (FERNANDES, 1999). Kodaly defendia o conceito de aprendizado musical atrelado ao prazer e descartava métodos considerados repetitivos (TELIZ, 2012).

Gordon defende que não é possível ser um bom músico tocando mecanicamente, sem que se tenha a capacidade de ouvir e perceber música (CRUZ, 1995). Gordon aponta uma sequência lógica de aprendizado musical: ouvir – cantar – ler – escrever. Este autor pensa que o processo de aprendizado da música deva ser análogo ao processo de aprendizado da língua materna. Quando os bebês começam a falar, quanto mais estimulado ele é em um contexto com pessoas falando ao seu redor, mais cedo eles falarão e mais rico será o seu vocabulário. Um bom professor deve apresentar possibilidades para que o aluno aprenda, dando a ele as ferramentas necessárias para que ele se torne autônomo. A audição interior refere-se à capacidade de imaginar a música, assim como pegar uma partitura e conseguir ler e ouvir os sons em silêncio, da mesma forma quando fazemos uma leitura silenciosa das palavras. Essa audição interior – a audição – nomeada por Gordon, está para a música assim como o processo de pensar está para a palavra (CRUZ, 1995).

Kokas (1982 *apud* CRUZ, 1995) aponta que o desenvolvimento musical começa pela imitação. As crianças imitam e repetem cantos e movimentos corporais. A memória musical deve ser desenvolvida em primeiro lugar, mas igualmente deve-se desenvolver o raciocínio lógico a respeito da música. Gordon frisa a importância do canto para o desenvolvimento de habilidades musicais, defende o canto *a capella* como fundamental. O pedagogo explica que tocará melhor qualquer instrumento aquele que aprender a cantar.

Alda Oliveira (2008) desenvolve a Abordagem PONTES que é a proposta de uma postura docente interativa e colaborativa, que destaca a importância da articulação pedagógica, ou seja, o professor deve estar atento às respostas do aluno em relação a cada proposta trabalhada, visando promover a aprendizagem significativa dos alunos. A abordagem PONTES enfatiza a importância do professor como um mediador crítico entre o conteúdo, os alunos e o contexto sociocultural. Ela se baseia na ideia de que o ensino requer "pontes" ou conexões pedagógicas feitas pelos professores para ajudar os alunos a se aproximarem das soluções. Nessa abordagem, o professor atua de uma maneira criativa e expressiva com seus alunos com a finalidade de aproximá-los do conhecimento, entendendo cada realidade cultural na qual vai trabalhar. Os princípios-chave da Abordagem PONTES são representados pelo acróstico P-O-N-T-E-S, que significa:

- Positividade – que se refere à importância de manter uma atitude positiva;
- Observação – observar atentamente o desenvolvimento dos alunos;

- Naturalidade – agir de forma natural no contexto de sala de aula;
- Técnica – utilizar técnicas pedagógicas apropriadas a cada contexto;
- Expressividade – promover a expressividade por meio da música;
- Sensibilidade – estimular a sensibilidade musical.

Considerar cada um dos elementos do acróstico PONTES no contexto da sala de aula, proporciona ao professor a capacidade de enfrentar diversas situações relacionadas ao ensino, fomentando uma abordagem personalizada e criativa adaptada a cada cenário. Essa abordagem visa estabelecer uma conexão mais rápida e eficaz entre o professor e o aluno, facilitando, assim, a transmissão do conhecimento de maneira mais acessível (OLIVEIRA, 2008)

A possibilidade de o professor reconhecer o perfil individual de cada aluno possibilita o estabelecimento de um vínculo entre eles, permitindo a condução dos exercícios de forma técnica e personalizada. Ao observar as áreas de maior facilidade e dificuldade do aluno, o professor deve adotar uma abordagem sensível, ajustando sua metodologia conforme necessário para facilitar a assimilação, por exemplo, da técnica vocal, no caso do ensino do canto. Esta abordagem requer a habilidade do professor em identificar que essa atitude diferenciada é essencial para alcançar o aluno de maneira mais eficaz, promovendo seu desenvolvimento técnico e expressivo. O professor deve lecionar de maneira natural, respeitando as limitações individuais de cada aluno. O otimismo é uma característica essencial para o professor, sendo empregado para destacar e promover as potencialidades do aluno, motivando-o e contribuindo, assim, para um ambiente de aprendizado mais positivo e encorajador (OLIVEIRA, 2008).

De acordo com Broock (no prelo), todos os envolvidos no processo de ensino e aprendizado trazem suas experiências para o contexto, o que faz com que cada aula tenha a sua particularidade. O importante é que o professor tenha o seu foco de ensino, mas use a sua flexibilidade pedagógica caso julgue necessário alterar sua ação. A partir de situações inusitadas, os professores podem criar um repertório de experiências, que podem ser eficientes em situações similares. Portanto, é sempre importante que haja uma reflexão sobre a ação e o professor deve ser um observador sobre as suas práticas para que o seu conteúdo e ação em relação ao estudante sejam eficientes (BROOCK, no prelo).

2.2.2 O ensino do canto e/ou a prática coral para crianças e a educação musical

Como já mencionado, muitos dos textos encontrados nesta revisão de literatura referentes a essa segunda categoria abordam as relações da Educação Musical com a prática de corais infantis e não com aulas individuais de canto para crianças. Ainda assim, identificamos trabalhos que apontaram práticas e princípios da Educação Musical que podem ser utilizados no ensino do canto para crianças.

Welch (1986) propõe em seu artigo discutir o processo de desenvolvimento do canto infantil, fazendo uma discussão a respeito da afinação e da habilidade de manter o centro tonal, questões importantes para o aprimoramento do aprendizado. Em seu trabalho ele aponta outras pesquisas que contribuem para a temática, assim como a pesquisa de Joyner (1969, 1971 *apud* WELCH, 1986) que notou que a habilidade da criança para cantar no tom é afetada diretamente pelo modelo escutado. Em sua pesquisa, percebeu que apenas um terço das crianças tiveram dificuldade de cantar na tonalidade certa, e que elas foram mais precisas nas notas quando o tom passou a ser mais confortável para a extensão vocal. Esta descoberta sugere que a capacidade de afinação das crianças varia de acordo com o contexto musical e de acordo com o conforto da tonalidade utilizada. A pesquisa de Sterling (1984 *apud* WELCH, 1986) pôde comprovar essa teoria, harmonicamente. Ele colocou crianças para cantarem em diferentes contextos harmônicos. A criança cantou uma melodia junto com uma harmonia maior tradicional, depois ela cantou uma outra melodia com o acompanhamento de uma harmonia cromática e outra dissonante. Foi possível perceber uma maior precisão de afinação no canto das crianças quando foi tocada a harmonia maior tradicional.

Davidson, McKernon e Gardner (1979) apontam uma evolução progressiva do desenvolvimento das habilidades necessárias para o canto. Aos três anos, as crianças são capazes de dominar o contorno melódico de uma música, mas crianças de quatro anos incluem palavras, pulsação, ritmo e melodias mais precisos, apesar de, em alguns casos, ainda faltar uma sensação mais precisa de tonalidade. Assim, concluímos que as habilidades para aprender a cantar envolvem o desenvolvimento complexo de habilidades diferentes que acontecem de forma cumulativa. As pesquisas citadas acima comprovam que a habilidade de cantar afinado é desenvolvida tanto pelo treinamento, quanto pelo contexto musical. As habilidades para o canto se desenvolvem progressivamente de acordo com a interação em um ambiente musical. Welch (1986) considera que a

habilidade de cantar pode ser representada por vários estágios. Essas etapas não são definitivas ou exclusivas, mas o intuito delas é entender que o desenvolvimento do canto pode ser pensado como um processo de desenvolvimento em que as ações pedagógicas contribuem para que o aluno desenvolva cada vez mais. Uma criança que apresente poucos acertos deve ser considerada como dotada de um potencial que pode ser desenvolvido e não ser considerada como se tivesse uma habilidade musical irrecuperável. Os estágios propostos por Welch (1986) foram:

- Estágio 1: devido ao desafio de as crianças atenderem a mais de um parâmetro musical ao mesmo tempo, as palavras possuem uma característica dominante em primeiro momento, predominando as palavras em relação a melodia. A criança deve cantar em um tom confortável. Muitas vezes, a afinação não é completamente atingida, porém é próxima à tonalidade da música.
- Estágio 2: há uma consciência crescente a respeito da tonalidade e as mudanças de tom são controláveis, o que começa a provocar mudanças nas notas produzidas pela voz aproximando-as da nota alvo.
- Estágio 3: a extensão vocal começa a aumentar, o que contribui para que mais intervalos e saltos sejam possíveis na performance. Isso possibilita tentativas mais ativas da voz em se aproximar da tonalidade musical correta.
- Estágio 4: as alturas e formas melódicas estão, em sua maioria, corretas, mas mudanças de tonalidade podem ocorrer se a altura for desconfortável ou fora da extensão vocal.
- Estágio 5: sem muitos equívocos na tonalidade da melodia. Há um alto nível de habilidade para corresponder à tonalidade correta.

Após ao último estágio ter sido alcançado, o processo de desenvolvimento continua passando por outras habilidades envolvidas no canto, assim como a técnica vocal, interpretação artística e capacidade de performance com instrumentos diferentes. Algumas crianças parecem ter mais facilidade para o canto, outras precisarão de um olhar mais compreensível de seu professor. O progresso musical no canto é encorajado por um ambiente musical estimulante e variado.

Clemente e Figueiredo investigaram o Estado da Arte da Pesquisa sobre o canto coral, apontando diversas contribuições de autores brasileiros. Entre eles, Budchen (2005 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) investiga a corporeidade em uma pesquisa-

ação, relacionando os movimentos corporais ao aprendizado rítmico. Para a autora, o cantar é uma ação corporal, portanto é importante estimular que o cantor tenha uma utilização consciente de seu corpo. O resultado sonoro de sua voz é sentido fisicamente pelo sujeito que está cantando, portanto, é importante que o regente do coral proponha exercícios que envolvam a consciência corporal e, a partir disso, o coro consegue se desenvolver musicalmente como um todo, tendo melhor compreensão da melodia, afinação e da expressividade.

Komosinski (2009 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) investigou os processos mentais envolvidos no ato de cantar. O pesquisador afirma que, no Brasil, o principal recurso para aprender o repertório é a memória e recomenda que os alunos aprendam as músicas através de gravações de áudios, também através de associações visuais e corporais, como inventar uma dança para uma parte da música ou representá-la através de um desenho. Essas recomendações levam em consideração boa parte da realidade brasileira que é composta por componentes de coral que não sabem ler partitura. Algumas dessas estratégias foram utilizadas nas aulas de canto dessa pesquisa.

Outro ponto considerado por Figueiredo (1990 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) é a organização e planejamento para um ensaio de coral, o que na minha visão, também pode ser considerado para as aulas de canto. O autor sugere o planejamento em três etapas, sendo elas: (1) organização de atividades e plano de aula bem estudado; (2) aplicação do plano de aula; (3) avaliação do desenvolvimento dos alunos, o que é essencial para identificar qual seriam as próximas práticas das aulas posteriores.

Prueter (2010 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) enfatiza que o regente do coral deve ser um educador que planeja os ensaios para eles possam ocorrer de maneira satisfatória. A autora afirma que o regente deve ter um bom preparo musical, para que consiga executar os exemplos que os alunos deverão reproduzir, assim como o professor de canto também deve ser capaz de apresentar exemplos vocais. A autora ressalta que é essencial envolver os alunos no processo de construção da interpretação da música, acatando as suas ideias e interpretações da obra, sem que eles sejam apenas repetidores de intenções.

O artigo de Askarova (2023) expõe práticas do canto infantil utilizadas em um contexto de canto coletivo com crianças pré-escolares na Europa, colocando as formas de

organização e as regras utilizadas para os ensaios. O autor afirma que um bom diretor musical ensina e sempre relembra as crianças sobre a postura e sobre as técnicas para o canto. A habilidade de cantar corretamente, quando se está de pé, não se adquire rapidamente. As crianças aprendem e esquecem as regras com a mesma facilidade, e por esta razão o professor deve lembrar o que é trabalhado nos ensaios com frequência, com a finalidade de garantir uma respiração adequada e uma melhor produção do som. Entre as instruções do autor sobre as regras do ensaio estão as seguintes: (1) manter postura correta; (2) respirar de maneira uniforme; (3) prolongar as vogais e pronunciar rapidamente as consoantes; (4) cantar com sons leves e expressivos; (5) compreender o contexto de cada canção; (6) focar na harmonia em grupo; (7) seguir os gestos do diretor musical; (8) cuidar da voz como se fosse um tesouro. O autor pontua a importância de selecionar um repertório com um conteúdo ideológico apropriado para a idade, que tenha compatibilidade com o vocabulário infantil e que tenha uma tonalidade adequada para a extensão vocal da criança.

Condé (2021) buscou na literatura as possíveis contribuições da Educação Musical para a prática da regência de coros infantis, o que dialoga com as práticas do canto em um ensino coletivo. Para esse contexto, identificou as seguintes práticas da Educação Musical: utilização de movimentos corporais; presença de um ambiente estimulante, respeitoso e de inclusão; trabalho com atividades lúdicas. Para Condé (2021), a adoção dessas práticas, nos ensaios, gera motivação e prazer nas crianças participantes.

Em relação a utilização de movimentos corporais, Franchini (2014 *apud* Condé, 2021) concorda com Budchen (2005 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) e afirma que os movimentos corporais podem ser usados para uma melhor compreensão da estruturação rítmica da música cantada. Ribeiro (2016, *apud* Condé 2021) ressalta que o uso da voz e do corpo proporcionam uma melhor e mais completa compreensão do fazer musical, assim como proposto por Dalcroze e Orff.

Shuford (2014), também citado por Condé (2021), aponta para a importância em se ter um ambiente amigável e de respeito na relação corista e regente, o que faz com que os alunos se sentam motivados. Essa orientação é, também, importante para o ensino do canto e para qualquer outro processo de ensino e aprendizagem.

Através de atividades lúdicas por meio de jogos, brincadeiras e objetos sensibilizadores, podemos trabalhar habilidades como postura, respiração, leitura de

partitura e fraseado (HOSTETTER, 2019 *apud* Condé 2021). Britto (2018, *apud* Condé, 2021) pôde observar a importância das atividades lúdicas nos ensaios e a inserção de brinquedos que podem atuar como facilitadores para entendimento de técnicas. É importante que a ludicidade esteja presente em todos os momentos, do aquecimento ao ensino do repertório. Em uma pesquisa realizada por Moreira e Oliveira (2017 *apud* Condé, 2021) foram utilizados, para o trabalho dos parâmetros sonoros, jogos teatrais, brincadeiras cantadas e exercícios lúdicos para o ensino da respiração e postura adequadas.

Brito (2017) fala da importância da ludicidade para o ensino do canto infantil num projeto em que foi investigada a ação pedagógica de educadores musicais atuantes no coro infantil “Um canto em cada canto”, na cidade de Londrina, no Paraná. Algumas interações da vida social infantil estão ligadas a brincadeiras e jogos. Schimiti (2003, *apud* BRITO, 2017) diz que a interatividade e ludicidade permite a expansão da criatividade e estímulo da imaginação, agregando a uma estrutura psicológica mais saudável para a criança. O brincar na infância é o desenvolvimento da autoexpressão. Com os jogos a criança aprende, desenvolve a fluidez dos pensamentos, concentração, imaginação e outras habilidades. Para o educador, utilizar recursos lúdicos é considerar o universo em que a criança está inserida, o que torna mais fácil o entendimento do conteúdo.

Bartle (2003 *apud* Condé, 2021) afirma que é preciso que o regente utilize a imaginação para trabalhar com as crianças, pois os problemas indisciplinados serão inevitáveis, caso ele queira que a criança fique sentada em uma cadeira durante todo o ensaio, o que é uma orientação pertinente para o ensino da técnica vocal, principalmente no contexto de um coro.

Andrade (2020 *apud* Condé, 2021) relata o seu projeto chamado “Um canto em cada canto”, que consistiu em aulas de coral ministradas por monitores, em diversas escolas públicas de Londrina, para crianças de 2ª a 5ª série. Os professores participantes do projeto fazem uma reunião semanal com o objetivo de pensarem em conjunto no planejamento das atividades dos ensaios. Nesse planejamento, preparam-se as atividades e o repertório a serem trabalhados, mas os professores buscam não engessar a proposta. O roteiro planejado segue, normalmente, a seguinte proposta: atividades de alongamento ou relaxamento corporal, exercícios respiratórios, técnica vocal e ensino do repertório. O conteúdo trabalhado pelos docentes – postura, impostação, ressonância, respiração,

articulação, homogeneidade sonora e fraseado – visa aprimorar a percepção auditiva das crianças e sua técnica vocal, que são desenvolvidos de acordo com o repertório cantado. Além disso, são também trabalhados parâmetros específicos musicais como a percepção sonora, forma musical, gêneros e estilos musicais.

Andrade (2020) aborda como devem ser ensinadas as canções do coral: atividades lúdicas, associadas à oralidade, repetição e imitação do material sonoro. Essa abordagem faz com que as crianças consigam performar trechos mais complexos das músicas executadas por meio de desafios lúdicos e motivadores. Para que ocorra a assimilação do repertório, a principal maneira aplicada nos ensaios é a repetição das canções, sempre de forma diferente, o que exige clareza e criatividade do professor. Para a explicação dos conceitos das técnicas vocais (apoio, controle do ar, projeção e articulação), os educadores utilizam vários recursos didáticos que fazem associações entre sensações físicas, recursos visuais e a técnica. No projeto, eles utilizam recursos como: bexigas, molinhas, arcos, guarda-chuva e brinquedos. Esses objetos facilitam o entendimento dos alunos a respeito da execução vocal. Por exemplo, uma mola de plástico esticada significa que a nota é longa e deve continuar, assim como uma mandíbula de plástico ajuda no entendimento da articulação; uma esfera expandida serve para demonstrar a sustentação do apoio e do som nos exercícios de respiração. Em um dos ensaios, a professora utilizou um guarda-chuva para o trabalho da respiração: os alunos deveriam inspirar sem fazer som, junto com o guarda-chuva se abrindo, e deveriam expirar o ar enquanto a sombrinha era fechava lentamente. Esse controle da respiração posteriormente foi levado para a canção em que os alunos deveriam controlar a respiração durante o fraseado musical. Portanto, o exercício foi uma maneira de antecipação das possíveis dificuldades do repertório. As organizadoras do projeto dizem que a escolha do repertório é uma das atividades mais desafiadoras. Essa escolha deve atender a cinco critérios: extensão vocal dos alunos, dificuldades técnicas, divisão de vozes, conteúdo poético, diversidade cultural. A maioria das canções apresentam uma tessitura do RÉ 3 ao RÉ 4. As peças devem possuir um nível adequado, mesmo assim devem ser estimulantes com desafios a serem vencidos pelos alunos participantes. Ao final do processo dos ensaios, esses alunos fazem uma apresentação que é o momento culminante, possibilitando uma interação com os pais e familiares através da vivência musical. Para os participantes do projeto, a importância das apresentações começa a ser evidente quando eles fazem a decoração do ambiente para se apresentarem.

As crianças participantes do projeto “Um canto em cada canto”, ao final, responderam um questionário sobre o que tinham achado da metodologia e das atividades aplicadas, com os seguintes resultados: 86% dos alunos responderam que tinham gostado muito e apenas 2% disseram que não tinham gostado; 84% acharam os ensaios divertidos e apenas 3% disseram que os ensaios eram chatos (ANDRADE, 2020). Os resultados comprovam que a ludicidade das aulas e o ambiente motivador atingiu a maior parte dos alunos.

2.3 Síntese do capítulo

Como apontado os itens anteriores, os pedagogos da educação musical, estudados na primeira categoria, citam algumas abordagens essenciais para o ensino da música, que certamente contribuem para as aulas de canto na infância. Esses princípios e práticas estão marcados em negrito no texto abaixo.

Orff (BONA, 2012), Dalcroze (MARIANI, 2012), Kodály (SILVA, 2011), Willems (PAREJO, 2012) e Gordon (CRUZ, 1995) apontam a importância de que o ensino musical busque uma **interação do corpo e mente**, destacando que **a voz, o canto e o movimento como grandes aliados** para o aprendizado musical. Os pedagogos apontam a importância de um **ensino flexível e uma postura afetuosa do educador musical** em relação aos alunos. A música é responsável por integrar o corpo, a alma e o espírito, podendo relacionar os seus elementos constitutivos com a natureza humana que devem ser mobilizadas desde o início do aprendizado, portanto o ensino musical deve ser empolgante, criativo e prazeroso. É necessário que as **experiências musicais e a ludicidade se apresentem antes da conceituação teórica** no ensino musical, que deve acontecer posteriormente à vivência.

Para que o professor seja um mediador é necessário que ele **entenda o contexto sociocultural do aluno** e facilite o ensino de maneira que o **aprendizado seja personalizado** conforme as necessidades e respostas dos alunos. Oliveira (2008) sugere que o professor crie pontes de ensino para ajudar o aluno a se aproximar de suas soluções, para isso o docente deve ser **positivo, observador, natural, ter uma sensibilidade** para **entender o aluno, ser expressivo e possuir a técnica** necessária promover o desenvolvimento musical do aluno. Isso contribui para que **a abordagem seja criativa** e transmita o conhecimento de maneira mais próxima ao aluno. Broock (no prelo) também

sugere que cada aula e cada aluno têm suas **particularidades**. Cada indivíduo é único, o que resulta em diferenças no corpo, na voz e na forma de pensar de cada um, o que **torna cada contexto de ensino diferente**. Em minha experiência, percebi que alguns alunos possuem mais facilidade em algumas técnicas vocais, enquanto outros possuem dificuldade. Assim, para um mesmo objetivo o professor pode selecionar exercícios diferentes para que cada aluno possa ser atendido da melhor forma possível, considerando suas características singulares. Portanto, cabe ao professor ter a **sensibilidade** de compreender e ter um **olhar sensível** para cada aluno. É justamente o que recomendam Oliveira (2008) e Broock (no prelo)

Em relação aos textos da segunda categoria, mais voltados ao ensino do canto e, especialmente, à prática coral, encontramos não apenas questões relacionadas à técnica vocal, como também menção a princípios e práticas recomendadas por educadores musicais, como veremos a seguir.

Welch (1986) discute como a **afinação e o senso de tonalidade** da criança são desenvolvidos, apontando a importância de um **ajuste da tonalidade** para o conforto da voz infantil. Ele afirma ser difícil para criança focar em mais de um parâmetro musical ao mesmo tempo, portanto o seu primeiro foco costuma ser a letra da canção, pois isso colabora para a precisão rítmica. Depois sugere que o professor enfatize o desenvolvimento da precisão melódica, do entendimento harmônico e o aumento progressivo da extensão vocal.

O desenvolvimento da **consciência corporal** foi um ponto abordado pelos autores, para isso os educadores devem relembrar as crianças da **postura** através de exercícios antes da performance do canto (CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014; ASKAROVA, 2023). Os autores relacionam as **associações visuais e corporais como um facilitador** para compreender as habilidades do canto, como representar **a música por uma dança ou um desenho** (CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014).

Jogos, brincadeiras e objetos motivadores foram essenciais para tornar **o ensino da técnica vocal mais lúdico e prazeroso**, assim como apontado por Conde (2021) e Andrade (2020) e pelos educadores musicais Dalcroze (PAREJO, 2012) e Orff (TELIZ, 2014) e tantos outros.

Outro ponto considerado pelos autores como essencial para as aulas é o **planejamento e a organização** (FIGUEIREDO, 1990 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014;

ANDRADE, 2020). Essas ações são um guia para acompanhar o desenvolvimento dos alunos, mas podem **ser personalizados de acordo** com os desafios da aula com a finalidade de ajudar o aluno, o que dialoga com Oliveira (2008) e Broock (no prelo). Os autores também apontaram a importância de um **ambiente amigável, respeitoso e acolhedor** para que os alunos se desenvolvam melhor (CONDE, 2021; ANDRADE, 2020). Andrade (2020) relata utilizar todas essas observações apontadas anteriormente em seu coral no projeto “Um canto em cada canto” e adota em sua abordagem um ensino mais **lúdico, um ambiente afetuoso e associações corporais em relação às músicas**. No questionário preenchido pelas crianças, a grande maioria falou que o projeto é divertido e que gostavam das abordagens utilizadas, se mostrando um ensino eficiente. Tudo isso dialoga com os autores da Educação Musical mencionados na primeira categoria deste capítulo.

Assim, chegamos a algumas reflexões. Existe um diálogo entre autores da Educação Musical com aqueles que trouxemos para esta revisão e que escreveram sobre o canto infantil, seja ele no contexto de aulas individuais ou em práticas corais.

Há uma unanimidade de que as aulas devem ter uma **abordagem lúdica**, devem ser **prazerosas** (ANDRADE, 2020; BRITO, 2017; CONDE, 2021; TELIZ, 2012). Importante destacar que os mesmos autores acima, citam estratégias pedagógicas lúdicas que devem ser utilizadas em aulas de canto ou em corais, tais como a utilização da brincadeira e do universo imaginativo, com jogos, recursos e objetos lúdicos. Alguns exemplos de objetos foram apontados: bexigas, molinhas, arcos, guarda-chuva e brinquedos.

Os autores destacaram a importância de se ter um **repertório de estratégias pedagógicas variadas** para o ensino do canto como relevantes para o aprendizado (ANDRADE, 2020; BARTLE, 2003 *apud* Condé, 2021; FIGUEIREDO, 1990 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014; KOMOSINSKI, 2009 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014; PRUETER, 2010 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014; WELCH, 1986). Alguns exemplos de estratégias foram: organizar e planejar o desenvolvimento das aulas, criando estágios que promovam o desenvolvimento vocal; aprender as músicas por meio de gravações de áudios, também através de associações visuais e corporais, como inventar uma dança para uma parte da música ou representá-la através de um desenho; repetir a canção de maneira criativa.

Outra unanimidade é a de que **o corpo, o movimento e a consciência corporal** são fortes aliados ao trabalho vocal (ASKAROVA, 2023; CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014; DALCROZE *apud* MARIANI, 2012; GORDON *apud* CRUZ, 1995; KODÁLY *apud* SILVA, 2012; ORFF *apud* BONA, 2012; WILLEMS *apud* PAREJO, 2012).

Os autores disseram sobre a relevância de uma **postura flexível e afetuosa** do educador em relação aos alunos como crucial para o desenvolvimento (BROOCK, no prelo; CARNASSALE, 1995; CONDE, 2021; DALCROZE *apud* PAREJO, 2012; GAINZA, 1988 *apud* CARNASSALE, 1995; OLIVEIRA, 2008; SHUFORD, 2014 *apud* CONDÉ, 2021; WILLEMS *apud* PAREJO, 2012).

Essas questões serão retomadas nos próximos capítulos dessa dissertação.

CAPÍTULO 3

OBJETIVOS E METODOLOGIA

3.1. Objetivos geral e específicos

O objetivo geral da pesquisa foi analisar como princípios e práticas da Educação Musical podem contribuir com o ensino do canto para crianças de 8 e 9 anos.

Os objetivos específicos são:

- (1) Conhecer as características da voz infantil;
- (2) Compreender como tem sido conduzido o ensino do canto para crianças por professores brasileiros;
- (3) Identificar princípios e práticas da Educação Musical em aulas de canto para crianças nas aulas da pesquisa;
- (4) Compreender a aplicabilidades desses princípios e práticas na técnica vocal em aulas de canto para crianças;
- (5) Analisar o aprimoramento da performance vocal das crianças envolvidas na pesquisa.

3.2 Metodologia

3.2.1. Natureza da pesquisa e delineamento

A presente pesquisa é qualitativa e de natureza exploratória. A pesquisa qualitativa “ocupa um reconhecido lugar entre as várias possibilidades de se estudar os fenômenos que envolvem os seres humanos e suas relações sociais, estabelecidas em diversos ambientes” (GODOY, 1995, p.21). Além disto, esta modalidade de pesquisa nos permite compreender melhor um fenômeno dentro do seu contexto e como “não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques” (GODOY, 1995, p. 21).

Foram ministradas quinze aulas de canto individuais e uma aula de Boas-vindas coletiva, de duração de 50 minutos, totalizando 16 aulas, a quatro crianças selecionadas

para a pesquisa. Essas aulas foram filmadas e excertos das aulas foram editados, segundo critérios estabelecidos por tipicidade (LAVILLE; DIONNE, 1999), ou seja, foram identificados os trechos das aulas mais significativos, segundo os objetivos desta pesquisa. Esses trechos da aula foram separados e cada aluna teve um vídeo com momentos importantes ao longo da pesquisa. Cada um desses vídeos originou um produto a ser analisado por um painel de especialistas composto por seis educadores musicais/professores de canto, que implementaram a Análise de Produto (LAVILLE; DIONNE, 1999). Estes avaliadores deveriam identificar, nas cenas analisadas, princípios e práticas da Educação Musical e apontar, ao final, se houve aprimoramento da performance do canto dessas quatro crianças, ao longo da pesquisa.

As falas geradas pela Análise de Produto feita pelos especialistas foram analisadas pela pesquisadora que implementou a Análise de Conteúdo. Esta análise identificou padrões de expressões que delinearão cinco categorias: (1) Ludicidade; (2) Diversidade de estratégias pedagógicas (3) Experiências corporais; (4) Relação afetuosa entre professor e aluno; (5) Aprimoramento Vocal.

3.2.2. Local e sujeitos da pesquisa

Foram selecionadas 4 crianças, com idades entre 8 e 9 anos, para participarem de aulas de canto no Centro de Musicalização Integrado (CMI/UFMG), órgão complementar da Escola de Música da UFMG. O CMI contribui para a formação pedagógica de professores que são alunos dos cursos de Graduação em Música da UFMG, sedia disciplinas, colabora com pesquisas da universidade e oferece projetos de extensão à comunidade.

As quatro crianças participantes foram selecionadas segundo os seguintes critérios: (1) terem 8 e 9 anos completos durante o período de coleta de dados (08/2023 até 12/2023); (2) não possuírem disfonia vocal, o que foi avaliado numa entrevista com os pais e por meio da aplicação do Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico (BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014)¹² (Anexo III); (3) serem alunas do CMI - Centro de Musicalização Integrado da UFMG; (4) nunca terem participado de aulas de canto ou

¹² O Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico (BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014) consiste em algumas perguntas que avaliam a qualidade do uso da voz das crianças participantes da pesquisa, sendo um instrumento que possibilita mensurar, também, questões físicas, sociais e emocionais da criança.

de corais; (5) terem a autorização dos pais, que assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

O projeto desta pesquisa foi aprovado pelo COEP, com o número CAAE 73165523.5.0000.5149, assim como o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), assinado pelos pais das crianças participantes (Anexo I) e o Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE) assinado pelas próprias crianças participantes. (Anexo II).

Apresentamos, abaixo, um perfil de cada uma das alunas participantes, utilizando para isso nomes fictícios, com a finalidade de preservar o anonimato das alunas:

Marina tinha 8 anos e 9 meses no início da pesquisa. É muito participativa e gosta de novos desafios. De acordo com o Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico (BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014), ela costuma ter crises de alergia, mas não tem problemas vocais que afetem a sua qualidade de vida. Marina é aluna do CMI (Centro de Musicalização Integrado da UFMG), onde frequenta aulas de musicalização e piano. Além disso, faz aulas de teatro e ginástica rítmica, o que possibilita que ela tenha uma boa consciência corporal. Possivelmente essa habilidade tenha favorecido sua performance do canto. Mesmo já estando inserida em aulas de música, a aluna nunca tinha participado de aulas de canto antes dessa experiência da pesquisa.

Laura tinha 9 anos e 2 meses no início da pesquisa. É uma aluna muito dedicada, que costuma aprender as músicas propostas em aula com empenho e dedicação em sua casa. É aluna do CMI, onde frequenta aulas de musicalização e piano. A aluna nunca havia feito aulas de canto anteriormente. De acordo com o Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico (BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014), preenchido pela mãe da criança, Laura não tem nenhuma queixa vocal, costuma fazer um bom uso da voz no dia a dia, não possui o hábito de gritar.

Natália tinha 9 anos no início da pesquisa. É muito alegre, sempre positiva nas atividades propostas em aula. Natália é aluna do CMI desde 1 ano de idade, e faz aulas de musicalização e piano. Nunca tinha tido contato com aulas de canto, anteriormente à pesquisa. Possui uma afinação já bem estabelecida, provavelmente devido à sua experiência de tantos anos no CMI. De acordo com o Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico (BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014), preenchido pelo pai da criança, Natália não tem queixas vocais, costuma fazer um bom uso de sua voz no dia a dia, não possui hábito de gritar.

Denise, de 8 anos no início da pesquisa, nasceu prematura. A aluna nunca tinha tido contato com o canto, nem com a musicalização ou qualquer outro instrumento. Esta aluna aguardava uma vaga para fazer aulas de musicalização e canto no CMI, quando foi recrutada para a pesquisa. De acordo com o Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico (BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014), preenchido pela mãe, Denise, às vezes, tem dificuldade para falar numa intensidade mais forte e de ser ouvida em lugares ou situações barulhentas, o que, segundo a mãe, não representa um problema. Denise tem algumas crises de rinite esporádicas e costuma gritar em momentos de brincadeiras.

3.2.3 As aulas de música

As aulas ministradas às crianças foram organizadas em cinco módulos cumulativos, a partir de assuntos específicos enfatizados ao longo da pesquisa e fundamentados no referencial teórico estudado. Antes do início das aulas dos referidos módulos, foi ministrada uma aula de Boas-vindas que também será descrita neste item.

Assim o processo seguiu a seguinte sequência:

Aula de Boas-vindas

Módulo 1 (três aulas): Desenvolvendo postura, apoio e respiração

Módulo 2 (três aulas): A respiração e o processo de fonação

Módulo 3 (quatro aulas): Registros Vocais

Módulo 4 (três aulas): Articulação

Módulo 5 (duas aulas): Expressividade

Será apresentada uma tabela com a síntese das atividades de cada aula, que serão descritas logo a seguir. Cada módulo foi pensado de modo a trabalhar, de forma cumulativa, fundamentos específicos do canto (CARNASSALE, 1995). Em outras palavras, os fundamentos trabalhados em cada aula foram sendo integrados uns aos outros, ao longo das quinze aulas.

AULA DE BOAS-VINDAS:

Foi feita uma aula inicial coletiva, com a presença de todas as alunas, para que elas vivenciassem a abordagem que seria utilizada nas aulas da pesquisa, tivessem um contato inicial com a professora e pudessem também se conhecer. Esta aula foi chamada de Aula de Boas-vindas. As atividades foram pensadas para serem bem práticas e lúdicas, conforme descrição abaixo:

Atividade 1

A primeira atividade foi um aquecimento corporal para trabalho de postura, usando a música Passarinho do grupo Gragoatá¹³. O objetivo da atividade foi desenvolver nas crianças a consciência corporal, trabalhando os músculos adequados para uma maneira correta para se cantar. Para que isso acontecesse, fizemos exercícios de alongamento com movimento corporal com a música, para ativar todas as partes do corpo por meio de uma dança. De acordo com Reis (2019, p.33), a movimentação através de gestos leves e suaves resulta em um relaxamento de musculatura, o que prepara o corpo para o trabalho com a voz.

Atividade 2

Na segunda atividade, fizemos um trabalho com o objetivo de vivenciar a pulsação e coordenação motora cantando e fazendo movimentos com a música Epo, música folclórica da Tribo Maori, localizada na Nova Zelândia. A atividade e os movimentos utilizados se encontram no link abaixo:
<https://www.youtube.com/watch?v=pFKRwWsfjno>

Atividade 3

Na terceira atividade cantamos a música Sabiá¹⁴ de Luiz Gonzaga (1912-1989), cantor e compositor e multi-instrumentista conhecido como o Rei do Baião, que levou para todo o Brasil a cultura musical do Nordeste. Durante a música, as alunas deveriam acompanhar a professora cantando as palavras: “Sabiá” e “Psiu”, com a finalidade de marcar o final de cada frase.

¹³ A Gragoatá é uma banda que surgiu nos corredores da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói (RJ). Essa música pode ser acessada pelo link https://www.youtube.com/watch?v=wHp_3Q_2Ptg

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=aK-zDIsN74Y> Sabiá – Luiz Gonzaga

Sabiá - Luiz Gonzaga

A todo mundo eu dou psiu (Psiu, Psiu, Psiu)

Perguntando por meu bem (Psiu, Psiu, Psiu)

Tendo um coração vazio

Vivo assim a dar psiu

Sabiá, vem cá também (Psiu, Psiu, Psiu)

A todo mundo eu dou psiu (Psiu, Psiu, Psiu)

Perguntando por meu bem (Psiu, Psiu, Psiu)

Tendo um coração vazio

Vivo assim a dar psiu

Sabiá, vem cá também (Psiu, Psiu, Psiu)

Tu que anda pelo mundo (Sabiá)

Tu que tanto já voou (Sabiá)

Tu que fala aos passarinhos (Sabiá)

Alivia minha dor (Sabiá)

Tem pena d'eu (Sabiá)

Diz por favor (Sabiá)

Tu que tanto anda no mundo (Sabiá)

Onde anda o meu amor (Sabiá)

Atividade 4

A quarta atividade, eu cantei a música Tzinga¹⁵ que é uma música de domínio público, foi utilizada a gravação do Grupo Serelepe¹⁶ com as alunas e elas também compartilharam uma música de sua preferência com as colegas. Essa música poderia ser cantada pela própria participante ou ser mostrada em áudio, caso a aluna se sentisse

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=ZpLBtLmT_6Y Tzinga

¹⁶ O Serelepe é um grupo cênico musical que se dedica à produção artística para crianças.

tímida. Deixei essa atividade para o final justamente para que as alunas se sentissem mais à vontade para cantar.

OS CINCO MÓDULOS

Apresento, a seguir, o planejamento dos cinco módulos, referentes às demais aulas da pesquisa. Após cada tabela, há a descrição das atividades realizadas as aulas.

Módulo 1 – Desenvolvendo postura, apoio e respiração

	AULA 1 Postura corporal e a respiração para o canto Contexto lúdico: Detetives respondem à pergunta: De onde vem a voz?	AULA 2 Compreendendo a respiração costodiafragmática Contexto lúdico: Boneco de Mola	AULA 3 Controlando o fluxo de ar e entendendo o seu auxílio na performance das frases musicais Contexto Lúdico: Abelha leva o pólen para sua colmeia
Aquecimento	Exercício 1: Postura Comptine d'un autre été l'asprès-midi (Yann Tiersen)	Exercício 1: Postura Le Cygne (Camille Saint-Saëns)	Exercício 1: Postura Clair de Lune (Claude Debussy)
Técnica	Exercício 2: Explicando o processo de fonação através de uma experiência com balões Exercício 3: Desenvolvendo uma consciência respiratória através de uma dinâmica com balões na música	Exercício 4: Entendendo a respiração costodiafragmática através da prática Exercício 5: Pressão do ar com as costelas abertas Exercício 6: Técnica de sons vibrantes	Exercício 7: Exercício de Farinelli Exercício 8: Técnica de sons fricativos

Repertório	Lindo Lago do Amor – Gonzaguinha Marcar na música os lugares de respiração	Lindo Lago do Amor – Gonzaguinha Trabalhar a respiração no lugar certo e o uso da respiração costodiafragmática.	Lindo Lago do Amor – Gonzaguinha Trabalhar a respiração no lugar certo, o uso da respiração costodiafragmática. Identificar as frases musicais.
------------	---	---	---

Tabela 2 – Módulo 1

AULA 1

EXERCÍCIO 1: Postura

O momento inicial da aula foi pensado para que as crianças desenvolvessem a consciência corporal, trabalhando a concentração, atenção, além de pensar nos músculos adequados e na maneira correta para se cantar. Para que isso acontecesse, nesse momento inicial foram utilizados movimentos corporais através de uma música, com o objetivo de ativar todas as partes do corpo por meio de uma dança.

Os objetos lúdicos como fitas, bambolês, lenços foram um complemento para que as crianças se movimentassem sem rigidez. Para atividades como essas, é importante que o professor escolha músicas em andamentos mais lentos, para que as crianças se movimentem de forma mais suave (REIS, 2019).

O repertório utilizado para a movimentação das crianças nessa aula foi *Comptine d'un autre été l'après-midi*, de Tiersen (1970).

EXERCÍCIO 2: Explicando o processo de fonação através de uma experiência com balões

Nessa aula nós nos transformamos em grandes detetives, com a finalidade de virarmos os personagens levei dois chapéus para nos fantasiarmos de detetives e tivemos a missão de desvendar a seguinte questão: De onde vem a nossa voz?

De acordo com Behlau (2008) e Sundberg (2018) para que a fonação aconteça, inspiramos o ar que passa pelo pulmão e faz com que as pregas vocais vibrem e ressoam nas cavidades de ressonância.

Para que possamos cantar melhor, é importante conhecer o nosso próprio corpo e suas capacidades, devemos conhecer o nosso instrumento e ser realmente os detetives da voz, a fim de explorá-la da melhor maneira possível. Portanto nessa aula pudemos conhecer as partes do nosso corpo que são responsáveis pela fonação originando o canto, sendo detetives da voz.

EXERCÍCIO 3: Desenvolvendo uma consciência respiratória através de uma dinâmica com balões na música

As crianças compreenderam que os sons vocais são produzidos através da passagem do fluxo de ar nas pregas vocais em vibração (SUNDBERG, 2018, p.19). Fizemos uma dinâmica com o balão para explicar esse processo: enchi um balão e produzi um som por meio do atrito entre suas duas pontas na saída do ar e fiz uma analogia com o ar saindo dos pulmões e passando pelas pregas vocais (REIS, 2019, p.40).

Como continuação, usamos a música “*Clap Clap Sound*” da banda *The Klaxons* (1983)¹⁷. A forma musical é dividida da seguinte forma: A-B-A-B-A-B. Ao escutar a parte A, percebemos um ostinato de palmas; toda vez que esse ostinato aparecia, fizemos um som com as bexigas, puxando-as. A parte B da música é composta por quatro frases: na primeira frase enchemos o balão, na segunda esvaziamos, na terceira enchemos novamente e na quarta esvaziamos.

REPERTÓRIO: Lindo Lago do Amor – Gonzaguinha (1945 – 1991)

Cantamos e marcamos na letra da música os melhores momentos para respirar.

AULA 2

EXERCÍCIO 1: Postura com a música *Le Cygne* de Camille Saint-Saëns (1835-1921) (mesma atividade da aula 1 com outra obra musical)

EXERCÍCIO 4: Entendendo a respiração costodiafragmática através da prática

Usando uma mola de plástico, contei às alunas a seguinte história: um boneco de mola, adorava brincar, toda vez que ele saía para a rua, ele corria, ele pulava, brincava (demonstrei com a mola como ele fazia esses movimentos e estimulei as alunas a fazerem o mesmo). A brincadeira preferida do boneco era cantar. Mas depois de brincar tanto, quando ele voltava para casa para cantar suas canções preferidas, o boneco de mola já

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=6UYnHJqo7_4 Clap Clap Sound” da banda The Klaxons (1983)

estava sem fôlego. Um belo dia ele descobriu um segredo dos cantores que lhe ajudou a ter fôlego para poder cantar. Ele descobriu a respiração dos cantores.

Pedi às alunas que levantassem o braço esquerdo, levando-o para o lado direito e direcionando o corpo para o lado direito levemente inspirar em 2 tempos sentindo as costelas se expandindo. Depois deveriam expirar, colocando a barriga para dentro em 2 tempos e repetir o processo para o lado direito. Depois que treinaram com os braços para cima, treinaram com os braços para baixo, com a atenção na percepção das costelas se abrindo (PIMENTA, 2021).

EXERCÍCIO 5: Pressão do ar com as costelas abertas

Ainda pensando no boneco de molas, pedi às alunas que mantivessem sentindo as costelas e trabalhassem a pressurização do ar, firmando a barriga, colocando-a para dentro, na emissão da consoante S, trabalhando o exercício em *staccato* e no tempo máximo de fonação (PIMENTA, 2021).

EXERCÍCIO 6: Técnica de sons vibrantes

Pedi às alunas que fizessem a vibração de língua (trr...) ou lábios (brr...). Ao fazer uma vibração continuada, pode-se perceber a vibração de todo esqueleto cartilaginoso em conjunto. Com essa técnica o esforço fonatório é reduzido e a laringe fica mais livre no pescoço. (BEHLAU, 2010, p. 460)

REPERTÓRIO: Lindo Lago do Amor – Gonzaguinha

Continuamos o trabalho de respiração nos lugares corretos, usando a respiração costodiafragmática.

AULA 3

EXERCÍCIO 1: Postura com a música *Clair de Lune*, de Debussy (1862-1918) (mesma atividade das aulas anteriores com outra obra musical).

EXERCÍCIO 7: Exercício de Farinelli

Exercício que tem o objetivo de promover o gerenciamento respiratório sem fonação (MILLER, 2009, p.76). O aluno deverá respirar, suspender a respiração e expirar no tempo proposto.

INSPIRE	SUSPENDA	EXPIRE
12345	12345	12345
123456	123456	123456
1234567	1234567	1234567
12345678	12345678	12345678

EXERCÍCIO 8: Técnica de sons fricativos

Foi feito um treino para a emissão de sons contínuos com as consoantes vozeadas¹⁸, Z, X, V. (BEHLAU, 2010, p. 459). Para isso, contei às alunas a história de uma abelha que todos os dias saía para a trabalhar. No seu trabalho, ela pegava uma grande quantidade de pólen e levava tudo para sua colmeia. Com esse contexto, começamos fazendo o Exercício de Farinelli (exercício 7) com a Esfera de Hoberman¹⁹, que é um objeto colorido e atrativo por seu formato.

¹⁸ As consoantes que passam pelas pregas vocais e fazem-nas vibrar são chamadas de sonoras ou vozeadas.
Ex.: /v/, /z/, /j/, /g/.
<[¹⁹ Chuck Hoberman foi o inventor dessa esfera, ele era artista, engenheiro, arquiteto e construía brinquedos.
< \[https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Hoberman\]\(https://en.wikipedia.org/wiki/Chuck_Hoberman\) >](https://escolakids.uol.com.br/portugues/consoantes.htm#:~:text=As%20consoantes%20que%20passam%20pelas.r%2F%2C%20%2Frr%2F.>></p>
</div>
<div data-bbox=)



20



21

Figura 4- Esfera de Hoberman aberta

Figura 5- Esfera de Hoberman fechada

Fizemos também uma repetição do exercício com uma variação pensada para o contexto da aula. Quando a abelha tinha muito pólen, a esfera abria representando o contexto, que era o momento em que a criança deveria inspirar. Quando a abelha deixava o pólen na colmeia, ela tinha pouco pólen, que era representado pela esfera fechada e a criança deveria expirar. Na primeira vez, eu cronometrei o tempo, controlando a Esfera, portanto o comando para a criança inspirar era a esfera abrindo e quando a esfera fechava a criança deveria expirar. Depois que a aluna entendia o exercício, ela deveria fazê-lo coordenando a esfera sob a contagem do professor, ou seja, a proposta do exercício era inspirar por 7 segundos. O professor contava esse tempo que era o tempo que a criança deveria estar inspirando e abrindo a esfera simultaneamente. Ao expirar, a criança deveria fechar a esfera expirando pelo tempo determinado pela professora.

Depois desse exercício, trouxe uma abelha de EVA para o jogo e espalhei algumas argolas no chão, como se fossem o pólen que a abelha tinha deixado em sua colmeia. Para coletar o pólen, a criança teria que ouvir um pentacorde maior e depois cantá-lo. Em um

²⁰ Fonte: <https://www.ubuy.com.br/pt/productuk/6LMNKVC8-large-hoberman-sphere-rainbow>

²¹ Fonte: <https://www.google.com/imgres?q=esfera%20de%20hoberman&imgurl=https%3A%2F%2Fstatic.mlcdn.com.br%2F450x450%2Fbrinquedo-esfera-de-hoberman-bola-abre-e-fecha-ao-lancar-expansivel-toys%2Ftendymaniam%2F2016%2Fee0a117d298596b91b0c40a1c8ae050e.jpeg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fm.magazineluiza.com.br%2Fbrinquedo-esfera-de-hoberman-bola-abre-e-fecha-ao-lancar-expansivel-toys%2Fp%2Fcd3eg4ad7b%2Fpe%2Fouan%2F&docid=XI5LADD39bPTyM&tbnid=iLGSaQup-WXpFM&vet=12ahUKEwifipj7vo6JAxUOA7kGHQmGLPsQM3oECD8QAA..i&w=378&h=450&hcb=2&ved=2ahUKEwifipj7vo6JAxUOA7kGHQmGLPsQM3oECD8QAA>

primeiro momento, ela deveria identificar a direção melódica desse pentacorde (movimento sonoro). Quando fosse ascendente (grave ao agudo), a criança, com a abelha de EVA na mão, deveria levá-la para cima; quando o pentacorde fosse descendente (do agudo para o grave), a abelha deveria mover-se para baixo. Depois de escutar o pentacorde, a criança deveria cantá-lo com a consoante Z. Depois, aumentamos a dificuldade do exercício. A criança só poderia recolher as argolas do chão, quando eu tocasse 3 vezes um mesmo acorde maior.

REPERTÓRIO: Lindo Lago do Amor – Gonzaguinha

Continuamos o trabalho de respiração nos lugares corretos e trabalhamos o uso da respiração costodiafragmática. Identificamos também, de forma consciente, as frases musicais.

Módulo 2 – A respiração e o processo de fonação – vogais

	AULA 1 O apoio e a fonação Contexto lúdico: Vamos a Caça do Urso	AULA 2 Unificando o som das vogais Contexto lúdico: População das vogais	AULA 3 O uso do corpo na emissão de notas agudas Contexto lúdico: Ana pede um presente de Natal
Aquecimento	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura
Técnica	Exercício 9: A respiração e a frase musical Exercício 10: Uso do tubo de ressonância Exercício 8: Técnica de sons fricativos	Exercício 11: Dinâmica com bolas para trabalho da respiração Exercício 12: Unificando o lugar das vogais	Exercício 13: Uso do abdome na emissão de notas agudas Exercício 8: Técnica de sons fricativos Exercício 10: Uso do tubo de ressonância

Repertório	A noite – Tiê Apreciação da música	A noite – Tiê Trabalhar a articulação das palavras	A noite – Tiê Sustentação da frase musical

Tabela 3 – Módulo 2

AULA 1

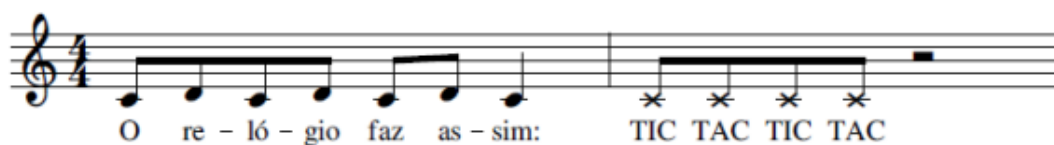
A aula aconteceu em meio ao contexto da Caça ao Urso, portanto falamos uma a seguinte frase para cada desafio presente em aula, pois cada um deles nos deixava mais perto do Urso: “Vamos à caça do Urso, vamos caçar um bem grande, não temos medo, mas que lindo dia. Oh, oh! Essa não! Mais um desafio no caminho”!

EXERCÍCIO 1: Postura (mesmo objetivo as aulas anteriores)

O primeiro desafio da aula foi manter a postura correta e, para isso, imaginamos que estávamos escalando a montanha e nadando o rio para alongarmos o corpo.

EXERCÍCIO 9: A respiração e a frase musical

O exercício se baseia na performance da melodia escrita abaixo, pensando no fluxo de ar se prolongando durante toda a frase musical. Retomei com as crianças a respiração costodiafragmática e, para recrutá-la a cada início de frase, exercício prioriza duas notas que se repetem e devem subir de meio em meio tom para o trabalho da afinação. Além disso, o exercício trabalha a afinação e propõe estimular a habilidade de articulação, por meio da pronúncia correta das palavras da frase (REIS, 2019, p.40)



A trilha continuou com o desafio de termos que passar por um rio, mas para não nos congelarmos, tínhamos que esquentar a água, borbulhando-a com o nosso tubo.

EXERCÍCIO 10: Uso do tubo de ressonância ²²



Figura 6 – Uso do tubo de ressonância na aula da Marina

Inicialmente, cantamos os movimentos sonoros ascendente e descendente no tubo. Depois foi realizado um jogo de adivinhar qual era a música cantada, apenas pela melodia cantada no tubo de ressonância.

Essa atividade relatada faz parte dos *Exercícios para o Trato Vocal Semiconcluído* (ETVSO). São técnicas vocais executadas com uma oclusão parcial do trato vocal (COSTA *et al.*, 2011 *apud* NALESSO, 2015). Os exercícios com os tubos de ressonância são conhecidos por uma eficiência imediata na voz; estudos revelam melhora na qualidade vocal, clareza na emissão nas vozes de crianças, cantores e pacientes (NALESSO, 2015). Os efeitos positivos acontecem no fluxo glótico, padrão vibracional das pregas vocais promovendo economia vocal, o que transmite uma potência maior com

²² Tubo de ressonância: tubo de látex, utilizado para *Exercícios de Trato Vocal Semiocluído*.

mínimo esforço (BELE, 2005 *apud* NALESSO, 2015). Os resultados da pesquisa de Laukkanen *et al.*, (2012 *apud* NALESSO, 2015) identificaram um efeito positivo no uso do tubo de ressonância por um período de 5 minutos. Visto os efeitos positivos do tubo e sua ação imediata, eles foram trazidos para a aula de canto das crianças visando a melhora da sua emissão vocal.

O último desafio para chegar no urso era ter que passar pelas abelhas da floresta, repetindo a atividade da aula anterior. Este novo contexto do urso foi integrado a um exercício que as crianças já conheciam, o que permitiu a repetição da atividade, porém com uma variação, o que motivou as crianças.

EXERCÍCIO 8: Técnica de sons fricativos (mesma atividades da aula 3 do Módulo 1)

REPERTÓRIO: Cantamos a música A noite – Tiê.²³

Primeira vez que as crianças escutaram a canção, portanto a ênfase foi na apreciação da música.

AULA 2

EXERCÍCIO 1 - Postura

EXERCÍCIO 11: Dinâmica com bolas para trabalho da respiração

A atividade foi feita em dupla, com a aluna e a professora, que deveriam jogar uma bola uma para a outro, em pé. A ideia foi inspirar quando a bola estivesse indo pra cima e expirar quando ela estivesse caindo. Em um segundo momento, a criança poderia inspirar quando a bola estivesse subindo e cantar um arpejo maior descendente²⁴ quando estivesse caindo. Tínhamos que fazer uma trilha para chegarmos do outro lado da cidade, mas para isso tínhamos que nos comunicar com uma população que só falava com vogais.

EXERCÍCIO 12: Unificando o lugar das vogais (PORTER, 2021) ²⁵

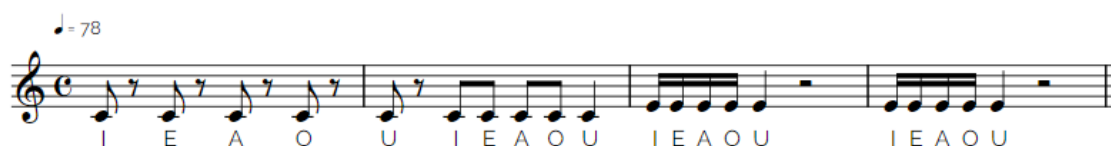
As crianças deveriam executar o exercício abaixo com o objetivo de colocar as vogais de maneira mais próxima possível, movendo de uma para outra o mais

²³ “Tiê (1980) é uma cantora, neta da atriz Vida Alves, que estudou canto em Nova York.” [<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ti%C3%AA_\(cantora\)>](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ti%C3%AA_(cantora)) Acesso em 20 de abril de 2024.

²⁴ Arpejo: Execução das notas de um acorde separadamente (MED BOHUMIL, 1996, p.206).

²⁵ Free Your Voice – Cheryl Porter Vocal Method, Lesson #8, Articulation (PORTER, 2021.)

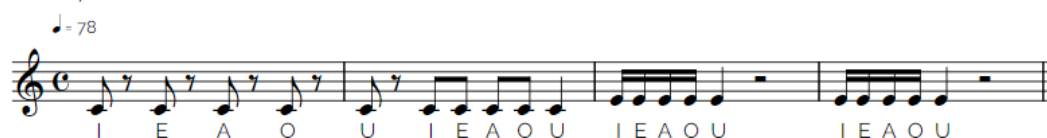
imperceptível possível. Para que isso fosse possível, as alunas deveriam (1) olhar em um espelho o movimento da sua boca em cada vogal, (2) identificar como a língua e a boca articulam no movimento de cada vogal, (3) identificar o I e U como as vogais fechadas, (4) identificar o E e O como intermediárias e o A como a mais aberta. Solicitei que elas tentassem aproximar a região das vogais, relaxando a mandíbula, para que houvesse uniformidade no som.



(PORTER, 2021, p. 1)²⁶

1. Calm Down Vowels

Vowel placement and vowel unification



(PORTER, 2021, p. 1)²⁷

REPERTÓRIO: Cantamos a música A noite – Tiê.

Focamos na articulação das palavras na canção

AULA 3

EXERCÍCIO 1: Postura

Contexto lúdico: Já estava chegando o Natal e a Ana, que era uma menina que gostava muito de brincar, pediu ao Papai Noel um patinete para que ela pudesse brincar de escorregar pela grama. Ana tentou conversar com o Papai Noel, e para isso fizemos um teatro com as vozes da Ana e do Papai Noel.

EXERCÍCIO 13: Uso do abdome na emissão de notas agudas

Inicialmente, a aluna deveria emitir o som "Huuuuuuuu" em registro agudo através da contração rápida da musculatura do abdome. O som da letra "H" deveria ser

²⁶ Exercício retirado do livro *Cheryl Porter Vocal Method, Lesson #2, Vowel Placement* (PORTER, 2021, p.1).

²⁷ Exercício retirado do livro *Cheryl Porter Vocal Method, Lesson #2, Vowel Placement* (PORTER, 2021, p.1).

aspirado (como a risada do Papai Noel) e feito de uma forma bem audível. Depois, a aluna deveria “deixar a frequência do som cair, em glissando, depois do ataque”. Foi importante ficarmos atentos para a respiração abdominal. “O ‘H’ aspirado evita o golpe de glote por não oferecer oclusão a passagem do ar” (PHILLIPS, 1992, p.243 *apud*. CARNASSALE, 1995, p.120).

Ao final da história, Ana ganhou o seu patinete, subiu nele e escorregou por todos os lugares. Cantamos, então, a música “Ana” de Kitty Driemeyer, com os tubos de ressonância. A finalidade de escolher essa música foi trabalhar o movimento sonoro com os tubos e explorar a região grave, média e aguda da voz.

REPETIÇÃO DO EXERCÍCIO 10: Uso do tubo de ressonância (Aula 1 do Módulo 2)

REPETIÇÃO DO EXERCÍCIO 8: Técnica de sons fricativos (aula 3 do Módulo 1)

REPERTÓRIO: Cantamos a música A noite – Tiê

Marcamos os momentos da respiração, o foco foi respirar no momento certo e articular bem as palavras, tendo melhor eficiência na frase musical.

Módulo 3 - Registros Vocais

	AULA 1 Ressonância	AULA 2 Voz de cabeça	AULA 3 Voz de peito	AULA 4 Uniformizando os registros
	Contexto Lúdico: A Bruxa que descoloriu o Mundo	Contexto Lúdico: O leão caiu e escorregou na casca de banana	Contexto Lúdico: Saga do Leão	Contexto Lúdico: Pegadas na floresta
Aquecimento	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura
Respiração	Exercício 10: Uso do tubo de ressonância	Exercício 7: Exercício de Farinelli	Exercício 6: Técnica de sons vibrantes	Exercício 9: A respiração e a frase musical
Técnica	Exercício 14: Glissando	Exercício 16: Encontrando a voz de cabeça	Exercício 17: Vibrante e voz de cabeça	Exercício 19: Parlenda Cantada

	Exercício 15: <i>Bocca chiusa</i>		Exercício 18: Encontrando a voz de peito	Exercício 20: Unificando o registro com o pentacorde
Repertório	Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul Cantar a música em <i>bocca chiusa</i> antes de iniciar a cantar com as palavras.	Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul Cantar a música focando na voz de cabeça.	Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul Mapear a música para conseguir reconhecer em quais momentos deve-se usar voz de cabeça e voz de peito.	Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul Identificar as partes mais graves e mais agudas na música

Tabela 4 – Módulo 3

SOBRE OS REGISTROS VOCAIS

O termo “registros vocais” deriva-se do órgão, instrumento musical no qual o registro relaciona-se a grupo de tubos controlados por um mesmo fole (BEHLAU, 2008). Já na voz humana, registro refere-se aos diversos modos de emitir sons, ou seja, conseguimos reconhecer auditivamente sons de um mesmo registro, por eles terem uma sonoridade semelhante (BEHLAU, 2008). A avaliação dos registros é predominantemente auditiva, mas a análise acústica pode oferecer informações diferentes (BEHLAU, 2008). Abaixo, encontra-se um quadro com a separação dos registros vocais, segundo Hirano (1988). Williams (2013) diz as crianças estão aptas a realizar diversas técnicas, mas o professor deve tomar cuidado no ensino de extremos como, extremos agudos e extremos graves. Portanto trabalhamos em uma tessitura confortável para as crianças. Foi desenvolvido nesse módulo o trabalho com o Registro de voz de cabeça e voz de peito.

Representação esquemática dos tipos de registros com relação à atividade muscular intrínseca predominante (adaptada de Hirano, 1988)

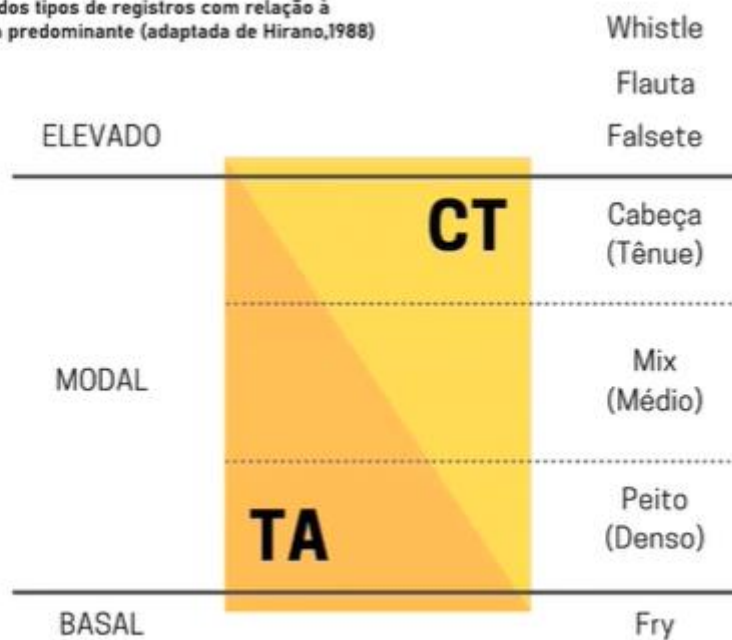


Figura 7 - Quadro esquemático dos tipos de registros vocais (HIRANO, 1988)

AULA 1

EXERCÍCIO 1: Postura

EXERCÍCIO 14: Glissando

A aluna segurou um elástico, espichando-o e deixando-o voltar, em um movimento de “vai e volta”. Depois o seu rosto, a boca e a sobrancelha deveriam acompanhar esse movimento sem fazer som. Em um terceiro momento, a voz da criança deveria acompanhar o elástico, junto com o rosto, fazendo um glissando da nota mais grave até a mais aguda, sendo que quando o elástico estivesse fechado, a aluna deveria emitir o grave e ir para o agudo de acordo com o elástico, espichando-o ao máximo, para que pudesse explorar toda a sua tessitura. Pedi que as alunas mantivessem a cabeça reta. O pescoço não deveria acompanhar o movimento de “vai e volta” (PORTER, 2021).²⁸

EXERCÍCIO 15: *Bocca chiusa*

²⁸ Exercício retirado do livro *Hit Those High Notes Workbook*, de Porter (2021, p.3).

Para a melhora da ressonância, a aluna deveria executar o glissando em *bocca chiusa*, variando as alturas, de acordo com o exemplo.



(CARNASSALE, 1995, p. 123)

Para isso contamos essa história: era uma vez uma Bruxa que descoloriu o mundo, deixou tudo cinza! A única coisa que traria as cores de volta seria cantar novas melodias com os lápis de cor encantados.

A cada melodia que cantávamos com os lápis devolveríamos uma cor para o mundo. Mas tínhamos que cantar com *bocca chiusa*, fazendo melodias diferentes ou o glissando, enquanto a gente segurava os lápis de cor de almofada em mãos. Esses lápis ajudavam como um recurso lúdico e acompanhavam a melodia da música. Por exemplo, ao cantar notas agudas, o lápis iria para cima, ao cantar notas graves o lápis iria para baixo, usando o corpo e a ludicidade como aliados para o aprendizado musical.

A história foi contada para estimular as alunas a fazerem o exercício de *bocca chiusa*. Após realizar esse exercício, fizemos um exercício de criação em que a criança poderia inventar as suas melodias enquanto dançava com o lápis.

EXERCÍCIO 10: Uso do tubo de ressonância (aula 1 do Módulo 2).

Desta vez, deveríamos cantar o movimento sonoro ascendente e descendente no tubo, depois fazer um jogo de adivinhar qual era a música cantada por mim, apenas ouvindo a melodia cantada no tubo de ressonância.

REPERTÓRIO: Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul ²⁹ (1954).

Cantamos a música em *bocca chiusa* e depois cantamos a mesma música com as palavras do texto.

²⁹ “Paulinho Pedra Azul (1954) músico, com 27 discos gravados, também é autor de 200 telas a óleo e acrílico e de 17 livros.” < https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulinho_Pedra_Azul > Acesso em 20 de abril de 2024.

AULA 2

Um leão caiu no meio da floresta em cima de uma casca de banana! Essa história promoveu aulas mais criativas, em que cada aluna foi criando, em sua aula, o enredo da história de como faríamos para tirar o leão caído do meio da floresta. Para essa aula tínhamos alguns personagens – o leão e o macaco – que apareciam na história com a finalidade de explorarmos o grave e o médio da voz. Além disso, havia o passarinho que, nos ajudava a explorar a região aguda da voz, e foi representado por um apito de passarinho. Esse apito foi um recurso lúdico para incentivar o exercício de Farinelli, a seguir.

EXERCÍCIO 7: Exercício de Farinelli (aula 3 do módulo 1).

Nesta aula, o controle respiratório foi trabalhado com um apito de passarinho para que a criança tivesse um novo desafio em um exercício já conhecido, realizado na aula 3 do módulo 1.

EXERCÍCIO 16: Encontrando a voz de cabeça

Como o leão tinha caído na floresta, introduzi na história criada pelas alunas uma ambulância, o que contribuiu para acharmos o som da voz de cabeça. A aluna deveria cantar como se estivesse imitando uma sirene no registro agudo. “A sirene deve parecer estar com a bateria descarregada, mudando lentamente a frequência do som em glissando” (PHILLIPS, 1992, p.243 *apud* CARNASSALE, 1995, p.120).

REPERTÓRIO Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul

Cantamos essa música buscando usar a voz de cabeça.

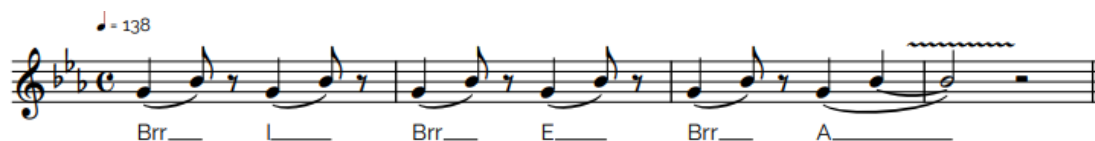
AULA 3

EXERCÍCIO 1: Postura

EXERCÍCIO 6: Técnica de sons vibrantes (aula 2 do módulo 1)

EXERCÍCIO 17: Vibrante e voz de cabeça.

Alunas deveriam cantar a melodia abaixo com vibração de lábios usando as consoantes Br e as vogais de acordo com a partitura.



(PORTER, 2021, p.28)

EXERCÍCIO 18: Encontrando a voz de peito

Continuamos com a atividade de criação com história do leão, trabalhada nas aulas anteriores, com a finalidade de explorar as regiões da voz. Dessa vez, buscamos enfatizar a voz do leão para que as alunas encontrassem sua voz de peito com maior facilidade.

Carnassale (1995, p.122) sugere que os alunos imitem animais de “voz grave como vaca, cachorro”. Para essa aula, escolhemos imitar o leão.

REPERTÓRIO: Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul

As alunas deveriam mapear a música para conseguirem reconhecer em quais momentos deveriam usar voz de cabeça e voz de peito.

AULA 4

EXERCÍCIO 1: Postura

EXERCÍCIO 9: A respiração e a frase musical aula (aula 1 do módulo 2)

Identificamos com as crianças a respiração costodiafragmática e respirarmos dessa forma a cada início de frase. Para essa atividade foi usada a canção número 3 das *Canções sem Palavras* de Edwin Gordon (2008). Usamos o seguinte contexto para a atividade: havia uma trilha de pegadas na floresta, sabíamos que eram as pegadas do leão, toda vez que escutássemos a voz de peito, e sabíamos que eram as pegadas do pássaro toda vez que escutássemos a voz de cabeça.



(GORDON, 2008, p. 61)

O primeiro momento foi de apreciação: a professora cantou a melodia número 3 das Canções sem Palavras do Gordon (2008) e as alunas seguravam argolas; elas só poderiam colocá-las no chão ao ouvirem o momento de respiração na música; as argolas representavam as pegadas do leão. No segundo momento, foi cantada a mesma canção com a voz de peito e a voz de cabeça. As argolas já estavam no chão e as alunas deveriam recolhê-las de acordo com o comando que variava a cada rodada, ou seja, a professora cantava a melodia e as alunas só poderiam recolher a argola quando escutassem a voz de peito; numa próxima rodada só poderiam recolher as argolas ao ouvirem a voz de cabeça na música.

EXERCÍCIO 19: Parlenda cantada

As alunas deveriam ler uma parlenda com a voz falada, sendo incentivadas a executarem uma leitura bem expressiva. Em um segundo momento, deveriam criar uma melodia para acompanhar esse texto (PHILIPS, 1992, p.241 *apud* CARNASSALE, 1995, p. 122). Parlenda utilizada:

"Batatinha quando nasce
se esparrama pelo chão.
Menininha quando dorme
põe a mão no coração."

EXERCÍCIO 20: Exercício com o pentacorde para a unificação de registro

Elas executaram o exercício abaixo, como um vocalize, variando por semitom³⁰ de forma descendente.

1. Mu ----- Mu -----
2. Vu ----- Vu -----

(CARNASSALE, 1995, p.122)

REPERTÓRIO Jardim da Fantasia – Paulinho Pedra Azul

³⁰ Semitom: é o menor intervalo entre duas notas musicais na música ocidental (MED, 1996).

Elas deveriam identificar as partes mais graves e mais agudas na música.

Módulo 4 – Articulação

	AULA 1 Vogais	AULA 2 Consoantes	AULA 3 Trava-línguas Contexto Lúdico: Invasão Alienígena
Aquecimento	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura
Registros Vocais	Exercício 17: Vibrante e voz de cabeça	Exercício 19: Parlenda cantada	Exercício 15: <i>Bocca chiusa</i>
Técnica	Exercício 21: Uniformizar o lugar das vogais	Exercício 22: Articulando as consoantes	Exercício 23: Consoantes trava- línguas Exercício 24: Trava-línguas
Repertório	Tum, Tum, Tum – Tum, Tum, Tum – Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima Unificando os sons das palavras na música	Tum, Tum, Tum – Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima Cobrar uma boa pronúncia das palavras	Tum, Tum, Tum – Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima Decorar a música e pronunciar bem as palavras

Tabela 5 – Módulo 4

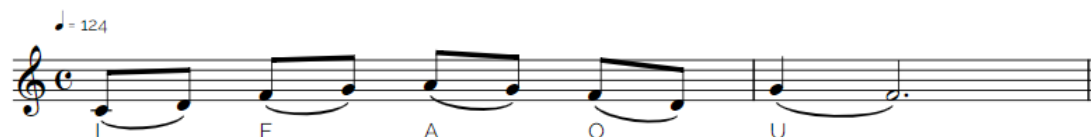
AULA 1

EXERCÍCIO 1: Postura

EXERCÍCIO 17: Vibrante e voz de cabeça. (aula 3 do módulo 3)

EXERCÍCIO 21: Uniformizar o lugar das vogais

As alunas deveriam cantar o exercício abaixo com o objetivo de trabalhar o posicionamento das vogais de modo que uniformize o som da articulação. Elas deveriam treinar em frente ao espelho, para perceber o relaxamento de mandíbula e para deixar a língua e os lábios de maneira mais próxima com a mudança de cada posição de vogal.



(PORTER, 2021, p.1)

REPERTÓRIO Tum, Tum, Tum – Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima Reis –
(versão utilizada: Roberta Sá, 1980³¹)

As alunas trabalharam a articulação e uniformização dos sons, assim como proposto no exercício 21, levando as habilidades adquiridas no exercício para o repertório. O objetivo foi deixar a língua e os lábios de maneira mais próxima entre as trocas das vogais e consoantes da música, buscando uma uniformidade entre as palavras articuladas na música, conseqüentemente no som, assim como trabalhado no exercício 21.

AULA 2

EXERCÍCIO 1: Postura

EXERCÍCIO 19: Parlenda cantada (aula 4 do módulo 3)

EXERCÍCIO 22: Articulando as consoantes

As alunas deverão cantar a sequência abaixo:

(PORTER, 2021, p. 1)

REPERTÓRIO - Tum, Tum, Tum – Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima Reis

³¹ Roberta Varella de Sá (1980) é uma cantora brasileira de MPB, samba e Bossa Nova. <
https://pt.wikipedia.org/wiki/Roberta_S%C3%A1 >

As meninas deveriam cantar a música Tum, Tum, Tum – sempre atentas a uma boa pronúncia das palavras na música.

AULA 3

EXERCÍCIO 1 – Postura

EXERCÍCIO 15: *Bocca chiusa*

Para a melhora da ressonância, as alunas deveriam executar a melodia abaixo em *bocca chiusa*:

(PORTER, 2021, p. 7)³²

EXERCÍCIO 23: Consoantes trava-línguas

Inicialmente, disse às alunas que a terra tinha sofrido um ataque alienígena, e tínhamos que aprender a falar em seu idioma para podermos conviver todos juntos. Aí, cantamos o exercício abaixo.

³² Exercício retirado do livro *Ten Minutes Vocal Workout*, de Porter (2021, p. 7).

♩ = 144

Bi - gi - di pi - gi - di bi - gi - di pi - gi - di ba - da - ga pa - da - ga ba - da - ga pa - da - ga

gla - gi - da gla - gi - da la - ga la - ga la - ga la - ga la

(PORTER, 2021, p. 1)

EXERCÍCIO 24: Trava-línguas

Falamos o trava-língua começando bem devagar e acelerando o andamento. Os dois trava-línguas, abaixo, foram utilizados:

“Num ninho de mafagafos há sete mafagafinhos. Quando a mafagafa gafa, gafam os sete mafagafinhos.”

“Trazei três pratos de trigo para três tigres tristes comerem.”

REPERTÓRIO Tum, Tum, Tum – Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima (versão: Roberta Sá)

As alunas deveriam decorar a música e pronunciar bem as palavras.

Módulo 5 – Expressividade

	AULA 1 Interpretação de texto	AULA 2 Como o rosto influencia na voz
Aquecimento	Exercício 1: Postura	Exercício 1: Postura
Articulação	Exercício 23: Consoantes trava-línguas	Exercício 22: Articulando as consoantes
Técnica	Exercício 25: Interpretando parlendas	Exercício 26: O rosto influencia na voz
Repertório	Repetir as músicas preferidas de cada aluno	Repetir as músicas preferidas de cada aluno

Tabela 6 – Módulo 5

AULA 1

EXERCÍCIO 1: Postura

EXERCÍCIO 22: Articulando as consoantes (aula 2 do Módulo 4)

EXERCÍCIO 25: Interpretando parlendas

ALÔ, O TATU TÁ AÍ?
NÃO O TATU NÃO TÁ

MAS A MULHER DO TATU
TANDO,
É O MESMO QUE O TATU TÁ!

Figura 8 – Parlenda do Tatu ³³

Imprimi alguns emojis (exemplo de emojis abaixo), e coleí cada um em uma ficha. As alunas deveriam sortear uma ficha e falar a parlenda, interpretando-a conforme o rosto sorteado.



³³Fonte:chrome-extension://efaidnbnmnnibpcjpcglcfindmkaj/https://atividadesescolares prontas.com.br/wp-content/uploads/2021/10/Ficha-leitura-EF.pdf

Figura 9 – Expressões³⁴

EXERCÍCIO 26: O rosto influencia na voz

Cantamos a música “Cara de que”³⁵ do Grupo Coração Palpita, e à cada expressão falada no texto na música, deveríamos cantá-la com a interpretação proposta. Propusemos também que cada aluna cantasse com outro caráter expressivo, como: cantar com alegria, com tristeza; de uma forma brava, amedrontada etc.

REPERTÓRIO

Cantamos as músicas preferidas das alunas, as alunas tinham dificuldades diferentes, portanto a abordagem para o trabalho de cada repertório escolhido por elas foi personalizada. As músicas foram escolhidas de acordo com a preferência das alunas.

Marina “Você é Ladybug - Jeremy Zag, Lara Leão, Analu Pimenta” com um foco maior na ressonância, na respiração e no apoio.

Denise “Aquarela – Toquinho e Vinícius” com um foco maior na articulação das palavras.

Laura “Trevo (Tu) – Thiago Iorc e AnaVitória” com um foco maior nas mudanças de timbre e ressonância, diferenciando o nasal e oral.

Natália “Roda Viva – Chico Buarque” com um foco maior nos saltos de intervalo presentes na música e no apoio.

³⁴ Fonte: https://br.freepik.com/vetores-premium/emoji-enfrenta-conjunto-de-vetores-emojis-colecao-de-icone-amarelos-com-amor-feliz-e-triste_22153608.htm

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=-4vhdshUAjU> Cara de Quê? – Coração Palpita

CAPÍTULO 4

RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Organização dos dados

Seis especialistas – todos eram educadores musicais e professores de canto – foram convidados para analisar cenas das aulas desta pesquisa, implementando, assim, a Análise de Produto (LAVILLE; DIONNE, 1999). Os profissionais deveriam identificar, nas cenas analisadas, princípios e práticas da Educação Musical e apontar, ao final, se houve aprimoramento da performance do canto dessas quatro crianças, ao longo da pesquisa.

Para manter o anonimato dos profissionais, cada um deles foi representado por uma letra do alfabeto: Especialista A, Especialista B, Especialista C, Especialista D, Especialista E, Especialista F. Cada profissional analisou dois vídeos, com duração média de 5 minutos cada um. Esses vídeos podem ser acessados nos respectivos links abaixo. Foram, ao todo, realizadas 3 análises de cada um dos quatro vídeos. O grupo 1 foi composto pelos especialistas E, B e C, que analisaram os vídeos da Marina e da Laura. O grupo 2 foi composto pelos especialistas A, D, F, que analisaram os vídeos da Denise e da Natália.

Abaixo, apresentamos, nas Tabelas 7, 8, 9, 10, a descrição das cenas de aulas registradas nos vídeos de cada uma das quatro alunas participantes, cenas que foram analisadas pelos especialistas.

Vídeo 1- Cenas de aulas da Marina

<https://www.youtube.com/watch?v=tmTDKbrPp8s>

Atividade	Aula	Objetivo	Descrição
Atividade 1 – Qual é a música	Aula 4	Trabalhar a ressonância da voz utilizando o tubo de ressonância	Eu e a aluna deveríamos identificar qual era a música que cada uma de nós cantasse nos tubos. Eu cantei Brilha, brilha estrelinha. Marina identificou a música prontamente. Ela cantou no tubo uma d Barbie Girl e outra

			música do desenho animado da Lady Bug e pediu para cantar essa música novamente, sem o tubo, logo em seguida.
Atividade 2 - Respiração na música	Aula 4	Trabalhar os momentos adequados para a respiração durante a performance vocal.	Localizamos, na música Lindo Lago do Amor de Gonzaguinha (versão de Adriana Partimpim), os momentos mais adequados para a respiração do cantor. Essa atividade foi realizada logo após termos trabalhado uma técnica específica de respiração.
Atividade 3 - Repertório - Jardim da Fantasia (Paulinho Pedra Azul)	AULA 4	Iniciar o processo de aprendizado da música.	A criança teve um contato inicial com a música Jardim da fantasia do Paulinho Pedra Azul.
Atividade 4 - Improvisação, apoio e emissão das vogais	AULA 8	Trabalhar a respiração, fonação e criação simultaneamente, utilizando as vogais.	Logo após Marina ter compreendido e realizado a dinâmica da atividade – que utiliza um playback com ostinato harmônico em duas seções, A e A' – ela recebeu a proposta para improvisar com a voz e foi incentivada a explorar e criar melodias diferentes.
Atividade 5 - Repertório - Jardim da Fantasia (Paulinho Pedra Azul)	AULA 11	Continuar o processo de aprendizado desta música, iniciado na aula 4.	Após ter realizado a atividade descrita na aula 8 (Improvisação, apoio e emissão das vogais), a aluna teve a iniciativa de levar esse estilo de cantar para essa música, explorando as vogais dessa canção.

Tabela 7 – Descrição de Cenas de aulas da Marina

Vídeo 2 - Cenas de aulas da Denise

<https://youtu.be/w3hnxrMkAX4>

Atividade	Aula	Objetivo	Descrição
Atividade 1 – Respiração e Fonação	AULA 8	Trabalhar a respiração costodiafragmática, para melhorar a fonação	Com a finalidade de explicar a respiração de uma maneira mais visual, foi utilizada a esfera de Hoberman. A atividade propõe o uso da respiração associada ao processo de fonação.
Atividade 2 – Introdução ao exercício de emissão das vogais	AULA 4	Trabalhar a uniformização sonora das vogais, contribuindo para sua melhor emissão sonora, ajustando a embocadura e a postura corporal.	Nesta aula, a aluna teve um primeiro contato com o exercício; ela cantou uma melodia com as vogais, pensando na postura corporal, na melodia e na articulação e uniformização das vogais.
Atividade 3 - Exercício de emissão das vogais	AULA 7	Continuar o trabalho de uniformização das vogais (aula 4), visando uma sua melhor emissão sonora, o ajuste da embocadura e a postura corporal correta.	Nesta aula foram utilizados um ritmo e uma melodia específicos e a aluna incorporou a técnica aprendida na aula 4 a esse novo contexto. Para isso utilizamos o exercício cantado <i>Calm Down Vowels</i> da treinadora vocal Cheryl Porter.
Atividade 4 - Exercício de emissão das vogais	AULA 13	Dar continuidade ao processo de uniformização das vogais e melhorar a embocadura e a postura corporal, utilizando a música <i>Calm Down Vowels</i> de Cheryl Porter (aula 11).	A aluna, depois de se lembrar desse exercício realizado em aulas anteriores, realizou a atividade cantando a música <i>Calm Down Vowels</i> utilizando movimentos corporais.
Atividade 5 - Repertório – Tum, tum, tum - Ary Bastos Monteiro e Armando de Lima	AULA 10	Assimilar a letra da canção e cantar a música de acordo com as técnicas de respiração e dicção estudadas.	Como Denise ainda tinha alguma dificuldade para ler textos, criamos uma espécie de partitura, usando desenhos, para que assimilasse a letra da canção.

Tabela 8 – Descrição de Cenas de aulas da Denise

Vídeo 3 - Cenas de aulas da Natália

<https://youtu.be/P0KoLe9PBOI>

Atividade	Aula	Objetivo	Descrição
Atividade 1 - Alongamento	AULA 4	Promover relaxamento e ativação da musculatura corporal.	Começamos a aula cantando a música folclórica Vamos à caça do Urso, baseada na história infantil de Michael Rosen, enquanto andamos pela sala na pulsação da música e cumprimos cada obstáculo que estava presente na letra canção, com a recompensa final de encontrar o urso. O primeiro obstáculo que está no vídeo é uma escalada, com o objetivo de alongar o corpo.
Atividade 2 - Exercício de sons fricativos	AULA 2	Promover a melhora da mobilidade da prega vocal, do fluxo aéreo e da coaptação glótica.	Num primeiro momento, foi feito um treino da melodia do pentacorde maior. Para que a melodia fosse mais bem assimilada, utilizamos movimento corporal que variava de acordo com o movimento sonoro do pentacorde.
Atividade 3 - Exercício de sons fricativos com o som da abelha	AULA 4	Dar continuidade ao desenvolvimento da mobilidade da prega vocal, do fluxo aéreo e da coaptação glótica (aula 2)	O exercício se tornou um pouco mais difícil em meio a um desafio. A aluna tinha que levar a abelha a cada círculo, a abelha deveria seguir o movimento sonoro cantado e a aluna só poderia pegar a argola no chão quando eu tocasse 3

			vezes as mesmas notas ao piano.
Atividade 4 - Repertório - A noite (Tiê)	AULA 9	Trabalhar a expressividade e melhorar a articulação na performance do canto.	Para que a aluna conseguisse cantar um pouco mais forte, tentei resgatar algumas situações que a deixavam “animada”. Ela disse que gostava muito das aulas de canto e de ginástica e que gostaria de ter essas aulas no mesmo dia. Isso a deixaria feliz.

Tabela 9 – Descrição de Cenas de aulas da Natalia

Vídeo 4 - Cenas de aulas da Laura

<https://youtu.be/nLM25liI-Zk>

Atividade	Aula	Objetivo	Descrição
Atividade 1 - Bocca Chiusa	AULA 7	Melhorar a ressonância e trabalhar a afinação em melodias diferentes.	Na aula, contei uma história de uma bruxa que descoloriu o mundo e, para voltar com as cores para o mundo, a aluna deveria cantar as melodias propostas em <i>bocca chiusa</i> .
Atividade 2 - Pentacorde maior	AULA 2	Cantar o pentacorde maior e uniformizar a emissão das vogais.	A aluna demonstrou dificuldade na afinação das notas em sua performance do pentacorde maior.
Atividade 3 - Pentacorde Maior	AULA 11	Dar continuidade à performance do pentacorde maior e à uniformização da emissão das vogais (aula 2).	Nessa aula a aluna conseguiu executar melhor a melodia do pentacorde maior; aumentei o desafio para que ela conseguisse trazer uma melhor ativação do apoio e uma maior consciência da postura para a melodia.
Atividade 4 - Controle do fluxo respiratório	AULA 9	Controlar o fluxo respiratório; ativar e treinar a respiração costo-diafragmática.	Utilizando o apito de passarinho, a aluna deveria soprar o apito lembrando da respiração costo-

			diafragmática, ativando a postura corporal e mantendo o apoio durante toda a respiração.
Atividade 5 - Repertório - A noite (Tiê)	AULA 5	Explorar diferentes timbres da voz para cantar uma canção.	Ao cantar, a aluna apresentou uma característica anasalada da voz nesta aula.
Atividade 6 - Repertório - A noite (Tiê)	AULA 12	Dar continuidade à exploração de diferentes timbres da voz ao cantar uma canção (aula 5).	A aluna apresentou um timbre com uma característica mais oral e uma postura diferente ao cantar essa música nesta aula.

Tabela 10 – Descrição de Cenas de aulas da Laura

4.1.1 Análise de conteúdo

Cada especialista, em sua Análise de Produto, foi orientado a identificar nos vídeos estratégias/recursos da Educação Musical e analisar a relação professor/aluno estabelecida nas aulas. Foi também pedido para que eles apontassem, segundo os próprios critérios, se houve aprimoramento da performance vocal das crianças, durante o período das aulas da pesquisa. Os textos enviados pelos seis especialistas, sobre suas impressões acerca das aulas de canto, foram submetidos à técnica da Análise de Conteúdo. Assim, foi possível identificar padrões de expressões recorrentes nesses textos que foram agrupados por afinidade. A partir desses agrupamentos, 5 categorias foram delineadas – as quatro primeiras referentes a princípios e práticas da Educação Musical e a quinta, referente ao aprimoramento vocal das alunas. São elas: (1) Ludicidade; (2) Diversidade de estratégias pedagógicas; (3) Experiências corporais; (4) Relação afetuosa entre professor e aluno; (5) Aprimoramento vocal.

As categorias Ludicidade e Expressões corporais poderiam se inserir na categoria Diversidade de estratégias pedagógicas. Entretanto optamos por dar um tratamento individual a cada uma delas devido à ênfase com que apareceram nas falas dos especialistas.

Vale ressaltar que, embora os especialistas não convivam entre si, houve unanimidade em relação aos assuntos abordados em seus textos. Os dados fornecidos foram complementares e proporcionaram informações relevantes para a pesquisa.

4.1.2 Ludicidade

Foram identificados nessa categoria as seguintes expressões: recursos lúdicos, desafios, histórias, divertida, ambiente lúdico e acolhedor, prazer, atraente, brincadeira, objetos lúdicos (argolinha, abelhinha, tubo), universo imaginativo.

Os especialistas mencionaram o fato de que a professora utilizar, em suas aulas, a ludicidade demonstra sua compreensão do universo imaginativo infantil, o que possivelmente contribuiu para que os alunos se sentissem mais acolhidos:

Novamente o universo imaginativo é chamado a esta atividade (chamar o leão), demonstrando que, como educadora, você se permite participar do universo infantil. (Especialista C)

Desde o início, foi evidente que a professora buscava criar um ambiente acolhedor e lúdico, o que se refletiu na forma como conduziu a aula. (Especialista F)

O exercício proposto se torna mais atraente e a criança encontra maior prazer na sua execução. (Especialista C)

A segunda atividade tem também componentes lúdicos: a professora desafia a aluna a identificar a música que ela própria cantará, enquanto sopra um tubo mergulhado na água. Isso desperta o interesse da aluna que prontamente identifica a música Brilha, brilha, estrelinha. (Especialista B)

[...] começando por atividades mais lúdicas e divertidas, depois passando por questões técnicas e por fim com a aluna cantando o repertório. A aplicação de atividades combinadas foi muito bem utilizada para manter a atenção da aluna [...] (Especialista B)

As alunas se sentem mais acolhidas devido à proximidade da linguagem da aula ao universo lúdico, esse fato contribuiu para o engajamento e motivação nas propostas:

Na atividade 1, achei genial como você abordou a atividade por meio de uma história, sem dúvida a Laura teve um engajamento maior, uma vez que o desafio proposto por meio da história fez com que o exercício se tornasse mais interessante e atraente. É claro o interesse de a criança realizar o exercício vocal, dada a sua inserção no universo imaginativo. (Especialista C)

O engajamento [da aluna] é favorecido pela utilização de recursos lúdicos apropriados à faixa etária (Especialista A)

Acredito muito que o uso da ludicidade, em ambas as aulas, foi um atrativo e incentivo aos exercícios de técnica vocal nas crianças, além de que as auxiliou a assimilar e a desenvolver conceitos técnicos com mais facilidade. A ludicidade e os exercícios da Educação Musical ajudaram a aproximar a técnica vocal das crianças. (Especialista B)

A ludicidade foi vista pelos especialistas como uma forma de ajudar as crianças a entenderem a técnica vocal:

O treino de maiores ações durante a performance vocal é de extrema importância e a professora foi muito assertiva ao propor esse desafio sem perder o caráter lúdico e divertido das propostas anteriores. (Especialista A).

A professora corrige a postura da aluna com a brincadeira da “cola mágica” e a aluna se diverte com a intervenção. (Especialista A)

A introdução de elementos lúdicos, como a referência à “cola mágica nos pés”, se mostrou eficaz para corrigir a postura da aluna. (Especialista F)

Nesse exercício a professora, trouxe com ludicidade o controle do fluxo respiratório, ao utilizar um instrumento interessante da musicalização e, trabalhar o fluxo em uma atividade divertida. (Especialista B)

Com uma música de playback de fundo, a professora trabalhou de forma divertida a consciência do apoio e da abertura das costelas. (Especialista B)

[A professora] elogia e reforça a postura criativa da aluna ao passo que a incentiva a melhorar a “projeção vocal” e a interpretação utilizando mais um recurso lúdico (imaginar que está indo para a ginástica) sem falar abertamente sobre a dificuldade que ela está apresentando. (Especialista A).

[A professora propôs] um exercício de ressonância, porém com muita ludicidade. (Especialista B)

A professora utilizou da ludicidade para estimular o uso do Lax Vox, um exercício de trato vocal semiconcluído (Especialista B)

Acredito que para a faixa etária proposta pela pesquisa, propor desafios sejam mais eficientes que histórias lúdicas pelas características e interesses das crianças dessa idade. (Especialista E)

O som de Zzzz suaviza os ataques vocais, sendo assim um exercício mais seguro para o aluno iniciante de canto. O recurso utilizado na atividade foi a figura da abelha, criando uma ludicidade além do movimento sonoro que foi realizado juntamente com a abelha subindo e descendo, facilitando assim a execução do som pois a criança relaciona a execução vocal com o movimento da abelha. Houve aprimoramento na performance, pois a aluna faz um arranjo na melodia da música que foi estimulado também nas atividades de movimento sonoro. Assim como também é perceptível a afinação e controle do fluxo aéreo. (Especialista D)

Discussão

Williams (2013) aponta que as crianças aprendem por experiências sensoriais, por isso os jogos se mostram tão efetivos. A ludicidade foi importante para que as crianças **sentissem mais próximas da linguagem da aula** e **utilisassem o universo imaginativo**, como consequência, elas se **sentiram mais acolhidas** nas aulas. Condé (2021) considera a presença de um ambiente estimulante, respeitoso e de inclusão, essencial para o desenvolvimento musical. O uso de brincadeiras para o entendimento das técnicas aproxima o aprendizado à realidade da faixa etária, por utilizar um **universo imaginativo** e tornar os exercícios um desafio interessante. As aulas tiveram a proposta de acolher os alunos e aproximar a linguagem para o universo das crianças, fazendo com que o aprendizado tenha sido facilitado.

A ludicidade também colaborou para o **entendimento da técnica vocal e parâmetros musicais**. Mais de um especialista notou a eficiência em se fazer analogias e lembrar de bons momentos como um ponto positivo para a criança conseguir entender a técnica vocal, assim como **imaginar uma cola mágica grudada** nos pés para a correção da postura da criança, o que foi uma maneira descontraída utilizada no ensino. O estímulo à **imaginação** e a expansão da **criatividade** agregam para o desenvolvimento da autoexpressão na infância, com os jogos imaginativos a criança aprende e desenvolve fluidez no pensamento, criatividade, concentração e outras habilidades (SCHIMITI, 2003, *apud* BRITO, 2017)

Outro ponto mencionado foi a referência buscada no **universo imaginativo** da criança. Ao perguntar qual era o momento mais divertido da criança na semana, uma das alunas disse que gostava muito de ir para a aula de canto e de ginástica. Com a finalidade de incentivar a projeção vocal, a professora fez com que ela imaginasse que estava cantando e indo para a ginástica ao mesmo tempo, fazendo com que a criança se lembrasse de um **momento divertido** para cantar. Isso alterou sua forma de cantar, e ela conseguiu projetar melhor a voz, segundo os especialistas. O **brincar** na infância é o desenvolvimento da autoexpressão, com as **brincadeiras** a criança desenvolve a **criatividade, fluidez dos pensamentos, concentração, imaginação**, além de outras habilidades, o educador levar elementos lúdicos para a educação é considerar o universo infantil presente, facilitando o entendimento do conteúdo (BRITO, 2017).

O uso de **objetos lúdicos** foi essencial para motivar as crianças. Os especialistas apontaram alguns elementos que viram nos vídeos, assim como o especialista F disse que a criança ao segurar uma **abelha** para fazer um vocalize facilitou o entendimento do movimento sonoro pois ela se tornou motivada para o ensino. O especialista B considerou utilizar um **passarinho** de apito para trabalhar o fluxo respiratório um elemento que tornou a aprendizagem divertida. Na literatura, Hostetter (2019 *apud* Condé 2021) diz que a utilização de **jogos, brincadeiras e objetos** são essenciais para o desenvolvimento técnico de elementos como postura, movimento sonoro respiração e fraseado, assim como percebemos na pesquisa. Andrade (2020) ressalta como a presença de recursos didáticos que fazem associações entre **sensações físicas, recursos visuais e a técnica** facilitam o entendimento dos alunos a respeito da execução vocal, ainda complementa a respeito de alguns objetos que utiliza para essa finalidade, assim como: bexigas, molinhas, arcos, guarda-chuva e brinquedos.

4.1.3 Diversidade de estratégias pedagógicas

Essa categoria foi delineada por recursos e estratégias que a professora utilizou em sala de aula para o ensino do canto. As expressões identificadas foram: explicações objetivas, referências, imitação, demonstrar, exemplos, referências sensoriais, recursos visuais, uso do corpo, abordagens assertivas, exercício de criação, improvisar, uso de objetos extramusicais, engajamento com as alunas, clareza nos comandos, elaboração de arranjo, utilização do piano, grafia alterativa, valorização das ideias das alunas, abordagem dinâmica e interativa, utilização de desenhos, linguagem divertida, didática, atividades, lembrança de algo bom, tocar piano.

Os especialistas falam a respeito das abordagens e recursos utilizados em aula:

Ao decorrer das atividades, percebo que a professora aplica abordagens didáticas através de: explicações objetivas; ludicidade; exemplos descritivos; referências sensoriais e experiências de corpo e movimento para que as alunas compreendam a execução das atividades e objetivo das propostas. (Especialista E)

É possível perceber que a escolha das abordagens foi assertiva, resultando em progresso das alunas (Especialista E)

A professora utilizou de recurso visual, ao indicar na letra da música 'Lindo lago do amor – Gonzaguinha', as marcações de respiração da música, trazendo consciência para que ela pudesse respirar frase a frase. (Especialista B)

A criança apresenta uma pequena dificuldade de afinação, entretanto o fato de você demonstrar o que queria que ela fizesse e também reforçar a melodia a ser cantada no piano, contribuiu para que a criança estruturasse melhor o pentacorde. (Especialista C)

A professora também utiliza de imitação para ensinar a aluna a fazer a respiração correta, didática que se mostra eficaz pois a aluna consegue reproduzir com poucas tentativas. (Educadora F).

Os especialistas identificaram os recursos lúdicos e interativos nas atividades, apontando-os como ótimo auxílio para o ensino da técnica vocal:

Ao final, a professora trouxe a mola, um recurso visual, para marcar o tempo de duração do improviso. Foi interessante, pois a aluna improvisou notas longas no exercício de criação e soube apoiar e controlar o fluxo respiratório muito bem. (Especialista B)

Novamente você faz uso de elementos exteriores (o apito de passarinho) para que a atividade se torne mais atraente. A busca por uma qualidade sonora maior no apito faz com que a criança busque mais consciência tanto na inspiração quanto na expiração. Mais uma vez sua participação ativa na atividade, ao demonstrar a aluna o que deseja que a aluna faça, o que é muito mais efetivo que apenas uma explicação. (Especialista C)

A professora transmite com clareza os comandos a serem seguidos e a aluna demonstra estar atenta e engajada durante a atividade. O engajamento é favorecido pela utilização de recursos lúdicos apropriados à faixa etária (contação de história com encenação corporal, a sonorização de um trecho da história através de canção e a performance no pandeiro). (Especialista A)

A professora utiliza um recurso visual adequado para que a criança associe o funcionamento do objeto ao movimento correto necessário para a respiração no canto. A aluna também manipula o objeto para a continuidade da atividade, o que a torna mais estimulante. (Especialista A)

Em ambas as aulas o fato de a professora tocar piano foi essencial para o aprendizado das alunas, pois a permitia diminuir o andamento da música e acompanhar as alunas no tempo delas. (Especialista F)

A utilização da lembrança de algo bom fez com que a forma de cantar da aluna mudasse instantaneamente. O estímulo ao sorriso e à abertura da boca não só contribuiu para uma melhoria na ressonância e articulação da voz, mas também ajudou a aluna a lidar com sua timidez, criando um ambiente propício para o seu desenvolvimento. (Especialista F)

Os especialistas apontam a parceria entre professor e aluno e a sensibilidade do educador ao identificar e acatar as propostas que a aluna traz para a aula como um ponto a ser valorizado para que o ensino seja mais motivador:

A professora convida a aluna a juntas, traçarem os locais de respiração, desta maneira, atribuindo a criança o senso de responsabilidade sobre sua performance. (Especialista C)

A professora identifica o ‘arranjo’ criado pela aluna ao cantar a melodia e imediatamente a elogia e reforça a postura criativa da aluna ao passo que a incentiva a melhorar a ‘projeção vocal’ e a interpretação. (Especialista A)

Os especialistas observaram a importância de a aula oferecer abordagens variadas, criativas e dinâmicas para o desenvolvimento de técnicas do canto, assim como a utilização de grafia alternativa para o ensino de uma canção:

A professora propõe a grafia alternativa para memorização da canção, porém estimula que os símbolos sejam sugeridos pela aluna, validando as ideias e auxiliando no processo de criação. Fiquei impressionada com a melhora da afinação após a realização da atividade! (Especialista A)

Um recurso da educação musical é a partitura gráfica ou uma partitura criada pelo aluno para que ele consiga se lembrar da música e reproduzi-la. E isso foi importantíssimo para Denise pois foi uma forma da aluna se lembrar do que deveria cantar. (Especialista D)

A aula de canto (Natália) ministrada pela professora foi marcada por uma abordagem dinâmica e interativa. Durante as aulas, a professora utilizou uma variedade de técnicas e materiais pedagógicos para estimular o desenvolvimento vocal e a confiança da aluna. (Especialista F)

A segunda aula de canto (Denise) ministrada pela professora foi caracterizada por uma abordagem criativa e adaptativa, evidenciando o uso eficaz de materiais pedagógicos e uma linguagem divertida para engajar a aluna. Durante a atividade com a bola, por exemplo, a aluna teve a oportunidade de controlar o objeto, o que proporcionou um contexto físico para explorar conceitos como respiração, planos de altura e glissando. (Especialista F)

A utilização de desenhos se mostrou muito eficaz para a assimilação da letra e conseqüentemente uma evolução na execução vocal da aluna. (Especialista F)

Um dos especialistas apontou a importância de sempre acrescentar um desafio para que a criança avance e melhore a sua performance. Porém, pontuou também que esses desafios devem acontecer de forma divertida e prazerosa:

A variação da atividade trouxe maior dificuldade para a aluna manter a estabilidade da coluna de ar ao cantar, porém o treino de maiores ações durante a performance vocal é de extrema importância e a professora foi muito assertiva ao propor esse desafio sem perder o caráter lúdico e divertido das propostas anteriores. (Especialista A)

Eles relatam o planejamento e a progressividade das atividades durante a aula:

A aula está muito bem-organizada, com atividades bem nítidas e progressivas. (Especialista B)

É perceptível que a professora planejou a aula, pois esta segue uma curva crescente, começando por atividades mais lúdicas e divertidas, depois passando por questões técnicas e por fim com a aluna cantando o repertório. (Especialista F)

Os especialistas apontam o fato de que tocar o piano e acompanhar o aluno em um instrumento é uma forma de valorizar a performance do aluno:

Em ambas as aulas o fato de a professora tocar piano foi essencial para o aprendizado das alunas, pois a permitia diminuir o andamento da música e acompanhar as alunas no tempo delas. (Especialista F)

Você acompanha a criança ao piano, isso valoriza a performance do indivíduo, muito mais que em um karaokê, por exemplo. (Especialista C)

Discussão

Os especialistas mencionaram uma **abordagem pedagógica variada** durante as aulas da pesquisa, assim como a utilização de experiências sensoriais, corporais, recursos visuais, explicações de formas diferentes com abordagens assertivas e demonstrações de exemplos. Komosinski (2009 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) incentiva o uso de recursos visuais, como desenhos, em aulas canto.

Andrade (2020) relata a importância de uma abordagem com associações a sensações físicas, recursos visuais para o ensino da técnica, esse uso sensorial colabora para que as crianças consigam entender como performar trechos mais complexos e assimilem melhor o repertório. A principal forma de assimilação do repertório para Andrade é a repetição e, para que ela não seja monótona, é necessária uma **habilidade criativa do professor** para repetir de formas diferentes e muita clareza nas explicações.

O espírito pedagógico inclui a convicção do que será ensinado com o entusiasmo. Gainza (1988 *apud* CARNASSALE, 1995) diz que a abordagem do professor deve ser **objetiva e lúdica**, com isso sempre haverá motivação para a realização de tarefas. Assim os especialistas observaram uma pedagogia que utilizou **exemplos descritivos**, com **referências sensoriais, explicações objetivas e experiências corporais**. Os especialistas consideraram eficiente a professora marcar a letra da música junto com a aluna com a finalidade dela conseguir localizar quais eram os momentos da sua respiração durante a música. Assim como Andrade (2020) e Komosinski (2009 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) confirmam que os recursos visuais são importantes para aprendizado da técnica, a marcação visual na letra foi um recurso importante para a aluna.

Na pesquisa em questão, a educadora utilizou uma **grafia alternativa** para a assimilação do repertório, criando com a criança um desenho para cada frase musical presente na letra da música. A aluna ainda tinha uma certa dificuldade para ler as letras das músicas, porém era uma aluna muito criativa. Com isso, essa abordagem utilizando uma grafia alterativa foi aplicada pensando diretamente nas **dificuldades e nas potencialidades da aluna**. Os especialistas consideraram a realização dessa grafia uma abordagem criativa, divertida e eficaz para a assimilação da letra e para a evolução vocal da aluna. Assim como apontado por Welch (1986), uma criança deve ser considerada como um **potencial a ser desenvolvido, por mais que tenha dificuldade no aprendizado**. O autor também expõe que o canto envolve várias habilidades diferentes e cumulativas, que devem ser ensinadas por etapas.

Oliveira (2008) relata que a capacidade do professor conseguir **reconhecer o perfil individual do aluno**, facilita um vínculo e permite que o exercício seja conduzido de forma mais fluente. Percebendo as dificuldades do aluno, o professor deve ter a sensibilidade para entender como ele pode facilitar o caminho para o aluno, respeitando suas limitações e valorizando suas potencialidades. Os especialistas apontaram a **sensibilidade** da professora ao acatar as propostas dos alunos na aula como uma atitude extremamente positiva. Assim, a especialista A relata a importância que professora deu ao “arranjo” criado pela aluna, sugerindo também novas possibilidades para que a criança alcançasse uma melhora em sua performance. Welch (1986) sugere que as habilidades do canto se desenvolvam progressivamente de acordo com a interação em um ambiente musical, portanto incentivar uma criação da criança durante o canto é também uma forma de desenvolver sua performance.

Os especialistas consideraram o **planejamento e a progressividade** das atividades pertinentes. Figueiredo (1990 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) e Prueter (2010 *apud* CLEMENTE; FIGUEIREDO, 2014) sugerem que as aulas de canto e os ensaios devam ser estruturados e planejados, e recomendam que o professor organize e avalie o desempenho dos alunos. A avaliação é importante para possibilitar os próximos passos visando o desenvolvimento musical de cada aluno, exatamente o que essa pesquisa propõe com o plano de aula, a aplicação e a avaliação das alunas em questão. O planejamento também se mostrou efetivo no projeto de Andrade (2020), em que os professores faziam uma organização coletiva para os alunos no coral. Podemos perceber que o plano de aula guia o professor em sua organização, ajudando-o a acompanhar o desenvolvimento dos alunos, para que eles tenham, cada vez mais, um desafio em prol da melhora de suas habilidades.

4.1.4 Experiências corporais

Essa categoria poderia ser incorporada à categoria Diversidade de estratégias pedagógicas, mas pela ênfase com que apareceu nas falas dos especialistas, optou-se por tratá-la aqui individualmente. Foram identificados as seguintes expressões sobre a utilização do movimento corporal no ensino do canto: movimentação corporal, alongamento, relaxamento, coreografia, corpo, Dalcroze.

Os especialistas identificam o uso da movimentação corporal com o objetivo de alongar e aquecer a musculatura nas aulas de canto:

A movimentação corporal proposta é adequada à história contada e ao objetivo final de alongamento e ativação muscular. (Especialista A)

A atividade de alongamento e relaxamento poderia ser utilizada como uma atividade de prontidão na aula de educação musical, deixando o corpo preparado para o início do aprendizado. Não tem como separarmos a parte técnica da voz com a parte musical, um exemplo disso é a pulsação que é um dos assuntos que são abordados e vividos durante a aula de musicalização. (Especialista D)

Os especialistas mencionaram que o movimento ajuda no entendimento de parâmetros musicais e na execução da técnica vocal com mais facilidade:

A aluna efetua corretamente e com fluidez o movimento corporal que corresponde a sua produção vocal de escala ascendente e descendente durante o exercício de sons fricativos (o que me leva a inferência de que o treinamento anterior de som/palavra/contexto e movimentação corporal proposto pela professora interferiram diretamente no resultado apresentado). (Especialista A)

A aluna movimentou-se durante a música sem regulação temporal adequada e talvez nesse momento seria interessante uma intervenção parecida com a das aulas anteriores (movimento corporal associado ao movimento sonoro, alguma história relacionada à letra da canção, marcar a pulsação com palmas ou algum outro recurso da musicalização) para trabalhar essa consciência durante a performance e interpretação da canção. (Especialista A)

Durante o desdobramento da atividade anterior, a aluna demonstrou nítida melhora na afinação, projeção e regulação

rítmica quando a professora incluiu a ‘coreografia’ na atividade e a incentivou cantando junto com animosidade! (Especialista A)

Novamente observei que associação de movimentos corporais facilitou a execução do exercício com mais fluidez, assertividade da afinação na emissão das notas e no engajamento por parte da aluna mesmo a atividade sendo de um grau maior de dificuldade. (Especialista A)

A aluna está concentrada, envolvida na atividade e mantendo a afinação e a coerência dos movimentos corporais propostos para a atividade [...] a professora foi muito assertiva ao propor esse desafio sem perder o caráter lúdico e divertido das propostas anteriores. (Especialista A)

As atividades exemplificam muito bem a pedagogia de Dalcroze onde toda experiência/aprendizado musical passa pelo corpo. A educação musical seguindo a ideia dessa pedagogia é baseada no movimento corporal e isso está claro na atividade 2 e 3 da aula de canto. Quando o movimento foi inserido a aluna conseguiu realizar o ritmo corretamente. (Especialista D)

Ao decorrer das atividades, percebo que a professora aplica abordagens didáticas através de: explicações objetivas; ludicidade; exemplos descritivos; referências sensoriais e experiências de corpo e movimento. (Especialista E)

Discussão

Os especialistas identificaram o uso da movimentação corporal com o objetivo de **aquecimento, alongamento** e como forma de **facilitar o entendimento de parâmetros musicais e execução da técnica vocal**. Dalcroze (MARIANI, 2012) valoriza **a interação do movimento corporal associado à música** para um entendimento musical completo. Ele considerava a educação musical viva, relatando a criança como ser integral em corpo, alma e espírito. O pedagogo relata que o corpo humano é o primeiro instrumento a ser treinado para o desenvolvimento musical. Ele pôde influenciar outros pedagogos no mesmo pensamento, como Orff (1895 – 1982) e Willems (1890–1978). Orff (BONA, 2012) afirma que a música, o movimento e a linguagem estão interligados pelo ritmo.

Schimiti (2020) considera o momento de concentração da aula como essencial para ativar a **prontidão** e a consciência corporal do cantor. Para facilitar o processo de emissão no canto o corpo deve estar **relaxado**, porém atento para conseguir fazer as movimentações corretamente. Esse momento foi levado para as aulas de canto das alunas da pesquisa em questão. A Especialista D relata a importância de **preparar o corpo** para as atividades, tanto no canto, quanto nas aulas de musicalização, com a intenção de deixar os alunos prontos para a experiência musical que será vivida.

A especialista A fala sobre uma aluna (Denise) que, primeiramente, estava se movimentando sem uma regulação temporal adequada e quando foi incluída uma **coreografia** para a canção, foi possível perceber uma melhora em sua **regulação rítmica**, afinação, projeção, no engajamento e ânimo da aluna para a atividade. A aula pôde exemplificar as considerações de Franchini (2014 *apud* Condé, 2021), que diz que a movimentação corporal pode ser usada para uma melhor compreensão do ritmo, o que consequentemente contribui para as vocalizações e para a emissão vocal.

4.1.5 Relação afetiva entre professor e aluno

A categoria foi delineada de acordo com as observações dos especialistas sobre a relação afetiva entre a professora e as alunas. Foram identificados as seguintes expressões para essa categoria: confiança, amorosa, alegria, olhar sensível, comemorar, valorização do aluno, engajamento, celebrar com alegria, parceria, segurança, parabenizar, relação excelente, elogio, leveza, engajamento, cantar junto, ambiente acolhedor e lúdico, realizar a atividade com a aluna.

Os especialistas apontaram a importância de os alunos se sentirem seguros e confiantes em sua relação com a professora. Assim conseguiram assimilar os conteúdos com maior tranquilidade e demonstraram coragem para se arriscar e “soltar a voz” em suas performances.

Percebo uma relação de confiança entre educador e educando, onde as propostas são desenvolvidas com leveza, sem resistência ou dispersão e o uso de diversos elementos durante as aulas tornaram a aula dinâmica. (Especialista E)

A relação professor/aluno foi essencial para que as alunas pudessem se sentir seguras para experimentarem os exercícios, improvisarem e soltarem a voz com confiança. A professora se mostrou muito amorosa nas instruções e ensinamentos e, celebrou com alegria cada acerto. (Especialista B)

A professora ajusta o apoio e a ressonância, fazendo um reforço positivo, ou seja, apontando para algo legal que a aluna faz: levantar a sobrancelha nas subidas para os agudos, o que a ajuda a elevar a ressonância; elogia e incentiva o apoio. Dá confiança e reforça positivamente os ajustes corretos da aluna. (Especialista B)

A criança demonstra estar à vontade para criar diante da professora, o que demonstra uma parceria criada durante as aulas. (Especialista C)

Durante ambas as aulas a relação aluno/professor foi excelente! Ana conduziu bem os exercícios, explicando o que deveria ser feito e fazendo junto, passando segurança para que as meninas conseguissem realizar a atividade proposta. Parte importante durante a aula é o elogio, pois o professor valida o que o aluno está fazendo e ele se sente confiante e seguro para continuar. (Especialista D)

Desde o início, foi evidente que a professora buscava criar um ambiente acolhedor e lúdico, o que se refletiu na forma como conduziu a aula. Ao elogiar a aluna por sua mudança na melodia (que cabia na música), a professora fortaleceu sua confiança e criatividade (Especialista F)

O fato da professora fazer os exercícios junto com a aluna nas primeiras aulas e depois com o desenvolvimento da aluna a deixar fazer sozinha, contribuiu para a correta execução dos exercícios e para a confiança da aluna. (Especialista F)

Ao cantar junto com sua aluna, no final, quando esta lhe olha com insegurança, a professora deu um apoio que fez com que a aluna se sentisse segura e depois conseguisse cantar sozinha. O fato de a professora não ficar parando a música para corrigir alguns erros também é uma ótima forma de dar segurança para essa aluna e mostra que a professora conhece as reações de sua aluna. (Especialista F)

Eles também apontam a importância de a professora sempre motivar, comemorar e valorizar cada conquista dos alunos, bem como realizar as atividades junto com as alunas:

A própria professora sinaliza as respirações, reforçando o que já foi trabalhado e oferecendo segurança à criança. Ao fim, mesmo com o vídeo cortado, percebe-se que a professora comemora a atuação da aluna. (Especialista C)

Nesta atividade vejo que, mais que elogiar, você comemora com a aluna o fato de ela conseguir executar o que foi proposto, isso engaja o aluno, e o faz desejar uma busca pela excelência, uma vez que sente que contribuiu para a evolução da aula, não apenas a sua própria evolução. (Especialista C)

Em todas as atividades, você se comporta como uma verdadeira educadora, mobilizando, convidando, participando e parabenizando a cada conquista. (Especialista C)

Tanto a criança quanto a professora tem momentos de descobrir a música que está sendo cantada, o que permite que a criança traga livremente músicas do seu repertório, demonstrando assim uma valorização do aluno. (Especialista C)

A professora realiza a atividade COM a aluna, o que é essencial para a compreensão e o engajamento da criança. A criança é convidada a criar e parabenizada pela professora, além disso é convidada a repetir as suas criações (Especialista C)

A aluna fica tão empolgada que pede para cantar mais uma música – a música da *Lady Bug* – mas sem utilizar o tubo. A professora ouve a aluna, sempre sorrindo, numa atitude de aprovação e elogia a criança várias vezes durante as atividades. (Especialista B)

Os especialistas discorrem sobre a importância de promover um ambiente confortável para o aluno e de compreender sua personalidade como um fator de contribuição para as aulas:

Através do desenvolvimento das aulas, é possível perceber que a professora apresenta um olhar sensível para a personalidade de cada aluna, uma mais observadora e outra mais ativa, promovendo um ambiente confortável para que possam se expressar tanto musical como através de intervenções, criações e improvisos. (Especialista E)

A aluna demonstra muito interesse, prazer e motivação todo o tempo da aula e a relação com que estabelece com a professora é de afeto e alegria. (Especialista B)

Discussão

Os especialistas apontam a importância de os alunos se **sentirem seguros e confiantes em sua relação com a professora**. Tudo isso contribuiu para que as atividades fluíssem, para que os alunos assimilassem os conteúdos com maior tranquilidade e fizessem a sua performance com maior confiança. Oliveira (2008) diz que no ensino é necessário que o professor construa pontes pedagógicas com os alunos para que eles se aproximem do conhecimento. A **sensibilidade e positividade**, destacadas pelos especialistas na análise das aulas, são pontos chave abordados por Oliveira (2008), que colaboraram para o estabelecimento da **confiança** na relação professor e aluno durante a pesquisa. Essa confiança é conquistada a partir de um ambiente afetuoso construído na relação professor/aluno, o que é um fator de motivação para as crianças (SHUFORD *apud* CONDÉ, 2021).

Para o ensino do repertório, a especialista F observou que foi eficiente a professora corrigir os erros da performance apenas no final, o que foi uma forma de **valorizar** a apresentação da aluna e demonstrar **confiança** em sua capacidade. Nota-se que em um trecho da música, a aluna para de cantar e olha para a professora que, no mesmo momento, começa a cantar junto com ela. Essa atitude serviu para encorajar a aluna e, posteriormente, ela conseguiu voltar a cantar sozinha. Essa situação foi relatada pela especialista F como uma **forma de passar segurança para a aluna**. Carnassale (1995)

relata que a criança é influenciada vocalmente pelos exemplos próximos, o que a leva a utilizar sua voz de acordo com a referência. O papel do educador é ser uma **influência positiva** para um uso correto da voz, assim como percebemos na situação narrada que o educador foi um modelo para a aluna. Sendo assim, ela teve maior **autoconfiança** para continuar o seu canto através do suporte recebido.

Os especialistas apontaram a importância de que o professor **incentive e comemore cada conquista dos alunos**. Uma forma efetiva, notada pela especialista B, foi um reforço positivo que a professora ofereceu, em valorizar os pontos positivos que a aluna trouxe para a sua performance, o que passou confiança para que a aluna continuasse motivada a cantar. Carnassale (1995) afirma que o processo de ensino do canto deve ser motivador e prazeroso para que o aluno se mantenha interessado, em todo o tempo o educador deve ter a preocupação de um ensino eficiente, assim como **prazeroso e motivador**, sempre incentivando a criança para que ela tenha mais conhecimento. Oliveira (2008) aponta a importância de se manter uma **atitude positiva** durante o ensino, o que foi importante, de acordo com o destaque dos especialistas, para o contexto de ensino.

4.1.6 Aprimoramento vocal

O aprimoramento vocal das alunas foi também apontado pelos especialistas que enfatizaram os resultados dos exercícios técnicos e o impacto positivo desses exercícios sobre a voz cantada das alunas. As expressões identificadas foram: afinação, desenvolvimento, ressonância, respiração, fôlego, volume, improviso, ressonância, pronunciando, apoio, tom da música, performance, explorar a voz, postura, segurança, timidez, colocação oral da voz, memória do som, alteração de andamento.

Apontaremos as falas dos especialistas sobre o aprimoramento vocal identificado em cada uma das alunas:

Laura:

Na aula 5, a aluna cantava sem a postura correta do apoio; com ressonância baixa, falta de apoio nos agudos e nas finalizações de frases; respiração alta na inspiração; e trato vocal mais apertado, principalmente nas subidas. (Especialista B)

Na aula 12, Laura apresenta mais fôlego para as finalizações das notas; mais apoio; ressonância mais alta; mais volume e facilidade para emitir a voz e as notas agudas; trato vocal mais aberto e mais relaxado; melhora da postura corporal. Houve muito aprimoramento da primeira gravação da música para a segunda. (Especialista B)

Sem dúvida, a repetição dessa atividade [atividade 2 e 3] contribuiu para que a afinação da aluna melhorasse bastante, conforme vimos na atividade 3. (Especialista C)

Na atividade 2, vemos que a aluna tem alguma dificuldade na colocação mais oral da voz, o que conseqüentemente torna a voz mais anasalada. Ainda assim, você permite que ela cante todo o trecho, o que não apenas valoriza a performance da criança, como também possibilita que outros aspectos, como a afinação, sejam trabalhados. (Especialista C)

Na atividade 6, vemos uma colocação muito mais oral da voz, o que indica que houve um trabalho nesse sentido e conseqüente evolução neste aspecto. A afinação da criança é precisa, logo a busca iniciada na atividade 2 surtiu efeitos. (Especialista C)

A aluna já acessa com facilidade todos os registros: médio, peito e cabeça e consegue conectá-los muito bem; o apoio está melhor e mais trabalhado; o trato vocal está com mais espaço e relaxado. (Especialista B)

Assim, as mudanças nas performances musicais, em ambas as alunas, foram extremamente positivas. (Especialista B fala sobre vídeo da Marina e da Laura)

Marina:

Na atividade 1, em um certo momento, a professora sinaliza sobre a postura da criança, que prontamente a corrige, o que demonstra consciência da criança acerca do seu corpo. (Especialista C)

Na atividade 3, logo no início, percebemos que a criança apresenta dificuldade de afinação. A professora imediatamente intervém e a afinação é corrigida. (Especialista C)

Na atividade 5, novamente a criança canta a música Jardim da Fantasia, nesta cena, demonstra maior segurança, apesar de a voz aparentar um pouco trêmula em alguns trechos (apoio)? Interessante que a professora possibilite momentos de improviso durante a peça, mais ainda, que acolha o interesse da criança em realizar esse improviso. (Especialista C)

Na aula 4, no Repertório ‘Jardim da fantasia’, a aluna apresentou dificuldades para entrar no tom da música e a professora a auxiliou. Falta apoio e melhor consciência da postura corporal. Apresenta tendência a respiração alta nas inspirações. Mas ela respirou nos locais corretos da música, frase a frase. (Especialista B)

Na aula 8, através da atividade a aluna explorou a voz com as vogais, improvisou e ainda pôde colocar o apoio em prática. (Especialista B)

Na aula 11, na música Jardim da fantasia, a aluna apresentou facilidade para encontrar o tom da música e para seguir no ritmo. Consciência dos momentos de respiração frase a frase e, melhor controle da respiração na sustentação das notas longas e finais de frase. Apresentou mais volume e melhor apoio. Fez improvisos vocais com as vogais no final da música de forma muito segura, consciente da respiração e com mais confiança rítmica. (Especialista B)

Assim, as mudanças nas performances musicais, em ambas as alunas, foram extremamente positivas. (Especialista B fala sobre vídeo da Marina e Laura)

Denise:

Durante o desdobramento da atividade anterior a aluna demonstrou nítida melhora na afinação, projeção e regulação rítmica quando a professora incluiu a “coreografia” na atividade e a incentivou cantando junto com animosidade! (Especialista A)

A professora propõe a grafia alternativa para memorização da canção, porém estimula que os símbolos sejam sugeridos pela aluna, validando as ideias e auxiliando no processo de criação. Fiquei impressionada com a melhora da afinação após a realização da atividade! (Especialista A)

A adaptação do exercício “AEIOU” para “MIMEMAMOMU” feita pela professora teve efeito imediato, já que no primeiro a aluna estava pronunciando errado “RARERIRORU” e, no segundo, a aluna conseguiu falar corretamente. (Especialista F)

Natália:

Houve aprimoramento na performance pois a aluna faz um arranjo na melodia da música que foi estimulado também nas atividades de movimento sonoro. Assim como também é perceptível a afinação e controle do fluxo aéreo. (Especialista D)

A utilização da lembrança de algo bom fez com que a forma de cantar da aluna mudasse instantaneamente. O estímulo ao sorriso e à abertura da boca não só contribuiu para uma melhoria na ressonância e articulação da voz, mas também ajudou a aluna a lidar com sua timidez, criando um ambiente propício para o seu desenvolvimento. (Especialista F)

Na Tabela 11, abaixo, sintetizamos o aprimoramento vocal de cada uma das alunas considerando os seis especialistas e as observações da pesquisadora.

ALUNAS	APRIMORAMENTOS VOCAIS APONTADOS PELOS ESPECIALISTAS	APRIMORAMENTOS VOCAIS APONTADOS PELA PESQUISADORA
Marina	Estabelecimento da consciência corporal para o canto; melhora na afinação; melhor consciência respiratória; melhor consciência da frase musical; melhora do apoio; melhora na sustentação das notas longas; melhor segurança na performance; confiança rítmica.	Marina já era uma aluna com muita consciência corporal, pois fazia aulas de teatro e ginástica artística. Já tinha a experiências com a música desde pequena, vindas, principalmente das aulas de musicalização que fez desde bebê. O trabalho com ela foi focado para que ela conseguisse trazer a experiência corporal que, ela já tinha, para cantar melhor. O foco foi em um melhor apoio e postura. Também foi feito um trabalho para que a aluna utilizasse suas habilidades musicais para criar novos arranjos e improvisos em suas músicas preferidas. Acredito que ela tenha conseguido trazer essa sua bagagem anterior para a experiência com o canto.
Denise	Melhora na afinação;	A aluna nunca tinha tido experiência com aulas de música e de canto antes. Portanto

	melhora na projeção vocal; estabelecimento da regulação rítmica; melhora na articulação.	o trabalho foi muito voltado para o desenvolvimento da sua percepção musical associado às técnicas vocais. Cada vivência técnica também foi utilizada para proporcionar a ela experiências musicais significativas. Acredito que ela tenha melhorado a sua afinação, senso rítmico, apoio e articulação com primor.
Natália	Melhora na afinação; melhor controle de fluxo aéreo; melhora na ressonância; melhora na articulação; a aluna superou sua timidez, fato que contribuiu para o canto.	A aluna já estudava música desde bebê, já ótima afinação, porém tinha muita soproiedade na voz, voz trêmula, fraqueza no apoio, portanto o som da sua voz era soproso e a intensidade fraca. Acredito que sua timidez influenciava muito seu jeito de cantar. Portanto fiz um trabalho com a aluna para desenvolver sua voz através das emoções. Um trabalho que os especialistas disseram que teve um impacto extremamente positivo foi fazer com que a ela cantasse uma canção pensando em diversas situações que a levavam a apresentar emoções de tristeza, raiva, alegria, timidez. Quando finalizamos com a aluna cantando com alegria, foi nítido o impacto em sua voz, que ficou mais forte. Ela ficou segura em suas performances, melhorou a postura e o apoio.
Laura	A aluna apresenta mais fôlego para as finalizações das notas; melhor apoio; ressonância mais alta; mais volume e facilidade para emitir a voz; mais facilidade com as notas agudas; trato vocal mais aberto e mais relaxado; melhora da postura corporal; melhora da afinação; voz mais oral e menos nasal.	A aluna já fazia aula de musicalização anteriormente, portanto já tinha facilidade na afinação e nos parâmetros rítmicos. Logo percebi que ela tinha uma característica vocal bem anasalada e fiz um trabalho vocal para que ela reconhecesse esse timbre, soubesse explorá-lo, porém conseguisse utilizar outros timbres com característica mais oralizadas, quando quisesse. Acredito que Laura conseguiu explorar novos timbres vocais para que pudesse utilizar o que fosse mais confortável para ela. Na música final conseguimos ela utilizou sua voz com uma característica mais oral

Tabela 11– Aprimoramento vocal das alunas, apontado pelos especialistas e pela pesquisadora.

Discussão

Os especialistas consideraram que princípios e práticas da Educação Musical utilizados nas aulas, já mencionados nas quatro primeiras categorias – (1) Ludicidade, (2) Diversidade de estratégias pedagógicas, (3) Experiências corporais; (4) Relação afetiva entre professor e aluno – foram essenciais para o aprimoramento vocal das alunas. A ludicidade, o uso de diferentes estratégias pedagógicas, a utilização de movimentos

corporais e uma abordagem assertiva valorizando a singularidade das alunas foram consequências de uma relação afetiva entre a professora e as crianças.

Andrade (2020) apontou a eficiência de usar **abordagens diversas** no ensino do canto, utilizando **sensações físicas, recursos visuais e a técnica**, o que a pesquisa em questão também confirma como positivo. Williams (2013) aponta a capacidade das crianças em realizarem diversas **técnicas vocais**, mas para que a criança não se machuque é importante que o professor tome **cuidado com os extremos. Os limites das crianças ainda são extensão, alcance, intensidade, flexibilidade e projeção.**

Cada aluna teve seu desenvolvimento **individual e singular**. No caso da Laura, a especialista B notou muitas mudanças, como a presença de **maior fôlego** para sustentar as notas nos finais de frase, apoio melhor, ressonância mais alta, mais volume na voz, trato vocal mais aberto e relaxado e **melhora na postura corporal**. Sundberg (2015) explica a soproidade natural presente na voz infantil devido às características fisiológicas da criança. Por isso é natural que ela tenha pouco fôlego para sustentar os finais de frase, mas com um treinamento é possível a melhora, assim como percebemos em Laura.

O especialista C notou que a repetição da atividade, aplicada à aluna cantando as notas de um pentacorde, foi essencial para a **melhora da afinação**. Uma mudança também notada foi a presença de um timbre **mais oral na voz** de Natália. Williams (2013) aponta a capacidade da criança em coordenar melhor estruturas musculares específicas, após os sete anos. Com isso, a criança consegue **controlar melhor a sua respiração** e fazer **timbres vocais diferentes**. A criança nessa idade também já consegue escolher quais timbres vocais lhe agradam mais.

Alguns autores disseram a respeito de alguns elementos que são importantes para o desenvolvimento no canto. Welch (1986) percebe que a **afinação** da criança depende diretamente do contexto musical e do **conforto da tonalidade** para a voz cantada e Carnassale (1995) acrescenta que o cantar exige um controle psicológico e motor e as habilidades psicomotoras necessárias para o canto são a identificação da percepção de alturas, a memória auditiva e coordenação vocal, a desafinação pode acontecer por falta de alguma dessas habilidades.

No caso de Marina, ela também teve seus avanços individuais. A especialista B pôde perceber que, com o passar das aulas, a aluna conseguiu ter mais **confiança em sua**

performance, o que impactou diretamente para que ela acertasse a **tonalidade** e tivesse uma **melhora na execução do ritmo**. Sua maior segurança também influenciou positivamente para que ela conseguisse fazer um **improviso vocal** em sua canção. Provavelmente, o contexto musical estava adequado e confortável para a criança para que ela fosse capaz de fazer um improviso. O especialista C disse que foi importante acolher o interesse dessa criança em realizar o improviso na peça, o que estimulou a **criatividade** e a **autonomia** da criança sob sua performance.

Podemos perceber, no caso de Marina, que a sua **confiança** foi necessária para a mudança de sua voz e o aprimoramento de performance, evidenciando a importância do controle emocional para a performance do canto e para a afinação. Assim como Kodály (SILVA, 2012) acredita que a música se relaciona diretamente com as emoções e sentimentos humanos, podemos perceber o quanto a confiança conseguiu influenciar diretamente na performance da aluna. Williams (2013) diz que o estudo regular do canto desenvolve habilidades como a **autoconfiança e habilidades sociais**, assim como percebemos no exemplo acima a criança desenvolvendo a sua autoconfiança na performance.

A especialista D pôde perceber uma mudança na **afinação e controle do fluxo de ar** da Natália em sua performance. Uma atitude que foi necessária para a mudança de voz da Natália foi a professora induzir a aluna a pensar em algo que ela gostasse, o que mudou a forma de cantar da criança instantaneamente. Ela **abriu um sorriso** ao cantar o que aprimorou não somente sua **ressonância vocal e articulação**, mas também sua **confiança** durante a performance. Assim, a aluna conseguiu lidar com a sua timidez. A nossa voz é responsável por desempenhar funções espontâneas como rir, chorar, chamar alguém, o que está diretamente ligado as nossas emoções (WILLIAMS, 2013). Com isso, conseguimos perceber que o canto é um instrumento que deixa a criança emocionalmente exposta. Associar o ensino do canto à lembrança de uma emoção foi uma maneira simples de resgatar uma voz natural para Natália.

Foi nítida a melhora de Denise quando foi utilizada uma **coreografia** na música e a educadora a incentivou, cantando com ela **com animação**, como notado pela especialista A. Isso é um exemplo dos princípios ensinados por Dalcroze, de que o movimento corporal associado à música facilita um entendimento musical completo. Assim, o ensino musical deve ser **alegre, considerando o corpo e o espírito infantil** (MARIANI, 2012).

Outra abordagem apontada pela especialista como positiva foi o uso da **grafia alternativa** que impactou diretamente na melhora da afinação de Denise. A especialista F notou que a **sensibilidade** da professora em alterar o exercício de acordo com a dificuldade de pronúncia da aluna foi essencial para a fluência do exercício e para o trabalho da articulação. O estudo do canto é necessário para encaminhar o raciocínio do cantor para uma melhor **pronúncia**; o trabalho **da articulação** é importante para que o texto tenha um significado claro, devendo ser bem articulado para um melhor entendimento do ouvinte (SCHIMITI, 2020)

Carnassale (1995) considera que o ensino vocal precisa ser eficiente, promovendo o melhor resultado para o aluno através do menor esforço. Schimiti (2020) considera que uma diversidade de ações para o estudo do canto é capaz de dar um maior suporte para que a criança domine seu aparato vocal, os exercícios devem ter propósitos definidos e buscar uma identidade vocal. Percebemos que cada aluna teve uma nítida melhora em meio a diferentes abordagens: Denise mudou o seu jeito de cantar com o uso de uma **grafia alternativa**; Natália, ao pensar em uma **emoção positiva**. Laura e Marina, por outro lado, se sentiam mais **motivadas com desafios**. Marina, super criativa, sempre gostava de propor novos desafios para as atividades apresentadas e Laura era muito dedicada aos exercícios vocais propostos em aula, praticando-os também em casa, e, com isso, foi possível notar uma maior mudança no seu timbre vocal. Oliveira (2008) identifica que **reconhecer o perfil individual do aluno** possibilita um vínculo mais profundo, permitindo a condução dos exercícios de **forma técnica e personalizada**. Com cada situação única, percebemos a importância da **sensibilidade do professor** em ouvir o aluno em sua individualidade e conseguir propor as atividades de uma maneira mais fácil para o seu entendimento.

4.2 Reflexões

Percebemos uma unanimidade entre os autores estudados no referencial teórico e os especialistas que participaram da pesquisa. Cada uma das categorias delineadas pelos educadores musicais/professores de canto – Ludicidade, Diversidade de estratégias pedagógicas, Experiências corporais, Relação afetiva entre professor e aluno, e o Aprimoramento vocal – foram mencionadas na revisão de literatura.

A ludicidade contribuiu para um entendimento da técnica vocal e dos parâmetros musicais de maneira mais próxima ao universo infantil. As estratégias pedagógicas contemplaram uma abordagem variada e consideraram o perfil individual das alunas, visto que cada uma tem um potencial a ser desenvolvido. O educador deve então ter a sensibilidade para o compreender e o otimismo para se ensinar com entusiasmo. O planejamento e a progressividade do ensino foram considerados eficazes para o desenvolvimento vocal. As experiências corporais foram essenciais para o entendimento da técnica vocal e para preparar o corpo das alunas para a experiência vocal. Uma relação respeitosa e afetuosa entre a professora e alunas foi essencial para que elas se sentissem seguras e confiantes diante das propostas dos exercícios.

Certamente esses princípios e práticas da Educação Musical contribuíram para o aprimoramento vocal das quatro meninas.

CONCLUSÕES

Essa pesquisa buscou conhecer, mais profundamente, o ensino do canto para crianças, e partiu da seguinte pergunta: como princípios e práticas da Educação Musical podem contribuir para o aprimoramento do ensino do canto para crianças? Assim, o objetivo geral foi analisar como princípios e práticas da Educação Musical podem contribuir para o ensino do canto para crianças de 8 e 9 anos.

Para implementar a pesquisa, cumprimos os seguintes objetivos específicos:

- (1) Conhecer as características da voz infantil. Este objetivo foi cumprido no capítulo 1 – *A voz e o canto infantil*.
- (2) Compreender como tem sido conduzido o ensino do canto para crianças por professores brasileiros. Este objetivo também foi cumprido no capítulo 1 – *A voz e o canto infantil*.
- (3) Identificar princípios e práticas da Educação Musical em aulas de canto para crianças. Este objetivo foi cumprido no capítulo 2 – *Educação Musical e o ensino do canto infantil – revisão de literatura* – e no capítulo 4 – *Resultados e Discussão*.
- (4) Compreender a aplicabilidades desses princípios e práticas na técnica vocal em aulas de canto para crianças. Este objetivo foi cumprido no capítulo 1 – *A voz e o canto infantil* – e no capítulo 4 – *Resultados e Discussão*.
- (5) Analisar o aprimoramento da performance vocal das crianças envolvidas na pesquisa. Este objetivo foi cumprido no capítulo 4 – *Resultados e Discussão*.

Para a realização da pesquisa, foram ministradas uma aula canto coletiva – aula de Boas-Vindas – e 15 aulas individuais de canto para quatro crianças de 8 e 9 anos de idade. Dessas aulas, foram selecionadas cenas que foram analisadas por seis educadores musicais/professores de canto. Foram, então, identificadas expressões nessas falas, das quais emergiram quatro categorias relativas a princípios e práticas da Educação Musical: Ludicidade, Diversidade de estratégias pedagógicas, Experiências corporais e Relação afetiva entre professor e aluno. Foi também delineada uma quinta categoria referente ao aprimoramento vocal das alunas.

Os resultados da pesquisa e o referencial teórico estudado permitiram que chegássemos a algumas conclusões, apresentadas a seguir.

Para se trabalhar com a voz infantil devemos ter pleno entendimento do aparelho fonador da criança, assim como das suas principais características vocais: voz mais aguda e sopro. Ao considerar essas características em suas aulas, o professor colabora para que o fazer musical da criança seja orgânico e natural. Para isso, o professor deve escolher músicas que sejam apropriadas, facilitando o encontro de uma melhor tonalidade que se adeque às potencialidades infantis. Mas o repertório deve trazer desafios estimulantes, que ajudem o aluno a se superar e, assim, poder avançar de forma progressiva.

Através da revisão de literatura e dos resultados da pesquisa, apontados pelos educadores musicais/professores de canto, identificamos princípios e práticas da Educação Musical que foram essenciais para o aprimoramento vocal das alunas participantes da pesquisa: trazer a ludicidade para as aulas; utilizar estratégias pedagógicas diversificadas a fim de adequá-las a cada contexto educacional; buscar sempre atividades que envolvam experiências corporais para facilitar o entendimento musical; e estabelecer uma relação de afeto e compreensão entre professor e aluno.

Ao longo da pesquisa, passei a refletir sobre a importância da transmissão de conhecimento de uma forma mais efetiva, entendendo a individualidade de cada criança, para poder adaptar o melhor ensino de uma maneira lúdica e fácil. É importante que o professor entenda sobre a técnica vocal voltada para o público infantil e sobre os cuidados a serem tomados para aplicá-la. A criança é capaz de aprender diversas técnicas, como apontado no trabalho, porém o profissional deve ser um bom modelo vocal e facilitar o caminho da aprendizagem. E um caminho seguro para possibilitar a transmissão do conhecimento às crianças, com prazer e alegria, é a utilização de princípios e práticas da Educação Musical.

A voz é o instrumento mais acessível e muitas vezes pode ser o único recurso em uma sala de aula. Portanto, seria importante que mais professores tivessem o conhecimento de como fazer um trabalho seguro com a voz. Durante meu curso de Licenciatura em Música, tivemos, na grade curricular, aulas obrigatórias de canto coral, mas não houve uma disciplina que abordasse conhecimentos voltados para o canto infantil. As crianças são um público-alvo muito importante para a atuação de educadores musicais, portanto é essencial que mais educadores musicais estejam aptos para lidar com a voz infantil. Assim, seria importante haver uma disciplina, nos cursos de Licenciatura em Música, que abordasse conhecimentos sobre a voz e o canto na infância.

Uma das limitações dessa pesquisa foi que os estudos sobre a técnica vocal infantil não foram devidamente aprofundados. Portanto, sugerimos para próximas pesquisas um aprofundamento específico sobre o comportamento do aparelho fonador infantil na realização de técnicas e efeitos vocais, bem como formas efetivas de se abordar efeitos vocais em aulas de canto para crianças.

Esperamos que esta pesquisa colabore para que educadores tenham uma melhor compreensão da voz infantil, visto que é um instrumento muito acessível e único. O trabalho pretende colaborar para que as aulas de canto infantil sejam uma experiência completa, integrando o universo infantil ao desenvolvimento das técnicas vocais por meio de princípios e práticas da Educação Musical.

Espera-se, também, que esta pesquisa instigue discussões sobre o ensino do canto para crianças, o que certamente contribuirá para o aprimoramento da performance vocal dos alunos, num ambiente motivador e prazeroso.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Klesia Garcia. Cenas pedagógicas de “Um canto em cada canto”. In: OLIVEIRA, Gilcene Fraga; LELIS, Oleide. *Um canto em cada canto: Fazendo Histórias e Transformando Vidas*. Londrina, PR: Midiograf, 2020, p. 68 – 84.
- ASKAROVA, S.M. Education of Singing Skills in Preschool Children. *European Journal of Humanities and Educational Advancements* (EJHEA), 2023.
- BARROSO. Laboratório Prático de ETVSO, Incentivadores Respiratórios e Dispositivos p/ o Aperfeiçoamento Vocal de Cantores. Curso online. Disponível em <https://www.andrebarroso.com/lab-i> Consulta em 6 de setembro de 2023.
- BEHLAU, Mara. *Voz: O livro do especialista*. Volume 1. São Paulo: Editora Revinter, 2008.
- BEHLAU, Mara. *Voz: O livro do especialista*. Volume 2. São Paulo: Editora Revinter, 2010.
- BEHLAU, Mara. RIBEIRO, Lívia Lima. PEREIRA, Kelly Maria. **Pediátrica**: validação da versão brasileira do Protocolo Qualidade de Vida em Voz Pediátrico. Vol 26 n° 1. versão on-line. São Paulo, 2014. Disponível em <https://www.sanarmed.com/artigos-cientificos/qualidade-de-vida-em-voz-na-populacao-pediatica-validacao-da-versao-brasileira-do-protocolo-qualidade-de-vida-em-voz-pediatico/> / <https://www.scielo.br/j/codas/a/k5bhGWxxbGHNfbHLy43fjRM/?lang=pt> Consulta em 10 de agosto de 2023.
- BONA, Melita. Carl Orff: um compositor em cena. ILARI, Beatriz. MARTEIRO, Teresa. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012. p. 125-149.
- BRITO, Dhemy Fernando Vieira. Ludicidade no ensaio do coro infantil: Perspectivas e desdobramentos no coro “Um Canto em Cada Canto”. *XI Conferência Regional Latino-Americana de Educação Musical da ISME*. Educação musical latino-americana: tecendo identidades e fortalecendo interações. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2017.
- BROOCK, Angelita. *Antes, durante e depois*: práticas reflexivas nas aulas de música. No prelo.
- CALDWELL, J.T. *Expressive singing: Dalcroze eurhythmics for voice*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.
- CARNASSALE, Gabriela Josias. O ensino de canto para crianças e adolescentes. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 1995. Campinas, 1995.
- CLARK, Frances ; GOSS, Louise ; HOLLAND Sam. *The Music Tree: a plan for musical growth at the piano*. Bonita Springs: Miller's Sheet Music & Studios, 1993.
- CLEMENTE, Louise; FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira. Estado da arte da pesquisa sobre canto coral no brasil e os principais temas relacionados à educação musical coral. XVI Encontro Regional Sul da ABEM. Educação musical: formação humana, ética e produção de conhecimento. Blumenau, p. 18, 2014.

COOPER, Ted; GLENNON, Amy. *Side by side*. Princeton: The New School for Music Press, 1994.

COELHO, Liliana. Projeto Educativo da Inserção da Disciplina de Canto no Ensino Básico, 2012, Universidade de Aveiro. Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte, 2012. 157p.

CONDÉ, Ana Clara Borges. Contribuições da Educação Musical para a prática da regência de coros infantis e infantojuvenis: nas visões de cinco regentes. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2021.

CRUZ, Tiago; GAMA, Ana Cristina Cortes; HANAYAMA, Eliana. Análise da extensão e tessitura vocal do contratenor. *Revista CEFAC*. São Paulo, v.6, n.4, p. 423-428. 2004.

CRUZ, Cristina Brito. Conceito de educação musical de Zoltan Kodály e a teoria de aprendizagem musical de Edwin Gordon: uma abordagem comparativa. *Associação Portuguesa de Educação Musical* p. 4-9 1995.

FABER, Nancy; FABER, Randall. *Pretime at the piano: jazz and blues*. Level 1. Miami Beach: The FJH Music Company, 1992.

FERNANDES, J.N. Método Kodály: a obra, os pressupostos e a organização pedagógica. In: *Projeto Música para Todos*, 1999. Informação verbal.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *RAE - Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

HIRANO, Minoru. *Vocal mechanisms in singing: Laryngological and phoniatric aspects*. Springer Verlag, 1988.

LAVILLE, Christian; DIONE, Jean. *A construção do saber: manual da metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

MACIEL, Andreia Cristina. Iniciação à Técnica Vocal: construindo a voz cantada das crianças. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

MARIANI, Silvana. Émile Jacques-Dalcroze: a música e o movimento. In: ILARI, Beatriz. MARTEIRO, Teresa. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Editora intersaberes, 2012, p. 25-46.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: MUSIMED, 1996.

MILLER, Richard. *A estrutura do canto: Sistema e Arte na Técnica Vocal*. Tradução Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações, 2019.

NUNES, Maria de Fátima Delgado Ribeiro. Sustentação de som em performance: respiração e qualidade da emissão vocal coral. Dissertação de Mestrado. Instituto Politécnico de Lisboa. 2012. 49 p.

OLIVEIRA, Alda. Abordagem PONTES na formação continuada de professores de música. *Apostila do curso ministrado no XVII Encontro Anual da ABEM*. Publicação artesanal, São Paulo, de 08 a 11 de outubro de 2008.

PAREJO, Enny. Edgar Willems: Um pioneiro da educação musical. ILARI, Beatriz. MARTEIRO, Teresa. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Editora intersaberes, 2012. Capítulo 4 p. 125-149.

PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Patrícia Fust. *PianoBrincando*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

PARIZZI, Betânia; SANTIAGO, Diana. *Música e Desenvolvimento Humano: Práticas Pedagógicas e Terapêuticas*. São Paulo: Instituto Langage, 2022.

PERETZ, Isabelle. The nature of music from a biological perspective. *Cognition*. Montreal: University of Montreal. Vol. 100, Issue 1, p. 1-32, May 2006.

PIMENTA 2021, RAVE VOCAL FIT, Curso Online. Disponível em <https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/rave-vocal-fit/S43160997Q> Consulta em 18 a 22 de outubro.

PORTER. Cheryl. *Hit Those High Notes*. Workbook, 2021. Material complementar de curso on-line. Disponível em <https://cherylportermethod.com/>

PORTER, Cheryl. *Ten Minutes Vocal Workout*. Workbook, 2021. Material complementar de curso on-line <https://cherylportermethod.com/>

REIS, Sara Mariana. Educação Vocal Infantil: Exercícios Técnicos para o canto com crianças de 6 a 10 anos, 2019. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: 2019.

.

RIBEIRO, Ivone C. A educação vocal na educação pré-escolar. Dissertação de Mestrado. Instituto Politécnico de Viana do Castelo, 2011. Viana do Castelo, 2011.

RONCHI, Samara Celso. Musicalização na Educação Infantil: Saberes e fazeres. Trabalho de Pós-Graduação. Especialização em Educação Estética. Universidade do Extremo Sul Catarinense. Criciúma, 2010. 62 p.

SADOLIN, Cathrine. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen, Denmark: CVI Publications, 2012.

SANTOS, Ana Cecília Ferreira Coelho. O ensino do canto infantil: um estudo sobre práticas de 13 professores. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2021.

SCHIMITI, Lucy Maurício. Reflexões sobre a preparação vocal dos cantores. In: OLIVEIRA, Gilcene Fraga; LELIS, Oleide. *Um canto em cada canto: Fazendo Histórias e Transformando Vidas*. Londrina, PR: Midiograf, 2020, p. 68 – 84.

SHUFORD, Kathryn E. Directing the Oxford Children's Chorus: Observations and Advice for Directing an Extracurricular Children's Choir. Honor Thesis. University of Mississippi, 2014.

SILVA, Walênia. Zoltán Kodály: alfabetização e habilidades musicais. ILARI, Beatriz. MARTEIRO, Teresa. *Pedagogias em Educação Musical*. Curitiba: Editora intersaberes, 2012. p. 55-81.

SKELTON, Kevin D. The Child's Voice: A Closer Look at Pedagogy and Science *Journal of Singing*. National Association of Teachers of Singing, p. 537-544, 2007.

SILVA, Hilton Justino. *Tratado de Motricidade Orofacial*. São José dos Campos, SP: Pulso Editorial, 2019. p. 840

SOARES, Erika Queiroga. OLIVEIRA, Bruna Ferreira. AZEVEDO, Luciana Lemos. BRITTO, Denise Brandão de Oliveira. Análise de parâmetros perceptivo-auditivos e acústicos em indivíduos gagos. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*. p. 323-331 .

STATHOPOULOS, E.T.; SAPIENZA, C.M.. Developmental Changes in Laryngeal and Respiratory Function with Variations in Sound Pressure Level. *Journal of Speech and Hearing Research*, 1997.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a voz na fala e no canto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SUZUKI, Shinish. *Suzuki Violin Scholl*. Miami: Warner Bros Publication, 1978.

TELIZ, Marco Andree Morel. Educação musical e promoção da saúde: uma proposta de leitura interdisciplinar. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: 2012.

VIOLA, Izabel Cristina. O Gesto Vocal: a arquitetura de um ato teatral. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo: 2006.

WELCH, Graham Frederick. A Developmental View of Children's Singing. *British Journal of Music Education*. p. 295-303, 1986.

WILLIAMS, Jenevora. *Teaching Singing to Children and Young Adults*. Oxfordshire: Compton Publishing, 2013.

ANEXOS

ANEXO I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Título da Pesquisa: O Ensino do Canto Infantil: Buscando Contribuições Da Educação Musical

Prezados Pais,

Seu(a) filho(a) está sendo convidado(a) a participar da pesquisa de mestrado *intitulada O Ensino do Canto Infantil: Buscando Contribuições Da Educação Musical*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. O objetivo do estudo é investigar como a Educação Musical pode contribuir para o ensino do canto de crianças de 8 e 9 anos, através das aulas de técnica vocal, com aulas de canto para crianças de 8 e 9 anos, antes da muda vocal. A coleta de dados se dará por meio de gravações das aulas de canto ministradas ao seu(a) filho(a) e por anotações da pesquisadora sobre as respectivas aulas. Todos os dados ficarão armazenados com os pesquisadores por cinco anos, quando serão destruídos. Os resultados da pesquisa serão divulgados em eventos científicos e em publicações da área de Música. Os responsáveis pela pesquisa se comprometem a manter sigilo sobre a identidade de seu(a) filho(a) e sobre informações que possam identificá-lo(a), assim como a cumprir os demais requisitos éticos. Seu(a) filho(a) poderá se sentir desconfortável ou envergonhado pelo fato de suas aulas de canto estarem sendo gravadas durante a pesquisa. Se isso ocorrer, os pesquisadores interromperão a gravação e conversarão com ele(a) e com vocês sobre esse desconforto. E ele(a) terá sempre a opção de poder abandonar a pesquisa em qualquer momento que quiser. Os Senhores não terão qualquer tipo de despesa para que seu(a) filho(a) participe da pesquisa e não receberão remuneração por essa participação. Caso se sintam prejudicados por alguma razão ética, têm o direito de buscar indenização judicial. Este documento, que está sendo enviado para o seu e-mail, deverá ser assinado e enviado de volta para o e-mail do pesquisador. Se houver qualquer dúvida sobre a pesquisa, entrem em contato com as pesquisadoras pelos endereços: Rua Clóvis Magalhães Pinto, 84, ap.102, Cidade Nova, BH, MG (Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos) e Rua Itacolomi, 62, Mangabeiras, CEP 30210-390, BH, MG (Maria Betânia P. Fonseca); telefones (31) 9992359157 e (31) 997904641; e/ou email ceciliasantospm@gmail.com, betaniaparizzi@hotmail.com. Para informações sobre o caráter ético da pesquisa, entrem em contato com o COEP da UFMG, Comitê de Ética em Pesquisa, situado à Av. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II, 2º andar, Sala 2005, Campus Pampulha, Belo Horizonte, MG, telefone: (31) 3409-4592. Caso autorizem a participação de seu(a) filho(a) no estudo, solicitamos que assinem e datem este documento.

Atenciosamente,

Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos
Mestranda – PPGMUS –
Escola de Música da UFMG
Telefone (31) 999232908

Dra. Maria Betânia Parisi Fonseca
Dep. Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG
Telefone (31) 997904641

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) – UFMG – Telefone: (31) 3409-4592
Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 - Unidade Administrativa II - 2º andar - Sala 2005 - Campus Pampulha,
Belo Horizonte, MG – Brasil - 31270-901 – coep@prpq.ufmg.br

Após ter sido informado(a) sobre a pesquisa da UFMG, *O Ensino do Canto Infantil: Buscando Contribuições Da Educação Musical*, e devidamente esclarecido(a) pelos profissionais responsáveis por ela, ciente dos procedimentos e sem nenhuma dúvida, eu, _____, autorizo a gravação e a utilização da imagem do(a) meu(minha) filho(a) para fins acadêmicos e responsabilizo-me pelas informações fornecidas. Assim, dou o consentimento a a Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos e à Profa. Dra. Maria Betânia Parisi Fonseca para a participação do(a) meu(minha) filho(a) na referida pesquisa. Concordo que os dados e avaliações sejam utilizados para fins de ensino, pesquisa e publicações, preservado o direito de não-identificação.

Assinatura do Responsável: _____

Belo Horizonte, ____ de _____ de _____

ANEXO II**TALE – Termo de Assentimento Livre e Esclarecido****Título da pesquisa: O Ensino Do Canto Infantil: Buscando Contribuições Da Educação Musical**

Olá,

Com muita alegria convidamos você para participar de uma pesquisa chamada **O Ensino Do Canto Infantil: Buscando Contribuições Da Educação Musical** com Crianças de 8 e 9 Anos. Ela será realizada no Centro de Musicalização Integrado (CMI), uma escola de música onde estudam crianças, lá na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, no Bairro Pampulha. Esta pesquisa vai estudar quais tipos de exercícios com a voz podem ajudar as crianças a cantarem melhor e como eles podem ser bem divertidos para a sua idade. Caso você queira participar da pesquisa, você deverá frequentar as aulas de canto semanalmente, durante um período de quinze aulas e estudar as músicas em casa. Suas aulas de canto serão gravadas para serem ouvidas e analisadas por um grupo de educadores musicais que irão participar também da pesquisa. Os resultados da pesquisa serão apresentados em congressos e serão publicados em revistas e livros, mas os pesquisadores não vão falar o seu nome quando forem apresentar ou publicar a pesquisa. Durante a pesquisa, você poderá se sentir desconfortável ou envergonhado por suas aulas de canto estarem sendo gravadas. Se isso ocorrer, os pesquisadores interromperão a gravação e conversarão com você e com seus pais sobre esse seu desconforto. E você poderá sair da pesquisa em qualquer momento que quiser. Você não terá qualquer tipo de despesa para participar da pesquisa. Este documento, que está sendo enviado para o e-mail de seus pais (ou responsáveis), deverá ser assinado por você e enviado de volta para nós. Se você tiver qualquer dúvida sobre a pesquisa, peça a seus pais (ou responsáveis) que entrem em contato conosco pelos endereços Rua Clóvis Magalhães Pinto, 84, apto 102 – Cidade Nova – Belo Horizonte, CEP 31170-150 (Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos) ou Rua Itacolomi, 62, Mangabeiras, CEP 30210-390, BH (Maria Betânia P. Fonseca); ou pelos telefones (31) 992359157 e (31) 997904641; ou pelos e-mails: ceciliasantospesquisa@gmail.com e betaniaparizzi@hotmail.com. Caso queira participar da pesquisa, com a permissão de seus pais ou responsáveis, pedimos que você assine e date este documento.

Atenciosamente,

Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos
Mestranda - Escola de Música da UFMG
Telefone: (31)

Dra. Maria Betânia Parisi Fonseca
Dep. Teoria Geral da Música da Escola de Música
da UFMG
Telefone: (31) 997904641

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) – UFMG – Telefone: (31) 3409-4592
Av. Presidente Antônio Carlos, 6627 - Unidade Administrativa II - 2º andar - Sala 2005 - Campus
Pampulha, Belo Horizonte, MG – Brasil - 31270-901 – coep@prpq.ufmg.br

Após ter sido informado(a) sobre a pesquisa da UFMG, *O Ensino do Canto Infantil: Buscando Contribuições Da Educação Musical*, e sabendo agora coisas importantes sobre essa pesquisa, eu, _____, autorizo, com a permissão de meus pais (ou responsáveis), a gravação e a utilização da minha imagem. Assim, dou o assentimento, com a permissão de meus pais (ou responsáveis), à Ana Cecília Ferreira Coelho dos Santos e à Profa. Dra. Maria Betânia Parisi Fonseca para a minha participação na pesquisa.

Assinatura do participante: _____

Belo Horizonte, _____ de _____ de _____

ANEXO III

**Protocolo de Qualidade de Vida em Voz Pediátrico
(BEHLAU, RIBEIRO, PEREIRA, 2014)**

1 = não é um problema

2 = é um problema pequeno

3 = é um problema médio

4 = é um problema grande

5 = é um problema muito grande

1. Meu/minha filho(a) tem dificuldades em falar forte (alto) ou ser ouvido(a) em lugares ou situações barulhentos.	1	2	3	4	5
2. Quando fala ele/ela fica sem ar e precisa respirar muitas vezes.	1	2	3	4	5
3. Às vezes, quando começa a falar, ele/ela não sabe como a voz vai sair.	1	2	3	4	5
4. Às vezes, meu/minha filho(a) fica ansioso(a) ou frustrado(a) por causa da sua voz.	1	2	3	4	5
5. Às vezes, meu/minha filho(a) fica deprimido(a) por causa da sua voz.	1	2	3	4	5
6. Meu/minha filho(a) tem dificuldades em falar ao telefone ou conversar pessoalmente com seus/suas amigos(as).	1	2	3	4	5
7. Meu/minha filho(a) tem problemas na escola por causa da sua voz.	1	2	3	4	5
8. Meu/minha filho(a) evita sair socialmente por causa da sua voz.	1	2	3	4	5
9. Meu/minha filho(a) tem que repetir o que fala para ser entendido(a).	1	2	3	4	5
10. Meu/minha filho(a) ficou menos expansivo(a) por causa da sua voz.	1	2	3	4	5

ANEXO IV

E-mail enviado para os especialistas

Olá Especialista,

Sou Ana Cecília Ferreira, cantora e educadora musical, graduada em Licenciatura, pela Escola de Música da UFMG. Estou desenvolvendo uma pesquisa de mestrado, intitulada “O Ensino do canto infantil: buscando contribuições da Educação Musical”, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, orientada pela Prof.^a Betânia Parizzi.

O objetivo geral da pesquisa é investigar como a Educação Musical pode contribuir para o ensino do canto de crianças de 8 e 9 anos. Para a efetivação deste estudo, gostaríamos de contar com sua valiosa colaboração. Abaixo, enviamos os links de dois vídeos com cenas das aulas de canto ministradas a duas crianças participantes da pesquisa.

Você deverá identificar nos vídeos estratégias/recursos da Educação Musical e analisar a relação professor/aluno estabelecida nas aulas. Pedimos também que você aponte, segundo seus próprios critérios, se houve aprimoramento da performance vocal das crianças durante o período das aulas da pesquisa.

Na descrição dos vídeos, você encontrará uma breve explicação de cada uma das atividades apresentadas. Pedimos que sua análise seja enviada até o dia 30 de abril, para o e-mail ceciliasantasmusica@gmail.com.

Comprometemo-nos, caso esta seja a sua vontade, a manter seu anonimato. Neste caso, seu nome será mantido em sigilo e não constará de nenhuma publicação resultante deste trabalho.

Agradecemos imensamente a você por esta colaboração tão importante para a pesquisa!

Atenciosamente,

Ana Cecília