

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
Centro de Ciências Humanas  
Curso de Licenciatura em Artes com Habilitação em Música

Fágner Costa Cardoso

AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DO CANTO CORAL NAS TURMAS  
DE EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE  
MÚSICA LORENZO FERNÂNDEZ

Montes Claros - MG  
Dezembro / 2011

**Fágner Costa Cardoso**

**AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DO CANTO CORAL NAS  
TURMAS DE EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONSERVATÓRIO  
ESTADUAL DE MÚSICA LORENZO FERNÂNDEZ**

**Monografia apresentada ao Curso de  
Licenciatura em Artes com Habilitação em  
Música da Universidade Estadual de Montes  
Claros, como exigência para obtenção do grau  
de Licenciado em Artes – Habilitado em  
Música.**

**Orientador: Prof. Esp. CHRISTIANE FARIA  
FRANCO VIEIRA**

**Montes Claros - MG  
Dezembro / 2011**

**Fágner Costa Cardoso**

**AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DO CANTO CORAL NAS  
TURMAS DE EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONSERVATÓRIO  
ESTADUAL DE MÚSICA LORENZO FERNÂNDEZ**

**Monografia apresentada ao Curso de  
Licenciatura em Artes com Habilitação em  
Música da Universidade Estadual de Montes  
Claros, como exigência para obtenção do grau  
de Licenciado em Artes – Habilitado em  
Música.**

---

Orientadora: **Prof.<sup>a</sup> Esp. CHRISTIANE FARIA FRANCO VIEIRA**

---

**Prof.<sup>a</sup> Ms. Patrícia Inês Rohlfs Peres**

---

**Prof.<sup>a</sup> Esp. Aparecida de Jesus Soares Pereira**

**Montes Claros – MG  
Dezembro / 2011**

*Dedico este trabalho a Deus, à  
minha família, amigos, colegas,  
professores e alunos que  
contribuíram de forma essencial em  
cada passo dessa jornada.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, o autor e consumidor da minha fé, que expressa seu amor e cuidado em todos os momentos de minha vida.

À minha mãe Cleuza e ao meu pai Gerson, simplesmente por existirem e por tudo o que me ensinaram, pelo exemplo de vida e pelo apoio constante demonstrado em todos os momentos de minha vida.

Aos meus irmãos Fernando e Marília, e à minha cunhada Iza, pelo carinho e apoio.

À Flávia, amiga descoberta na faculdade, com a qual compartilhei momentos de risos e lágrimas, sempre compartilhados com incentivo e consolo de um para com o outro.

Aos amigos e colegas de Montes Claros. Colegas de república, em especial ao Adilson, pela paciência e pelas atitudes que demonstraram verdadeira amizade.

Aos irmãos, líderes e músicos da Igreja Batista Nacional em Turmalina, pelas orações, pelo apoio, incentivo e carinho dedicados a mim.

À Primeira Igreja Batista de Montes Claros, pelo acolhimento e por me darem a oportunidade de servir a Deus com o dom que Dele recebi.

À minha orientadora Christiane Franco pela paciência, atenção, dedicação e humildade demonstrados durante o desenvolvimento deste trabalho.

Ao coordenador e professor de TCC Marco Neves pelas orientações.

Aos meus professores, em especial à minha professora de canto Patrícia Peres, pelos conselhos e pelo enorme incentivo demonstrados em cada aula.

À Elizeth, Rosane, Luciana e demais colegas e amigos de turma, pelos conselhos e ajuda durante a caminhada.

Aos integrantes do GPAM, pela oportunidade de vivenciar novas experiências.

Aos professores e alunos do CELF, pela atenção e disposição durante a pesquisa.

Aos coordenadores dos grupos que participo (queria citá-los, mas são tantos) por me proporcionarem experiências únicas, que foram fundamentais para meu crescimento pessoal, musical e profissional.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram em cada passo dessa caminhada, só posso dizer uma coisa: Muito obrigado!

## RESUMO

As pesquisas em música vêm se intensificando na medida em que se busca comprovar seu valor enquanto forma de conhecimento e, assim, reintegrá-la ao currículo da educação atual. A proposta do trabalho constitui-se em um mapeamento dos processos metodológicos, bem como das práticas pedagógicas da disciplina Canto Coral na Educação Musical no CELF-Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández. O referencial teórico foi constituído a partir de um levantamento histórico e conceitual a respeito da educação musical, do canto coral e da prática pedagógica, relacionando essas abordagens com as práticas pedagógicas vivenciadas por professores e alunos do curso de Educação Musical no CELF. Como abordagem metodológica, optou-se por pesquisas bibliográficas e documentais; caracterização do universo da pesquisa; questionários e entrevistas aos alunos e professores; observação participante nas aulas e apresentações realizadas ao longo do trabalho. A partir daí, foi possível conhecer a realidade bem como os processos desenvolvidos nas aulas de canto coral, compreendendo, também, o valor do canto coral enquanto atividade de educação musical e ferramenta de interação social, que auxiliam no crescimento dos sujeitos envolvidos no processo. Como resultado, obteve-se um perfil das práticas pedagógicas, bem como as metodologias empregadas na disciplina canto coral no CELF. Espera-se que esse resultado contribua com os estudos na área, bem como com a formação, articulação e desenvolvimento de atividades corais nos diversos contextos nos quais ela pode ser inserida.

**Palavras chave:** Canto Coral, Educação Musical e Práticas Pedagógicas.

## **ABSTRACT**

The research in music has been intensifying as it seeks to prove its value as a form of knowledge and thus reintegrate it into the curriculum of current education. The purpose of the work is in a process mapping methodological as well as the pedagogical practices of discipline in Music Education Choral Singing in the State Conservatory of Music Lorenzo Fernandez. The theoretical framework was constructed from a historical survey and conceptual about music education, choral singing and the teaching practice, relating these approaches to teaching practices experienced by teachers and students of music education in CELF. As a methodological approach, we chose to bibliographic and documentary research, characterization of the survey, questionnaires and interviews with students and teachers, participant observation in classrooms and presentations made throughout the work. From there, it was possible to know reality as well as the processes developed in the classes of choral singing. We understand, also, the value of choral music education as an activity and social interaction tool, which helps in the growth of the individuals involved. As a result, we obtained a profile of teaching practices, as well as the methodologies employed in the discipline in the choir CELF. We hope that this result contributes to the studies in the area, as well as training, coordination and development of choral activities in the various contexts in which it can be inserted.

**Keywords:** Choral Singing, Music Education and Pedagogical Practices.

# LISTA DE ILUSTRAÇÕES

## Capítulo 3

|  |    |
|--|----|
| Figura 1 – Vocalize utilizado pelo professor B na classificação vocal..... | 38 |
| Figura 2 – Vocalize 1 .....  | 40 |
| Figura 3 – Bocca Chiusa – Exercício de Ressonância .....                   | 40 |
| Figura 4 – Exercício de aquecimento.....                                   | 40 |
| Figura 5 – Vocalize 2.....   | 40 |
| Figura 6 – Disposição das vozes nas turmas de 1° ano.....                  | 42 |
| Figura 7 – Disposição das vozes nas turmas de 7° ano.....                  | 42 |

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**CELF:** Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández

**GPAM:** Grupo PET Artes Música

**PET:** Programa de Educação Tutorial

**ABEM:** Associação Brasileira de Educação musical

**MEC:** Ministério da Educação e Cultura

**CAPES:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

**Unimontes:** Universidade Estadual de Montes Claros

**FECOCELf:** Festival de Corais do Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 11 |
| <b>CAPÍTULO 1 - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA</b> .....                              | 14 |
| <b>1.1 O Universo da Pesquisa</b> .....  | 15 |
| <b>1.2 Instrumentos de Coleta de dados</b> .....   | 16 |
| 1.2.1 Pesquisa Bibliográfica .....   | 16 |
| 1.2.2 Pesquisa Documental.....   | 16 |
| 1.2.3 Observação Participante .....  | 17 |
| 1.2.4 Entrevistas e Questionários.....   | 18 |
| <b>1.3 Instrumentos de Análise de Dados</b> .....  | 19 |
| <br>   |    |
| <b>CAPÍTULO 2 - EDUCAÇÃO MUSICAL E CANTO CORAL</b>   | 20 |
| <b>2.1 Educação Musical: aspectos históricos</b> .....   | 20 |
| <b>2.2 Canto Coral</b> .....   | 27 |
| 2.2.1 <i>Aspectos técnicos – históricos</i> .....  | 27 |
| 2.2.2 Aspectos de educação e integração .....  | 30 |
| <b>2.3 Prática Pedagógica</b> .....  | 31 |
| <br>   |    |
| <b>CAPÍTULO 3 - AS PRÁTICAS PEDAGÓGICO-MUSICAIS NO CURSO DE EDUCAÇÃO MUSICAL NO CELF</b> ..... | 34 |
| <b>3.1 A prática pedagógica do canto coral</b> .....   | 34 |
| <b>3.2 Os professores</b> .....  | 35 |
| <b>3.3 Os alunos</b> .....   | 36 |
| <b>3.4 As aulas</b> .....  | 36 |
| 3.4.1 Classificação das vozes .....  | 37 |
| 3.4.2 Escolha do repertório.....   | 38 |
| 3.4.3 Educação Vocal.....  | 39 |
| 3.4.4 Estudo das vozes .....   | 41 |
| 3.4.5 Disposição das vozes e sonoridade .....  | 42 |
| 3.4.6 Regência.....  | 43 |
| <b>3.5 Apresentações e Avaliações</b> .....  | 43 |
| <b>3.6 Considerações</b> .....   | 44 |
| <br>   |    |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | 47 |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 49 |
| <b>ANEXOS</b> .....  | 52 |

|   |    |
|---|----|
| Anexo 1 – Questionários aos alunos .....    | 53 |
| Anexo 2 – Entrevistas aos professores.....  | 54 |
| Anexo 3 – Planos de Ensino 7º .....         | 55 |
| Anexo 4 – Exemplo de Música do 1º ano ..... | 57 |
| Anexo 5 – Exemplo de Música do 7º ano ..... | 58 |

## INTRODUÇÃO

No nosso dia-a-dia, estamos vinculados ou expostos aos mais variados contextos e cercados pelas mais variadas formas de manifestações musicais, como concertos, shows, bandas, grupos folclóricos, grupos, religiosos, etc. Contudo, a música se manifesta como uma forma de linguagem, pois é carregada de sistemas, códigos e regras que organizam a expressão e representação de parte das características dos grupos nos quais se manifesta. E como tal, é passível de interpretações diferenciadas, interpretações essas influenciadas pela percepção, a vivência bem como as particularidades musicais dos sujeitos em determinado contexto.

Assim, não nos cabe defini-la como uma generalização de idéias e conceitos, mas podemos concebê-la como um conjunto de percepção e manifestação individual que se manifestam na coletividade.

Porém, convivemos cada vez mais com a facilidade e rapidez na veiculação e no acesso à informação, incluindo a cultura de massa e dentro dela, a música. Deparamo-nos então com uma sociedade que, enquanto se volta para o que é produzido e comercializado nos meios de comunicação, perde o senso crítico e a capacidade criativa. O que acontece quando os indivíduos tornam-se reprodutores ou perpetuadores do que é produzido nas grandes capitais e pólos de “produção cultural”.

Com base nisso, nós, enquanto educadores musicais, devemos promover e difundir um prática pedagógica onde o ensino musical deixa de ser um simples veículo de transmissão ou re-afirmação da cultura, e volta-se ao fazer musical vivo e criativo, valorizando não só o conhecimento, mas a expressão, a criação e a reflexão como ferramentas em todas as etapas do processo.

Com esse objetivo, muito tem se discutido a respeito das práticas pedagógicas em música. Encarar e desenvolver uma prática pedagógica onde se busca criatividade e criticidade torna-se necessária. Porém, isso não é fácil, pois ao falarmos em prática pedagógica, principalmente em escolas públicas, deparamo-nos com variáveis que dificultam e até inviabilizam o trabalho. Dentre elas, por exemplo, tempo, recursos, estrutura, formação, disposição, dentre outros. Mas lidar com esses obstáculos e superá-los faz parte da prática pedagógica.

Este trabalho se justifica tendo em vista a realização de uma pesquisa onde serão analisados os procedimentos metodológicos e as práticas pedagógicas que constituem a base do trabalho desenvolvido em turmas de canto coral; os pontos importantes a serem desenvolvidos para se alcançar os objetivos nessas turmas, bem como os aspectos metodológicos e de relacionamento que influenciam este objetivo. Trazendo ao conhecimento dos interessados da área: metodologias, práticas e princípios que norteiam o trabalho dos professores de canto coral no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández.

Portanto, esse projeto trará relevantes contribuições para a área, à medida que busca a compreensão do processo de ensino aprendizagem de uma das formas mais acessíveis de educação musical, o canto coral.

Esse projeto de pesquisa constitui parte integrante do trabalho desenvolvido pelo GPAM (Grupo PET do curso de Artes – Música), programa vinculado ao Ministério da Educação (MEC) e financiado pela CAPES, tendo como objetivo produzir conhecimento com a temática música no contexto escolar. Descreveremos o grupo bem como suas atividades no capítulo dois.

O objetivo deste trabalho constituiu-se partindo da curiosidade em compreender o processo ensino aprendizagem na disciplina em questão. A participação ativa em corais e grupos vocais, durante a formação técnica acadêmica do pesquisador, influenciou na escolha do tema. Surgiu então o interesse em compreender o canto coral como prática pedagógica, onde a performance não é o objetivo central, mas um resultado do objetivo maior: a educação musical dos sujeitos.

No primeiro capítulo abordaremos os processos metodológicos da pesquisa, ou seja, os caminhos percorridos para alcançar as respostas e atingir os objetivos da pesquisa. Descrevendo: aspectos do universo da pesquisa, constituídos pelos alunos e professores da disciplina canto coral no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández (CELF)<sup>1</sup>; e os instrumentos de coleta e análise dos dados utilizados durante a pesquisa.

No segundo capítulo faremos uma breve abordagem sobre a educação musical, práticas pedagógicas e canto coral. Descreveremos aspectos históricos de ensino aprendizagem musicais, aspectos conceituais sobre prática pedagógica e aspectos históricos e conceituais do canto coral.

---

<sup>1</sup> Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández (CELF) – escola especializada no ensino e difusão das artes. Onde é oferecido o curso de Educação Musical que integra, dentre outras, a disciplina canto coral.

No terceiro capítulo apresentamos os resultados obtidos na pesquisa, referentes à prática pedagógica do canto coral na educação musical no CELF. Com o objetivo de sistematizar os resultados obtidos, estruturamos este capítulo expondo os aspectos e práticas metodológicas desenvolvidos em sala de aula.

A seguir serão apresentadas as conclusões a respeito das práticas pedagógicas do canto coral na educação musical no CELF, compreendendo os processos e atitudes que norteiam a proposta dos professores.

## **CAPÍTULO 1 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA**

Este trabalho constituiu-se em uma abordagem qualitativa dos procedimentos da prática pedagógica do canto coral. Qualitativa pelo fato de termos como objetivo uma interpretação, e não uma quantificação da realidade estudada. A esse respeito, Freire afirma: “(...) essa abordagem de pesquisa privilegia o nível subjetivo e, conseqüentemente, interpretativo da pesquisa (...)” (FREIRE, 2010, p. 14)

Neste capítulo, apresentaremos os processos metodológicos da pesquisa, ou seja, os caminhos percorridos para alcançar as respostas e atingir os objetivos da pesquisa. Abordaremos: aspectos do universo da pesquisa, constituídos pelos alunos e professores da disciplina canto coral no CELF; os instrumentos de coleta de dados que envolveram a pesquisa bibliográfica e documental, observação participante das aulas, ensaios e apresentações, entrevistas, questionários, gravações de áudio; além dos instrumentos de análise dos dados levantados durante a pesquisa.

Assim, estruturamos essa pesquisa com o objetivo de compreender a prática pedagógica, bem como os processos metodológicos utilizados em uma das formas mais acessível e menos dispendiosa de atividade educativo-musical: o Canto Coral.

O universo da pesquisa constitui-se em um contexto formal especializado de educação musical. Entretanto, o canto coral caracteriza-se como uma das mais importantes ferramentas de educação musical, seja em contextos formais, informais e não formais de ensino e aprendizagem musical<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Espaços formais: Escolas especializadas e outras instituições regulamentadas; espaços não-formais: ONGs, projetos sociais, associações comunitárias, etc.; espaços informais: manifestações de cultura popular, expressões musicais urbanas, etc (QUEIROZ, 2007, p. 2).

## 1.1 O universo da pesquisa

O universo da pesquisa constitui-se dos professores e alunos dos 1º, 6º e 7º anos da Educação Musical do CELF. Estes alunos e professores foram acompanhados durante as atividades da disciplina canto coral, obrigatória para os alunos que cursam os anos supracitados.

Foram vários os motivos que levaram a escolher o CELF. Dentre eles, o fato de ser ele uma instituição que há cinquenta anos desenvolve ações e atividades de ensino-aprendizagem musical e outras artes, caracterizando-se como instituição de histórico consolidado. Um segundo motivo, foi o fato de o canto coral ser desenvolvido na instituição desde sua fundação em 1961, pela então professora Clarice Sarmento, pioneira do canto coral em Montes Claros.

A escolha do CELF também se deu por se tratar ele de um contexto no qual o autor da pesquisa está inserido, em atividades de ensino, aprendizagem e performance musical vocal. Assim, a escolha do tema surgiu da curiosidade do autor, enquanto aluno do curso técnico de canto, que inclui a disciplina canto coral, em compreender as práticas pedagógicas desenvolvidas na atividade musical em questão: o canto coral.

No processo de delimitação escolhemos oito turmas, sendo quatro de primeiro ano inicial (que também compreendem alunos do 6º ano) e quatro do sétimo ano. Essa delimitação se deu antes de conhecermos a realidade das turmas. Iniciada a observação percebemos que essas divisões das turmas por ano de estudo não se concretizam. Pois em turmas cuja maioria cursava o sétimo ano da educação musical, encontramos alunos do primeiro (e/ou sexto ano). E em turmas de primeiro ano encontramos aluno do 7º ano.

A investigação abrangeu quatro professores que ministram a disciplina canto coral na Educação Musical. Dentro do quadro de turmas de cada professor escolhemos duas turmas: uma de primeiro ano e outra de sétimo. Lembrando que as turmas de primeiro ano compreendem os alunos do sexto ano.

## **1.2 Instrumentos de Coleta de Dados**

Os instrumentos de coleta de dados foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, à medida que favoreceram a compreensão, bem como a coleta de informações indispensáveis a respeito da prática pedagógica do canto coral no CELF.

Como instrumentos de coleta de dados foram utilizados a pesquisa documental, a pesquisa bibliográfica, a observação participante, as entrevistas semi-estruturadas com os professores e os questionários com os alunos.

### *1.2.1 Pesquisa Bibliográfica*

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante toda a pesquisa. Foram abordados trabalhos com temáticas como Educação Musical, Canto Coral, Pedagogia e Pesquisa em Música, além de outros temas relacionados ao conteúdo da pesquisa. A fim de constituir o referencial teórico, com conceitos que serviram de base para a análise interpretativa dos dados da pesquisa.

### *1.2.2 Pesquisa (ou análise) Documental*

Na pesquisa documental partimos da consulta aos documentos do conservatório, documentos como o Projeto Político Pedagógico, Grade Curricular e Plano de Curso da disciplina canto coral, a fim de compreendermos a estrutura e o funcionamento da disciplina.

### 1.2.3 Observação participante

Segundo Freire:

A observação participante, como o próprio nome indica, imerge o pesquisador no fenômeno observado, intrincando-os a ponto de não estabelecer diferença entre sujeito e objeto. Neste caso, além do pesquisador, os indivíduos que integram o fenômeno têm participação ativa na pesquisa, não sendo considerados apenas “objetos”, pois têm participação garantida desde a proposição de objetivos até a formulação de conclusões e suas aplicações. (FREIRE. 2010, p. 29-30)

A observação participante se deu entre os meses de setembro e novembro de 2011, com o objetivo de descrever, compreender e refletir sobre as práticas pedagógicas do canto coral. Não se enquadrou nos objetivos, a regência, ou interferência durante as aulas. Essa abordagem metodológica efetivou-se à medida que o pesquisador fazia anotações à respeito das aulas, aplicava questionários aos alunos e entrevistas semi-estruturadas aos professores.

A observação viabiliza a assimilação bem como a compreensão das práticas desenvolvidas. Assim, a realização da observação revelou-se de suma importância, à medida que proporcionou um contato direto com o canto coral como prática pedagógica, proporcionando uma interação em tempo real, do processo ensino-aprendizagem.

Durante a observação, as turmas do professor A trabalhavam um repertório que seria apresentado na programação do I FECOCEL (Primeiro Festival de Corais do Conservatório). A participação dos alunos dessas turmas se deu por meio de um coral da instituição. Esse coral, fundado em 2007 pelo professor A, compreende alunos da Educação Musical, além de interessados. Assim, tivemos a oportunidade de acompanhar um ensaio (chamado pela professora de “*ensaio extra*”) com acompanhamento e regência. Com os outros professores acompanhamos as aulas, que se sucederam normalmente.

No caso do professor B, torna-se necessária uma observação. Trata-se de um professor contratado para substituir a professora do cargo (essa substituição estendeu-se até o término da pesquisa). Tivemos a oportunidade de acompanhá-lo ministrando aulas que se enquadrariam no início do processo, levando em consideração o fato de que estávamos já em setembro e ano letivo ter começado em fevereiro.

Os outros professores, *C* e *D*, encontravam-se em situação regular, levando-se em conta o cotidiano, bem como o organização da instituição.

#### *1.2.4 Entrevistas e questionários*

Optamos por essa metodologia pelo fato de que com elas podemos obter respostas e informações que contribuem com a compreensão da realidade investigada e, por consequência, com os objetivos da pesquisa. Valorizando a individualidade dos sujeitos dentro do contexto estudado.

A fim de garantir espaço para opiniões e informações que não foram abordadas diretamente nas questões formuladas, para os alunos optamos pelo modelo de questionário semi-aberto (Anexo 1). Por se tratar de oito turmas com um número entre vinte a trinta alunos, decidimos por uma amostragem de dez alunos em cada turma. Não foram aplicados métodos de seleção destes alunos. Para isso, entregamos os questionários aos primeiros dez alunos que introduziam a sala de aula. Estes questionados foram entregues e recolhidos nos momentos finais da observação.

Nos questionários abordamos temas relacionados à prática do canto coral, como: formação e atividade musical; tempo de estudo; dificuldades; repertório; compreensão; aspectos positivos; aspectos que podem ser melhorados, etc. A respeito dos questionários, diz Freire:

(...)são particularmente úteis quando se deseja colher informações de um número maior de indivíduos, o que torna o contato mais pessoal, como o da entrevista, pouco viável. (...) costumam ser abertos ou semiabertos, ou seja, não há interesse em pré-direcionar as respostas, mas garantir ao depoente espaço para respostas não previstas, o que contribui para enriquecer ou aprofundar o conhecimento sobre o fenômeno estudado, possibilitando novas interpretações. (FREIRE. 2010, p.35)

As entrevistas foram destinadas aos professores da disciplina canto coral (Anexo 2). Com caráter semi-estruturado, foram realizadas com os quatro professores observados. Escolhemos o modelo semi estruturado, para que no momento da entrevista pudéssemos abrir novas questões de acordo com as respostas do professor.

Ao estruturarmos as entrevistas, formulamos questões com temáticas como: formação profissional; experiências na área; tempo de docência; práticas pedagógicas; interdisciplinaridade; dentre outros. Durante a aplicação fez-se necessária a reelaboração de algumas perguntas e a concepção de outras a fim de esclarecer questões e conceitos abordados pelos professores em suas respostas.

Para fins de registro e transcrição das respostas obtidas pelos professores, as entrevistas foram gravadas por meio do gravador de áudio de um celular (Samsung GT-M2510) e de uma câmera digital (Sony DSC-W35). No caso da câmera utilizamos o modo gravação de vídeo, mas utilizamos apenas o áudio.

Tanto alunos como professores demonstraram-se dispostos a responder os questionários e entrevistas propostos.

### **1.3 Instrumentos de Análise de Dados**

Realizada a coletas de dados através dos instrumentos supracitados, partimos então para análise dos dados obtidos, possibilitando a compreensão da prática pedagógica do canto coral na Educação Musical no CELF, para então alcançar os objetivos da pesquisa.

Somando-se a isso as informações obtidas por meio da pesquisa bibliográfica e pesquisa documental, foi possível traçar aspectos comparativos da realidade investigada, sistematizando informações e descrevendo ações que caracterizam o trabalho dos professores da disciplina. São essas informações que permitem descrever os resultados e a conclusão deste trabalho, que serão apresentados nos próximos capítulos.

## **CAPÍTULO 2 – EDUCAÇÃO MUSICAL: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS E CANTO CORAL**

Neste capítulo faremos uma breve abordagem sobre a educação musical, práticas pedagógicas e canto coral. Destacaremos: aspectos históricos de ensino e aprendizagem musicais baseados na obra **De tramas e fios**, de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; aspectos conceituais sobre prática pedagógica; e aspectos históricos e conceituais do canto coral.

### **2.1 Educação Musical: aspectos históricos**

A educação musical é um processo no qual se desenvolvem, no indivíduo, habilidades que o façam conceber, bem como compreender o material sonoro de que é constituída a música.

Ao longo da história ocidental o valor da música e da educação musical se modifica devido às concepções e visões de mundo de cada época. Para entendermos o processo, fez-se necessária uma abordagem histórica. Para tanto utilizamos a obra **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**, de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, que sistematiza o processo de educação musical por meio de uma abordagem histórica e conceitual, nos levando a repensar os modos de implantação de seu ensino e de sua prática.

Já na Grécia buscava-se o valor da música e da educação musical. Por acreditar que a música influenciava no humor e estado de espírito dos cidadãos, ela se tornou preocupação não só dos artistas, mas dos governantes e legisladores. Exigia-se que a música fosse incluída nos sistemas da infância à juventude, pois se acreditava que tal arte colaborava com a formação ética do cidadão e influenciava a devoção aos deuses e a obediência às leis (FONTERRADA. 2008, p. 26-29).

A Idade Média foi uma época considerada cristã, o que levou a uma concepção de vida e arte. A música compartilhava seu lugar, em nível de importância com a aritmética, a

astronomia e a geometria. Assim, é vista a partir de simbolismos numéricos como ciência e não arte, como fator educacional, mas também como intermediária entre Deus e os homens (FONTERRADA. 2008, p. 30-35).

Nessa última concepção a Igreja se afirma como detentora e disseminadora do conhecimento. Com o objetivo de aperfeiçoar a execução dos cantos litúrgicos, as *scholae cantori* bem como as outras instituições da Igreja como conventos e seminários, reunia crianças com talento vocal para que trabalhassem com a música na liturgia. Nessas instituições eram ministradas aulas de canto, contraponto e improvisação. O objetivo consistia em suprir as necessidades da Igreja e não desenvolver musicalmente a criança. Nota-se uma preocupação em utilizar a voz da criança a serviço da música, sem objetivos educativos (FONTERRADA. 2008, p. 36-37).

No século XII, o monge Guido D'Arezzo enfatiza um aprendizado mais teórico-prático (notação musical) com o objetivo de formar cantores, deixando de lado tudo que não tivesse relação com o canto. Seu objetivo era formar cantores capazes de cantar o repertório a partir da notação escrita, que até então era oral (FONTERRADA. 2008, p. 38).

Na renascença, início da harmonia, ou simultaneidade das vozes, a escrita musical se desenvolvia simultânea e verticalmente, conferindo importância ao texto e organizando linhas melódicas influenciadas pelo ritmo do texto. Instituíam-se um novo modo de ouvir que buscava escutar a combinação das vozes. A formação coral a quatro vozes começa se definir. Segundo Fonterrada "(...) a grande inovação na música coral é a definição das vozes humanas em tessituras específicas, contrariando a tendência anterior, na qual elas frequentemente se sobrepunham e se cruzavam" (FONTERRADA. 2008, p. 43).

A partir desse período se reconhece que a criança precisa de cuidados como saúde, educação e lazer. Nessa época surgem as primeiras escolas de formação básica em música, os conservatórios (orfanatos na verdade), que diferente das *scholae*, tinham como objetivo o treinamento profissional do indivíduo. "Nesse contexto, o aparecimento dos *Ospedali*, destinados à educação musical de crianças e jovens, acompanhavam a tendência da época e a visão de mundo da sociedade, que reconhecia sua responsabilidade na formação de seres humanos." (FONTERRADA. 2008, p. 48).

A respeito do canto coral, conforme Fonterrada:

A modificação dos hábitos, posta em evidência a partir da Reforma (...) institui o estilo coral homofônico. (...) o novo estilo coral, vertical, amplamente difundido na Igreja Reformada, favorecia a participação comunitária, o que, sem dúvida, é também um tipo de educação musical, embora não necessariamente intencional. (FONTERRADA. 2008, P. 48)

Na Idade Moderna, conhecida pelas reviravoltas científicas, em que o homem se volta para si e para o mundo, novas possibilidades são apresentadas à música, entre elas a preferência a melodias com acompanhamento harmônico e o impulso dos instrumentos de teclado do baixo contínuo. São dessa época a Teoria dos Afetos que explica a relação entre música e sentimentos e a Doutrina das Figuras que assemelhava a música à arte do bem falar (oratória). Essas duas teorias concebiam a música como expressão dos sentimentos, através da união entre palavra e música (FONTERRADA. 2008, p. 49-55)..

No século XVI, período em que foi descoberto, o Brasil passava pela sua primeira forma de educação, a dos Jesuítas, que buscavam transmitir valores e práticas de Portugal, desconsiderando a cultura, os costumes e hábitos da população nativa, isso por meio de uma metodologia rígida, que levava à práticas exaustivas com exercícios que se baseavam em métodos de complexidade progressiva. Nesse Período, temos a primeira proposta de pedagogia em música. Os Jesuítas “foram, em seu trabalho de catequização, os primeiros professores de música européia no Brasil” (PENNA, 2008, p. 32).

Assim, no período colonial, as características da cultura e da educação européia iam sendo inseridas no contexto da colônia. Musicalmente, se ensinava através do canto e da prática musical. Segundo Fonterrada:

Durante o período colonial (...) a educação musical, assim como a educação geral, estava diretamente vinculada à Igreja e, portanto, estreitamente ligadas às formas e ao repertório europeus, e a preceitos básicos de organização e ordenação de conteúdos, que evoluíam dos mais simples aos mais complexos e que se utilizavam de repetições, memorizações e averiguações de aprendizado. (FONTERRADA, 2008, p. 209)

A educação musical se caracterizava pela presença de traços europeus, onde a prática musical vinculava-se às igrejas, conventos e colégios. Segundo Penna “O padrão – referência e modelo – que tem direcionado a educação musical nas escolas brasileiras (especializadas ou não) tem sido o da música erudita européia, de base tonal.” (PENNA, 2008, p.32).

No final do Barroco e no Classicismo é que se começa a firmar os fundamentos da música tonal. Buscava-se um ideal clássico de beleza da antiguidade, recusando a experiência

como forma de construção do conhecimento que passou, então, a se basear na observação dos próprios pensamentos e experiências (FONTERRADA. 2008, p. 56-57)..

A busca por organização, manifestada na especialização demográfica das idades e a especialização social<sup>3</sup> nos séculos XVII e XVIII leva os conservatórios, criados no século XVI, a adotar uma prática educacional profissionalizante. E como antes atendia aos interesses litúrgicos e dos nobres, agora atende ao povo. Com uma pedagogia baseada na relação mestre-discípulo, aparecem as primeiras sistematizações do ensino de música. Entretanto, apenas no século seguinte foram criadas escolas de música (FONTERRADA. 2008, p. 58).

Nessa época surgem propostas educacionais com tentativas de incorporar o ensino de música na educação, métodos estes que, segundo Fonterrada caracterizam-se como precursores dos métodos ativos em educação musical (FONTERRADA. 2008, p.59).

Segundo Fonterrada, Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778) é o primeiro a apresentar uma proposta para a educação musical, valorizando aspectos como a natureza do afeto, da personalidade, do culto à vida interior e caráter individual. Sua teoria se baseia em formar indivíduos perfeitos a fim de que se constitua a sociedade perfeita. Na educação musical, defende a utilização de canções simples que trabalhem aspectos de flexibilidade, sonoridade e igualdade vocal, ações que, para ele, antecedem a leitura musical (FONTERRADA, 2008, p. 59).

Pestalozzi (1746 – 1827), segundo Fonterrada (2008), com uma abordagem centrada na criança, defendia um processo educacional que colaborasse com o desenvolvimento das faculdades da criança, baseando-se na intuição, na construção e expressão de ideias. Na educação musical defende a utilização de canções. Os princípios de Pestalozzi são:

Ensinar sons antes de ensinar signos (...) levá-la a observar auditivamente e a imitar os sons (...) ensinar uma coisa de cada vez: ritmo, melodia expressão, (...) fazê-la trabalhar cada passo dessa divisão (...), ensinar os princípios da teoria após a prática (...) analisar e praticar os elementos do som articulado. (FONTERRADA, 2008, p. 61).

Ainda segundo Fonterrada, Herbart defendia um processo de educação conservador, com uma proposta pedagógica voltada para a nova realidade social, baseada na rotina de atividades e no espírito científico e preocupada com a metodologia de ensino. Seus princípios são “partir do conhecido, associar o novo ao já adquirido, basear a atividade didática na experiência

---

<sup>3</sup> Especialização demográfica das idades: a infância foi dividida em classes, de 5-7 a 10-11 anos. Especialização social: criou-se dois tipos de ensino, um para o povo e outro para as camadas burguesas e aristocráticas (FONTERRADA, 2008, p. 58)

mental e obedecer às fases ou passos da aprendizagem (esclarecimento, associação, sistematização e articulação)” (FONTERRADA, 2008, p. 63).

No século XIX, marcado pelo intenso individualismo e pelo virtuosismo ou domínio, surgem as primeiras escolas particulares profissionalizantes. O Conservatório de Paris, criado em 1794, foi o primeiro. Na Inglaterra a *The Royal Academy of Music* foi criada em 1822. Diferente das antigas escolas italianas, o novo modelo de escola era organizado em forma de externato. Mais tarde esse modelo espalhou-se por vários países da Europa, Canadá e Estados Unidos, o que ocorreu entre os anos 1860 e 1870. No Brasil, no Rio de Janeiro, fundou-se o Conservatório Brasileiro de Música em 1845 e em São Paulo o Conservatório Dramático e Musical em 1906 (FONTERRADA, 2008, p. 81).

Essas instituições tinham o objetivo de formar virtuosos. O ensino, que se baseava na relação discípulo/mestre, passa a ser coletivo e em massa, devido á grande procura por instrução. Surgem obras e tratados que tem como objetivo a formação apenas técnica dos alunos. “É nessa época que surgem obras que buscam a sistematização dos vários ramos do saber musical (...). Em vez de promover a prática musical, a tendência desses tratados é *treinar* o aluno em expedientes técnicos” (FONTERRADA, 2008, p. 82).

No Brasil aumentava-se a prática informal da música popular. Em 1854, um decreto institui o ensino de música em escolas públicas. E em 1889 passa-se a exigir professores com formação especializada em música.

O século XX, marcado pelo afastamento da tonalidade e pela exploração do tempo, bem como a redução dos limites entre ruídos e sons musicais, abrem espaço para a experimentação. As mudanças trazidas pelo capitalismo e o aumento da população reforçam ideias voltados para o coletivo, onde os interesses do indivíduo se curvam às necessidades das massas. Com isso o ser humano se desgastava a fim de assegurar sua existência, desgaste que contribuía com um possível esgotamento da arte criativa (FONTERRADA, 2008, p. 91-95). Neste contexto surgem educadores interessados em reverter a situação.

No contexto educacional, surgem propostas de natureza artística, capazes de atuar nos âmbitos individual e coletivo, buscando aperfeiçoar as qualidades e a sensibilidade humanas, graças a aproximação com a arte (...) os métodos ativos em educação musical (...) (FONTERRADA, 2008, p. 96)

Anísio Teixeira traz ao Brasil a proposta da Escola Nova, teoria onde, segundo Saviani, “a marginalidade deixa de ser vista predominantemente sob o ângulo da ignorância, isto é, o não domínio de conhecimentos. O marginalizado já não é, propriamente, o ignorante, mas o rejeitado” (SAVIANI, 1991, p. 19). Essa teoria vê a educação como um fator de correção e equalização social. A escola nova valoriza a expressão, interesse, espontaneidade, o método e o aluno. Segundo Fonterrada, a proposta defendia que “o ensino da música não deveria restringir-se a alguns talentosos, mas ser acessível a todos, contribuindo para a formação integral do ser humano” (FONTERRADA, 2008, p. 210).

Expostos às mais variadas formas de expressão musical, a educação musical atua como agente de sensibilização e significação do fazer musical. Segundo Penna “musicalizar é desenvolver os instrumentos de percepção necessários para que o indivíduo possa ser sensível à música, aprendê-la, recebendo o material sonoro/musical como significativo.” (PENNA, 2008, p.31).

Assim, após uma contextualização histórica, podemos entender que a educação musical não se trata de uma atividade para entretenimento ou recreação, ou do contrário, uma série ou conjunto de atividades e métodos com o objetivo somente na formação técnica. Embora os aspectos acima sejam resultados de uma prática musical, compreendemos a educação musical como um espaço onde se desenvolvem ações de compreensão e expressão por meio da música. Segundo Vertamatti “um dos objetivos do processo educacional é promover a multiplicidade de experiências, que contribuirá para constituição do sujeito musical.” (VERTAMATTI, 2008, p.38)

Segundo Fonterrada, “o mais significativo na educação musical é que ela pode ser o espaço de inserção da arte na vida do ser humano, dando-lhe possibilidade de atingir outras dimensões de si mesmo e de ampliar e aprofundar seus modos de relação consigo próprio, com o outro e com o mundo.” (FONTERRADA, 2008, p. 117)

Atualmente, vivemos uma busca intensa, de pesquisadores e profissionais, pelo reconhecimento da música enquanto forma de conhecimento. Com isso, pesquisas vêm sendo desenvolvidos e trabalhos apresentados trazendo reflexões a respeito da música e das práticas a ela vinculadas, sejam práticas pedagógicas, de ensino, performance, etc. Tais reflexões contribuem com o crescimento dos envolvidos, bem como das práticas relacionadas e desenvolvidas no fazer artístico musical.

São essas reflexões que nos fazem compreender o valor da música para nós mesmos e sua importância nos contextos nos quais estamos inseridos. Assim, mais do que auxiliar outras expressões e formas de conhecimento, a música se impõe como forma de conhecimento e expressão. Segundo Fonterrada “Nenhuma ação pode ser dissociada do sentimento, e é por isso que a música é particularmente importante para o ser humano, pois sua similaridade com o sentimento torna a experiência imediata e profunda.” (FONTERRADA, 2008, p.202)

Prova disso, a lei 11.769/08, inclui a música como conteúdo obrigatório no currículo das escolas de educação básica, mas não exige professor especializado para lecionar o conteúdo. Muito se discute a respeito, assim é preciso uma reflexão constante sobre os processos e questões que entremeiam a educação musical, afim de que se compreenda sua função, valor, propósito e objetivo enquanto prática educativa.

Segundo Queiroz:

Temos assistido nas últimas décadas uma ampliação significativa da área de educação musical no Brasil. Ampliação que tem se consolidado, fundamentalmente, pela representativa expansão da produção científica e da literatura nacional; dos cursos de graduação e pós-graduação; e dos espaços de atuação profissional do educador musical. (QUEIROZ. 2007, p.1)

Para Fonterrada, a educação musical é valorizada à medida que uma sociedade, ou cultura, entende o valor da música como uma das grandes disciplinas do saber humano. Ou seja, o valor da música na sociedade é que determina se ela será incluída, ou não, no processo educacional. (FONTERRADA, 2008, p. 13)

Assim, as discussões a esse respeito se ampliam nos mais variados espaços sejam eles formais, informais ou não formais de educação musical. Surgem organizações e grupos com o objetivo de intensificar e projetar as discussões e reflexões sobre a temática. A ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical - criada em 1991, reunindo acadêmicos, professores e pesquisadores, organizando a pesquisa e atuação na área da educação musical através de fóruns, encontros e publicações. Este ano, nos dias dezesseis, dezessete e dezoito de junho, aconteceu em Montes Claros o **VII Encontro Regional Sudeste da ABEM** com a temática **A Educação Musical no Brasil do século XX** no qual a proposta deste trabalho foi apresentada em forma de pôster.

Este trabalho também se articula com os objetivos do Grupo PET<sup>4</sup> Artes Música da Unimontes (GPAM) que tem como objetivo desenvolver ações de ensino, pesquisa e extensão na área da música buscando a compreensão e o desenvolvimento da educação musical e promovendo o desenvolvimento sociocultural dos sujeitos. Assim, o grupo promove oficinas, cursos e palestras relacionadas à prática docente em música; desenvolve ações que proporcionam e incentivam a participação em projetos de extensão do curso de música além de promover atividades que contribuem significativamente com o desenvolvimento dos sujeitos e com a formação dos acadêmicos envolvidos.

## 2.2 Canto Coral

### 2.2.1 Aspectos técnico – históricos

O coro caracteriza-se como uma das mais antigas atividades de produção sonora coletiva. Existem registros nos quais a prática coral vinculava-se a cultos religiosos e danças sagradas. Nos templos bíblicos os coros eram usados no culto judaico. A tradição coral ocidental tem seu início com o cristianismo antigo (GROVE, 1994, p.226).

Segundo Cartolano, a palavra coro vem do Grego *Khoros*. “Na tragédia grega, nas procissões cívicas e nas cerimônias religiosas, os figurantes acompanhavam sempre a dança cantando em coro.” (CARTOLANO, 1968, p. 15). Até aí a designação era atribuída à dança com a poesia e o canto, porém, mais tarde a palavra passou a designar somente o canto em conjunto. O Cristianismo antigo atribuía a denominação coro ao local reservado para os cantores para a prática do canto na Igreja. O termo *Choral* surge depois designando uma linha melódica adaptada a um texto versificado para ser cantado nos templos.

---

<sup>4</sup> Programa de Educação Tutorial “O Programa de Educação Tutorial (PET) foi criado para apoiar atividades acadêmicas que integram ensino, pesquisa e extensão. Formado por grupos tutoriais de aprendizagem, o PET propicia aos alunos participantes, sob a orientação de um tutor, a realização de atividades extracurriculares que complementem a formação acadêmica do estudante e atendam às necessidades do próprio curso de graduação. O estudante e o professor tutor recebem apoio financeiro de acordo com a Política Nacional de Iniciação Científica.” (Fonte: site do Ministério da Educação - MEC)

Assim, o canto coral mesmo em diferentes concepções integra o conjunto de meios de expressão do homem desde os tempos mais antigos à atualidade. Segundo Cartolano, “desde os povos antigos (...) principalmente os gregos, o canto em conjunto (em uníssono e em oitava, como tudo faz crer), sempre conjugado com a dança e a poesia, estava intimamente ligado às cerimônias religiosas e cívicas (...)” (CARTOLANO, 1968, p.15) Estando então, a música e o canto sobre a tutela da Igreja.

Segundo Fonseca, a primeira sistematização do canto em conjunto se deu em meados do século VI pelo Papa Gregório I (590 – 604). O Canto Gregoriano, ou Cantochão, caracterizava-se pela riqueza melódica e ausência de polifonia, com uma única melodia cantada em uníssono, com ritmo livre e adaptada aos textos litúrgicos.

Na idade média, onde a música era praticada em igrejas e mosteiros, os coros eram compostos de homens e meninos que executavam alguns dos cânticos litúrgicos. Mas foi a partir de 1430 que a polifonia se impôs nos coros (GROVE, 1994, p.226).

No Renascimento, a polifonia sacra começou a ser cantada na forma coral. Nessa época, a formação coral se assemelhava à moderna (soprano, contralto, tenor e baixo). Porém, as partes do soprano e do contralto eram executadas por meninos ou homens de voz aguda, até o século XVI, quando os *castrati*<sup>5</sup> foram introduzidos nos coros da Igreja. No final do século XV e início do XVI, utilizavam-se coros de vinte a trinta membros (GROVE, 1994, p.226).

O Madrigal, enquanto forma musical<sup>6</sup>, surgido no século XIV, considerada principal forma de composição profana para coro, desenvolveu-se com Giovanni-Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594) e Roland de Lassus (1532 – 1594). O Madrigal “caracterizava-se pela liberdade no tratamento do material sonoro, flexibilizado pelas exigências do conteúdo poético. A polifonia<sup>7</sup> substitui a homofonia<sup>8</sup> e introduzem-se alterações harmônicas com o objetivo de ilustrar a palavra em suas mais requintadas inflexões” (MARTINEZ, 2000, p 74).

A forma Coral originou-se e foi introduzida por Martinho Lutero (1483 – 1546) no serviço litúrgico, durante a reforma protestante, com melodias advindas do canto gregoriano e de

---

<sup>5</sup> Castrati: cantor, castrato antes da puberdade para preservar o registro de soprano ou contralto de sua voz (SADIE, 1994, p.177).

<sup>6</sup> Segundo Roy Bennett, forma musical é a estrutura total de uma peça, ou a maneira como o compositor projeta e constrói sua música.

<sup>7</sup> Polifonia: termo usado para a música em que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente (SADIE, 1994, p.733).

<sup>8</sup> Homofonia: vozes ou instrumentos soando juntos; escrita polifônica em que existe uma distinção clara entre melodia e harmonia de acompanhamento (SADIE, 1994, p.438).

formas seculares. O *cantus firmus*<sup>9</sup> é utilizado em alguns casos na voz do tenor e em outros no soprano (ou voz superior). No final do século XVI entram os *castrasti* e abandona-se o emprego do falsete. (MARTINEZ, 2000, p 74-75).

No Barroco, marcado pela busca do extraordinário, se afirma uma linguagem tonal dentro de um sistema harmônico funcional. A música coral *a capella*<sup>10</sup> perde forças e passa a ter o acompanhamento orquestral obrigatório. A forma coral faz referências às obras corais baseadas em melodias tradicionais, com frases cantadas por uma voz enquanto as outras formam um contraponto à melodia principal (MARTINEZ, 2000, p 86-87).

“Na ópera antiga o coro desempenhava um papel importante, mas por volta de 1640 já havia desaparecido da ópera italiana” (GROVE, 1994, p.227). A partir daí o movimento coral perde importância e ressurgiu no século XIX, no período Romântico, onde surgem sociedades corais de homens e mulheres, com vozes mistas ou iguais, que executavam oratórios sacros, oratórios profanos, música eclesiástica, além de cultivarem o canto popular. Tais práticas difundiam-se por meios de movimentos corais católicos, evangélicos e protestantes na Europa e também América do Norte com a participação dos negros na difusão de hinos e canções gospel (GROVE, 1994, p.227; MARTINEZ, 2000, p. 94).

No início do século XX, a composição de muitas sinfonias corais, ou obras do mesmo tipo reforçaram o lugar do coro no centro da vida dos concertos e também desempenhando um papel importante na composição de óperas. A música coral nesse período também expressa ideais de movimentos políticos e de compositores nacionalistas. Dando continuidade a tradições herdadas, os compositores dessa época exploram novas possibilidades, principalmente com os efeitos timbrísticos para evocar climas ou trazer brilho às composições (MARTINEZ, 2000, p. 99).

No Brasil, há de se destacar a figura de Heitor Villa-Lobos que com elementos rítmicos e melódicos do folclore brasileiro alterou o repertório apresentado por corais brasileiros. Através do canto orfeônico, como foi chamada essa sistematização, implantado inclusive nas escolas, possuía objetivo de promover a valorização das raízes culturais do país e

---

<sup>9</sup> *Cantus firmus* – linha melódica composta de notas de duração longa sobre a qual se constroem as vozes do contraponto (KOELLREUTTER, 1996, p.26).

<sup>10</sup> A *capella* – expressão que designa a música coral cantada sem acompanhamento instrumental (SADIE, 1994, p.04).

desenvolvimento de atividades com temáticas artísticas, cíveis e morais, visando a formação dos indivíduos (ZANATTA, 2008, p. 7-9).

Segundo Martinez, um coro pode ir do uníssono, como no canto gregoriano, a uma infinidade de vozes, como no auge da polifonia, entre os séculos XV e XVI, com peças escritas para mais de vinte ou trinta vozes (MARTINEZ, 2000, p. 33).

Quanto às vozes temos coros de vozes iguais (masculinas, femininas ou infantis) ou mistas (vozes masculinas e femininas) essa vozes podem ser divididas basicamente em vozes agudas (sopranos e tenores) e graves (contraltos e baixos). Quanto à classificação vocal nas aulas de canto coral no CELF, discutiremos no próximo capítulo.

### 2.2.2 Aspectos de educação e integração

Através dos tempos ou atualmente, o canto coral configura-se como uma prática musical na qual se estabelecem processos que oportunizam aos sujeitos envolvidos diversos tipos de experiência, sejam elas educacionais, sociais ou musicais, etc. A prática do canto coral difunde-se nos mais variados contextos: sejam escolas, igrejas, empresas, hospitais, dentre outros. Com objetivos que se configuram de acordo com o contexto no qual a prática é exercida. Dentre os objetivos de um coral podemos destacar encontro social, litúrgico, diversão, educacional, atividades artísticas, comercial, etc.

São nessas organizações que se manifestam as contribuições do canto coral. Segundo Amato,

O canto coral configura-se como uma prática musical exercida e difundida nas mais diferentes etnias e culturas. Nele desenvolvem-se atividades de aprendizado musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, além de estabelecerem-se as mais variadas relações pessoais e interpessoais de formação, ensino e aprendizagem. (AMATO, 2007, p. 75).

Além disso, o canto coral caracteriza-se, também, como uma ferramenta de educação e sensibilização musical, segundo Amato,

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. Os conhecimentos adquiridos pelos

participantes do coral influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal de cada um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social. (AMATO, 2007, p. 77)

No canto coral se desenvolvem atividades de educação musical como: orientação vocal; ensino de leitura musical; solfejo e rítmica (AMATO, 2007, p. 82-83). Podemos observar os benefícios proporcionados pela prática do canto coral nos depoimentos colhidos dos alunos por meio dos questionários. Ao serem questionados sobre quais as contribuições do canto coral para a sua formação musical<sup>11</sup>, obtivemos respostas que comprovam o quão significativa a prática coral representa para eles.

Dentre as respostas, alguns alunos responderam que o canto coral: ensina cantar corretamente; auxilia na execução de outro tom de voz (outro tom de voz significa outra voz<sup>12</sup> no arranjo); ajuda a compreender aspectos da música como o ritmo; propicia interação entre os alunos, bem como respeito as diferenças; auxilia na fixação do que aprendemos na percepção; ajuda a cantar afinado enquanto se toca instrumentos; dentre outras.

Assim, para os alunos, o canto coral configura-se como o espaço de interação constante, onde se desenvolvem ações que propiciam a construção de novos conhecimentos e habilidades, que somados às outras disciplinas e conteúdos constituem o processo de educação musical no CELF.

## 2.3 Prática Pedagógica

As pesquisas que buscam compreender e propor reflexões a respeito das práticas pedagógicas em música vem se intensificando e ampliando seus espaços de aplicação. Vários artigos tratam do assunto. O Livro da Professora Ermelinda Paz: *Pedagogia musical brasileira no século XX: Metodologias e Tendências* traça um panorama da Iniciação Musical no Brasil através da apresentação não só das origens dos diversos métodos ou propostas abordadas, mas através dos diferentes agentes de divulgação dessas metodologias.

---

<sup>11</sup> Anexo 1 – Questionários aos alunos; pergunta 13.

<sup>12</sup> Segundo Martinez, o termo voz significa uma linha musical escrita para um determinado naipe (MARTINEZ, 2000, p. 33).

No que diz respeito ao ensino musical, foi no início do século XX que começaram a surgir propostas que buscavam a aproximação do homem com a arte, através do aperfeiçoamento de suas qualidades e de sua sensibilidade. Surgem aí os primeiros métodos, ou abordagens pedagógico-musicais, os chamados métodos ativos em educação musical, em resposta aos desafios gerados pelas mudanças da sociedade (FONTERRADA, 2008, p. 96).

Esses métodos chegaram ao Brasil por volta de 1950 e 1960. Entretanto, algumas dessas abordagens foram esquecidas por diversas circunstâncias, dentre elas a substituição da disciplina Música pela Educação Artística em 1971 (lei n. 5692/71). Segundo Fonterrada, “caso se queira fortalecer a área da educação musical, é importante que os educadores musicais pioneiros sejam revisitados” (FONTERRADA, 2008, p. 120) com objetivo de adequar essas propostas à escola e à cultura brasileira.

Dentre esses educadores pioneiros do ensino de música no século XX, destacamos: Émile – Jaques Dalcroze (1865 – 1950) priorizando o movimento como catalisador do ritmo; Edgar Willems (1890 – 1978) enfatizando o desenvolvimento da audição, da sensibilidade e da racionalidade, valorizando o envolvimento afetivo da criança com a música; Zoltán Kodály (1882 – 1967) destacando o desenvolvimento da escuta e escrita, assim como o papel do canto coral, que viria a influenciar Villa Lobos; Carl Orff (1895 – 1982) enfatizando a expressão e a criação por meio do ritmo do movimento e da improvisação; e Shinichi Suzuki (1899 – 1999) que se interessava pelo desenvolvimento da habilidade instrumental (FONTERRADA, 2008, p. 177-178).

Todos esses autores, em seus métodos, defendem uma aproximação da criança com a música como forma de experiência de vida, enfatizam a importância do movimento e do canto no aprendizado musical, embora com abordagens e aspectos diferentes (FONTERRADA, 2008, p. 177).

Para fins de desenvolvimento deste trabalho, entendemos Prática Pedagógica como o conjunto de concepções e ações desenvolvidas ao longo do processo ensino-aprendizagem. Souza (2004) concebe a prática pedagógica como conjunto de atividades rotineiras desenvolvidas no espaço escolar, atividades que planejadas possibilitam a transformação dos sujeitos, motivo pelo qual a autora considera a prática pedagógica como parte de uma prática social maior (SOUZA, 2004, p. 2).

A prática pedagógica é influenciada pelos aspectos conjunturais e estruturais da sociedade. E considerando que ela se constitui de um campo de múltiplos elementos como: professores, alunos, metodologias, avaliações, relação entre professores e alunos, etc. Souza afirma que “a pesquisa é elemento essencial para uma prática pedagógica que possibilite a superação da alienação e da relação de subalternidade cultural, política e social” (SOUZA, 2004, p. 3-4).

## **CAPÍTULO 3 – AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NA DISCIPLINA CANTO CORAL NO CURSO DE EDUCAÇÃO MUSICAL NO CELF**

Neste capítulo abordaremos os resultados obtidos na pesquisa, referentes à prática pedagógica do canto coral na educação musical no CELF. Com o objetivo de sistematizar os resultados obtidos estruturamos este capítulo abordando os seguintes aspectos: professores e alunos; principais práticas metodológicas com relação à classificação das vozes, escolha do repertório, aquecimento e técnica vocal, estudos das peças, disposição em sala e regência; apresentações e avaliações.

### **3.1 A prática pedagógica do canto coral**

A disciplina canto coral no CELF configura-se como obrigatória aos alunos: do primeiro, sexto e sétimo anos da educação musical; da musicalização infantil; e do primeiro e segundo ano do curso técnico em canto. São quatro professores ministrando as aulas de canto coral em setenta turmas da educação musical. Esses professores atuam como professores e também como regentes, ao passo que conduzem as turmas nas questões de interpretação, dinâmica, andamento, fraseado, articulação, etc., além dos aspectos educativos.

Os objetivos da disciplina, segundo o plano de ensino, são: trabalhar a afinação, a técnica e harmonia vocal; apreciação e estudo de músicas eruditas e populares de autores e idiomas diversos; desenvolver o gosto pelo canto em grupo e incentivar sua apreciação; desenvolver princípios básicos da música vocal e desenvolver o solfejo e ouvido harmônico; dentre outros. O plano de ensino da disciplina canto coral no sétimo ano da educação musical, encontra-se nos anexos deste trabalho.

Segundo o professor coordenador da disciplina, hoje a prática pedagógica do canto coral se encontra mais alicerçada, devido ao vários professores atuando na Educação Musical,

possibilitando uma maior articulação, estruturação e reformulação de idéias, bem como da própria prática pedagógica.

### 3.2 Os professores

Os quatro professores são graduados e habilitados em canto, todos com mais de cinco anos de experiência em aulas de canto coral. Dois dos professores possuem especialização em canto coral, sendo que um deles é mestrando em Educação por uma universidade na Argentina.

Todos os professores participaram de coros ao longo de sua formação profissional e tiveram, e ainda têm experiência como regentes de coros, atividade esta desenvolvida por eles dentro e fora da escola. Ao questioná-los sobre as contribuições dessas experiências, como coristas e regentes, à prática pedagógica do canto coral<sup>13</sup>, todos foram unânimes ao considerar que essas experiências contribuíram, e muito, para sua prática. Segundo o *professor A*, a participação em coros trouxe novos conhecimentos que o influenciaram a seguir pelo canto coral. Para Martinez, “seria interessante que o regente participasse de um grupo como coralista. Muitos regentes que não tem essa experiência tratam os coralistas de forma incorreta, exigindo deles o que muitas vezes ele não sabe e não conhece.” (MARTINEZ, 2000, p. 15).

Todos os professores demonstraram domínio o suficiente na utilização do teclado, ou piano. Inclusive um dos professores é graduado em piano. Para Martinez “a atividade do regente requer o domínio de um instrumento de teclado, como o piano (...). sem esse conhecimento, o profissional encontrará dificuldades em seu estudo pessoal e em seu trabalho (MARTINEZ, 2000, p. 14).

---

<sup>13</sup> Anexo 2 – pergunta n° 2 da entrevista aos professores

### 3.3 Os Alunos

Foram distribuídos questionários a sessenta e quatro alunos do primeiro ano inicial, do sexto e sétimo anos da Educação Musical. Os alunos do sexto integram as turmas de primeiro ano. Esses questionários foram aplicados em sete turmas, sendo quatro de primeiro e sexto ano, e três de sétimo ano. Foram trinta e sete alunos do primeiro e sexto anos, e vinte e sete alunos do sétimo ano. A faixa etária dos alunos é entre doze e setenta e três anos.

São alunos que vem ao conservatório porque querem desenvolver habilidades e aprender a cantar ou tocar algum instrumento, e nos casos de uns poucos alunos de se tornarem músicos profissionais. Em sua maioria, principalmente do sétimo ano, praticam outro tipo de atividade musical além das desenvolvidas no Conservatório. Foram listadas atividades como grupos religiosos, corais ou grupos vocais, bandas, atividades como cantor solo, fanfarras, dentre outros. Ao questioná-los sobre a contribuição das atividades extras para o aprendizado musical, todos responderam que essas atividades contribuem muito no processo.

Ao serem questionados sobre as principais dificuldades encontradas nas aulas de canto coral, as respostas se enquadram, em sua maior parte, em dificuldades com técnica vocal e músicas em outro idioma. Foram citadas outras como afinação, o pouco tempo de duração das aulas, desinteresse por parte de alguns alunos, dificuldade com o ritmo, harmonia, dentre outras. Ao perguntarmos se os professores trabalham para melhorá-las, obtivemos respostas que indicam que na maioria das vezes o professor corrige erros gerados por essas dificuldades por meio de repetições e demonstrações.

### 3.4 As aulas

O canto coral configura-se como espaço de múltiplas aprendizagens. No Conservatório, alunos de todos os instrumentos passam pela disciplina. Segundo Amato,

O canto coral é essencial para a formação de qualquer músico, seja qual for a sua especialidade/ subárea, uma vez que contribui para a saúde vocal do indivíduo –

relevante para o desempenho de atividades profissionais e cotidianas –, para a sua melhor aprendizagem musical – já que envolve prática de leitura de partitura, solfejo e exercícios técnicos de interpretação respeitando estilos e formas musicais – e para a sua integração, uma vez que no canto coral o indivíduo busca objetivos coletivos e interage com outros na concretização de metas comum ao coro (AMATO, 2007, p.3).

Cada turma tem uma aula por semana, com duração de cinquenta minutos. Durante as observações percebemos que as aulas transcorrem na mesma dinâmica de um ensaio coral: com aquecimento e técnica vocal; exploração da música; e estudo das vozes separadas e juntas. Segundo Dias, “o ensaio dos coros representa o momento em que as pessoas se encontram para cantarem juntas, (...) em prol de um objetivo comum que normalmente é traçado de acordo com o contexto e o perfil dos envolvidos. No ensaio, se estabelece uma relação de ensino e aprendizagem entre o regente e os coristas” (DIAS, 2011, p. 108).

Assim nos próximos itens descreveremos as metodologias utilizadas em cada uma das atividades que compreendem a aula. As escolhas dessas metodologias abordam aspectos do plano de ensino da disciplina, bem como da própria experiência de cada professor

### 3.4.1 Classificação das vozes

Nas entrevistas perguntamos aos professores: “Qual a metodologia utilizada na classificação das vozes e divisão das mesmas?”<sup>14</sup>. Nas repostas percebemos que os professores buscam fundamentação em suas experiências como regentes e professores de canto.

O plano de ensino define que no primeiro ano inicial, a turma seja dividida em apenas duas vozes: primeira e segunda voz, agudas e graves respectivamente, a fim de oportunizar e facilitar o aprendizado. Nessa formação trabalham-se cânones e arranjos à duas vozes harmonizadas. Já no sétimo ano as vozes são reclassificadas e agrupadas segundo a formação coral tradicional: soprano, contralto, tenor e baixo.

O *professor A* divide a turma em duas vozes, avaliando timbres agudos e graves. Segundo ele, devido ao curto tempo das aulas, trata-se de uma avaliação superficial que não

---

<sup>14</sup> Anexo 2 – pergunta n° 7ª da entrevista aos professores.

oportuniza um acompanhamento mais criterioso do aluno. Na progressão do trabalho, ao final do ano, dividi-se a turma em quatro vozes.

Pelas mesmas razões acima, o *professor B* também afirma que a classificação vocal não é criteriosa. Ele define a classificação de acordo com a predisposição do aluno em cantar notas graves ou agudas, aspecto averiguado por meio de vocalizes simples (ilustrado na figura 01), realizados em várias alturas, por exemplo:



Figura 1 - vocalize utilizado pelo professor B na classificação vocal (Fonte: Transcrição de Fágner Cardoso)

Segundo Martinez, “na avaliação vocal, a extensão da voz é o menos importante. Muitos cantores não possuem adestramento vocal e, por essa razão, não possuem extensão mínima para um certo naipe, como por exemplo: um soprano possui em geral uma extensão de voz que vai do “dó 3” ao “dó 5”, mas muitos cantores iniciantes mal conseguem chegar ao “fa 4” (MARTINEZ, 2000, p. 34)

Os outros *professores C e D* seguem os mesmos procedimentos na classificação vocal. Todos os professores demonstraram cautela ao classificar as vozes de imediato. Segundo Amato, “problemas advindos de uma má classificação podem condenar um cantor de coro (em qualquer faixa etária) a sérios riscos para a sua saúde vocal” (AMATO, 2007, p.86)

### 3.4.2 Escolha do repertório

Segundo Martinez, a escolha do repertório deve levar em conta: o tamanho do coro; as características desse coro; a capacidade técnica musical do coro; a capacidade técnica do regente; se a obra é *a capella* ou com acompanhamento; etc.(MARTINEZ, 2000, p.43) fatores esses que devem responder ao objetivo maior do canto coral como agente de educação musical.

O repertório é baseado no plano de ensino. Normalmente o plano de ensino indica músicas folclóricas, cânones e músicas a duas vozes para o primeiro ano e músicas a três ou quatro vozes em português e outros idiomas aos alunos do sétimo ano.

A escolha do repertório baseia-se nas dificuldades e possibilidades de cada turma. Segundo o *professor C*, tenta-se variar o máximo possível, com músicas mais fáceis para os iniciantes, e progredindo com introdução de músicas em italiano, latim, coros de óperas, etc. Durante a observação tivemos a oportunidade de ver as turmas ensaiando *Va Pensiero*<sup>15</sup>.

O *professor A*, trabalha a sequência: música folclórica; popular; e depois erudita, trabalhando músicas que despertem interesse nos alunos, a maioria adulta, que estudam no turno noturno. Segundo o *professor B*, os alunos mais jovens apresentam resistência às músicas folclóricas. Para amenizar essa resistência, ele busca trabalho mais amplo com músicas populares. Segundo ele, os alunos, mesmo os de sétimo ano, não estão preparados para cantar arranjos a quatro vozes. O *professor D* trabalha as mesmas linhas dos professores acima, avaliando as possibilidades, bem como o interesse das turmas.

Na observação, a maior dificuldade detectada foi quanto à questão de músicas que não agradavam principalmente aos adolescentes, que reclamavam um pouco em algumas turmas.

Em anexo, trazemos duas peças trabalhadas por professores no primeiro e no sétimo anos.

### 3.4.3 Educação Vocal

Amato estabelece três níveis para o desenvolvimento vocal, são eles: controle de fluxo aéreo, por meio de exercícios respiratórios; vocalizações, que são exercícios com vogais; e técnica vocal, trabalhando o canto com impostação e articulação. Além disso, os alunos devem ser informados sobre aspectos básicos de produção e higiene vocal. Dessa forma se desenvolvem oportunidades de obtenção de conhecimento referentes ao canto. Esses fatores contribuirão para a saúde vocal dos indivíduos, bem como para uma produção coral de qualidade (AMATO, 2007, p.85 - 86).

---

<sup>15</sup> Peça para coro, da ópera Nabuco, de Verdi.

O pouco espaço de tempo atua como obstáculo para uma prática coral satisfatória. Segundo o *Professor D*, não dá tempo de trabalhar a técnica assim, trabalha-se apenas o aquecimento vocal para proteger o aluno de possíveis danos, levando em torno de dez minutos. No próprio aquecimento trabalha-se a técnica vocal, trabalhando a articulação. O professor utiliza sequencias melódicas trabalhando graus conjuntos em pentacordes e variações do pentacorde (Fig. 2).



Figura 2 Vocalize 1 (Fonte: Transcrição de Fágner Cardoso)

O *professor A* trabalha a técnica vocal em um curto espaço de tempo, buscando bases para a articulação, a ressonância (Fig.3), a homogeneidade e a suavidade. Segundo ele, esses aspectos são difíceis de serem trabalhados porque alguns alunos nunca cantaram nada, mas essas atividades se fazem necessárias inclusive no início do processo. Sempre pedindo boca relaxada mas com bastante articulação.



Figura 3 Bocca Chiusa - Exercício de Ressonância (Fonte: Transcrição de Fágner Cardoso)

Segundo o *professor B*, na aula de canto coral não se pode aprofundar tanto quanto numa aula de canto, então o aquecimento é mais tranquilo: primeiro, ele utiliza vibração para aquecer (Fig. 4); depois introduz vogais para trabalhar ressonância e articulação (Fig. 5); sem explorar muito o agudo ou o grave, geralmente na extensão do si bemol 1 ao ré3 para os homens e dos si bemol 2 ai ré 4 com as mulheres , utilizando pentacordes.



Figura 4 Exercício de Aquecimento (Fonte: Transcrição de Fágner Cardoso)



Figura 5 Vocalize 2 (Fonte: Transcrição de Fágner Cardoso)

O *professor C* realiza exercícios de aquecimento e vocalizes baseados em sua própria experiência. Segundo ele, a técnica vocal se dá de acordo com a divisão de vozes, com uma técnica apropriada para cada tipo de voz. Durante as observações, não constatei a questão da especificação da técnica por vozes, o processo se dava da mesma maneira que o dos outros professores.

Todos os professores responderam que trabalham, ou cobram dos alunos, os aspectos técnicos vocais durante o estudo das peças.

#### 3.4.4 Estudo das Vozes

Feito o aquecimento e/ou técnica vocal, passa-se ao estudo das peças. O estudo das vozes pode se processar de várias maneiras que segundo Martinez, estão sujeitas as necessidades do repertório ou do coro (MARTINEZ, 2000, p.122). Em sua obra *Regência Coral*, aborda técnicas de ensaios que podem ser aplicadas a dinâmica da aula de canto coral, dentre elas:

*Ensaio de naipes.* Onde se juntam as vozes masculinas ou femininas, ou as vozes graves, ou as vozes agudas. É aconselhável que se juntem grupos com dificuldades semelhantes para um melhor aproveitamento (MARTINEZ, 2000, p. 122). Com base nas observações, essa abordagem não nos é interessante pela falta de tempo, de espaço e de recursos disponibilizados.

*Ensaio de conjunto.* Esse método torna-se cansativo pelo fato de que enquanto uma voz é ensinada, a outra costuma se dispersar e até esquecer o que a ela já foi ensinado. Nesse método lemos uma frase com a primeira voz, depois lemos a mesma frase com a segunda voz e logo após juntamos as duas (MARTINEZ, 2000, p. 122). Esse método aplica-se também a conjuntos com mais vozes e torna-se eficaz à medida em que o acompanha os demais naipes.

Por meio da observação e dos dados da entrevista, constatamos que todos os professores adotam o método *Ensaio em conjunto*, pela praticidade e possibilidade da fixação em

conjunto. Entretanto, pudemos perceber claramente a questão da dispersão e desconcentração dos alunos durante as aulas.

Por se tratar de uma forma de educação musical, observamos que os quatro professores, como etapa inicial do estudo da peça, trabalham aspectos da leitura musical, como: leitura métrica e solfejo.

Martinez ainda sugere o *estudo do texto*, no qual se leva o coro a compreender o texto, bem como a mensagem da música, o professor deve dar o máximo possível de evidência ao texto.

### 3.4.5 Disposição das vozes e sonoridade

Segundo Cartolano, “a disposição das vozes num coral é um fator muito importante para o equilíbrio do volume sonoro. Geralmente (...) colocam-se à esquerda do regente as vozes mais agudas, e à direita as mais graves” (CARTOLANO, 1968, p.71)

Martinez ainda afirma que dois aspectos devem ser observados: o posicionamento do cantor, que depende das condições musicais e vocais de cada coralista, quando se deve colocar cantores com dificuldades próximos a cantores seguros da música. Ele ainda recomenda que o posicionamento seja fixo a cada apresentação ou a cada obra (MARTINEZ, 2000, p. 124-125).

A disposição nas aulas de canto coral, de maneira geral, segue os padrões descritos acima. Por exemplo, nas aulas do *professor A*, observou-se as seguintes formações para turmas do primeiro ano (Fig. 6) e para as turmas de sétimo ano :



Figura 6 Disposição das vozes nas turmas de 1º Ano. Onde 1 - voz 1; e 2 - voz 2



Figura 7 Disposição das vozes nas turmas de 7º Ano. Onde S - sopranos; T - tenores; B - baixos; e C – contraltos

Essas formações se repetem nas aulas dos outros professores. Com exceção do *professor C*, que adota a formação para arranjos a quatro vozes substituindo S – T – B – C por B – C – T – S, respectivamente.

### 3.4.6 Regência

Conforme Martinez, regência é a comunicação que se estabelece entre um regente e um grupo, vocal ou instrumental. Constitui-se de uma série de signos e gestos pré estabelecidos, que quando executados pelo regente são compreendidos pelos coristas (MARTINEZ, 2000, p. 110 -112).

Na disciplina canto coral, os professores atuam como regentes apenas em partes das aulas e nos ensaios finais para as apresentações. Pelas observações, percebemos que os professores dominam técnicas básicas de regência.

Ao questionarmos os alunos: “você compreende os gestos utilizados pelo professor nos momentos de regência?” 70% responderam sim; 25% responderam parcialmente; e 5% responderam que não.

## 3.5 Apresentações e Avaliações

Ao serem questionados quanto à forma de avaliação dos alunos:

O *professor A* respondeu que a avaliação se dá pela frequência, assiduidade e uma apresentação no final de cada bimestre. O *professor B* respondeu que a avaliação se dá em sala de

aula, envolvendo questões de participação, interesse e comportamento. Na época de provas ele avalia as músicas estudadas ao longo do bimestre, ouvindo pequenos grupos para escutar o que cada um está cantando, o que não se consegue com todo o grupo.

O *professor C* também avalia através da frequência, em provas, escutando duplas, trios ou quartetos. O aluno pode escolher como ser avaliado: se através da prova na escola, ou nas apresentações no decorrer do ano. O *professor D* respondeu que considera aspectos relacionados à frequência, aprendizado, desenvolvimento técnico vocal, participação, comportamento, musicalidade, e quando tem alguma apresentação em público eles também são avaliados.

Segundo Amato, as apresentações proporcionam momentos de reconhecimento do trabalho desenvolvido pelo grupo durante o bimestre e desempenham importante função como meio para a difusão cultural e formação musical da platéia. (AMATO, 2007, p.6).

Esse ano, os alunos puderam vivenciar a experiência do I Festival de Corais do Conservatório, evento realizado com objetivo de divulgar a musica coral, e oportunizar o intercâmbio de experiências entre os coros. Para o coordenador da disciplina, o evento foi muito satisfatório, sobretudo pela quantidade de grupos inscritos.

Contudo, para Swanwick, “a avaliação musical genuína é a chave para uma educação musical efetiva. (...) Qualquer modelo de avaliação válido e confiável precisa levar em conta duas dimensões: o que os alunos estão *fazendo* e o que eles estão *aprendendo*, as atividades do currículo de um lado e os resultados educacionais de outro. Aprendizagem é o resíduo da experiência. É o que fica conosco quando as atividades acabam, as técnicas e a compreensão que nós obtemos.” (SWANWICK, 2003, p. 80 e 94).

### 3.6 Considerações

Caminhando para o final da entrevista aos professores, perguntamos qual a relação entre canto coral e educação musical?

Segundo o professor A,

(...) o canto coral está para a educação musical assim como o português está para a matemática, se você não souber ler não vai aprender matemática. Com o canto coral, se você não souber cantar bem você vai ter muita dificuldade nas outras disciplinas,

principalmente percepção. Tenho alunos que na hora de cantar um solfejo tem extrema dificuldade e eles notam que depois que saem do canto coral isso melhora muito. Tenho alunos que tocam muito bem o instrumento, mas na hora de cantar realmente decepcionam, e eles percebem que depois que eles passam pelo canto coral existe essa mudança, da educação vocal. (PROFESSOR A, 2011)

Para o professor B,

(...) no canto coral temos que trabalhar com aspectos que não sejam somente musicais como trabalho em grupo e cooperação, porque, querendo ou não, o músico vai precisar de ter cooperação e saber trabalhar em grupo, porque sempre vai acontecer um caso ou outro deste tipo. Então, inicialmente, esses aspectos sociais de cooperação e trabalho em grupo, desenvolvem a criatividade também (quando vamos criar alguma coisa eles ajudam) que é importante, além do trabalho musical, porque o trabalho musical também é muito importante para o canto coral e para a formação musical. Então o trabalho de ouvido harmônico, afinação, de ritmo isso é muito importante. (PROFESSOR B, 2011)

Conforme o professor C,

O canto coral dá uma base pro aluno que está iniciando. Como tem outras matérias a percepção e o instrumento, o canto coral ajuda o aluno a ter o início na musica, dá uma noção pro aluno: o que é nota, trabalha o ouvido do aluno. Qualquer instrumento que ele fizer aqui ele vai ter que usar tanto a leitura como a memória a auditiva que é o ouvido, então o coral dá uma base boa nisso pra eles, que estão iniciando seus estudos musicais (PROFESSOR C, 2011).

Segundo o professor D,

O canto coral tem um papel de educar, de socializar e até “limita” o aluno, porque a dificuldade dele de início, é ele entender onde ele tem que começar e onde ele tem que parar. Então dentro da psicomotricidade, trabalhamos a lateralidade, o aluno aprende a entender onde ele começa e onde ele termina, quer dizer, ele começa onde termina o trecho do outro e vice e versa. Sabendo entender dentro da música o andamento, o momento de entrar e de parar, se é um cânone onde as vozes entram em momentos diferentes, ele vai entender claramente isso, onde ele começa e onde o outro começa, onde ele para e onde o outro para. Então o canto coral educa e socializa. (PROFESSOR D, 2011)

Ao questionar os alunos sobre aspectos relevantes das aulas de coral, percebemos o quão significativa essa prática se revela no aprendizado desses alunos. Para os alunos aspectos como: melhora da afinação; leitura de partituras; aperfeiçoamento da técnica vocal; melhora da percepção auditiva; e o bom humor e profissionalismo do professor são aspectos relevantes para a prática.

Na questão sobre aspectos que podem ser melhorados, o pouco tempo de duração e a quantidade das aulas destacaram-se em quase todas as respostas. Além disso, foram citados aspectos como: frequência, disciplina e interesse por parte dos alunos; pontualidade; valorização do professor.

## CONCLUSÃO

Este trabalho foi realizado no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández, onde se buscou compreender as práticas pedagógicas do canto coral vivenciadas pelos professores e alunos da instituição. O Curso de Educação Musical foi delimitado como universo da pesquisa, que compreendeu alunos e professores do primeiro ano inicial, sexto e sétimo anos do curso.

Nesse contexto, apresentamos informações práticas a respeito do CELF, discorreremos sobre o ensino de música e suas implicações, tendências e significações ao longo do tempo. Discorreremos sobre aspectos históricos, técnicos, funcionais e estruturais do canto coral, além de abordarmos questões sobre práticas pedagógicas em educação musical. Essas informações foram ponto de partida para uma reflexão sobre o tema do trabalho.

Assim, pudemos observar a importância do canto coral dentro e fora da escola, atuando como prática educativa e musical, vivenciada por professores, alunos e demais sujeitos envolvidos no processo educativo. Através da pesquisa bibliográfica e da pesquisa de campo, percebemos ações que intrínsecas ao canto coral, abordam questões de desenvolvimento musical e cognitivo, oportunizando atividades que trabalham aspectos técnico-musicais como: afinação, técnica vocal, percepção, ouvido harmônico, dentre outros. Além disso, tais atividades proporcionam a interação e integração social.

Quanto à resposta ao problema de pesquisa e aos objetivos, concluímos que foram alcançados. No capítulo três, trazemos uma sistematização das ações desenvolvidas na prática pedagógica do canto coral, bem como as metodologias indicadas por autores e as utilizadas pelos professores. Essas informações dizem respeito à classificação das vozes; à escolha do repertório; à educação vocal; ao estudo e disposição das vozes; à regência; às apresentações e avaliações.

Com base nos dados coletados durante a pesquisa por meio de observações, questionários e entrevistas, percebemos que os professores e a maioria dos alunos têm prazer na atividade coral, o que contribui para o alcance dos objetivos da disciplina. Entretanto, fatores como: duração das aulas; enturmações por faixa etária e metodologias precisam ser repensados. Quanto ao plano de ensino, observamos que ele aborda diversos aspectos da prática, configurando-se como ponto de partida para novas idéias e possibilidades.

Contudo, percebemos que a prática pedagógica do canto coral oportuniza o ensino musical, valorizando as necessidades, bem como as especificidades de cada aluno.

Assim esperamos que este trabalho possa contribuir com o desenvolvimento da prática coral, e com o crescimento dos alunos, professores e demais interessados na difusão e aplicação dessa prática musical educativa e prazerosa.

## REFERÊNCIAS

AMATO, Rita Fucci. Canto coral, educação musical e performance na universidade: o caso do IA-UNESP. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina – 2007

AMATO, Rita Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

BENNETT, Roy. Forma e estrutura na música. Tradução: Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

CARTOLANO, Ruy Botti. Regência: Coral - Orfeão - Percussão. São Paulo: Irmãos Vitale, 1968.

DIAS, Leia Miralva Martins. Interações nos processos pedagógico-musicais da prática coral: dois estudos de caso. Tese de Doutorado. Porto Alegre: UFRGS, 2011

FONSECA, Eduardo. História do Canto Coral. publicado em 15/08/2003 no boletim informativo da FECORS "Federação de Coros do Rio Grande do Sul". <<http://notasemelodias.blogspot.com/2007/06/histria-do-canto-coral-ii-parte.html>> Acesso em 03 de novembro de 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trench de O. De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

FREIRE, Vanda Bellard. Horizontes da Pesquisa em Música. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Contraponto modal do século XVI: Palestrina. Brasília, DF: Muscimed Editora, 1996.

LOBATO, Walkiria Teresa Firmino. Reflexões sobre a prática pedagógico-musical de egressos da pedagogia nos anos iniciais do ensino fundamental, maio. 2011. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT04-2970--Int.pdf>>. Acesso em: 02 maio 2011.

MARTINEZ, Emanuel. Regência Coral: Princípios Básicos. Curitiba: Colégio Dom Bosco, 2000.

PAZ, Ermelinda A. Pedagogia musical brasileira no século XX: Metodologias e Tendências. Brasília: Editora MusiMed, 2000.

PENNA, Maura. Música (s) e seu Ensino. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PROFESSOR A, 07 de Novembro de 2011. Gravador de áudio do celular Samsung GT-M2510. Entrevista concedida a Fágner Costa Cardoso.

PROFESSOR B, 02 de Novembro de 2011. Gravador de áudio do celular Samsung GT-M2510. Entrevista concedida a Fágner Costa Cardoso.

PROFESSOR C, 31 de Outubro de 2011. Gravador de áudio do celular Samsung GT-M2510. Entrevista concedida a Fágner Costa Cardoso.

PROFESSOR D, 04 de Novembro de 2011. Gravador de áudio do celular Samsung GT-M2510. Entrevista concedida a Fágner Costa Cardoso.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Educação Musical em João Pessoa: a realidade do ensino e aprendizagem da música nos espaços formais e não-formais do município. XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina. 2007 ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. <<http://www.abemeducacaomusical.org.br>>. Acesso em 04 de outubro de 2011.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora-assistente: Alison Latham; tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SARMENTO, Luciano Cândido e. Núcleo de Pesquisa e Desenvolvimento da Educação Musical em Montes Claros. Proposta apresentada às Pró-Reitoria de ensino, da UNIMONTES para a criação de grupos do Programa de Educação Tutorial-Pet. 2010.

SAVIANI, Demerval. Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre educação e política. 25ª Ed. São Paulo: Cortez: Autores associados.1991

SOUZA, Maria Antônia de. Prática pedagógica: conceito, características e inquietações. IV Encontro ibero-americano de coletivos escolares e redes de professores que fazem investigação na sua escola. 2004

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

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

ZANATTA, Silvia Helena de Souza. Voz – Corpo – Movimento: Uma nova abordagem expressiva do canto coral.

## ANEXOS

|   |    |
|---|----|
| Anexo 1 – Questionários aos alunos .....    | 52 |
| Anexo 2 – Entrevistas aos professores.....  | 53 |
| Anexo 3 – Planos de Ensino 7º .....         | 54 |
| Anexo 4 – Exemplo de Música do 1º ano ..... | 56 |
| Anexo 5 – Exemplo de Música do 7º ano ..... | 57 |

**A aplicação desta entrevista tem como objetivo contribuir para a pesquisa sobre práticas pedagógicas do canto coral no CELF**

**Questionário / Alunos**

Curso:

Idade:

Escolaridade:

1) Há quanto tempo estuda no CELF?

- 1 ano  
 2 anos  
 3 anos  
 4 anos ou mais

2) Você cursa o:

- 1º Ano Inicial  
 6º Ano  
 7º Ano

3) Sua motivação ao estudar musica no conservatório

- Curiosidade  
 Diversão  
 Prazer  
 Obrigação (por pais ou responsáveis)  
 Outra(s): Quais?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

4) Qual é seu objetivo?

- Aprender tocar/cantar  
 Aperfeiçoar Habilidades  
 Se tornar um músico profissional  
 Outra(s): Quais?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5) Toca toca/estuda algum outro instrumento além do que você estuda aqui?

- Não  
 Sim. Qual (is)?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

6) Pratica ou participa de outra atividade na área de música? Quais?

7) No seu aprendizado musical, essas atividades (marcadas acima) contribuem:

- muito  razoavelmente  
 pouco  não contribuem

8) Quais são as principais dificuldades encontradas nas aulas de canto coral?

- Ritmo  Melodia  Harmonia  
 Técnica vocal  
 Desinteresse de alguns alunos  
 Desinteresse da toda a turma  
 Músicas em outro idioma  
 Outra. Qual(is)?

\_\_\_\_\_

9) Você sente que o professor trabalha para melhorar essas dificuldades?

- Sim  Não

Como? \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

10) Após os ensaios você sente:

- Voz Cansada  Rouquidão  
 Ardor ou queimação na Garganta  
 Garganta Seca  Pigarro  
 Dor nas Costas  Dor de Cabeça  
 Nada  
 Outro.

Qual? \_\_\_\_\_

11) Qual a sua opinião sobre o repertório das aulas?

- Difícil  Muito difícil  Fácil

12) Você compreende os gestos utilizados pelo professor nos momento de regência?

- Sim  Não  Parcialmente

13) Qual a contribuição do canto coral para a sua formação musical?

14) Cite aspectos relevantes da disciplina e das aulas de canto coral?

15) Agora, cite aspectos que podem ser melhorados?

16) Você deseja fazer ou tem considerações que possam contribuir com o desenvolvimento dessa pesquisa?

**A aplicação desta entrevista tem como objetivo contribuir para a pesquisa sobre práticas pedagógicas do canto coral no CELF**

**Entrevista / Professores**

- 1) Qual a sua formação?
- 2) Tem ou teve experiência como corista ou como regente de coro? Qual a contribuição desta experiência para sua prática pedagógica?
- 3) É professor de outra disciplina/instrumento? Se “Sim”, qual a contribuição desta experiência para sua prática pedagógica?
- 4) Há quanto tempo leciona no Celf? Há quanto tempo atua como professor de canto coral? Em quais séries e em quantas turmas? E qual a média de alunos por turma?
- 5) Fale sobre as práticas pedagógicas do Canto Coral no CELF.
- 6) Como você avalia o plano de ensino da disciplina?
- 7) Qual a metodologia e o que fundamenta suas escolhas:
  - a) Na classificação das vozes e divisão das mesmas?
  - b) Na escolha do repertório?
  - c) No aquecimento e técnica vocal?
  - d) No estudo das peças?
- 8) Como os alunos respondem a proposta? Como você os avalia?
- 9) Quais os seus procedimentos em relação aos alunos portadores de necessidades especiais?
- 10) Ao longo de sua carreira, o que mudou em sua prática pedagógica? Você busca se atualizar? Como?
- 11) Você desenvolve algum trabalho interdisciplinar entre o canto coral e as outras disciplinas e/ou projetos da instituição ?
- 12) Na instituição o Canto Coral se desenvolve dentro e fora da sala de aula. Como você articula as aulas com propostas extra classe.
- 13) Relacione Canto Coral e Educação Musical.
- 14) Fale do I FECOCELf.
- 15) Você deseja fazer ou tem considerações que possam contribuir com o desenvolvimento dessa pesquisa?

**Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernández**

**Plano de Ensino Canto coral**

**Disciplina: Canto Coral**

**Curso: Educação Musical**

**Série: 7º Ano – Educação Musical**

**Carga horária: 33h20**

**Coordenação: Normando Silva**

**Ano Letivo: 2010**

1. **Ementa da disciplina:** aplicar técnicas de alongamento e relaxamento; buscar desenvolver o gosto pelo canto coral, sua apreciação e os princípios básicos da música vocal coral folclórica, popular e outros idiomas.
2. **Objetivos:**
  - A disciplina canto coral visa trabalhar a técnica vocal, harmonia vocal e a afinação;
  - Apreciação e estudo das músicas populares e eruditas de autores e idiomas diversos;
  - Desenvolver o gosto pelo canto em grupo e incentivar sua apreciação;
  - Desenvolver os princípios básicos da música vocal coral expressando-a por meio de seu instrumento vocal e desenvolver o solfejo;
  - Executar a leitura métrica de cada peça trabalhada;
  - Aplicar exercícios para trabalhar ou desenvolver o ouvido harmônico;
  - Participar de apresentações propostas pelo professor (regente);
  - Aplicar técnica vocal para o coro e exercícios de respiração no repertório escolhido;
  - Dominar os parâmetros musicais observando o nível de cada aluno e do grupo;
  - Executar as peças observando a correção musical, ritmo, e fraseado do repertório apresentado;
  - Participar de eventos e apresentações propostos pelo professor.
3. **Metodologia:**
  - Aquecimento vocal;
  - Estudo de peças musicais;
  - Leitura métrica;
  - Compreensão musical;
  - Compreensão do texto;
  - Treinamentos musicais e vocais progressivos;
  - Equalização sonora e afinação;
  - Apresentação final.
4. **Recursos utilizados:**
  - Voz;
  - Piano;
  - Teclado;
  - Violão;
  - Estante de partituras;
  - Partituras musicais;
  - Outros instrumentos quando necessários de acordo com o repertório no caso de apresentações públicas.

**5. Programa:**

1º Bimestre:

- 02 músicas populares brasileiras ou versão em português de livre escolha.

2º Bimestre:

- 01 música erudita brasileira de livre escolha.
- 01 música de língua estrangeira de livre escolha.

3º Bimestre:

- 01 música popular brasileira de livre escolha
- 01 música de língua estrangeira de livre escolha.

4º bimestre:

- 02 músicas estrangeiras de livre escolha e idiomas diferentes.

**5. Critérios de avaliação:**

- A avaliação é feita de forma contínua, observando o crescimento do aluno; observando a frequência, interesse e participação nas aulas e atividades propostas pelo professor.
- São aplicadas avaliações bimestrais através de provas públicas ou até mesmo em sala de aula com no mínimo dois professores ou o professor e coordenador da disciplina.
- Nas provas em sala de aula serão observados o desenvolvimento do aluno quanto a proposta apresentada (avaliação diagnóstica).
- Na prova pública avalia-se as dimensões conceituais, procedimentais e atitudinais, através da postura, ritmo, afinação e harmonia vocal.

Os pontos serão assim distribuídos:

1º Bimestre: 20 pontos

2º Bimestre: 30 pontos

3º Bimestre: 20 pontos

4º bimestre: 30 pontos

**6. Bibliografia**

CARTOLANO, Rui Botti. Regência coral, orfeão, percussão. Irmãos Vitale – Editores do Brasil. 1969.

LIMA, Asdrúbal. A prática do canto – história, teoria, anatomia, fisiologia e técnica vocal. Rio de Janeiro.

VILLA-LOBOS, Heitor. Canto Orfeônico.

# ANDA A RODA

1.

ranjo: Wiliam L. M.  
Canto Coral

Folclore

# PIM PAM PUM

Campos do Jordão (XIII Festival de Inverno)

Oscar A. Torres

LENTO

*legato*.....

S  
CANTA CONTAM CONTO QUE QUER CANTA ENCANTA - RA' CAN - TA CO - MI - GO CAM CARARAM CAM CAM  
BATE BEM A BOLA BATE O BUMBO BA-TA - PLAM BRIN - CA BRI - LHANDO BAM BARARAM BAM BAM

C  
CANTA CONTAM CONTO QUE QUER CANTA ENCANTA - RA' CAN - TA CO - MI - GO CAM CARARAM CAM CAM  
BATE BEM A BOLA BATE O BUMBO BA-TA - PLAM BRIN - CA BRI - LHANDO BAM BARARAM BAM BAM

T  
CANTA CONTAM CONTO QUE QUER CANTA ENCANTA - RA' CAN - TA CO - MI - GO CAM CARARAM CAM CAM  
BATE BEM A BOLA BATE O BUMBO BA-TA - PLAM BRIN - CA BRI - LHANDO BAM BARARAM BAM BAM

B  
CANTA CONTAM CONTO QUE QUER CANTA ENCANTA - RA' CAN - TA CO - MI - GO CAM CARARAM CAM CAM  
BATE BEM A BOLA BATE O BUMBO BA-TA - PLAM BRIN - CA BRI - LHAN - DO BAM BARARAM BAM BAM

*legato*.....

S  
PEGAA PEDRAO PÉ DE PATO A PIPAO PÓ EA PA' PE - GA PIN - TAN - DO PAM PARARAM PAM PAM  
TENTA TOCAR TU - DO TENDO TUDO PRA TENTAR TEN - TA TO - CAN - DO TAM TARARAM TAM TAM

C  
PEGAA PEDRAO PÉ DE PATO A PIPAO PÓ EA PA' PE - GA PIN - TAN - DO PAM PARARAM PAM PAM  
TENTA TOCAR TU - DO TENDO TUDO PRA TENTAR TEN - TA TO - CAN - DO TAM TARARAM TAM TAM

T  
PEGAA PEDRAO PÉ DE PATO A PIPAO PÓ EA PA' PE - GA PIN - TAN - DO PAM PARARAM PAM PAM  
TENTA TOCAR TU - DO TENDO TUDO PRA TENTAR TEN - TA TO - CAN - DO TAM TARARAM TAM TAM

B  
PEGAA PEDRAO PÉ DE PATO A PIPAO PÓ EA PA' ENTÃO PE - GA PIN - TAN - DO PAM PARARAM PAM PAM  
TENTA TOCAR TUDO - TENDO TUDO PRA TENTAR ENTÃO TEN - TA TO - CAN - DO TAM TARARAM TAM TAM

S  
COM AS MÃOS DE UM A - NÃO - EI - NHO MAS A FOR - GA DE UM GI - GANTÃO A RES -

C  
COM AS MÃOS DE UM A - NÃO - EI - NHO MAS A FOR - GA DE UM GI - GANTÃO A RES -

T  
COM AS MÃOS DE UM A - NÃO - EI - NHO MAS A FOR - GA DE UM GI - GANTÃO A RES -

B  
COM AS MÃOS DE UM A - NÃO - EI - NHO MAS A FOR - GA DE UM GI - GANTÃO A RES -

*memoranda s. fre*

S POS - TA É SIM. EU SEI QUEM SOU EU SEI PRA ONDE IR EU VOU TE VER QUAN -

C POS - TA É SIM EU SEI QUEM SOU EU SEI PRA ONDE IR EU VOU TE VER QUAN.

T POS - TA É SIM EU SEI QUEM SOU EU SEI PRA ON - DE IR EU VOU TE VER QUAN -

B RESPOSTA É SIM EU SEI QUEM SOU EU SEI PRA ON - DE IR EU VOU TE VER QUAN -

*Crescendo...*

S DO DIA SUR - GIR EU SEI QUEM SOU EU TENHO PRA ONDE IR EU VOU TE VER BOM

C DO DIA SUR - GIR EU SEI QUEM SOU EU TENHO PRA ONDE IR EU VOU TE VER BOM

T DO DIA SUR - GIR EU SEI QUEM SOU EU TENHO ON - DE IR EU VOU TE VER BOM

B DO SIM EU SEI QUEM SOU EU TENHO ON - DE IR EU VOU TE VER BOM

*D.C. AO FIM Um pouco mais lento*

*Ritardando... FIM*

G DIA BOM DI - A BOM DI - A DIA BOM BOM DI - A

C DIA BOM DI - A BOM DI - A DIA BOM BOM DI - A

T DIA BOM DI - A BOM DI - A DIA BOM BOM DI - A

B DIA BOM DIA BOM BOM DIA BOM BOM DI - A

Normando Stra