

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Artes

Cleodiceles Branco Nogueira de Oliveira

**A prática do canto coral infantil como processo
de musicalização**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de mestre. Área de concentração: Práticas Interpretativas. Orientador Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

UNICAMP 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

OL42p	<p>Oliveira, Cleodiceles Branco Nogueira de. A prática do canto coral infantil como processo de musicalização / Cleodiceles Branco Nogueira de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Carlos Fernando Fiorini. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Canto coral infanto-juvenil 2. Canto coral. 3. Musica - Instrução e estudo 4. Regência I. Fiorini, Carlos Fernando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: A study on children education through the choir singing practice.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Choral singing, Juvenile.

Choral singing

Music - Instruction and study

Conducting

Área de Concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Carlos Fernando Fiorini [Orientador]

Adriana do Nascimento Araújo Mendes

Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres

Data da Defesa: 23-02-2012

Programa de Pós-Graduação: Música

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Cleodiceles Branco Nogueira de Oliveira - RA 015731 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Presidente



Profa. Dra. Adriana do Nascimento Araújo Mendes
Titular



Profa. Dra. Maria Cecília de Araújo Rodrigues Torres
Titular

Dedico este trabalho a todas as crianças que através da arte de cantar nos proporcionam momentos únicos.

Agradecimentos

A Deus todo louvor e gratidão;

À minha mãe e irmão que sempre souberam dizer as palavras certas nos momentos mais difíceis e mesmo distantes estiveram ao meu lado apoiando-me a prosseguir;

Ao José Rubens meu marido, que no início deste trabalho era apenas namorado, por me tranquilizar ;

Ao meu orientador pela compreensão e apoio de sempre;

Ao Instituto Cultural Canarinhos da Terra pela parceria;

À minha grande amiga Thaís Teixeira por me ouvir durante longas horas;

Ao meu amigo Elosande pelo grande apoio acadêmico;

À amiga Silvia Beraldo por me ajudar nos dilemas.

“É nossa firme convicção que a espécie humana viverá mais feliz quando aprender a viver mais sua música. Qualquer um que trabalhe com este objetivo não terá vivido em vão.”

Zoltan Kodály

Resumo

Esta dissertação tem por finalidade apresentar uma proposta de musicalização infantil através de canto coral nas escolas e os benefícios que essa prática traz para a criança. Com base na pesquisa bibliográfica como referencial teórico e em parceria com o Instituto Cultural Canarinhos da Terra através de seu programa O Coral na Escola, foi realizado um trabalho onde cerca de 25 crianças de uma Escola Municipal de Ensino Básico, situada na região de Campinas tiveram a oportunidade de participar de aulas de Canto Coral ao longo do ano de 2010. Através da pesquisa de campo pode-se destacar a importância de ter uma equipe qualificada para a realização de um trabalho de coro infantil bem como os benefícios que tal prática traz para a formação da criança.

Palavras-chave: Coro infantil; canto coral; educação musical; regência.

Abstract

This dissertation aims to present a proposal for Music Education to children through Choral Singing in Schools, and discuss the benefits that this practice brings to the child. Based on a bibliographic research as a theoretical reference, and in partnership with *Instituto Cultural Canarinhos da Terra* through its program "*O Coral na Escola*", 25 children from the *Escola Municipal de Ensino Basico*, located in the region of Campinas, had the opportunity to participate in choral singing lessons throughout the year 2010. Through this research, it was possible to highlight not only the importance of having a qualified staff working with a children's choir, but also the benefits that this practice can bring to the child's education.

Key-words: children's choir; choral singing; music education; conducting.

Lista de Figuras

FIGURA 1: DE MANHÃ JÁ VEM O SOL (CARMEM ROCHA COM ADAPTAÇÕES)	43
FIGURA 2: COLORINDO (THELMA CHAN)	45
FIGURA 3: VERMELHO (THELMA CHAN).....	45
FIGURA 4: AZUL (THELMA CHAN)	46
FIGURA 5: AMARELO (THELMA CHAN).....	46
FIGURA 6: VERDE (THELMA CHAN).....	47
FIGURA 7: PALHAÇADA (THELMA CHAN)	49
FIGURA 8: FAÇA UMA CARETA (ANA YARA CAMPOS)	51
FIGURA 9: SAKAMOTOSAN (THELMA CHAN).....	53
FIGURA 10: SIM SIM CANTAR (LILO AGUIAR).....	55
FIGURA 11: CORO COBRA (THELMA CHAN).....	57
FIGURA 12: FLORESTA (PATRÍCIA FRANÇA ARR: GERSON FRUTOSO).....	59
FIGURA 13: ALÔ GALERA (THELMA CHAN)	61
FIGURA 14: O UIRAPURU (VALDEMAR HENRIQUE)	63
FIGURA 15: SESERE EEYE (CANÇÃO TRADICIONAL DAS ILHAS TORRES STRAIT).....	65
FIGURA 16: MULHER RENDEIRA (EDINO KRIEGER)	67

SUMÁRIO

Resumo	XI
Abstract.....	XIII
INTRODUÇÃO.....	1
1. A importância da Educação Musical	5
1.1. Métodos de musicalização.....	7
1.1.1. Émile Jacques Dalcroze (1865 - 1950).....	7
1.1.2. Zoltán Kodály (1882 - 1967).....	9
1.1.3. Edgar Willems (1890-1978).....	11
1.1.4. Carl Orff (1895-1982).....	12
1.1.5. Shinichi Suzuki (1898-1998).....	13
1.2. Considerações	14
2. A Educação Musical no Brasil através do Canto Coral	17
2.1. O Canto Coral Infantil	20
3. Um estudo de caso	23
3.1. Instituto Cultural Canarinhos da Terra.....	23
3.2. Seleção das crianças.....	26
3.3. O espaço físico	27
3.4. Dinâmica do ensaio	27
3.5. O uso da partitura	30
3.6. Apresentação	31
3.7. Considerações	33
3.8. Sugestões para o aperfeiçoamento do projeto.....	35
4. Repertório para coro infantil	39
CONCLUSÃO	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70

INTRODUÇÃO

Ao se considerar a música uma linguagem, pode-se afirmar sua importância no desenvolvimento do ser humano, em razão do seu potencial na conscientização da interdependência entre corpo e mente e no processo de socialização do aluno. Ela busca caminhos que apontam o modelo de educação musical a ser oferecida numa sociedade moderna marcada pelo avanço tecnológico e pela exclusão social. Uma sociedade caracterizada, segundo Koellreutter, *“pela cultura de massa, constituída por uma pluralidade de indivíduos cuja consciência do eu e cujo senso de responsabilidade individual vêm sendo reduzido ao mínimo”*. (LOUREIRO,2003,p.12)

O poder da criatividade e da auto expressão que a música tem a oferecer favorece uma interação social positiva para a criança e colabora para que ela participe dos acontecimentos da sociedade de forma mais expressiva e, conseqüentemente, mais prazerosa.

O desenvolvimento musical está relacionado com outros processos de cognição, tais como o desenvolvimento da memória, da imaginação e da comunicação verbal e corporal.

Através de brincadeiras e jogos musicais, juntamente com a curiosidade e receptividade que cada criança traz consigo, ela é capaz de relacionar-se com o mundo a sua volta descobrindo sempre algo novo para seu desenvolvimento. A fim de que essa descoberta aconteça é preciso que a criança seja estimulada, incentivada a exercitar suas habilidades musicais.

Realizar atividades musicais de forma lúdica, ouvir músicas, aprender a cantar uma canção, são maneiras de envolver a criança no fazer musical despertando assim o gosto pela atividade musical. O corpo humano é o instrumento mais acessível e perfeito para o fazer musical; podemos dizer ainda que talvez seja o instrumento mais rico no que diz respeito a aspectos importantes para a formação de todo o músico: a audição interior. Dessa forma, o canto ocupa um espaço de destaque no processo de educação musical, pois oferece o contato direto da criança com as propriedades sonoras tais como intensidade, altura, ritmo, senso harmônico, e esse contato acontece de forma natural.

Cantar faz parte da vida do ser humano, as pessoas cantam para expressar seus sentimentos, suas alegrias e tristezas, cantam em cerimônias religiosas como forma de exaltar a Deus. Segundo estudos feitos por pesquisadores japoneses em um hospital que trata idosos com doenças como Alzheimer e senilidade, a prática do canto pode retardar doenças, melhorando assim a qualidade de vida dos idosos¹. E porque não adquirir essa prática de cantar desde criança?

O coral na Escola tem uma importância muito grande como forma de se fazer música com a participação ativa das crianças. É uma atividade que se torna prazerosa, pois faz com que a criança explore vários tipos de vozes (sussurrar, falar, cantar, cantarolar imitando os mais variados sons), cante linhas melódicas (diferentes alturas) de maneira afinada desenvolvendo assim o controle da voz além de formar um repertório de canções. Através da prática do canto coral são desenvolvidas atividades importantes na formação social da criança uma vez que é despertado na criança a necessidade de relacionar-se com o colega do coro, desenvolvendo a personalidade, o respeito com o próximo, além de ser uma atividade que exige bastante organização e disciplina, pois é preciso estar atento para aprender o repertório e comparecer aos ensaios nos horários marcados. Isso faz com que a criança aprenda a ter compromisso com suas responsabilidades desde cedo, levando esses princípios para toda a vida.

A construção do repertório de canto coral desperta na criança o gosto pela arte e a capacidade de reagir aos resultados sonoros de músicas de diferentes estilos (erudita, popular, música folclórica de nosso país e do exterior), oferecendo a oportunidade para a vivência de novas possibilidades estético-musicais e possibilitando a formação de novas platéias.

O coro infantil, como parte integrante da educação musical brasileira, não pode ser esquecido. A música precisa ser vista e entendida como um componente curricular importante para a formação da criança. Uma prática prazerosa que com o aperfeiçoamento poderá, quem sabe, servir como definição do campo profissional da criança.

Este trabalho foi dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo são apontados os benefícios que a educação musical traz para a criança e também uma

¹ Jornal Nacional edição do dia 15/11/2010. <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2010/11/pesquisadores-japoneses-afirmam-que-cantar-faz-bem-saude.html>

abordagem sobre alguns métodos de musicalização que serviram como referencial teórico para a parte prática do trabalho.

Uma breve abordagem histórica sobre o canto coral no Brasil, sua atuação nas escolas e as dificuldades que são encontradas para se realizar um trabalho com coral infantil, são assuntos discutidos no segundo capítulo

No terceiro capítulo é feito uma descrição do trabalho de campo realizado para o desenvolvimento deste projeto. São abordadas questões como seleção das crianças que fizeram parte do projeto, o espaço físico e dinâmica de ensaio.

A questão da seleção de repertório para coro infantil e descrição das músicas que serviram como repertório para esse projeto é relatado no capítulo quatro.

Esse trabalho foi desenvolvido por acreditar na musicalização através do canto coral infantil e os benefícios que tal prática traz. A partir de uma pesquisa de material didático na área de musicalização infantil, juntamente com observações da autora durante a pesquisa de campo realizada em uma escola da rede municipal de Campinas, este trabalho tem como objetivo mostrar que a prática do canto coral infantil contribui não apenas para o desenvolvimento musical como também social e intelectual da criança.

1. A importância da Educação Musical

“o objetivo específico da educação musical é musicalizar, ou seja, tornar um indivíduo sensível e receptivo ao fenômeno sonoro, promovendo nele, ao mesmo tempo, respostas de índole musical.” (GAINZA, 1988, p. 101)

A importância da música e sua função na sociedade é um assunto que tem sido muito discutido na atualidade. Profissionais e estudiosos da área musical como Lucy Maurício Schimiti, Ilza Zenker Leme Joly, equipe pedagógica do projeto Sons e Cenas,² têm se preocupado em justificar e empregar o ensino de música para crianças, levando em conta o benefício que tal aprendizado traz em relação à socialização, desenvolvimento psicológico, cognição, criatividade, pois o estudo da música possibilita um aumento da auto-estima e auto disciplina, uma vez que em apresentações e audições a atenção é dirigida ao aluno, e este se sente na responsabilidade de apresentar o melhor para a platéia que o assiste.

É através da educação musical que se busca o desenvolvimento da sensibilidade e compreensão da música pela educação auditiva e do senso rítmico presentes em atividades como, por exemplo, ouvir. Apreciar uma música a princípio pode não ser uma tarefa muito fácil. Apreciar não significa só ouvir enquanto se faz outra atividade, mas parar o que se está fazendo e se concentrar apenas na escuta. Mas, se for criado o hábito de fazê-lo, o indivíduo será capaz de reconhecer os materiais sonoros básicos que compõem a música (intensidade, ritmo, altura, duração e timbre), organizá-los como experiência musical e até reproduzi-los cantando ou executando um instrumento.

Durante o processo de musicalização a criança desenvolve a capacidade de se expressar integralmente, utilizando-se de movimentos corporais enquanto ouve e

² Lucy Maurício Schimiti é docente na Universidade Estadual de Londrina onde também atua como regente titular do coro Infantil e Juvenil. É coordenadora artística do Projeto “Educação Musical através do canto – coral- um canto em cada canto”.

Ilza Zenker Leme Joly é docente no Departamento de Artes da Universidade Federal de São Carlos e escreve artigos sobre a importância da musicalização infantil.

Projeto Sons e Cenas- projeto desenvolvido na cidade de Jundiáí-SP com o apoio da prefeitura, onde no ano corrente (2011) quatro escolas de período integral da rede municipal têm aula de música e teatro em sua grade curricular. As aulas são administradas por professores formados nas áreas específicas – música e teatro. Em 2012 o projeto atenderá nove escolas.

canta uma canção. O termo “musicalização infantil” caracteriza o processo de educação musical por meio de um conjunto de atividades lúdicas que são transmitidos para a criança através de canções, jogos, exercícios de movimento, noções básicas de ritmo, melodia, tonalidade, som e métrica. Segundo Fonterrada é importante

“(…) compreender que a educação musical não é apenas uma atividade destinada a divertir e entreter as pessoas, tampouco um conjunto de técnicas, métodos e atividades com o propósito de desenvolver habilidades e criar competências, embora essa seja uma parte importante de sua tarefa. 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. Essa é a real função da arte e deveria estar na base de toda proposta de educação musical.” (FONTERRADA, 2008, p. 117.)

Com a educação musical o aluno se torna capaz de desenvolver sua sensibilidade estética, sua criatividade, fazendo com que tenha capacidade de se inserir na cultura e na realidade em que vive, já que a arte é a manifestação cultural de um povo. De forma ativa e contínua, a aprendizagem musical integra prática, reflexão e conscientização, encaminhando a experiência para níveis cada vez mais elaborados.

“A importância geral da educação musical provém em especial do fato de que nesse tipo de atividade a assimilação e a ação pessoal propriamente dita podem ser praticadas simultaneamente, de uma maneira absolutamente perfeita e total, mais do que em qualquer outro domínio.” (HOWARD, 1984, p. 91.)

A música, como parte da educação em geral, pode dar acesso a qualquer indivíduo que queira ter uma compreensão e participação na cultura musical do meio em que está inserido. Essa educação tem como objetivo levar a pessoa a sentir a música de maneira que consiga efetivar sua expressão na linguagem musical como, por exemplo, o conhecimento de leitura e grafia musical, bem como de apreciação e produção criativa. O estudo da música como parte de uma educação musical específica, aperfeiçoa o indivíduo para trabalhar com a música em nível profissional, seja como pesquisador, reproduzidor, produtor ou até mesmo crítico. Nesse nível de

aprendizado, essa educação já possui um caráter mais avançado dos conhecimentos em música.

Além de aumentar o conhecimento, a educação específica em música visa um aperfeiçoamento da capacidade de pensar musicalmente. Portanto, a educação musical deve ser de acesso a todos, para o aprendizado de noções básicas da música.

1.1. Métodos de musicalização

Há séculos o ensino musical consistia na transmissão mecânica e impessoal de um sistema de conhecimentos ligados à música. Isso acontecia porque a intenção que se tinha era a de criar virtuosos, ótimos intérpretes musicais com excelente nível técnico/instrumental.

No início do século XX começam a ocorrer na área da pedagogia musical várias transformações no que se refere a idéias e práticas pedagógico-musicais. Buscou-se mudar a forma do ensino musical para as crianças utilizando-se das experiências musicais vivenciadas por cada indivíduo, criando jogos musicais educativos, buscando valorizar a criatividade que cada um traz consigo, e só depois desta primeira experiência a criança iniciaria o estudo técnico de um instrumento.

Vários educadores musicais em diferentes países da Europa e da América do Norte propuseram novas formas para o aprendizado musical da criança e, por isso, são considerados pioneiros no ensino da música.

Abaixo estão descritas as ideias centrais dos métodos que serviram como apoio para a realização deste trabalho.

1.1.1. Émile Jacques Dalcroze (1865 - 1950)

Educador musical suíço atuou como professor no Conservatório de Genebra. Seu grande mérito foi propor um trabalho de educação musical baseado no movimento corporal e na habilidade de escuta. Em seu trabalho, Dalcroze constatou a precariedade do preparo auditivo de seus alunos. Estes não conseguiam ouvir a música

que viam na partitura impressa. Dalcroze percebeu então que o erro estava em não deixar que os alunos experimentassem sonoramente o que deviam escrever. Então ele passou a incentivar a escuta e o toque ao piano antes do aluno começar a realizar a atividade.

Dalcroze concluiu também que seus alunos tinham dificuldades para cantar obedecendo a organização rítmica das melodias, apesar de compreendê-la bem. Essas dificuldades estavam relacionadas ao controle sobre os movimentos do aparelho vocal. Foi então que ele elaborou uma proposta de educação musical baseada na interação entre música, escuta e movimento corporal.

A esse sistema de educação musical, Dalcroze chamou “Rythmique” (Rítmica). Ele se relaciona diretamente à educação geral, pois fornece instrumentos para o desenvolvimento integral do ser humano através da música e do movimento, além de atuar como atividade educativa, desenvolvendo a escuta, o movimento corporal, a voz cantada e o uso do espaço em que a pessoa está inserida. Dessa forma Dalcroze percebeu que o primeiro instrumento musical a ser treinado seria o corpo.

Outra preocupação de Dalcroze era a questão da educação musical em seu país. Ele atribuiu a responsabilidade de promover a educação das massas aos órgãos educacionais, professores e artistas. Dalcroze acreditava que se os líderes mostrassem interesses apenas no progresso, não teriam capacidade para conduzir um povo e para isso era preciso tornar as pessoas conscientes da importante proximidade da arte com o povo e incentivá-las à prática. Uma forma de tornar essa idéia possível seria a implantação do ensino da música nas escolas, pois a arte possui o papel de provocar nos indivíduos a expressão de sentimentos comuns.

As idéias de Dalcroze, além de influenciar educadores de seu tempo, servem ainda hoje como fundamento para muitas propostas nas áreas de música, dança e teatro³. Em Genebra há o Instituto Émile-Jacques Dalcroze, importante centro de formação de professores e responsável pela propagação das idéias e sistemática de Dalcroze. O Instituto oferece cursos de curta, média e longa duração, além de publicar revistas e livros.

³ DALCROZE, É.-J. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Lausanne: Foetisch Frères, 1965

1.1.2. Zoltán Kodály (1882 - 1967)

Teve a importante tarefa de empenhar-se na reconstrução da cultura musical húngara que havia sido abandonada por muitos séculos devido à influência de invasores a partir do chamado “desastre de Mohács”⁴ (1526) quando a Hungria foi ocupada pelos turcos. Depois desse período a Hungria foi dominada por diferentes povos, o que contribuiu para que a música daquela região perdesse sua importância e a cultura húngara, aos poucos, sua identidade. Passado esse período de invasão e guerras, no final do século XIX Kodály e sua equipe formada por músicos, etnomusicólogos e sociólogos começam um trabalho de resgate da cultura do país e a recuperação da qualidade da música húngara.

Kodály era filho de músicos amadores e quando criança aprendeu a tocar piano e violino. Estudou composição na Academia de Música de Budapeste. Sempre teve um interesse grande pela música nacional e depois de estudá-la percebeu o quanto os motivos típicos que a tornava tão diferente de outras músicas folclóricas eram pouco conhecidos.

A verdadeira música húngara só foi registrada por Bartók e Kodály, que através de pesquisas redescobriram a cultura do país. O trabalho de Kodály e Bartók apresentava quatro fases: coleta de material, transcrição, classificação e publicação. Os dois trabalhavam gravando milhares de melodias que formam a base da etnomusicologia húngara. O trabalho foi publicado em várias coleções com cerca de cem mil canções coletadas ao longo de aproximadamente sessenta anos.

Em 1945 a Hungria libertou-se do Império Austro-Húngaro e abriu espaço para as idéias revolucionárias de Bartók e Kodály, e o material coletado serviu de matéria-prima para obras de compositores e instrumentistas daquela época. A partir de então começaram a ser publicadas coleções de livros didáticos em educação musical.

Examinando o vasto material coletado durante a pesquisa de campo, Bartók e Kodály chegaram a conclusão de que seria preciso realizar uma espécie de classificação do material para que pudessem conhecê-lo com mais profundidade.

⁴ Em 1526, o exército turco de Solimão I derrotou o exército húngaro na batalha de Mohacs. Durante mais de 150 anos, após a derrota de Mohacs, a Hungria foi testemunha de lutas contínuas entre os imperadores Habsburgo do Sacro Império, que se apossaram da parte oeste do reino, os turcos estabelecidos na região central e grupos da nobreza húngara.

Decidiram então ordená-los por tipos e estilos, isso foi feito como penúltimo momento da pesquisa, antes da publicação de seus resultados.

A nova República Popular Húngara deu suporte para a aplicação do método em rede de escolas estatais em 1966. A abordagem de ensino de música, conhecido como “Método Kodály” de implantação da música nas escolas, utiliza-se principalmente de canções folclóricas e nacionalistas, de obras compostas a partir do material coletado em suas pesquisas.

O objetivo de Kodály era ensinar a “vontade de cantar” a todas as pessoas por meio de um programa eficiente de alfabetização musical. Ele tinha a idéia de trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares, nas atividades de lazer e, com a aplicação do método em todas as escolas do país, pretendia educar o público para a música de concerto.

Kodály tinha grande interesse em proporcionar alfabetização musical para todos e por isso propunha a reforma do ensino musical diretamente ligada ao sistema educacional húngaro, que estaria presente em todos os níveis de ensino. A ênfase era colocada no canto em grupo e o material utilizado eram canções folclóricas e nacionalistas. O desenvolvimento curricular do método Kodály inclui leitura, escrita da música, treinamento auditivo, rítmica, canto e percepção musical. A consciência e o sentido rítmico são trabalhados com as crianças por meio de jogos que auxiliam na compreensão e no reconhecimento dos modelos rítmicos tanto oral como visualmente⁵.

O ritmo não é ensinado separadamente da melodia. Para Kodály é importante desenvolver o hábito da entonação desde cedo, pois talvez depois não seja possível aperfeiçoar essa capacidade. O canto é baseado em modelos melódicos simples que provém do repertório húngaro geralmente construído sobre a escala pentatônica.

De acordo com Kodály, o intervalo mais assimilado pelas crianças é o de terça menor descendente. Dessa forma a criança aprende primeiro a pentatônica menor, depois escalas modais e quando a escala pentatônica está assimilada, elas já

⁵ FORRAI, K. *Musical Education in Hungary*. Ed. Sándor Frygies. London: Barrie & Rockliff, 1966. Este livro é uma importante referência sobre o método, com detalhamento das grades curriculares de cada curso e amostragem do material musical.

são capazes de cantar e ler a primeira vista. Mais tarde aprendem a escala maior. Por último são apresentados para as crianças os acidentes.

O método Kodály utiliza-se também do manossolfa, um sistema que associa sinais às notas musicais, ajudando as crianças a “ler” os sinais e transformá-los em som. Os componentes do método Kodály não são novos, mas adaptações de propostas existentes em outros países. Ele juntou-os num planejamento gradativo e coerente:

- Sistema de símbolos de duração rítmica;
- Sistema de alturas relativas – dó móvel (Tonic Solfa);
- Manossolfa – conjunto de sinais manuais que auxiliam o desenvolvimento de relações tonais.

1.1.3. Edgar Willems (1890-1978)

Nascido na Bélgica e radicado na Suíça, foi discípulo de Émile-Jacques Dalcroze e, como este, também via a necessidade de ensinar música para toda a população, procurando estudar as relações entre a música e o homem.

Willems propõe dois aspectos musicais a serem estudados: o *teórico* – que está relacionado aos elementos da audição e natureza humanas, e o *prático* – onde organizou um material didático com suas idéias para a educação musical⁶.

Ao estudar a audição, Willems a caracteriza de três formas: sensorial, afetivo e mental. Em todas elas o sentimento está relacionado à experiência musical pois

“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)

Defendendo a necessidade de que a cultura auditiva precisa ser vivenciada por todos e não somente por pessoas talentosas, Willems afirma que esse preparo auditivo deve ser realizado anteriormente ao ensino de um instrumento musical, pois a escuta é a base da musicalidade, assim toda criança pode ser preparada auditivamente

⁶ WILLEMS, E. *Las bases psicológicas de La educación musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1960

para que possa aprender a ouvir os materiais sonoros básicos que formam a música e organizá-los.

Para Willems, uma escuta sensível geralmente vem acompanhada por efeitos autônomos de ordem física e mental, e essa escuta pressupõe sua organização em forma de música. Já a inteligência auditiva é caracterizada pela capacidade que a atividade cerebral tem de registrar os sons simultaneamente, dando espaço para a imaginação criativa, que é a capacidade de criar imagens sonoras a partir da audição de diversos sons.

1.1.4. Carl Orff (1895-1982)

Antes de realizar sua proposta de educação musical, Orff já trabalhava em parceria com Dorothea Gunter dando aulas de música e dança para professores de educação física, desenvolvendo uma proposta onde música e movimento estivessem ligados. Os princípios de movimento eram os mesmos do método Dalcroze.

Dispondo da ajuda de um amigo, Karl Maendler, Orff construiu vários instrumentos de percussão conhecidos hoje como “instrumentos Orff”, que eram utilizados em suas aulas. O objetivo dos instrumentos era para que os músicos e dançarinos trocassem de papéis entre si, assim todos tocavam e dançavam. Com o tempo, Orff percebeu que o tipo de trabalho realizado com os professores também daria certo se fosse desenvolvido com crianças. Então ele desenvolveu o conceito de “música elemental”, música que não é abstrata, mas uma integração dos elementos da linguagem falada, canção, dança, movimento partindo do ritmo e servindo de base à educação musical. A prática da improvisação exerce um papel importante na proposta, uma vez que as crianças possuem o instinto de criar suas próprias melodias. Assim, Orff criou um método em que todos são participantes e não apenas ouvintes.

Os ritmos e melodias propostas são simples e assimiláveis rapidamente pelas crianças. O trabalho é baseado em atividades lúdicas infantis como cantilenas, parlendas, uso das rimas, emitir sons com qualquer objeto que esteja em mãos. Falado ou cantado, esse material que também pode ser melodias folclóricas, é acompanhado

utilizando-se do ostinato (motivo rítmico que se repete) realizado com os instrumentos Orff (família de xilofones e metalofones, tambores, pratos, platinelas, pandeiros, maracas e outros instrumentos de percussão).

O método Orff é destinado a todas as crianças e cada uma contribui expressando sua criatividade e musicalidade. Ele não busca talentos privilegiados, mas explora o que cada criança traz consigo⁷.

1.1.5. Shinichi Suzuki (1898-1998)

Filho do dono da maior fábrica de instrumentos de cordas do Japão, Suzuki aprendeu a tocar violino como autodidata até que teve a oportunidade de ir à Alemanha se aperfeiçoar. Em Berlim, residiu por oito anos e teve aulas de violino com Karl Klinger. Ao voltar para o Japão, começou a lecionar no Conservatório Imperial onde formou um quarteto de cordas com seus irmãos que se apresentava em rádios e concertos. Em 1931 começou sua experiência como educador.

Em seu método Suzuki para o ensino do violino, ele propõe que a música faça parte do meio em que a criança convive desde pequena, assim como acontece com o aprendizado da língua materna onde os pais conversam com os bebês desde seu nascimento e, dessa forma, estimulam a fala. Assim, segundo Suzuki, a criança aprenderá a tocar o instrumento de forma natural, pois toda pessoa tem o mesmo talento para falar e fazer música.

A partir de 1954 na cidade de Matsumoto, Suzuki começa o “Movimento de Educação do Talento” trabalhando com crianças e aplicando o método que havia desenvolvido anos antes.

O método é composto por uma coleção de dez livros e seu procedimento é fazer com que a criança aprenda por etapa, de forma progressiva. É realizado um intenso trabalho auditivo – as crianças ouvem muitas vezes a gravação da música que

⁷ Há uma certa dificuldade em tratar do pensamento de Orff ,pois ele não deixou textos que explicassem seus pensamentos e abordagens. Assim utilizamos fontes secundárias de boa informação para um aprofundamento no assunto.

irão tocar. Ouvem em casa os pais tocarem e isso é fundamental, pois os pais estimularão a criança a tocar, tornando o aprendizado uma atividade lúdica.

Ao adaptar princípios de aprendizagem da língua materna à educação musical, Suzuki utilizou-se de alguns conceitos dos quais se destacam⁸:

- Economia no ensinar – deixar que o aluno descubra coisas por si mesmo;
- Aceitação de esforços e possíveis falhas;
- Repetição com constante avaliação crítica;
- Estímulo à execução de memória;
- Estudo sistemático;
- Pensar positivo;
- A mente serve para expressar-se.

Segundo Hermann (s. d., p. 3-4) *apud* Fonterrada (2008, cap. 2, p. 171) o objetivo do método é formar seres humanos completos e felizes com auxílio da arte e não formar instrumentistas.

1.2. Considerações

Através de reflexões sobre os métodos de musicalização citados no presente trabalho podemos observar que todos excluem a possibilidade de que a iniciação musical da criança seja feita de maneira técnica ou teórica, pelo contrário, os métodos têm como objetivo fazer com que o aprendizado musical se torne cada vez mais prazeroso, desenvolvendo na criança habilidades que já trazem consigo e estimulando a capacidade criadora resultante da prática da vivência musical. Apesar de cada método ressaltar um aspecto diferente na forma de musicalizar, eles destacam a importância do canto e do movimento na aprendizagem musical.

Kodály prioriza o papel do canto coral e o desenvolvimento da leitura e escrita musical, já Dalcroze destaca a importância da combinação entre movimento corporal e música. Orff, assim como Dalcroze, não se preocupa em ensinar técnicas

⁸ SUZUKI, S. *Educação é amor*. um novo método de educação. 2.ed. Santa Maria: Pallotti, 1994

instrumentais ou formas de leitura musical, ele prioriza trabalhar a expressão e criação do indivíduo. Willems se apegua nos aspectos físicos e mentais que a escuta proporciona, dando importância ao envolvimento afetivo da criança, e Suzuki prioriza uma habilidade específica, no caso a prática instrumental do violino.

Comparando os métodos podemos perceber que alguns valorizam a combinação de algumas vertentes artísticas (Dalcroze, Orff), por outro lado, há aqueles que demonstram mais importância e se concentram no desenvolvimento musical do indivíduo sem que haja uma integração com outras vertentes artísticas (Suzuki, Kodály e Willems).

As influências desses educadores que propuseram novos métodos de musicalização estão presentes na prática pedagógica de educadores musicais brasileiros, dos quais podemos citar Fumiko Kawanami, representante do método Suzuki no Brasil, e Shinobu Saito que, a partir dos princípios de Suzuki, desenvolve um trabalho com crianças e jovens na região de Campinas. Outros métodos como Kodály, Orff e Willems são difundidos no Brasil através de suas associações que promovem encontros e cursos de curta duração para a divulgação da prática dos mesmos: Sociedade Kodály do Brasil, Associação Orff – ambas em São Paulo – e Associação Internacional de Educação Musical Willems, representada no Brasil (Bahia) por Carmen Mettig Rocha).

Apesar de esses métodos serem bastante difundidos pelo Brasil, ainda podemos encontrar em muitas escolas de música a aplicação do modelo conservador de ensino musical, onde o professor repassa seus conhecimentos, muitas vezes mecanicamente, em vez de estimular a capacidade que a criança possui de criar e descobrir seu próprio caminho no aprendizado musical.

Sabendo que os métodos de musicalização descritos no presente capítulo têm como objetivo desenvolver e estimular habilidades na criança, atualmente têm surgido novas pesquisas pedagógicas que deixam o educando em total liberdade para explorar e realizar seu próprio trabalho, elaborando seu material didático para o ensino musical.

Cabe citar aqui o trabalho realizado por Viviane Beineke e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas “*Lenga la lenga jogos de mãos e copos*”⁹ onde podemos encontrar registro de brincadeiras e canções tradicionais de regiões do Brasil com arranjos para flauta e acompanhamento percussivo de mãos ou copos, pois segundo GAINZA:

“Não existe tampouco uma série de possibilidades fixas, estabelecidas e mais ou menos limitadas no que se refere a criatividade. Partindo dos parâmetros atuais, “jogar” com a música é também “jogar-se”, o que dá como resultado uma gama infinita, e em constante mutação, de caminhos para a expressão e para a criação.” (GAINZA, 1988 pg. 105)

Portanto, no ensino de musicalização infantil é preciso ter sempre como foco o estímulo e o desenvolvimento das habilidades musicais que a criança possui, trabalhando sempre de forma lúdica para que a criança possa estar sempre envolvida no fazer musical.

Ouvir música, aprender uma canção, brincar de roda, realizar brinquedos rítmicos, são atividades que despertam, estimulam e desenvolvem o gosto pela atividade musical, além de propiciar a vivência de elementos estruturais dessa linguagem, e é com base nesses princípios que o presente trabalho será desenvolvido.

Pretende-se demonstrar que a construção do repertório de canto coral desenvolve na criança a capacidade de responder aos estímulos sonoros de músicas de diferentes formas, culturas e tipos, habilitando a criança a reconhecer o ambiente sonoro em que ela vive. O trabalho em grupo tem a responsabilidade de educar para a cultura musical, desenvolvendo a musicalidade como forma de expressão artística, ensinar a arte do cantar, tendo sempre o objetivo de formação global da criança, além de proporcionar um relacionamento interpessoal com os membros do grupo. Esta é a grande diferença entre apenas cantar e participar de um coro, e para a criança será uma forma de lazer, aprendizagem e descoberta.

⁹ BEINEKE, Viviane; Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. *Lenga la Lengua: jogos de mãos e copos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2006

2. A Educação Musical no Brasil através do Canto Coral

O canto coral infantil está diretamente ligado a educação musical no Brasil, cujo início se deu na catequização dos índios pelos jesuítas (séc. XVI) que ensinavam o canto para ser entoado durante as celebrações religiosas. Nesse período, a educação musical estava diretamente ligada à Igreja e, por conseqüência, aos moldes do repertório europeu.

Segundo Fonterrada (2008), com a vinda da família real de Portugal para o Brasil em 1808, a música que até então era restrita à Igreja, estendeu-se aos teatros passando a receber companhias estrangeiras de óperas e, somente em 1854, instituiu-se o ensino da música nas escolas públicas brasileiras, quando um decreto ditava que o ensino deveria se processar em dois níveis: noções de música e exercícios de canto. A partir de então, a identidade musical brasileira começava a ter seu espaço entre os educadores musicais.

Os trabalhos mais significativos na área do canto coral infantil surgiram no campo do ensino do canto orfeônico em São Paulo, no início do séc. XX, com projetos de João Gomes Júnior e Fabiano Lozano. Apesar de o governo do Estado de São Paulo ter apoiado o ensino do canto coral nas escolas primárias e normais, este ensino era considerado deficiente e precário, pois as canções eram mecanicamente executadas, com repertórios inadequados às vozes e possibilidades dos cantores,¹⁰ além de as letras das canções entoadas terem o principal objetivo de despertar nas crianças o amor à Pátria.

O sentido disciplinador, implícito no projeto para a oficialização do ensino do canto orfeônico nas escolas, interessava aos educadores e agentes políticos, os quais queriam acabar com a República Velha, instaurando no lugar desta a República Nova (1930) e o Estado Novo (1937). A música poderia trazer as massas à cena política, uma vez que os próprios músicos acreditavam na força disciplinadora do canto orfeônico como veículo capaz de unir todos os brasileiros em torno de um único ideal de Nação.

¹⁰ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil – Canto Orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: Edusc, 1998.

Villa-Lobos que já havia conhecido as idéias e características do método Kodály, onde este faz o uso de material folclórico e popular da própria terra com ênfase no ensino da música por meio do canto coral democratizando o acesso à arte, achou o método adequado para as escolas brasileiras. A partir da década de 30, Villa Lobos elabora um projeto sobre o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e normais. Esse projeto foi concretizando-se lentamente e previa a formação de professores especializados nessa nova disciplina a ser implantada, através do qual cada escola teria um orfeão, bibliotecas e discotecas específicas na área da música, além da realização de grandes concentrações orfeônicas reunindo milhares de crianças e adolescentes.

Segundo Pereira (1940. p.8), *apud* Contier (1998. p.26-27):

“O hábito do canto orfeônico se propagou, suscitando uma numerosa e pujante floração de literatura musical do gênero, publicada pelas diversas casas editoras; e a solução dada ao problema da educação musical escolar, no Distrito Federal, é hoje famosa nos círculos educacionais de todo o mundo.”

Com o êxito alcançado nas experiências realizadas através do canto orfeônico em São Paulo, Villa Lobos expandiu seu projeto para a cidade do Rio de Janeiro. O resultado obtido não poderia ter sido diferente: grandes espetáculos cívicos artísticos em estádios de futebol ou praças públicas. Em outubro de 1932 no Rio de Janeiro, em uma das concentrações, Villa Lobos reuniu 15.000 crianças apresentando canções cívicas e folclóricas.

Com o passar dos anos o projeto de Villa Lobos atingiu âmbito nacional. Ele acreditava na função socializadora da música e integralização na vida educacional. Seu objetivo era que todos tivessem acesso à educação musical, elevando assim o nível artístico do povo. Dessa forma as escolas brasileiras seguiram o programa proposto por Villa Lobos.

No repertório estavam presentes canções cívicas, patrióticas, marchas e canções folclóricas, sendo estas últimas amplamente utilizadas.

A partir da década de 60 do século XX é extinto de vez o movimento de canto coral existente, passando a ser opcional e a existir apenas em igrejas, escolas particulares, empresas e instituições que valorizam essa prática.

Na década de setenta foi instituída a implantação da matéria Educação Artística (LDB N. 5.692/71, Art. 7) como parte do currículo escolar, o que favoreceu de forma gradual o desaparecimento do canto coral do meio educacional.

Com a implantação dessa Lei o ensino de música começou a perder seu espaço nas escolas (principalmente escolas estaduais e municipais). Com sua reforma em 1996, “O ensino de arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis de educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (LDB n. 9.394/96, Art 26, parágrafo 2), deu ainda mais abertura para que o ensino específico da música nas escolas fosse deixado de lado, uma vez que o ensino de arte abrange várias modalidades: dança, artes visuais, música e teatro.

Em 18 de agosto de 2008 através da Lei 11.769/08 é feita uma alteração no § 6º do Art 26 Lei 9.394/96 decretando que: “A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.” Esse decreto dá margem para várias interpretações e uma delas é a de que a música fará parte da grade curricular da escola, porém sem a obrigatoriedade de ter aula de música toda a semana, e que o ensino de música poderá ser feito por um professor polivalente (que ensine as várias modalidades artísticas) e não necessariamente o professor licenciado em música.

Ocorre que a partir da implementação da lei 11.769/08, as escolas onde não havia mais o ensino de música, tiveram que de alguma forma incluí-la em sua grade curricular, tendo como base os Referenciais Curriculares Nacionais para Educação Infantil e os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) que em seu volume específico para “artes”, diz sobre o ensino da música:

“É necessário procurar e repensar caminhos que nos ajudem a desenvolver uma educação musical que considere o mundo contemporâneo em suas características e possibilidades culturais. Uma educação que parta do conhecimento e das experiências que o jovem traz de seu cotidiano, de seu meio sociocultural e que saiba contribuir para a humanização de seus alunos.” (Secretaria de Educação Fundamental, 1998 p. 80)

A referência à música dentro dos Parâmetros Curriculares não garante uma mudança na situação atual do ensino. Essa questão envolve muito mais do que políticas educacionais. É preciso buscar caminhos para um melhor entendimento de como a música pode contribuir para a formação da criança e elaborar uma prática educacional musical que aproxime a música dos estudantes.

2.1. O Canto Coral Infantil

“O canto é uma manifestação natural do ser Humano. É a expressão de seus sentimentos, suas alegrias e tristezas. O coral, além disso, encerra outra vantagem, que é a facilidade instrumental.” (BRÉSCIA, 2003 p. 84)

A voz é um instrumento que cada um traz consigo e a atividade de canto coral pode ser desenvolvida em qualquer contexto social, ou seja, tanto em escolas particulares quanto da rede municipal ou estadual, o que a torna de fácil acesso. Como forma de se adequarem à lei 11.769/08 que determina o ensino de música, muitas escolas têm optado por ensinar música através do canto coral. Há também alguns projetos sustentados por parceiros e ONGs onde a atividade de canto coral infantil é desenvolvida.

O canto coral oferece à criança contribuições para sua formação e para seu fortalecimento cultural. Com a prática do canto coral a criança se socializa com outros colegas, aprendendo a superar possíveis individualismos, a ter afinidade com os colegas do grupo e a trabalhar em conjunto.

Através do canto coral, a música é trabalhada como uma experiência que promove o encontro de expressão em ritmo e melodia. Às vezes não há necessidade de texto, pois a criança pode sentir com seu corpo e transmitir através de sua voz.

É através desses benefícios que o canto coral infantil traz à criança, que tal prática tem sido reconhecida como meio de educação e, portanto, a figura do regente como educador. Tal figura vai além do seu conhecimento musical, pois seus cantores são reflexos de como seu trabalho é realizado e do quanto o regente/educador está

envolvido nessa prática. Reger e ensinar é um processo contínuo de aprendizado tanto para regente como para coristas. A tarefa do regente do coro infantil não é simples. Muitas vezes, e na maioria delas, ele acaba sendo secretário, preparador vocal, pianista entre outros. Porém, para que seu trabalho seja realizado de maneira eficiente, é necessário que o regente tenha domínio da linguagem musical e da técnica de regência, possua conhecimentos da voz infantil e técnica vocal aplicada a ela, ter conhecimento de psicologia infantil e gostar de trabalhar com crianças.

A escolha de profissionais para dividir as tarefas dentro de um coro infantil tem se tornado cada vez mais difícil, não pela falta deles, mas pela falta de profissionais aptos para desempenhar a função. Podemos citar como exemplo a falta de pianista acompanhador. Não é qualquer pianista com um bom nível técnico de conhecimento do seu instrumento que pode ser considerado um bom acompanhador. Além de possuir domínio sobre seu instrumento, é preciso ouvir a si mesmo e ao coro para poder equilibrar o som entre as vozes infantis e o acompanhamento musical. O instrumentista acompanhador precisa estar em sintonia com o regente a ponto de reconhecer as suas intenções diante do coro. Um bom acompanhador de coro, certamente é um bom auxiliar para o regente, pois sabe destacar linhas melódicas, enfatizar harmonias, e equilibrar o volume certo de seu acompanhamento.

No Brasil, são várias as necessidades que o coro infantil apresenta. A falta de profissionais habilitados nesta área tem se tornado cada vez maior. A falta de verba financeira para contratar músicos que acompanhem não só as apresentações como também os ensaios é uma dificuldade enfrentada por muitos coros infantis no Brasil. É comum vermos apresentações onde o próprio regente precisa tocar para acompanhar seu coral e quando não está tocando, utiliza-se de um acompanhamento pré-gravado. Alguns coros conseguem verba para um instrumentista fazer apenas um ensaio e tocar na apresentação. É muito importante que o instrumentista acompanhador seja fixo, pois só assim se consegue um entrosamento entre regente, coro e instrumentista acompanhador.

As necessidades são muitas, porém quando se decide realizar um trabalho com coro infantil é preciso ter em mente a responsabilidade e a missão de educar,

musicalizar, ensinar a prática do canto, tudo isso sempre aliado à formação geral da criança.

3. Um estudo de caso

Este trabalho foi realizado em parceria com o Instituto Cultural Canarinhos da Terra através do programa O Coral na Escola, onde uma equipe formada por dois professores de música e um auxiliar atua em determinadas escolas da região de Campinas, difundindo o ensino do canto coral infantil.

Trabalho neste Instituto há cinco anos, inicialmente como pianista e atualmente na regência do grupo Infantil. A carga horária de trabalho varia a cada ano. A cada início do ano a equipe pedagógica e a diretoria do projeto se reúne para definir alguns assuntos, tais como quantidade de grupos no programa Escola Coral, datas das principais apresentações, tema do Concerto da Primavera, quantidade de escolas que farão parte do projeto O Coral na Escola e quais professores serão alocados para estas escolas dependendo da disponibilidade de horário de cada professor.

A escolha da parceria com o Instituto Cultural Canarinhos da Terra para o desenvolvimento deste trabalho deve-se à postura da diretoria do projeto e à equipe pedagógica acreditar não só no fazer musical através da prática do canto coral como levar essa prática às crianças da rede municipal e estadual de ensino, que dificilmente teriam a oportunidade de participar dessa atividade.

3.1. Instituto Cultural Canarinhos da Terra

O Instituto Cultural Canarinhos da Terra é uma instituição da sociedade civil sem fins lucrativos e de utilidade pública, fundada em 1.996 para dar amparo legal e administrativo ao Coral Canarinhos da Terra. O Instituto teve sua organização e objetivos ampliados com o estabelecimento do Convênio Cultural firmado com a Universidade Estadual de Campinas em 2.002, que proporcionou a implantação do Projeto de Responsabilidade Social-Educacional e Cultural Canarinhos da Terra – Unicamp.

Através deste convênio o Instituto passou a dispor do apoio da Universidade para utilização da infra-estrutura educacional e de operação: salas de aula, pianos, estantes, anfiteatro e na parceria institucional com seus alunos e professores.

Em virtude de suas atuações sociais, artísticas e culturais recebeu a Medalha Carlos Gomes, que é outorgada aos destaques culturais da cidade de Campinas.

A partir de 2.005, através do patrocínio da PETROBRAS, o Instituto passou por gradativa qualificação de seus profissionais, fato esse que só trouxe benefícios, uma vez que foi possível observar a evolução dos resultados dos grupos corais e conseqüente destaque e notoriedade em suas produções musicais, pela inovação e criatividade.

O Projeto interage também com a comunidade local através do programa “O Coral na Escola”, que desenvolve ações de educação complementar em música, atingindo mais 350 jovens em escolas da rede pública de ensino, somando um total de 550 jovens e crianças atendidas.

Através do ensino da música e do canto coral, o Instituto oferece uma oportunidade de formação musical e profissional gratuita, ajudando a afastar estes jovens e crianças de fatores de risco na formação de seu caráter e dando-lhes perspectivas de desenvolvimento artístico e profissional.

Alguns programas são desenvolvidos pelo Instituto Cultural Canarinhos da Terra¹¹:

- **Programa Educacional “Escola Coral Canarinhos da Terra Unicamp”.**
Programa de Formação Cultural e Musical Escola Coral. Opera nas instalações do Instituto de Artes da Unicamp através de convênio de parceria cultural, atendendo cerca de 200 alunos na faixa etária de 6 a 21 anos divididos em dois grupos: Coral Infanto-Juvenil e Coral Meninos Cantores
- **Rede de Responsabilidade Social - Projeto Canarinhos do Lar.** A parceria desenvolvida desde 2006 com o Abrigo de Menores – Lar da Criança Feliz tem trazido resultados graduais e duradouros, pois os jovens

¹¹ Informações cedidas pelo diretor do Instituto Cultural Canarinhos da Terra.

participantes do Projeto Coral passam a integrar-se melhor com a comunidade e escola, demonstrando claros sinais de desinibição e aproveitamento escolar. Participar do Coral passou a ser uma espécie de prêmio, pois apenas as crianças que se mostram mais comportadas “ganham” o direito de participar do coral. Os eventos e apresentações do coral passaram a fazer parte do calendário dos alunos, monitores e voluntários do Lar da Criança Feliz.

- **Programa Educacional “O Coral na Escola”.** Desenvolve parceria com escolas da rede pública de ensino de Campinas. O programa tem o apoio do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp e da Secretaria de Estado da Cultura, através do Edital Pontos de Cultura. Seu objetivo é criar uma rede de oportunidades através de ações sócio-educativas de educação complementar em canto coral, desenvolvendo a formação de corais em escolas das redes municipal e estadual de ensino.
- **Ação Cultural Concertos de Primavera.** O programa promove a integração de todos os alunos participantes dos projetos, que realizam apresentações musicais oferecidas gratuitamente à população, sendo que uma das apresentações é direcionada às escolas e projetos sociais. O Concerto de Primavera é um evento onde são apresentadas as produções culturais de cada ano, desenvolvidas pelos núcleos de produção do Projeto Canarinhos da Terra - UNICAMP.
- **Ação Cultural Encontro de Corais Canarinhos da Terra - UNICAMP.** O programa desenvolve a integração dos grupos corais do projeto, com outros grupos musicais da região, promovendo a participação e integração dos jovens com arte e cultura. Este evento tem a participação de cerca de 400 cantores entre os coros do projeto e coros convidados, e obedece aos objetivos educacionais do projeto, prevendo em sua concepção, além das apresentações musicais, o desenvolvimento de uma

Oficina de Técnica Vocal e Composição Musical, voltada aos alunos participantes.

Para a realização das ações obtidas nesse projeto, foi realizada uma parceria com o Instituto Cultural Canarinhos da Terra através de um dos programas descritos acima, “O Coral na Escola”.

Durante o ano de 2010, o programa atendeu a quatro escolas na região de Campinas. Para a realização do estudo de caso deste trabalho foi selecionada a Escola Municipal de Ensino Fundamental X. Uma equipe composta por dois professores licenciados em música – Cléo Branco e Rafael Kashima – uma monitora (Manuela) e o diretor do projeto (que cuidava da parte de diálogo escola-projeto) foi designada para desenvolver o projeto de canto coral infantil nesta escola e ao longo do ano letivo de 2010 pudemos realizar as atividades nesta escola.

As atividades tiveram início em 05 de março de 2010 e término em 26 de novembro de 2010, com ensaios as sextas-feiras.

3.2. Seleção das crianças

O grupo selecionado para a realização deste projeto foi composto por alunos da Escola Municipal de Ensino Fundamental X¹², situada no bairro Matão, região afastada do centro de Campinas com moradores de classe menos favorecida. Os alunos participantes cursavam do 2º ano ao 6º ano do ensino fundamental e a faixa etária variava de 7 a 12 anos.

A proposta de realizar um trabalho de canto coral infantil nesta escola foi aceita pela direção da mesma e, no decorrer do ano letivo de 2010, foi realizado o trabalho em parceria com o Instituto Cultural Canarinhos da Terra.

A direção da escola enviou bilhetes para os pais, informando sobre o projeto de canto coral na escola, e a criança que devolveu o bilhete assinado pelo pai ou

¹² Adotaremos esse nome fictício por questão de ética profissional

responsável pôde participar das atividades. Tivemos cerca de 25 crianças participando do projeto.

3.3. O espaço físico

O espaço que a escola disponibilizou para os ensaios foi o refeitório. Um local bem limpo, amplo, arejado, com ventiladores, portas e janelas grandes. O horário dos ensaios coincidia com o horário do preparo da merenda do turno vespertino, então era impossível não sentir o cheiro de comida pelo ar.

Como no local havia várias mesas e bancos, antes de cada ensaio tínhamos que organizar a sala para receber os alunos e montar a aparelhagem que a equipe de professores levava – teclado, pedestal, amplificador. Afastávamos todas as mesas e bancos para deixar o meio do salão livre a fim de desenvolver as atividades.

Muitas vezes o chão ainda estava molhado, pois havia acabado de ser lavado, então era preciso deixar os ventiladores, que faziam muito barulho, ligados para que o chão secasse mais rápido e as crianças pudessem sentar sem se molhar. Por questão de logística era mais fácil sentar-se no chão, pois com os bancos ficaria mais difícil para desenvolver as atividades lúdicas e as crianças não se importavam de se sentarem no chão. Ao término do ensaio, organizávamos as mesas e bancos, pois a escola dizia não ter funcionário e tempo hábil para organizar novamente o refeitório.

3.4. Dinâmica do ensaio

Não foi possível inserir o horário de ensaio do coral durante o período de aula normal dos alunos, pois quando foi apresentado o projeto de canto coral à escola, esta já havia fechado os horários de aula deste ano letivo. Foi preciso fazer dois grupos de ensaio para atender tanto os alunos do turno matutino quanto vespertino. Dessa forma, os alunos do período matutino ensaiavam logo que acabavam as aulas daquele período e os alunos do período vespertino chegavam uma hora mais cedo do início das aulas daquele turno. Os ensaios aconteciam todas as sextas-feiras, em duas turmas, com duração de uma hora de ensaio cada.

A maioria das crianças, com exceção de uma aluna que estudava órgão com uma professora da sua Igreja, não havia tido contato com o fazer musical. Alguns alunos diziam que cantavam os cânticos quando iam à Igreja, outros não tinham mesmo o hábito de cantar. De um modo geral, os alunos cantavam de maneira inadequada, muitos com dificuldades de afinação, articulação e pronúncia das palavras.

Uma grande dificuldade que enfrentamos nos primeiros meses do projeto foi a questão do comportamento. Os alunos não sabiam esperar nem ouvir o professor cantar para perceber a diferença entre a voz que ela estava utilizando para cantar (voz de garganta) e a voz correta para cantar (voz de cabeça). Eles não tinham paciência para ver o exemplo correto e depois repetir. Foi preciso realizar várias atividades que despertassem e desenvolvessem nas crianças o sentido de ordem e disciplina de ensaio.

Na primeira parte do ensaio eram realizadas atividades musicais lúdicas a fim de despertar e desenvolver a criatividade, noção espacial, socialização, expressão corporal, memória, ritmo, e solfejo. Dessa forma é possível aprender brincando sobre elementos musicais básicos tais como: grave/agudo, rápido/lento, forte/fraco.

Na segunda parte do ensaio era realizado o aquecimento vocal e depois a prática do repertório selecionado. Para muitas crianças do grupo, foi a primeira vez que tiveram a oportunidade de conhecer uma nova forma de expressão. O canto coral, ao mesmo tempo que é individual, pois cada um canta com seu próprio instrumento, neste caso a voz, é coletivo, pois há uma produção vocal em conjunto.

Cabe ressaltar aqui a importância de se fazer um planejamento das atividades propostas e sua realização de forma lúdica, assim a criança terá sempre uma motivação para seu aprendizado além de estabelecer na convivência e atividades em parceria com os colegas uma concepção de possibilidade de lazer, pois a criança aprenderá brincando.

Alguns pontos negativos foram observados durante a realização do projeto, dentre os quais se destaca o fato de ter apenas um ensaio por semana e os ensaios serem fora do horário de aula. Isto faz com que se tenha um grande rodízio de crianças a cada ensaio. A maioria das crianças morava nos arredores da escola e retornava sozinha para casa. Nos dias em que ocorria algum tipo de problema e a escola liberava

os alunos mais cedo, poucos ficavam para o ensaio do coro. Quando chegava o próximo dia de ensaio, tínhamos que retomar o que já havíamos ensaiado na semana anterior.

No caso desta escola, o ideal seria colocar os ensaios do coro na grade de horários da escola, assim evitaria os problemas de “rodízio” de crianças, dessa forma poderia haver um rendimento maior nos ensaios. Para isso acontecer é preciso que haja um diálogo entre escola e projeto a fim de que se estabeleça um horário de ensaio que não prejudique nenhuma das partes. Cabe ressaltar que esses acordos precisam ser feitos com a escola antes dela fechar sua grade de horários para o ano letivo.

Tiveram alguns dias de ensaio em que não foi possível realizá-lo, pois a escola não teve aula (por motivo de passeio das crianças ou reunião de equipe pedagógica ou reunião com os pais) e a direção da escola não entrou em contato para o cancelamento do ensaio. Quando isso ocorria, íamos até a escola e só quando chegávamos lá é que ficávamos sabendo que não seria possível realizar o ensaio programado para aquele dia.

Esse tipo de acontecimento muitas vezes cria certo desânimo na equipe, pois fica parecendo que a escola não dá a importância devida ao trabalho que está sendo desenvolvido com seus alunos. Um trabalho que traz benefícios para a própria escola, uma vez que age diretamente na socialização e melhorias no aprendizado da criança, além de a escola ter a representação de sua identidade através de apresentações do coro.

O comprometimento total da direção da escola é um fator muito significativo para o desenvolvimento de qualquer tipo de projeto a ser desenvolvido dentro de uma escola. O diálogo entre o diretor da escola ou responsável pelo projeto na escola e o coordenador do projeto que está sendo executado na escola, também é algo de muita importância. É preciso que cada parte cumpra com suas obrigações determinadas para o desenvolvimento do projeto.

3.5. O uso da partitura

A utilização da partitura é importante quando se realiza um trabalho com coro infantil?

Este é um assunto onde se encontra diferentes tipos de opinião. Em conversas com colegas de trabalho e entrevistas realizadas com alguns professores atuantes na área de canto coral infantil¹³, discute-se que o uso da partitura tanto pode atrapalhar o desenvolvimento do trabalho como pode ser fundamental para a realização do mesmo.

Por estar com sua atenção voltada para a partitura, a criança pode deixar de expressar-se vocalmente e corporalmente. Outro ponto observado é a responsabilidade que a criança tem de ter que levar a partitura aos ensaios, o que muitas vezes não acontece, pois a criança acaba esquecendo de levá-la, nesse caso então a partitura acaba atrapalhando o desenvolvimento do ensaio.

Por outro lado, o uso da partitura é um grande recurso para o desenvolvimento de um trabalho de educação musical através do canto coral, pois a criança tem o contato direto com a notação musical. Esse contato possibilita não só a compreensão do desenho melódico por onde sua voz terá que percorrer como também ela pode ser capaz de identificar na partitura onde está determinado trecho que está sendo executado, além de reconhecer elementos que formam a estrutura de uma partitura como por exemplo sinais utilizados para indicar repetição de algum trecho.

As crianças envolvidas neste trabalho tiveram a oportunidade de ter o contato com a partitura durante o aprendizado de algumas das canções selecionadas para o repertório do grupo. Antes de apresentarmos a partitura, realizamos algumas atividades a fim de que eles se familiarizassem com a escrita de determinadas figuras rítmicas e notas musicais que estariam presentes no repertório. No dia em que distribuímos as partituras, logo puderam reconhecer, com entusiasmo, algumas das notações musicais que já haviam aprendido.

¹³ Sandra Mara Rhoden – regente do Coro Infantil da Fundação Municipal de Artes de Montenegro (RS) FUNDARTE. Claudia Ribeiro Bellochio – regente do Coro Infantil do Colégio Centenário. (Santa Maria-RS) Sílvia Regina Beraldo Penteado – regente do Coro Infantil do Colégio Progresso. (Campinas-SP)

Acredito que mesmo as crianças decorando as músicas, o que acontece com muita facilidade, e não necessitando acompanhar a partitura para poder cantar, é importante que esse tipo de escrita deixe de ser algo estranho para elas e passe a fazer parte do dia-a-dia de suas atividades musicais, pois assim poderemos esperar que nossos futuros jovens e adultos queiram aprender a lê-la. Cabe ao regente perceber se o uso da partitura está influenciando negativa ou positivamente, saber conduzir a melhor forma de utilizá-la e o momento de retirá-la a fim de que o grupo possa cantar “de memória” e ter o corpo livre para expressar-se musicalmente.

3.6. Apresentação

Além de educar musicalmente, outro objetivo da prática do canto coral é promover um crescimento da criança (e isto está diretamente ligado à auto-estima), permitindo que estas explorem sua musicalidade não apenas no decorrer das atividades musicais, mas para o seu desenvolvimento como ser humano.

Uma das formas de se avaliar este desenvolvimento é durante as apresentações musicais, pois nestas a criança se depara com um desafio, uma meta a ser cumprida, e é nesse desafio que ela mostrará sua habilidade e o resultado de tantos ensaios. Crianças, pais e regentes, todos criam uma expectativa para “o grande dia”, o dia da apresentação.

Durante a realização prática deste trabalho pude observar como as crianças reagem de forma positiva quando é anunciada a data de uma apresentação. É uma mistura de ansiedade com “medo de errar”, preocupações do tipo: que roupa usar? Minha mãe vai poder assistir? E após a apresentação a primeira pergunta é: cantamos bem?

No quesito comportamento, em dia de apresentação as crianças se superam. Até os mais bagunceiros se acalmam e se concentram para que possa sair tudo como foi planejado e ensaiado.

No decorrer do ano de 2010 os alunos envolvidos neste projeto fizeram três apresentações que foram programadas pela escola e direção do Instituto Cultural Canarinhos da Terra. Tentamos realizar uma apresentação para encerrar o primeiro

semestre, porém não foi possível devido à falta de data e horário disponível pela escola, então as apresentações se concentraram no segundo semestre.

- 21/08 – Festa de Inauguração da Biblioteca da escola. A Escola Municipal de Ensino Fundamental X realizou uma festa onde várias apresentações culturais puderam ser expostas e aproveitamos para realizar a estreia do coral.
- 06/11 – Encontro de Corais na Escola. Evento realizado pelo Instituto Cultural Canarinhos da Terra durante o qual todos os coros das escolas envolvidas formaram um grande coro para uma apresentação.
- 26/11 – Abertura do II Ciclo de seminários de reflexões sobre práticas educativas das EMEFs¹⁴ do NAED¹⁵ Norte. O coro foi convidado para fazer a abertura deste evento.

Após uma das apresentações fomos surpreendidos pelo seguinte depoimento:

“Estou muito emocionada por ver o resultado deste trabalho. Parece incrível, mas lá [na escola] eles agem de uma forma e quando eles estão aqui [na apresentação] eles se colocam uma responsabilidade muito grande. É muito bom estar aqui para prestigiar esse sucesso dessa parceria que vem desenvolvendo tanto essas crianças. Elas estão desenvolvendo na oralidade, socialização, integração e nos conteúdos em sala de aula.” (depoimento de uma professora no dia do encontro de corais.)

É importante lembrar que a apresentação é apenas uma mostra do que foi trabalhado durante os ensaios e, por isso, uma forma de se avaliar e incentivar o crescimento do grupo.

¹⁴ Escola Municipal de Ensino Fundamental

¹⁵ Núcleo de Ação Educativa Descentralizada

3.7. Considerações

No decorrer desse projeto, alguns pontos me despertaram a atenção. A falta de conversa entre direção da escola e a coordenação do projeto, e como consequência o não envolvimento total da escola, foi um fator que prejudicou o desenvolvimento do trabalho. A direção da escola não comparecia aos ensaios a fim de ver como as crianças estavam recebendo esse novo projeto na escola, nem sequer aparecia para dar uma palavra de incentivo, estimular os alunos a não faltar aos ensaios. Esse tipo de atitude deixa transparecer que para a escola é indiferente ter ou não um projeto desse porte sendo realizado com seus alunos. Mais uma vez ressalto que a parceria entre direção da escola e coordenação do projeto é muito importante para o sucesso de qualquer atividade dentro de uma escola. Os objetivos precisam ser os mesmos, a direção, juntamente com os professores precisa incentivar seus alunos a participar das atividades que são desenvolvidas na escola, pois é ela que tem o contato diário com os alunos e não um projeto que é realizado apenas uma vez na semana.

A falta de ter uma sala designada para os ensaios, que não fosse um local adaptado, no caso o refeitório, lugar onde todas as pessoas que passavam pelo lado de fora podiam ver o que estava acontecendo e muitas vezes alguns alunos passavam fazendo gracinha e isso tirava a concentração dos que estavam dentro do refeitório, também é um fator que prejudicou o desenvolvimento das atividades. Ter uma sala própria para os ensaios é uma forma de a criança ter a referência de que naquele local é realizada determinada atividade e, a partir do momento em que ela entra naquele local, ela já deve saber qual a atividade e a postura que terá de exercer.

Muitas vezes o ensaio era interrompido por pais que vinham buscar seus filhos e não esperavam o ensaio acabar para levá-los embora. Quando isso acontecia, as crianças perdiam a concentração e um tempo era gasto para trazê-los novamente à concentração para ensaiar. Os pais e a escola devem entender, e através de sua postura e atitude transmitir para o aluno que essa atividade é tão importante quanto qualquer outra aula, por esse motivo as crianças não podem ser retiradas do ensaio antes do seu término.

Ter uma equipe formada por músicos (regente e pianista) e monitor, ajuda bastante para otimizar o desenvolvimento do ensaio, pois o regente pode se preocupar apenas com a realização das atividades, deixando a cargo do monitor auxiliar nas saídas para banheiro ou qualquer tipo de imprevisto que possa ocorrer durante a realização do mesmo.

Para se ter um maior número de crianças envolvidas no projeto e não ter um alto índice de faltas e rodízio de crianças (diferentes grupos a cada ensaio) o ideal seria que o projeto fosse desenvolvido durante o horário de aula normal da escola. Como foi mencionado no decorrer deste capítulo, para que isso ocorra é preciso que a coordenação do projeto, juntamente com a direção da escola, definam um horário durante o fechamento da grade de horários da escola, mesmo que seja preciso dividir em turmas, caso uma turma só fique com um número muito grande de crianças e não dê para realizar um projeto de qualidade.

A coordenação do projeto precisa avaliar alguns pontos antes de definir a escola em que será realizado o projeto. É preciso verificar se a escola tem condições de infra-estrutura, incluindo um local adequado para a realização das atividades, se a direção da escola acredita que o desenvolvimento da atividade proposta pelo projeto trará benefícios para os alunos de sua escola e não será apenas uma atividade para acrescentar números aos relatórios pedagógicos.

A coordenação também é responsável por contratar a equipe de profissionais que realizará o projeto e servir como ponte de comunicação entre direção da escola e equipe pedagógica. É preciso que cada integrante da equipe pedagógica (regente, pianista e monitor) tenha claro em mente qual sua função durante o período em que as atividades do projeto estão sendo desenvolvidas, para que nenhum profissional interfira na função do outro.

Se fossemos pensar em um projeto fixo na escola, que não fosse feito só por um ano, poderíamos selecionar um grupo de crianças que já tenham feito pelo menos um ano de projeto e realizar o ensaio em horário extra-classe a fim de se ter um grupo mais avançado, com objetivo de começar um trabalho de realização artística mais avançada, elaborada, permitindo que a música ultrapasse o aspecto educacional e revele o potencial artístico que cada pessoa traz consigo.

3.8. Sugestões para o aperfeiçoamento do projeto

Durante os quatro anos que estive envolvida na realização do projeto “O Coral na Escola”, pude observar alguns pontos a serem melhorados pela coordenação do projeto e pela direção da escola. Assim, abaixo segue uma proposta que consideramos ideal para a estruturação desse projeto.

Para realizar um projeto onde muitas pessoas estão envolvidas, é preciso que seja bem especificada a função de cada uma delas. É importante que se tenha um coordenador do projeto com a função de fazer um primeiro contato com a direção da escola e servir como ponte entre direção da escola e equipe pedagógica.

Na equipe pedagógica é interessante que se tenha um coordenador ou diretor musical que supervisione as atividades que estão sendo realizadas pelos professores. No caso de o projeto ser implantado em mais de uma escola é de extrema importância a existência deste cargo, pois todas as escolas envolvidas terão a possibilidade de desenvolverem o mesmo nível de projeto. O diretor musical acompanhará presencialmente (com horários pré-definidos) o desenvolvimento das atividades realizadas pelos professores.

Como se trata de um projeto de Canto Coral é interessante que a equipe pedagógica determine um repertório a ser realizado por todas as escolas, mas é muito importante também que cada escola desenvolva um repertório diferente, pois estamos trabalhando com públicos diferentes, estruturas de escolas diferentes. Um repertório que para uma escola pode levar mais tempo de ensaio para ficar pronto, para outra, esse tempo pode ser mais curto e assim estaremos limitando o desenvolvimento de tal escola.

Cada equipe de professores terá um regente para realizar as atividades, um pianista para acompanhar, um monitor responsável por auxiliar as crianças caso aconteça algum imprevisto e ajudar o regente a organizar as crianças para a realização das atividades. Ressalto que a tarefa do regente no coro infantil também deve ser a de educar, que certamente é uma das mais importantes. É fundamental que o regente tenha noções básicas de piano e o pianista noções de regência e que seja qualificado para trabalhar com voz infantil pois, na ausência de um deles (no caso de imprevistos) e

não havendo outro regente ou pianista que possa substituí-lo naquele dia, o companheiro de equipe do profissional ausente poderá conduzir as atividades, não sendo necessário o cancelamento do projeto naquele dia.

Como se trata de um trabalho a ser realizado com crianças, é importante que toda a equipe pedagógica, desde o diretor musical até o monitor, tenha conhecimentos de psicologia infantil. Esse conhecimento influenciará desde a escolha de atividades a serem realizadas com as crianças até a própria maneira do trato com elas. Fica a cargo da coordenação do projeto promover encontros de capacitação com profissionais habilitados na área de psicologia infantil para assessorar a equipe pedagógica.

O primeiro contato com a escola onde será desenvolvido o projeto será feito pelo coordenador do projeto. Após esse primeiro contato com a escola, e havendo o interesse da mesma para que o projeto seja realizado, o diretor musical também deve ter contato com a escola a fim de saber qual a expectativa da escola em relação ao projeto e se a mesma possui infra-estrutura para atender as atividades desenvolvidas pelo projeto.

Após a escolha da escola ou escolas, o coordenador do projeto, juntamente com a direção da escola, define qual o melhor horário que a escola poderá disponibilizar para a realização do projeto. Posteriormente, em reunião com a equipe pedagógica definirá quais profissionais serão alocados para as escolas.

A reunião é um fator muito importante para a padronização do projeto. Nela são discutidos assuntos como a realização das atividades, a escolha de repertório para as escolas, a troca de experiência entre os profissionais, a troca de ideias sobre suas atuações e a avaliação do projeto. O ideal seria que essas reuniões de equipe pedagógica acontecessem quinzenalmente e a reunião entre coordenação e direção musical do projeto juntamente com direção de escola acontecessem mensalmente, a fim de avaliarem os resultados e discutirem possíveis melhorias.

Para a escola onde será desenvolvido o projeto, fica a responsabilidade de marcar um encontro entre pais dos alunos participantes do projeto juntamente com toda a equipe de profissionais envolvidos na sua realização naquela escola (até mesmo professores de sala de aula). Este encontro é muito importante, pois nele será apresentado e explicado o funcionamento do projeto para os pais. Dessa forma, pode-

se ter um maior apoio vindo da parte dos pais e professores de sala de aula, uma vez que eles saberão qual a finalidade das atividades desenvolvidas.

Havendo a necessidade de contratações de novos profissionais, é necessário que se faça um treinamento com os mesmos para que não se perca o padrão do projeto. O novo profissional deverá acompanhar as reuniões e também a realização prática do projeto. Ele fará uma espécie de estágio supervisionado, através do qual, a princípio, apenas observará e depois começará a por em prática a função para qual está sendo contratado.

Com uma boa escolha da escola e dos profissionais, cada um se esforçando ao máximo para exercer sua função com excelência, o projeto caminhará cada vez mais para o crescimento, tanto dos participantes quanto do projeto em si.

4. Repertório para coro infantil

A organização e seleção de repertório não é uma tarefa simples. Os regentes escolhem, dentre o repertório musical para coro, as obras que pensam ser de maior importância para o processo de aprendizagem musical dos integrantes de seu grupo, levando também em consideração o desenvolvimento de um trabalho artístico que possa envolver e motivar o grupo. Ouvir sugestões de músicas por parte dos integrantes do coro também é importante, pois, segundo Tourinho (1993, p. 23) *apud* Leal (2005, p. 32) “saber o que selecionar e respeitar o que as crianças selecionam faz parte da função de educar e aprender”.

A escolha de repertório tem sido um dos maiores desafios que o regente de coro infantil brasileiro tem enfrentado. É nessa escolha que o regente mostrará o conhecimento que possui de seu coro, pois algumas precauções precisam ser tomadas quando se quer constituir um repertório variado, adequado ao grupo e ainda com qualidades artísticas.

“A construção do repertório de canto coral desenvolve na criança a capacidade de responder aos estímulos sonoros de músicas de diferentes formas, culturas e tipos, discutir e descrever música verbalmente e ainda conhecer o ambiente sonoro em que está inserida. O trabalho em grupo auxilia o desenvolvimento da personalidade, o respeito com o próximo, organização, disciplina, pontualidade, sensibilidade e criatividade. Com essas oportunidades a criança estará fundamentando, para toda a vida, os princípios de sua compreensão musical, de sua sensibilização enquanto ser humano e de sua criatividade enquanto artista.” (JOLY, 1997, p.10)

Em conversas com educadores e em contato diário com crianças é possível observar que devido ao avanço dos meios de comunicação – TV, internet e a popularização dos jogos eletrônicos – fez com que as crianças perdessem um pouco do hábito de cantar. Dificilmente vemos crianças brincando de roda, entoando uma canção que tenham aprendido com seus pais e até mesmo pais que cantem para embalar o sono de seus filhos. Pelo contrário, através do avanço tecnológico, as crianças são submetidas a uma grande carga de músicas com textos pouco ou nada apropriados à sua idade e extensão vocal. Vale ressaltar que o aprendizado dessas canções sem o

auxílio de um profissional do canto pode, na maioria das vezes, fazer com que a criança adquira os trejeitos e defeitos dos cantores, pois a criança tem o hábito de imitar para aprender.

Para uma boa escolha de repertório é importante que se leve em consideração alguns fatores, tais como:

- Não ultrapassar os limites da extensão vocal infantil;
- Analisar a estrutura da melodia (intervalos, modulações), ritmo e prosódia musical, para que não haja um desencontro rítmico entre letra e melodia;
- Analisar as dificuldades da música como um todo para julgar se elas são condizentes com as possibilidades do grupo que se está trabalhando.
- Verificar a adequação da melodia à voz infantil para que letra e melodia tragam uma entoação leve e que permita ser trabalhada a voz de cabeça.

Durante a realização do estudo de caso deste projeto, cujo objeto de estudo foi um grupo de aproximadamente 25 crianças com faixa etária entre 7 a 12 anos de idade, alunos pertencentes à EMEF X, não disponibilizamos as partituras de todas as músicas do repertório para as crianças. Elas aprendiam a maioria das músicas por processo de repetição. Cantavam trechos de diferentes formas (imitando voz de animais, personagens de histórias, etc.) e dessa maneira, sem perceber, já estavam memorizando a música.

Foram selecionadas canções com diferentes graus de dificuldade. Começamos com peças cujas melodias e letras seriam de fácil aprendizagem, pois o grupo selecionado não tinha a prática de cantar e, conforme víamos a necessidade de aprendizagem, selecionávamos outras canções que suprissem tais necessidades e servissem como desafio para as crianças.

As canções de fácil aprendizagem foram escolhidas com o intuito de que pudessem ser aprendidas em um único ensaio, e dessa forma as crianças se sentiriam estimuladas, motivadas a comparecer aos próximos ensaios.

As canções mais elaboradas, com dificuldades rítmicas, melódicas, de articulação de palavras e em idiomas diferentes, foram escolhidas a fim de desafiar a criança a estudar a peça e, dessa forma, trabalhar a disciplina ao estudar e a paciência,

uma vez que é preciso repetir diversas vezes de diversas formas uma música e determinado trecho da mesma para que esta fique pronta.

Na lista a seguir estão relacionadas, por ordem de aprendizado, as canções que foram trabalhadas com as crianças durante este projeto. Estas canções foram aprendidas ao longo do ano de 2010. Parte delas foi apresentada no dia 21 de agosto, na Festa de Inauguração da Biblioteca da escola, e o repertório completo foi executado nas apresentações dos dias 06 de novembro, no Encontro de Corais na Escola, e 26 de novembro, na Abertura do II Ciclo de Seminários de reflexões sobre práticas educativas EMEFs dos NAED Norte.

De manhã já vem o sol (Carmem Rocha com adaptações)

Música de fácil compreensão melódica, trabalhando graus conjuntos, favorecendo sua utilização como exercício de solfejo e percepção. Apropriada para a introdução da prática do canto. Esta música era executada todos os ensaios também como forma de aquecimento vocal pois, no término da música pode-se modular meio tom e repeti-la novamente.

De manhã já vem o Sol

Carmem Rocha
Com adaptações

De ma - nhã já vem o sol dó re mi fa o sa - bi - á dó re

6 mi já vai dor - mir can - tan - do sol fa mi re dó.

11 De ma - nhã já vem o sol dó re mi fa o sa - bi - á dó re

16 mi já vai dor - mir can - tan - do sol fa mi re dó.

21 De ma - nhã já vem o sol dó re mi fa o sa - bi - á dó re

26 mi já vai dor - mir can - tan - do sol fa mi re dó.

Figura 1: De manhã já vem o sol (Carmem Rocha com adaptações)

Colorindo/Vermelho/Azul/Amarelo/Verde (Thelma Chan)

As músicas fazem parte do livro de canções “Coralito prá brincar de cantar” onde a compositora, através de músicas bem curtas, aborda diversos temas. Os textos são curtos e de fácil aprendizado trabalhando com o imaginário infantil. Podem ser executadas em conjunto, como se fosse uma suíte. Apropriada para o início do trabalho do canto coral infantil.

♩ = 108

Es - se mun - do co - lo - ri - do é um ba - ra - to de se

ver Es - sas co - res pin - tam tu - do Mos - tra - re - mos pra vo - cê

Figura 2: Colorindo (Thelma Chan)

♩ = 80

Ver - me - lho Pe - ri - go Pa - re, a - mi - go

quan - do e - le pin - tar Mas se o ver - me - lho

for de co - mer nós va - mos a - van - çar

Figura 3: Vermelho (Thelma Chan)

♩=104

O a - zul que pin - ta a - á - gua do
 mar Tam - bém o céu pin - tou
 E lá do céu por cau - sa do
 mar a ter - ra é a - zul

Figura 4: Azul (Thelma Chan)

♩=108

A - ma - re - lo do sol que es - quen - ta a ma - nhã A - ma
 re - lo do ou - ro da mi - na Que tin -
 giu o i - pê Mui - tas fru - tas - dou - rou A - té lá
 den - tro do o - vo e - le pin - tou

Figura 5: Amarelo (Thelma Chan)

♩ = 56

F F/A

Vem ver de per - to co - mo é o

Gm7 B^b/G Gm7 B^b/G C

ver - de do chi - cle - te do chi - cle - te de hor - te -

F *rall...*

lã nham nham nham nham 0 ver - de

F F/A Gm7 B^b/G

pin - ta a na - tu - re - za bos - ques e flo - res - tas

Gm7 B^b/G C F

ver - de chei - ro de ma - nhã

Figura 6: Verde (Thelma Chan)

Palhaçada (Thelma Chan)

O texto é um aspecto bastante característico da peça, pois desperta o lúdico na criança, cativando assim o interesse das mesmas. Garantir a afinação nas notas iguais e nos semitons, juntamente com o texto que em determinado trecho vira um trava-língua se torna um dos desafios desta peça. É preciso tomar cuidado com o pulso da música, pois as crianças ao executarem, tendem a acelerar.

Dm G7 C Am
 To - do mun - do é pa - lha - ço, — to - do

Dm G7 C C7 F G
 mun - dos - ta de fa - zer rir: ha ha ha ha ha... Quem não gos - ta de con - tar pi - a

C Am Dm G7 C C7
 - da, pra fa - zer gra - ça e ca - ir na - gar - ga - lha - da! Quem não

C G C
 lha - da! Pa - lha - ço gri - ta: Ê! Pa - lha - ço cho - ra: BUÁ! Pa - lha - ço

Dm G7 Gm C7
 can - ta pa - ra - pa - ra - pe - ra pe - rapi - ra pi - ra po - ra! Ba - te

F G7 C Am Dm G7
 pal - mas, pe - de bis, pa - lha - ço quer te ver fe - liz!

C C7 C G7 C
 Ba - te liz! Pam - pa - ra - ran - pam, pam, pam!

Figura 7: Palhaçada (Thelma Chan)

Faça uma careta (Ana Yara Campos)

Sua execução parece simples, pois a letra da música faz com que esta se torne divertida ao se trabalhar elementos de técnica vocal. É preciso ser trabalhada com muito cuidado a emissão das notas repetidas, a articulação das palavras para que se entenda o texto e o andamento da música, pois as crianças tendem a acelerar o andamento. O último intervalo da canção é um desafio a ser superado, pois, com a espera de oito tempos sustentando a nota si³, as crianças querem gritar na palavra “já”, em vez de cantá-la. Sua tessitura abrange do si² ao mi⁴.

FAÇA UMA CARETA!

Letra e Música: Ana Yara Campos, 1988

$\text{♩} = 135$

E B E C#m
 Fa-çau-ma ca-re-ta, fa-çau-ma ca-re-ta! As-sim: (fazer uma careta)

F#m B E B
 as-sim! (idem) Dêu-maes-pre-gui-ça-da co-moo ga-toa to-da ho-ra!

E C# F#m B A
 As-sim: (espreguiçar) as-sim! (idem) Mas-ti-gue, mas-

E
 ti-gue: iô iô iô iô iô iô iô iô! HMM! E

A
 es-sahis-tó-ria de "SSS" "SSS" me pa-re-ce mui-toes-

B
 tra-nhae le-gal! Já pos-so co-me-çar a mi-nha

B⁷ E
 Téc-ni-ca, Téc-ni-ca Vo-cal: pom pom pom

C⁷ F C⁷
 la la la la la pom pom pom pom lê lê lê lê lê

F# B B⁷ E
 pom pom pom pom li li li li li lh... já!

AYCampos, abr98

Figura 8: Faça uma careta (Ana Yara Campos)

Sakamotosan (Thelma Chan)

Sua melodia é bem simples e sua letra possui caráter extremamente infantil. Por ter várias palavras em outro idioma (japonês) é preciso trabalhar bastante o texto dando ênfase na dicção e pronúncia das palavras. É importante também explicar o significado das palavras em japonês para que a criança entenda o que está cantando .

Ger- ta vez meu a - mi - go ja - po -

nês, Sa-ka-mo-to San, meen - si - nou a co -

mer de pa - ri - ti - nho, ha-shi! No co -

me- ço foi bem di - fi - cil...

Mas a - pren - di e vi - rou ví - cio! Su -

shi, ya - ki - to - ri, sa - shi - mi, tem - pu - rá, mi - so -

shi - ro, te - Kkã, go - zai - mashi - tá.

Figura 9: Sakamotosan (Thelma Chan)

Sim Sim Cantar (Lilo Aguiar)

Possibilita um bom treinamento vocal. O texto é curto e se repete algumas vezes, porém em outra tonalidade funcionando como um treinamento auditivo. Possui poucos saltos e mais graus conjuntos. Utiliza uma região em que a voz infantil soa bem. O texto a princípio parece ser de fácil memorização, mas as crianças demoram um pouco para decorá-lo, pois elas trocam a seqüência dos verbos no infinitivo.

Não dei-xar de can-t a r não dei- xar de dan-ç a r

Não dei - xar de brin - c a r e a - mar Pra não dei- xar de vi - v e r

Sim sim sem-pre can- t a r Sim sim sem-pre dan-ç a r

Sim sim sem-pre brin-c a r e amar Pra sim sim sem-pre vi - v e r.

Sim sim sem-pre can-t a r Sim sim sempre dan - ç a r

Sim sim sem-pre brin- c a r e a - mar Pra sim sim sem-pre vi- v e r

Sim sim sem-pre vi- v e r Pra sim sim sem-pre vi- ver FE-LIZ

Figura 10: Sim Sim Cantar (Lilo Aguiar)

Coro Cobra (Thelma Chan)

É uma peça que contagia o grupo devido ao jogo que a compositora faz com o sentido das palavras e o ritmo da música, tornando possível a exploração da expressividade. É preciso ser trabalhada com muito cuidado, pois com a empolgação das crianças pode levar a uma emissão de notas gritadas, favorecendo a perda do controle melódico. Possui semitons que, apesar de difícil execução, servem para desenvolver um bom trabalho de afinação.

Se vo-cê pen-sa que en-trar no co-ro é a-pa-nhar mui
 - to... Ai, não é, não! Es-tar no co-ro é can-tar com mui-ta
 gen-te, con-ten-te, to-do mun-do jun-to nu-ma só can-ção...
 A Co-ro tam-bém po-de ser co-
 ral, co-ro co-bra co-ral, o-lha só que le-gal...!
 E se vo-cê se-ar-re-pi-ou com es-te nos-so vo-cal,
 so-mos um co-ro-g-ni-mal, (imitar bichos) so-mos um co-ro-g-ni-mal, GRRR!

Repetir à vontade

Figura 11: Coro Cobra (Thelma Chan)

Floresta (Patrícia França Arr: Gerson Frutoso)

A melodia é simples, na maioria das vezes em graus conjuntos, poucos saltos, utiliza uma região bem cômoda para a voz infantil. Em um determinado trecho da peça há uma dificuldade de repouso para respiração e nesse mesmo trecho pode-se realizar um cânone e, assim, introduzir um trabalho a duas vozes. É preciso fazer um trabalho especial em relação à pronúncia do texto, pois há trecho com seqüência de palavras no plural e sílabas que “travam” a língua, fazendo com o que não se entenda o texto que está sendo cantado.

Letra Patrícia França

Música Patrícia França
Arranjo Gerson Frutuoso

Introdução 8

voz

10

Ra ios de lu ar en tre as fo lhas da flo res ta

15

pis cam va ga lu mes fa zen do u ma fes ta Sons mús te ri

20

o sos es con di, dos pe lo breu Som bras se trans for mam em bi chos

25

fa das ca ma feus Sa pos coa xam a co ru ja pi a

30

Cri cri cri cri cao gri lo a pu lar — Can tam ven tos

35

tu do é ma gi a no so nho da flo res ta a té o sol ra iar

40

Sa pos coa xam a co ru ja pi a cri cri cri cri cao

Sa pos coa xam a co ru ja pi a

gri lo a pu lar Can tam ven tos tu do é ma gi a no

cri cri cri cri cao gri lo a can tar — Can tam ven tos

so nho da flo res ta a té o sol ra iar

tu do é ma gi a no so nho da flo res ta a té o sol ra iar

Figura 12: Floresta (Patrícia França Arr: Gerson Frutoso)

Alô Galera (Thelma Chan)

Em forma de Rap – poesia rimada sobre uma base rítmica - é uma música que as crianças gostam muito de cantar devido ao estilo do ritmo. Além da parte falada, cuja articulação das palavras deve ser bem trabalhada, há um trecho cantado que se repete duas vezes, uma vez com texto e outra solfejando com o nome das notas que estão sendo cantadas. Pode-se fazer um trabalho com percussão corporal para o acompanhamento da música.

No embalo do rap ♩=90

Thelma Chan

A - lô, a - lô, ga - le - ra, o - lha nós a - qui, che - ga - mos
pra te ver can - tar, che - ga - mos pra te ver sorrir! (pal - mas) ... Pra co - me -
çar o show, ve - nha jun - tar - se nós, can - tar - do com a su - ga que can - tar a nos - sa voz!
É pra já, co - me - car, um, dois e lá vai!
Va - mos jun - tos can - ta - ro - lar, a pla - té - a e o co - ral,
pra sen - tir - mos pra - zer, que pra - zer! Em brin - car co'a voz! (palma)
Em brin - car co'a voz! (palma) Ba - ca - na, vo - cê can - tou! Gos -
ta - mos, vo - cê gos - tou? En - tão va - mos can - tar mais, en - tão va - mos can - tar mais!
do, mi, ré, sol, fá, mi, do, ré lá, lá, sol, mi, do, ré, mi, ré
fá, fá, mi, sol, fá, mi, sol, fá, mi ré, fá, mi, ré, do (palma)
ré, fá, mi, ré, do (palma). Pa - ra - béns, pa - ra - béns, pa - ra - béns! Vo - cê a
- go - ra sol - fe - jou! Can - tou com o no - me das no - tas!
Ar - ra - sou! (palma) Fim 17

Figura 13: Alô Galera (Thelma Chan)

O Uirapuru (Valdemar Henrique)

A canção fala sobre a lenda do pássaro Uirapuru. A melodia é caracterizada pela repetição de motivos melódicos e rítmicos. Um aspecto importante da música é trabalhar a afinação das notas repetidas, juntamente com a dicção das palavras, uma vez que a linha melódica tem poucos repousos para que o cantor possa respirar, o que também colabora bastante para que acelere o andamento da música. O texto é engraçado, ajudando a despertar o interesse na criança.

O Uirapuru

Waldemar Henrique
Trans: Cléo Branco

cer-ta vez de mon-ta - ri - a eu des-ci-aum pa-ra - ná eo ca-bo-clo que re-
ho-mi" da mãe d'a-guae do ta - já dis-se do ju-ru-ta -
sa-gem que ma-tou su - ru - cu - cu e ju-rou com pa - vu -

4
ma-va não pa - ra - va de fá - lar á - á não pa - ra - va de fá - lar á - á que ca-bo-clo fa-la
í que se ri pa-rao lu - ar á á que se ri pa-rao lu - ar á á que ca-bo-clo fa-la
la-gem que pe-gou ui - ra-pu - ru á á que pe-gou ui - ra-pu - ru á á que ca-bo-clo ten-ta

9 1.2. 3.
dor. Me con-tou do "lo - bis dor. Ca-bo-cli-nho, meu a-mor ar-ran-jaum pramim, an-do ro-xa pra pe
dor. Que man-ga - va de vi -

13
gar un - zi-nhoas - sim, o di - a - bo foi-seem - bo - ra não quiz me dar, vou jun-tar meu di-nhei

17
ri-nho pra po-der com-prar, mas no di-a queeu com-prar o ca-bo-clo vai so-frer, eu vou de-sa-sso-ce

21
gar o seu bem que - rer á á o seu bem que - rer á á o-ra dei-xae-le pra lá...

Figura 14: O Uirapuru (Waldemar Henrique)

Sesere eeeye (Canção tradicional das ilhas Torres Strait)

Música indígena tradicional da Ilha Moa (Austrália). Fala sobre o vento e seus efeitos sobre as montanhas. O texto em outro idioma – dialeto indígena local – desperta o interesse nas crianças. É uma música muito ritmada, acompanhada por percussão e movimentos corporais. Pode ser cantada em uníssono, a duas ou três vozes.

Sesere eeye



Traditional song from the Torres Strait Islands

Clap, turned to the left side

Crook left elbow and look left

Clap, turned to the right side

Actions hands/arms

feet

Melody Soprano

Harmony 1 Mezzo

Harmony 2 Contralto

Se-se-reec-ye se-se-reec-ye nar in ar_ in a ro-par-te Se-se-reec-ye se-se-reec-ye

Se-se-reec-ye, se-se-reec-ye nar in ar_ in a ro-par-te Se-se-reec-ye, se-se-reec-ye

Se-se-reec-ye, se-se-reec-ye nar in ar_ in a ro-par-te Se-se-reec-ye, se-se-reec-ye

7

Crook right elbow and look right

Crook left elbow and look left

Crook right elbow and look right

Clap low right high

low left

hop on right & bend left knee

hands & arms

feet

Melody

Harm. 1

Harm. 2

nar in ar_ in a ro-par-te. Ro-par-te mar-ow-si am-ma te se-se-re ee-ye.

nar in ar_ in a ro-par-te. Ro-par-te mar-ow-si am-ma te se-se-re ee-ye.

nar in ar_ in a ro-par-te. Ro-par-te mar-ow-si am-ma te se-se-re ee-ye.

12

Crook left elbow and look left

Crook right elbow and look right

Left hand on right shoulder and scoop right

Pat shoulders (4 times)

hand down to end up on left shoulder

Bounce heels (4 times)

hands & arms

feet

Melody

Harm. 1

Harm. 2

Ro-par-te mar-ow-si am-ma te se-se-re ee-ye.

Ro-par-te mar-ow-si am-ma te se-se-re ee-ye.

Ro-par-te mar-ow-si am-ma te se-se-re ee-ye.

Figura 15: Sesere eeye (Canção tradicional das ilhas Torres Strait)

Mulher Rendeira (Edino Krieger)

Música folclórica brasileira. Cânone em quatro partes bem distintas tanto na linha melódica quanto na rítmica. Exige um pouco mais do coro, pois cada grupo do cânone precisa se concentrar na sua parte para não cantar a parte do vizinho.

Mulher Rendeira

Edino Krieger

①

O - lê mu - lher ren - dei - ra O - Lê mu - lher ren -

dar Tu meen - si - naa fá - zer ren - da Queeu teen - si - noa na - mo rar

②

O - lê mu - lher ren - dei - ra o - lê mu - lher ren dar

Sé tu meen - si - na ren - da eu teen si - noa na - mo - rar

③

O - lê lê o - lá lá o ren - dá

o - lê lê ó - lá lá na - mo - rar

④

Ô - re - dei - ra o - ren - da

tu meen - si - na a na - mo rar.

Figura 16: Mulher Rendeira (Edino Krieger)

Todas as canções que propusemos para serem trabalhadas neste estudo de caso foram bem aceitas pelas crianças, embora sempre há as favoritas, e estas, precisavam ser cantadas em todos os ensaios porque as crianças pediam. Ter esse retorno vindo da parte delas é gratificante para o regente.

Algumas canções, cujos textos traziam algum tipo de dificuldade na pronúncia, foram escolhidas propositalmente, pois tínhamos crianças com dificuldade de articulação na pronúncia das palavras. Pensando em trabalhar a dicção, inserimos tais músicas no repertório.

Durante a execução das músicas era preciso estar sempre lembrando as crianças, através de gestos e caretas, para não acelerarem o andamento, não emitirem um som gritado e olhar sempre para o regente. As crianças se distraem com muita facilidade e para uma boa execução da música é preciso estar atento ao que o regente pede, porque se deixar elas se empolgam e começam a cantar de qualquer jeito.

Com uma boa escolha do repertório, a criança estará se desenvolvendo musicalmente, uma vez que os conhecimentos adquiridos influenciam na apreciação artística e motivação pessoal.

CONCLUSÃO

Baseando-se na pesquisa de campo realizada durante este trabalho e através de relatos de professores, pode-se afirmar que a prática do canto coral infantil contribui não só para o desenvolvimento musical como também social e intelectual da criança. Observou-se no decorrer das atividades um aumento da expressividade, sensibilidade e musicalidade das crianças juntamente com aspectos que dizem respeito à sua formação global tais como concentração, capacidade de comunicar-se, interação e respeito ao colega de grupo e professor. Algumas crianças que nos primeiros ensaios não queriam interagir com os colegas para a realização de determinada atividade, ao longo do ano foram se tornando mais receptivas às propostas de atividades em grupo.

Tratando-se de um projeto de canto coral infantil realizado dentro de uma escola, observou-se que sem o apoio da escola onde se está realizando o projeto, os resultados esperados acontecem de forma mais lenta. Se há um envolvimento direto partindo da direção, os objetivos são alcançados com mais facilidade, pois as crianças envolvidas se sentem mais estimuladas em participar das atividades. A escola precisa apoiar, no sentido de ceder um espaço físico adequado para a realização das atividades, disponibilizar um horário que seja possível envolver um número suficiente de crianças para a realização do projeto e incentivar sempre a participação dos alunos.

Ao se realizar um trabalho de canto coral infantil, consideramos muito importante ter uma equipe de profissionais qualificados formada por regente, pianista e monitor. Cada profissional desempenhando bem a sua função colabora para uma melhoria no desenvolvimento do trabalho, pois as tarefas são divididas e nenhum profissional acumula funções.

Ressaltamos que, por se tratar de atividades desenvolvidas com crianças, os profissionais envolvidos não terão simplesmente a função de transmitir conhecimentos artísticos mas sim educar e, através da música, contribuir para a formação global da criança.

Acreditamos que, como parte integrante da educação musical, o canto coral infantil não pode deixar de ser difundido, pois viabiliza o acesso à arte e à cultura como elementos fundamentais para a formação de todo cidadão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 3ª ed. 403p.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. 4ªed. 150p.

ANTUNES, Celso. *As inteligências múltiplas e seus estímulos*. Petrópolis: Papyrus, 2000. 144p.

_____. *Jogos para a estimulação das múltiplas inteligências*. Petrópolis: Vozes, 2000. 312p.

BEINEKE, Viviane; Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. *Lenga la lenga: jogos de mãos e copos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2006. 48p.

BEST, David. *The rationality of feeling*. Londres, The Falmer Press, 1992.

BEYER, Esther. *A educação musical sob a perspectiva de uma construção teórica: uma análise histórica*. In: Fundamentos da Educação Musical, n.1, p. 5-25, 1993.

_____. *Educação musical no Brasil: tradição ou inovação?* In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL., 3., 1994, Salvador. Anais do III Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical . Salvador: ABEM, 1994. p. 97-115.

BORGES, Teresa Maria Machado. *A criança em idade pré-escolar*. São Paulo: Ática, 1994.199p.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 116p.

BRÉSCIA, Vera Pessagno. *Educação musical: bases psicológicas e ação preventiva*. Campinas: Editora Átomo, 2003. 154p.

BRITO, Teca Alencar de. *Música na educação infantil*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003. 3ª ed. 204p.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil – Canto Orfeônico, educação e getulismo*. São Paulo: Edusc, 1998. 69p.

FERREIRA, Martins. *Como usar a música na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2001. 238p.

- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, 2ª ed. 364 p.
- GAINZA, Violeta Hensy de. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus, 1988. 3º ed. 140p.
- HERMANN, Evelyn. *El método Suzuki*. Apostila não publicada, apresentada pela Asociación Suzuki Internacional, s.d.
- HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda. *Educação musical no Brasil*. In: HENTSCHKE, Liane. (org) *Educação Musical em países de línguas neolatinas*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2000. 163p.
- HOWARD, Walter. *A Música e a criança*. São Paulo: Summus, 1984. 5ª ed. 121p.
- JEANDOT, Nicole. *Explorando o universo da música*. São Paulo: Scipione, 1990. 174p.
- _____. *Encontro com H. J. Koellreutter*. Entrevista elaborada livremente por Carlos Kater, com base em depoimentos. Belo Horizonte: Cadernos de Estudo: Educação Musical, n. 6, p. 131-144, 1997.
- JOLY, Ilza Zenker Leme. *Educação e educação musical: conhecimentos para compreender a criança e suas relações com a música*. In: *Ensino de Música: Propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003. 192p.
- LEAL, Ester Rodrigues Fernandes. *O acompanhamento ao Piano para Coro Infantil. 2005. 99 p* (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas: Papirus, 2003. 235p.
- MÁRSICO, Leda Osório. *A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal*. Porto Alegre: Escola Superior de Tecnologia São Lourenço de Brindes, 1979. 124p.
- PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. *Princípios básicos da música para a juventude*. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas LTDA., 1976. 14ª ed. 134p.
- SESC São Paulo. *Canto, canção, cantoria: como montar um coral infantil*. São Paulo: SESC, 1997. 160p.
- SILVA, Walênia Marília. *Zoltan Kodály – idéias e concepções sobre educação musical*. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 5, n. 8, 1993.
- SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* São Paulo: Ed. Cortez, 1997. 3º ed. 175p.

ZAGONEL, Bernadete. *Que educação musical é essa?* In: Encontro anual da Associação Brasileira De Educação Musical, 7., 1998, Recife. Anais do VII Encontro Anual da ABEM. 1998. p. 73-76.