



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
LICENCIATURA EM MÚSICA**

DÉBORA ROCHA AMARANTE SILVA

**METODOLOGIA DO CANTO CORAL NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL NO
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE**

**ARACAJU
2018**

DÉBORA ROCHA AMARANTE SILVA

**METODOLOGIA DO CANTO CORAL NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL NO
CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção de grau de Licenciatura em
Música pela Universidade Federal de
Sergipe.

ORIENTADOR: Prof.^a Dra. Rejane Harder

ARACAJU

2018

DÉBORA ROCHA AMARANTE SILVA

**METODOLOGIA DO CANTO CORAL
NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL
NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE**

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para a obtenção de grau de Licenciatura em Música pela Universidade Federal de Sergipe.

Aprovada em 20 de agosto de 2018.

Banca Examinadora

Rejane Harder – Orientadora _____
Prof.^a Dra.
Universidade Federal de Sergipe

Eduardo Antônio Conde Garcia Júnior _____
Prof. Dr.
Universidade Federal de Sergipe

Frederico Cunha Andrade _____
Prof. MSc.
Universidade Federal de Sergipe

DEDICATÓRIA

Dedico este mérito a minha filha e ao meu esposo; como também a todos que deixaram um pouco de si para eu poder alcançar o meu objetivo maior, a minha graduação como educadora musical; um sonho que nasceu ainda em minha infância, e agora posso concretizá-lo.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Supremo

A ti, ó Pai, dedico o meu fôlego de vida, os pais queridos (in memoriam), o esposo amado, a filha que concebi, os irmãos e sobrinhos que me deste.

O que seria de mim se todos estes não fizessem parte da minha vida, e não me apoiassem de alguma forma, nos momentos que mais precisei?

Quantas vezes me prostrei e a ti clamei por socorro, e estendeste a tua mão amiga. Quantas foram as madrugadas que precisei fiquei acordada para estudar e as forças materiais faltavam e recorri as forças espirituais para poder me sustentar, foi tu que vieste ao meu encontro.

Quanto o amo Senhor!

Palavras não descrevem o que sente o meu coração para poder agradecê-lo por imensa dádiva.

Obrigada, Pai!

À Minha Família

Aos meus pais (memoriam), que mesmo não tendo instruções educacionais formais para me dar, nunca me faltou o seu Amor, o seu apoio e o seu incentivo para trilhar um bom caminho.

Um bem precioso eles me deram por herança, desde o meu nascimento; foi ser uma pessoa cristã, saber diferenciar o bem do mal e sempre olhar para o próximo lhe estendendo à mão.

Hoje vejo o fruto dos seus ensinamentos.

Quantos foram aqueles que me estenderam a mão para que eu pudesse galgar o meu objetivo.

Serei sempre grata aos meus irmãos e sobrinhos, que na sua medida, contribuíram para que eu pudesse concluir a minha graduação com êxito.

Em especial a minha irmã Márcia, que carregou consigo a missão de cuidar da minha filha Cecília, que ainda bebê a deixava em sua casa, para eu poder estudar. A ela minha eterna gratidão.

À Minha Orientadora Prof.^a Dra. Rejane Harder

Com todo carinho sou grata por tê-la tido como educadora, por vários períodos do meu curso. Através dela foram conduzidos vários ensinamentos para uma vida inteira.

Dedicada na arte de ensinar, foi com ela que aprendi a ser melhor, tanto como pessoa e quanto como educadora.

Quantas foram as vezes que tive a honra de sentar ao seu lado, ouvir os seus conselhos e ter o cuidado de segui-los com todo carinho.

Quando lhe pedir para ser minha orientadora não hesitou em aceitar, mesmo tendo tantos compromissos na universidade. O que dizer de tal ato de carinho?

Tê-la como orientadora é laçar a minha graduação com fita dourada, agradecer-lá por tudo e dizer que a admiro de todo o meu coração.

Que Deus a conserve sempre esse ser inigualável. Quem a teve como educadora sabe o que digo.

Meu imenso obrigada por tudo, Amiga Professora!

Que Deus a abençoe.

Aos Meus Colegas

Alguns se desviaram do propósito em ser um educador musical, mas os predestinados seguiram firmes na missão e levaram o barco até o porto desejado.

A Todos os Professores

Inúmeros foram os educadores que deram a sua contribuição para a minha formação, e os agradeço muitíssimo por cada semente plantada em minha vida profissional.

Todos fazem parte da minha história dentro da UFS. Cada um com a sua importância.

Aos Meus Amigos

Jamais deixaria de citá-los neste espaço tão especial que tenho para as minhas homenagens.

Nós formamos um lindo quarteto: eu, Sílvia, Thaís e Ramon. Quantos momentos que vivemos juntos; passamos mais tempo na UFS do que com os nossos familiares nos anos que ali estivemos.

Contamos muitas histórias de nossas vidas, tanto de alegria como também de tristeza; mas nunca deixamos um ou outro levar aquela tristeza de volta para casa.

E nas atividades curriculares em grupo, ai de quem ousasse nos separar! Serão momentos jamais esquecidos.

Mas um dia, esses amigos teriam que seguir diferentes caminhos.

A nossa amiga Thaís seguiu para o mestrado, e nós três fomos para uma determinada especialização. Lá estávamos eu, Sílvia e Ramon, por um bom tempo juntos novamente.

O que dizer de vocês? Além de amigos, parceiros para sempre e para tudo. Embora cada um tenha a sua rotina diferenciada, morando em outras cidades, outro país; não importa, estamos sempre conectados. A vocês, o meu muito obrigada, amigos-irmãos. Deus os abençoe!

"Se fosse ensinar a uma criança a beleza da música não começaria com partituras, notas e pautas. Ouviríamos juntas as melodias mais gostosas e lhe contaria sobre os instrumentos que fazem a música. Aí, encantada com a beleza da música, ela mesma me pediria que lhe ensinasse o mistério daquelas bolinhas pretas escritas sobre cinco linhas. Porque as bolinhas pretas e as cinco linhas são apenas ferramentas para a produção da beleza musical. A experiência da beleza tem de vir antes".

Rubem Alves

RESUMO

Este trabalho, de natureza qualitativa, procura caracterizar o histórico e a importância da musicalização na formação de jovens e adolescentes que fazem parte do rol de alunos do Conservatório de Música de Sergipe. Através de um estudo de caso, procurou-se identificar os saberes necessários à prática do regente de Canto Coral, tendo como objeto de estudo uma turma da instituição. Foram realizadas entrevistas, e as questões que elencamos para nortear a pesquisa buscaram detalhar a metodologia usada em sala para este tipo de aprendizagem. Foi utilizada também a observação e a conversa informal como fonte de percepção para o que desejou-se investigar. O estudo de caso foi realizado no Conservatório de Música de Sergipe, instituição onde a prática de canto coral é inserida nas turmas de musicalização infantil, com alunos de sete a dez anos, assim como uma atividade extraclasse formada por um grupo de alunos de outras faixas etárias. Buscaram-se elementos para compreender a atual situação do ensino da música e a importância do canto coral na infância, numa tentativa de contribuir para o debate a respeito da importância do tema na formação educacional. Na turma estudada no Conservatório, conclui-se que há uma preocupação com o nível de aprendizagem e a metodologia adequada à aprendizagem, bem como que o despertar da sensibilidade musical promove o desenvolvimento da criatividade, estimula a apreciação musical, amplia as experiências musicais das crianças e propicia as práticas que favorecem a expressão individual e coletiva, conquistando as crianças e dando uma nova luz para o processo de ensino-aprendizagem, estimulando a prática da socialização.

Palavras-chave: Canto coral; ensino de música; musicalidade infantil; Conservatório de Música de Sergipe.

ABSTRACT

This work, of a qualitative nature, seeks to reconcile the history and the importance of musicalization in the formation of young people and adolescents who are part of the list of students of the Conservatory of Music of Sergipe. Through a case study, it was tried to identify the necessary knowledge to the practice of the conductor of Choral Corner, having as object of study a group of the institution. Interviews were conducted and the questions that were listed to guide the research sought to detail the methodology used in the classroom for this type of learning. It was also used the observation and the informal conversation as source of perception for which this research was meant to investigate. The case study was carried out at the Conservatory of Music of Sergipe, an institution where choral singing practice is inserted in the children's music classroom, with students from seven to ten years old, as well as an extra class activity formed by a group of students from other age groups. We searched for elements to understand the current situation of music teaching and the importance of choral singing in childhood, in an attempt to contribute for the debate about the importance of the theme in the educational formation. In the class studied at the Conservatory, it is concluded that there is a concern with the level of learning and the methodology appropriate to the learning, as well as that the awakening of the musical sensitivity promotes the development of creativity, stimulates musical appreciation, amplifies the children's musical experiences and encourages practices that favor individual and collective expression, conquering children and shedding new light to the teaching-learning process, stimulating the practice of socialization.

Keywords: Choral singing; music teaching; children's musicality; Conservatory of Music of Sergipe.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. O ENSINO DO CANTO CORAL – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	14
2.1. HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DO ENSINO DO CANTO CORAL.....	19
2.2. O CANTO CORAL NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL	24
2.3. EDUCAÇÃO MUSICAL EM ARACAJU.....	29
3. METODOLOGIA	35
3.1. CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO	35
3.2. EXECUÇÃO DA PESQUISA DE CAMPO	36
3.3. COLETA DE DADOS.....	37
4. O ENSINO DE CANTO CORAL NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE.....	38
4.1. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE	38
4.2. EDUCAÇÃO MUSICAL NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE ..	43
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS.....	57
APÊNDICE	61

1. INTRODUÇÃO

Segundo Rutter (2017), ter, “ampliando o senso de comunidade e colaboração”. O maestro considera que há “uma expressão de sentimentos individuais e coletivos, quando da utilização do canto coral como atividade musical”, que culminam com um dos melhores exemplos do poder da harmonia e se tornando um valor que transcende a música em si.

A partir da afirmação acima, não é difícil ser observado na prática que o canto coral se configura como uma prática musical “exercida e difundida nas mais diversas etnias e culturas” (SANTOS, 2009)¹ por apresentar-se como um grupo de aprendizagem musical, de desenvolvimento vocal, de integração e inclusão social. A prática permite afirmar que o coro, por sua vez, é um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino-aprendizagem, exigindo do regente e demais integrantes uma série de habilidades e competências referentes não somente ao preparo técnico-musical, mas também na gestão e condução de um conjunto de pessoas que buscam motivação, aprendizagem e convivência em um grupo social. Nesse sentido, o coral também funciona como um espaço de motivação, inclusão e integração social que viabiliza o desenvolvimento da cultura e educação, constituindo-se em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social.

Os trabalhos com grupos vocais nas mais diversas comunidades, empresas, instituições e centros comunitários podem, por meio de uma prática vocal bem conduzida e orientada, realizar a integração entendida como instrumento de igualdade no tocante à transmissão de novos conhecimentos direcionados a todas as pessoas, independente da origem social, faixa etária ou grau de instrução, como também entre os mais diversos profissionais, pertencentes a diversas classes socioeconômicas e culturais, em uma construção de conhecimento e realização da produção vocal em conjunto, culminando no prazer e na alegria de cada execução com qualidade e reconhecimentos mútuos. Desse modo, a arte da música é bastante apreciada por todos, através de apresentações públicas, e os conhecimentos adquiridos pelos integrantes do coral influenciam na apresentação artística e na motivação pessoal de

¹ <http://docplayer.com.br/7204039-Jose-gledson-izaia...>
159/20/1/2

cada um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social.

A participação em atividades que promovam o aumento da autoestima e do senso de autorrealização constitui em um significativo aspecto da formação de todo indivíduo (RUTTER, 2017). Assim, o canto coral auxilia a pessoa no seu crescimento pessoal e, a partir de então, em sua motivação. Todo o profissional envolvido nesse processo de formação de um coral deve sempre atuar com a perspectiva de realizar um trabalho de educação musical dos integrantes do seu grupo. Para a condução de um trabalho artístico que envolve um grupo diversificado, mesmo sendo composto por crianças, se faz necessária a capacidade de estabelecer critérios, e de motivar cada um de seus integrantes a terem liderança e levar cada um deles a uma meta estabelecida. Sendo necessário a partir desse processo gerar e difundir conhecimentos musicais e vocais, estimulando o aumento da qualidade de vida dentro de uma comunidade no que diz respeito a uma participação cultural, tornando-os seres participativos na sociedade (AMATO NETO E AMATO, 2009).

A música é a arte que se forma essencialmente em combinar sons e silêncio, e, conforme afirma Rutter (2017), esta, “ao se constituir como expressão artística e cultural importante e universal, produz trilhas sonoras que embalam o cotidiano da vida social, afetiva e profissional das pessoas”, favorecendo a conservação da saúde mental, a prevenção do estresse e o alívio do cansaço físico.

O presente trabalho de conclusão de curso foi realizado como um estudo de caso no Conservatório de Música de Sergipe, instituição onde a prática de canto coral é inserida nas turmas de musicalização infantil, com alunos de sete a dez anos, assim como uma atividade extraclasse formada por um grupo de alunos de outras faixas etárias.

Nessa perspectiva, buscaram-se elementos para compreender a atual situação do ensino da música e a importância do canto coral na infância, numa tentativa de contribuir para o debate a respeito da importância do tema na formação educacional, apesar da ciência de que, para isso, há ainda um longo caminho a ser percorrido. Após esta introdução, o capítulo 2 apresenta uma revisão bibliográfica sobre o ensino de canto coral, onde se percebe a importância da metodologia adequada para este tipo de processo de aprendizagem. Já no capítulo 3, verifica-se a apresentação dos processos metodológicos usados neste trabalho final. Nos capítulos seguintes apresentam-se as conclusões e análises desta pesquisa.

2. O ENSINO DE CANTO CORAL - REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Nesta seção, delimitamos as diversas referências que nortearam este estudo monográfico, que toma por base uma seleção de textos e artigos científicos que mantêm relação com o tema proposto. Assim, estão incluídas nesta revisão algumas abordagens sobre o canto coral e sua aplicação pedagógica e educacional, além de outros aspectos relevantes para a perfeita caracterização e formação de opinião positiva para sua aplicação.

Na história do Brasil, a presença do canto enquanto agente social pôde ser verificada com a chegada dos jesuítas, embora já fosse possível existir a atividade do canto entre os grupos indígenas e negros. Vários foram os povos que, desde 1500, contribuíram para a formação da cultura brasileira, e que, segundo Azevedo (1956, p.285), “trouxeram suas línguas e culturas, suas canções e suas danças”.

No transcorrer do período colonial, a musicalização teve relativo desequilíbrio quando comparada sua evolução em algumas regiões brasileiras, mesmo sendo através desta que os jesuítas catequizaram os índios (AZEVEDO, 1956).

No Brasil, de maneira geral, e Sergipe não é exceção. os métodos tradicionalmente utilizados no ensino de música vieram da Europa, particularmente da Itália, Portugal e Alemanha. Esse encontro da música erudita, como é tratada nas aulas do Conservatório de Música de Sergipe, produz, em termos de mudança de estruturas de percepção, um pensamento e uma ação, o gosto erudito e folclórico, a disciplina, a autoestima, a criatividade, o senso de organização, a técnica instrumental e a conscientização do aluno-músico na comunidade local (SANTOS, 2012).

Atualmente, os estudos e pesquisas desenvolvidas no campo da educação musical vêm cada vez mais agregando valores e diferentes formas de pensar nos processos de ensino e aprendizagem da música relacionados aos diferentes contextos contemporâneos. As pesquisas na área da educação musical têm contemplado as práticas musicais individuais e coletivas, onde a prática do canto coral tem contribuído significativamente com as relações interpessoais e com o ensino-aprendizagem, conforme aborda Amato (2007, p.77):

O canto coral se constitui em uma relevante manifestação educacional musical e em uma significativa ferramenta de integração social. Além disso, os conhecimentos adquiridos pelos participantes do coral influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal de cada

um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social.

Segundo Arroyo (2002), a prática do canto coral configura um importante aliado nos processos de ensino-aprendizagem musical, e pode ser compreendido como importante recurso de formação musical e humana, desde a infância até a terceira idade, em diferentes contextos sociais e períodos, sejam escolas, empresas, igrejas, ONG's, etc. Para a autora, o conceito de educação musical abrange uma gama de conhecimentos e contextos que perpassa tanto a iniciação musical formal e os processos acadêmicos que a seguem, quanto o ensino informal de música.

Nesta linha, pode-se entender que o canto coral, dentro destes contextos de prática musical difusa com diferentes focos, diferentes objetivos, pontos de partidas e pontos de chegada, exalta seus recursos didáticos como relevantes possibilidades terapêuticas, sendo possível enxergar seus benefícios com a prática musical generalizada do “canto comum” (ANDRADE, 1962).

Em seu ensaio sobre a música brasileira, o autor discorre sobre a importância da prática coral e seu valor social:

A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os sentimentos. É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos entregarmos ao mundo (ANDRADE, 1962, p. 64).

De acordo com Brito (2003), durante o processo de musicalização, a criança desenvolve a capacidade de expressar-se de modo integrado, realizando movimentos corporais enquanto canta ou ouve uma música, e o canto pode ser usado como forma de expressão e não como mero exercício musical. Para o autor, o termo “musicalização infantil” adquire então uma conotação específica, caracterizando o processo de educação musical por meio de um conjunto de atividades lúdicas, em que as noções básicas de ritmo, melodia, compasso, métrica, som, tonalidade, leitura e escrita musicais são apresentadas à criança por meio de canções, jogos, pequenas danças, exercícios de movimento, relaxamento e prática em pequenos conjuntos instrumentais. O autor complementa, afirmando que o professor que lida com a musicalização infantil, precisa dominar pelo menos um instrumento harmônico, como por exemplo, o piano. Precisa também ter noção em flauta doce soprano, conhecer bem as notas musicais

e as respectivas figuras, ter domínio auditivo, uma boa noção de teoria musical e uma boa habilidade para o canto coral (BRITO, 2003).

O valor social do Canto Coral ganhou uma vertente nacionalista com o movimento didático-político-musical de Villa-Lobos, implantado junto às escolas à época do Estado Novo, e cujas concepções sócio-educativa-musicais são bem explícitas:

O canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a ideia da necessidade de renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades. [...] O canto orfeônico é uma das mais altas cristalizações e o verdadeiro apanágio da música, porque, com seu enorme poder de coesão, criando um poderoso organismo coletivo, ele integra o indivíduo no patrimônio social da Pátria (VILLA-LOBOS, 1987, p.87).

Embora haja clareza e entendimento sobre os fatos políticos que permearam a trajetória do Canto Coral (Orfeônico) no Brasil, difundido pelo próprio Villa-Lobos, não se pode deixar de ressaltar a difusão e valorização das raízes culturais brasileiras registradas neste período e retratadas nos guias de Canto Orfeônico, nas canções tradicionais e folclóricas, além da riqueza de contribuições para a história da música brasileira.

Neste contexto, pode-se observar uma gama de pesquisas acadêmicas e publicação de artigos, com diferentes enfoques, que trazem o Canto Coral ao centro de estudos das mesas de debate da educação musical.

Na pesquisa de Bundchen (2005), verifica-se que a prática do Canto Coral propicia a aprendizagem de diferentes conteúdos musicais. O autor, em sua “pesquisa-ação” realizada com cantoras de um coral, com faixa etária de 11 a 18 anos, abordava atividade de criação e movimento corporal para o estudo de ritmos, tendo afirmado que:

A maneira como a voz é “sentida” no corpo torna-se referência direta do aluno para determinar a qualidade do som; portanto, a emissão da voz constitui-se por si mesmo numa ação, ou seja, o ato de emitir a voz é uma ação corporal (Bundchen, 2005, p.19).

O resultado desta pesquisa considerou um acentuado desenvolvimento musical e melhor entendimento sobre os conceitos de ritmo, bem como os conceitos de melodia, afinação e expressão, favorecendo uma melhora na performance do coro em geral.

O tema das interações sociais também é bastante associado à prática coral, e, segundo Costa (2011), os processos de ensino aprendizagem musicais estão relacionados ao aspecto social, sendo de suma importância esta inter-relação, onde o interesse inicial do grupo é motivado pelas interações sociais e, posteriormente, o desenvolvimento do interesse pela música.

Oliveira (2011) complementa, ao discorrer em sua pesquisa sobre a importância do ensaio coral como relevante meio de interação e aprendizagem musical, onde afirma que “o ensaio é o momento em que se desenvolvem as ações pedagógicas e os processos de construção das obras artísticas” (OLIVEIRA, 2011, p.39).

Segundo o mesmo autor, o planejamento e dinâmica dos ensaios retratam a experiência do regente como educador musical, cuja didática e visão pedagógica podem propiciar o desenvolvimento musical.

Inúmeros trabalhos acadêmicos discorrem sobre a aproximação do regente e educador musical, como pode ser verificado na pesquisa de Assumpção Júnior (2010), onde o autor defende que o regente assuma um papel educacional em diversos momentos da prática coral. Nesta pesquisa, Assumpção Júnior constatou que diversos autores compartilham o pensamento de que o regente de coral é um dos maiores responsáveis pelo desenvolvimento musical dentro da prática, defendendo a ideia de que “nem todo professor de música, enquanto educador, precisa ser um regente de coros, mas todo regente de coros precisa ser um educador (ASSUMPÇÃO JÚNIOR, 2010, p.240) ”.

Prueter (2010) também aborda o importante papel educativo do regente e sugere que este, na condição de educador, traga ao coral uma reflexão musical mais abrangente, evitando que os cantores se tornem meros repetidores, sem entendimento dos processos musicais vivenciados.

Alguns elementos são necessários para o desenvolvimento da educação musical e, especificamente, do canto coral. Atividades rítmicas, expressão corporal, exercícios de respiração, vocalize, solfejo. Todos esses elementos durante a prática das aulas aparecem incorporados em uma mesma atividade, quando possível. Ao passo que ensinamos uma canção, o aluno vivencia vários elementos musicais, e se

essa prática vem acompanhada de instrumentos de bandinhas, gestos do próprio corpo, ação, ele pode aprender acentos, subdivisão de tempos, ritmo, intervalos, interpretação, dinâmica, fraseado, expressão corporal e outros. Cabe ressaltar que as canções são acompanhadas de palmas, passos, instrumentos de percussão ou utilizando o próprio corpo como recurso sonoro (AMATO E AMATO NETO, 2009).

Para Tardif (2012, p.73):

O regente deve conduzir o adolescente, passo a passo, em um caminho de desenvolvimento músico-vocal, saber exatamente qual o ponto de partida daquele grupo e até onde poderá chegar com ele, atendendo os objetivos do coro e as expectativas de cada adolescente. Esse saber o regente adquiriu no contato diário com o grupo, na compreensão das capacidades musicais e vocais de cada integrante, esse é um exemplo de aquisição de saberes experienciais.

Segundo o autor, fica evidente a importância do regente e sua formação, além da perfeita consciência do seu papel dentro da metodologia de ensino e aprendizagem do Canto Coral. Trata-se de um profissional que precisa estar engajado na sistemática de funcionamento do grupo, assim como tem a função de adequar e melhorar o ambiente de interação entre os participantes (TARDIF, 2012).

É importante que seja destacado que uma vivência musical rica possui papel fundamental para qualquer regente, em qualquer faixa etária, onde é importante, também, gostar de lidar com pessoas. A mudança vocal, que está dentro do estudo da música, é uma dessas questões que podem ser desenvolvidas com este público. Não só em termos de repertório, mas em termos vocais: conhecimento de fisiologia da voz, conhecimento sobre canto, canto como repertório mesmo, técnica vocal, fisiologia e a parte de canto realmente, porque dentro dessa parte da fisiologia serão estudadas todas essas questões de mudanças físicas que o cantor jovem passa, e onde tudo isso é fundamental nessa questão do conhecimento do regente, e que são as habilidades (TARDIF, 2012).

Por todo o exposto, fica claro o elevado valor do Canto Coral no contexto social e de entretenimento desde sempre, pois a educação musical privilegia além das questões musicais, outras como a socialização, a autoestima e tantos outros benefícios subjetivos. Deste modo, pode-se afirmar que a prática do Canto Coral se configura em diversos campos da sociedade, desempenhando um papel de colaborar no desenvolvimento do ser humano como uma experiência musical rica e coletiva.

2.1. HISTÓRICO E CARACTERÍSTICAS DO ENSINO DO CANTO CORAL

Segundo Goldemberg (1995), o Canto Orfeônico deu os seus primeiros passos na França. A obrigatoriedade do canto dentro das escolas municipais de Paris se deu no início do século XIX, onde tal atividade obteve enorme êxito, causando ânimo no povo em se inserir em corais. Com isso, o seu desenvolvimento tomou grandes proporções. Suas características são próprias, o que o diferencia da prática do canto erudito, e tem, em sua formação, grupos bastante heterogêneos, em que há um coletivo com vozes e tamanhos bem variáveis. A participação nesses grupos não exigia nenhuma iniciação musical ou até mesmo qualquer treinamento vocal. Tal caracterização era exatamente oposta ao canto erudito, no qual havia diversas exigências técnicas e teóricas.

Dentro do processo de uso da música como metodologia, 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 à época, ao problema da educação musical escolar, no Distrito Federal, foi famosa nos círculos educacionais de todo o mundo (CONTIER, 1998).

A partir da década de 30, Villa-Lobos elaborou 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 da 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 (CONTIER, 1998).

Fica evidente, mais uma vez, o papel relevante de Villa-Lobos no processo de crescimento da cultura musical nas escolas, a partir de então, conforme ressalta Oliveira (2012, p.18):

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, em um empolgante canto. 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.

É importante perceber a força de uma apresentação de um coro musical, ilustrando a importância desse tipo de interação e bem destacada no comentário de Kerr (1999, p.129):

É comum afirmarmos que somos um país sem memória ou de memória curta. Entretanto, as pessoas podem não se lembrar, mas guardam, no coração, emoções que reportam os fatos, fatos esses que quando voltam à tona, surgem cheios de sons, com indícios, vestígios, resíduos: registros tão importantes de melodias, de canções, disponíveis ao gesto de alguém atento aos andamentos de uma comunidade, disponíveis ao gesto de um regente à frente de um coral que, nesse momento, se torna um pesquisador apaixonado.

Analisando a cronologia evolutiva da educação musical brasileira, a chegada da família real no Brasil, no ano de 1808, deu uma nova dimensão à educação musical, pois a música, que ficava restrita à Igreja, passou a ocupar os teatros, chegando a receber grandes companhias estrangeiras de ópera, por exemplo, (FONTERRADA, 2005).

Valiengo (2006) afirma que os primeiros registros de ensino de música e de canto nas escolas brasileiras se deram por volta do ano de 1854, sendo algo muito sucinto, mas que não abria mão de um tipo de formação do profissional que atendesse a tal fim. Em 1889 foi exigido que o profissional tivesse especialização em música.

Em 1897, com a reforma do ensino público efetuada, o canto coral se tornou uma atividade obrigatória nas escolas da província de São Paulo. Mas esse canto coral tinha então apenas uma conotação recreativa (NORONHA, 2011, p.86).

Lisboa (2005) afirma que, ao contrário do que muitos pensam, Villa-Lobos não foi o primeiro a ter contato com o canto orfeônico aqui no Brasil, pois, no início do século passado, o músico Carlos Alberto Gomes Cardim, no ano de 1910, utilizou essa metodologia de ensino da música em uma escola da rede pública de São Paulo. João Gomes Júnior, educador musical da escola normal do estado de São Paulo, que em parceria com Cardim, criou um método voltado para a prática musical na escola. Nomes como o de Lázaro Rodrigues Lozano que participou do ensino musical dentro da Escola Complementar e Normal da cidade de Piracicaba; Fabiano Lozano, que também participou do ensino musical como educador na mesma instituição e coordenando vários eventos que envolvia o canto orfeônico em São Paulo. E ainda tinha João Batista Julião, que ajudou João Gomes Júnior em seu trabalho. Cada um

deles, teve um papel importante dentro da história deste tipo de canto no Brasil. A mesma afirma que, em viagem à São Paulo, especificamente na cidade de Piracicaba, Heitor Villa-Lobos pôde conhecer a prática do canto orfeônico local, ainda que não houvesse a necessária divulgação desta prática musical paulista nas décadas de 1910 e 1920.

E prossegue Lisboa (2005) informando que, em 1921, o governo de São Paulo apoiou o ensino de música nas escolas públicas, proporcionando, na década de 1930, um alastramento do movimento do canto orfeônico pelo Brasil inteiro, onde a partir de então, Villa-Lobos se tornou figura de grande importância na implantação desse movimento.

Para que seja entendida a relevância da figura de Villa-Lobos dentro do contexto do canto orfeônico brasileiro, observe-se o que menciona Lisboa (2005, p.73) acerca desta figura destacada no universo musical brasileiro:

Não se pode esquecer a fundamental contribuição que o sistema público educacional exerceu nessa difusão ideológica, com a propagação dos valores morais à sociedade e ideais de patriotismo entre os alunos. Nesse aspecto também se insere o papel civilizador exercido pelo canto orfeônico villa-lobiano nas escolas públicas.

Segundo Amato (2007), como consequência do movimento da Escola Nova, que teve como seu maior incentivador Anísio Teixeira, no século XX, passou-se a buscar também centralizar o estudo musical exclusivamente no aluno. Desde então, o ensino da música passou a abranger todos aqueles que tivessem interesse, independentemente de sua suposta capacidade. Ainda segundo a autora, nesta época, a atividade de canto coral era praticada em todas as classes sociais, mesmo contendo suas diversidades na sua cultura ou etnia.

No ano de 1931, Anísio Teixeira teve a parceria de Villa-Lobos para criar, na cidade do Rio de Janeiro, um projeto exclusivamente voltado para o ensino da música, e onde ações como essa fez com que ambos se tornassem os principais responsáveis pela inserção do canto orfeônico nas escolas brasileiras (VALIENGO, 2006).

Oliveira (2003) observa que essa atividade foi se espalhando aos poucos, devido ao fato da prática do canto coral ter como principal instrumento a voz, situação em que qualquer criança, jovem ou adulto possuíam as ferramentas naturais para o livre acesso a tal prática, onde, também, atrela-se o fato de o canto ser uma atividade de envolvimento social.

Havia certa “disputa” entre a música popular e a música erudita; onde o receio em haver uma distorção no gosto da música brasileira era bem visível. Com isso, Heitor Villa-Lobos usou a música folclórica como ponto crucial para a valorização da música brasileira e a inserção da mesma em todas as classes sociais, fazendo com que se construísse uma identidade nacional própria através da cultura popular “capaz de representar o espírito nacional, em detrimento do universo urbano degradado, corrompido, visto como ameaça a esta unidade” (GARCIA, 2008, p. 3).

Inicialmente, o modelo implantado para o canto orfeônico era aquele inserido e praticado nas escolas francesas, que tinha como base do seu repertório a leitura, a escrita, as marchas e os hinos. Embora Heitor Villa-Lobos tivesse forte ligação com o modelo que era usado nas escolas alemãs, todas essas bases da prática do canto, brasileira e francesa, como também pedagógica das escolas alemãs, na visão de Villa-Lobos têm algo em comum: o momento em que essas nações buscavam fixar a sua identidade nacional, principalmente o nosso país, Brasil (GOLDEMBERG, 1995).

Sobre esta fase, Noronha (2011, p.87) esclarece:

Enquanto esse canto orfeônico francês do século XIX serviu de referência às primeiras experiências orfeônicas paulistas, o modelo que inspirou Villa-Lobos foi também o que ele conheceu nas escolas alemãs na década de 1920. Com uma forte tradição no que diz respeito ao canto coral, tradição esta que remonta aos tempos da Reforma protestante, a Alemanha serviu de inspiração até mesmo aos franceses do século XIX, iniciadores do canto orfeônico. Foi o modelo de educação alemão, em que a prática do canto coral se encontrava fortemente enraizada, que serviu de parâmetro para a estruturação da educação primária na França, que se dá na mesma época da institucionalização da prática orfeônica.

Essas grandes concentrações de cultura musical, com personagens ativos e uma crescente participação popular, tiveram forte estímulo até o fim do Estado Novo, na década de 1940, numa época em que ocorreram diversas apresentações, reunindo grande número de alunos que ali estavam celebrando, por exemplo, a sua nacionalidade através dos hinos que cantavam (NORONHA, 2011).

Ainda segundo a autora, em 1932 se deu a obrigatoriedade do ensino de Canto Orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro e, no ano de 1942, foi fundado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que trazia como finalidade expandir o ensino de música através do canto por todo o país, iniciado em São Paulo e que ganhou êxito no estado do Rio de Janeiro (NORONHA, 2011).

Para o governo de Getúlio Vargas, vigente à essa época, as propostas inseridas através da educação musical via Canto Orfeônico poderiam ser um forte aliado para a política brasileira. Mas, por outro lado, tudo que retratava benefício para a cultura e educação brasileira fazia com que Heitor Villa-Lobos também buscasse o controle, juntamente com o apoio do Estado, o que proporcionava a valorização da cultura nacional sem a interferência da música estrangeira que já invadia o Brasil (FONTERRADA, 2005).

É necessário que seja destacado papel decisivo de Villa-Lobos neste cenário, do ensino de música brasileira, não apenas por ser compositor, mas também por ser um educador musical, fazendo com que este tipo de educação adquirisse grande significado para todos. Villa-Lobos defendia a ideia da criação de coros entre pessoas da população brasileira, ainda no decorrer da década de 20. Este papel pode ser comprovado num trecho de crônica publicada no jornal carioca Folha da Noite, em sua edição de 03 de novembro de 1925:

Espírito de fina observação, Villa-Lobos notou que o costume admirável de cantar em coros ainda não penetrou nos povos latinos, sendo um hábito antigo na raça teutônica. Na Alemanha, cada indivíduo tem a sua voz determinada, com seu repertório de canções nacionais e, na primeira reunião em que se encontra, sabe executar a sua parte num concerto vocal. Na França já se começa a educar o povo com as músicas a vozes, sendo um exemplo incipiente o hino dos estudantes em greves, num cortejo qualquer pelas ruas de Paris. É necessário que, também aqui, se intente o mesmo, começando pelas escolas, único ponto de seguros efeitos nas vindouras gerações de mocos. Em lugar de encher a cabeça das crianças com os famosos hinos que nas escolas se cantam, de letra e de música esturdias, sem a menor compreensão por parte, muitas vezes, até dos professores, é preciso que se ensine os pequenos a cantar as nossas canções apanhadas entre o povo, conseguindo que eles aprendam, cada qual a sua voz determinada, de modo que, no primeiro momento em que se encontre um grupo reunido, se possa, muito naturalmente, passar umas horas de agradável música. Mas a criança não poderá reter uma composição de várias vozes. Pois que não seja de muitas vozes, mas de duas apenas. E os nossos cantos, já estão fixados? Temos já canções nossas? Canções, temos-las e muitas; falta-nos somente quem as ame e as queira cantar. Da sistematização delas se encarregou o próprio Villa-Lobos e, muito breve, ouvi-las-emos nos seus adoráveis concertos. Dos coros passou a falar da nossa nomenclatura musical, dizendo que vai tudo muito errado, jamais sendo tango ou tanguinho o que hoje com tais nomes se publica (FOLHA DA NOITE, citado por KIEFER, 1986, p. 142).

Villa-Lobos foi o idealizador da Superintendência de Educação Musical e Artística, a SEMA, órgão que possuía o controle de todas as etapas que envolviam o

ensino da música e sua prática pedagógica, e onde três itens deveriam ser rigorosamente alinhados: a disciplina, o civismo e a educação artística. Esta entidade fornecia todo material de apoio utilizado no ensino musical, e tinha repertório baseado no folclore brasileiro, voltado para o nacionalismo, e que fortaleceu o ensino e a metodologia musical nas escolas (VALIENGO, 2006).

Amato (2007) afirma que o canto foi explorado como veículo de propaganda do governo Vargas, e sua metodologia foi difundida em vários países da América e da Europa. Villa-Lobos interpretou o canto coral sob o influxo tanto das ideias do movimento Escola Nova quanto dos projetos nacionalistas e modernistas, que pregavam a necessidade de uma arte útil como uma ferramenta essencialmente social. Para a autora, a educação musical idealizada por Villa-Lobos ligava-se fortemente ao ideário nacionalista por ser guiada pelos ideais de divulgação da música brasileira e formação cultural da sociedade, sendo a escola o principal espaço de difusão e que fez com que o orfeonismo servisse ao projeto de valorização do nacionalismo, do patriotismo, da natureza, do trabalho, da disciplina, da higiene, da raça e da cultura a partir de um repertório de músicas de caráter folclórico, pátrio e cívico (AMATO, 2007).

2.2. O CANTO CORAL NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL

A música tem papel fundamental no desenvolvimento neurológico infantil, estimulando de forma muito forte a ativação dos circuitos cerebrais. A criança que vive em contato com a música aprende a se relacionar melhor com as outras crianças, estabelecendo uma comunicação mais harmoniosa. A música dá segurança emocional e confiança, além de ter a propriedade de aproximar as pessoas e torná-las mais felizes, sensíveis e equilibradas (VALIENGO, 2006).

Todos nascem potencialmente inteligentes e a musicalidade e musicalização intuitiva são inerentes a todo ser humano. No entanto, apenas uma porcentagem da população as desenvolve porque recebeu o estímulo certo no momento certo das suas vidas (OLIVEIRA, 2003).

A música não é só uma técnica de compor sons (e silêncios), mas um meio de refletir e de abrir a cabeça do ouvinte para o mundo... Com sua recusa a qualquer predeterminação em música, propõe o imprevisível como lema, um exercício de liberdade que ele gostaria de ver estendido à própria vida, pois 'tudo o que fazemos' (todos os sons, ruídos e não-sons incluídos) 'é música' (CAGE, 1985 p.5).

No processo educacional infantil, o objetivo da musicalização é desenvolver na criança a sensibilidade e a habilidade de ser um receptor de sons que lhe tragam condições de responder aos estímulos recebidos. A musicalização deve atender aos anseios de quem está aplicando as metodologias incutidas no seu aprendizado para que assim a criança possa ser inserida em um procedimento lúdico e de criatividade. Será dentro de tal procedimento em que a criança estará envolvida com a música, seja ela com a aquisição de instrumentos ou até mesmo com a teoria musical (BRITO, 2003).

Quando a criança é estimulada e envolvida pelos sons, ela está desenvolvendo a sua capacidade auditiva e cognitiva, além de auxiliar no desenvolvimento da memória e raciocínio, conforme atesta Beauclair (2004, p.58) quando diz que:

A música não é só uma questão de interferência na educação da criança, é uma necessidade, que deve ter espaço consagrado e rotineiro, por possibilitar a melhoria da sensibilidade, beneficiar os processos de aquisição da leitura e da escrita e auxiliar na melhoria da capacidade de memorização e de raciocínio.

A aprendizagem musical, como qualquer outra, se efetiva na troca e na interação da criança, dividindo o mundo entre as coisas que interagem com elas e as coisas que não interagem com elas. Neste paradoxo, as coisas que não interagem com a criança, não ensinam, e daí a importância de cantar com ela, completando, por exemplo, a letra quando ainda não foi inteiramente apreendida pela memória da criança. Esta simples ação oferece o estímulo no momento em que ele se faz necessário (OLIVEIRA, 2003).

Quando estão cantando, as crianças desenvolvem sua concentração, memorização, percepção corporal e coordenação motora, principalmente porque, juntamente com o cantar, nelas é despertado o desejo de mexer o corpo, acompanhando o ritmo e criando formas de expressão corporal. A educação musical também ajuda a estruturar o pensamento e a desenvolver as habilidades linguísticas, matemáticas e espaciais (VALIENGO, 2006).

Dentro da formação educacional, a música já é parte desde muito tempo, sendo considerada de fundamental importância para o desenvolvimento dos cidadãos, ainda que estivessem por nascer (LANG, 1941).

Havia uma preocupação em que a música seria parte da vida do homem desde os seus primeiros anos de vida, conforme reflete ainda Lang (1941, p.18):

Tanto Platão, como também Aristóteles, têm o posicionamento de que a música deve fazer parte dos programas educacionais na vida do homem. No entanto, mesmo que levante dúvidas a esse respeito, reconhece a influência da música sobre os anseios a esse respeito, reconhece o envolvimento da música sobre os desejos humanos por meio do conceito de imitação, pois, para ele, a música transcreve as paixões e os estados da alma.

Historicamente, a busca por entendimento sobre o papel da educação infantil acaba remetendo à necessidade de compreensão como, ao longo do tempo, as instituições responsáveis pelo cuidado de crianças conceberam suas ações referentes ao tratamento dessas. (BEYER, 1998).

Percebe-se que o processo de implantação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), foi complementada com a publicação do Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI), que tem por objetivo auxiliar o professor na “realização do seu trabalho educativo diário junto às crianças pequenas” (BRASIL, 1998, p.5). E a música, nesse contexto, é definida como uma das linguagens a serem desenvolvidas, garantindo, assim, um importante espaço em que é destacado o uso da música como forma de melhorar a cognição de crianças nessa fase do processo de ensino e aprendizagem (BEYER, 1998).

Segundo Barbosa (2000), uma estratégia muito utilizada nas rotinas para fazer essas transições entre as atividades escolares é a de utilizar as canções, dando à música um papel importante na socialização de crianças, bem como para o crescimento e a versatilidade no processo de educacional nas escolas.

Brito (2003) observa que o trabalho da linguagem musical com crianças é bastante relevante, ainda que não se perceba reação dos alunos diante das investidas iniciais com a musicalização em sala de aula. Para Brito (2003) o termo “musicalização infantil” caracteriza:

o processo de educação musical por meio de um conjunto de atividades lúdicas, em que as noções básicas de ritmo, melodia, compasso, métrica, som, tonalidade, leitura e escrita musicais são apresentadas à criança por meio de canções, jogos, pequenas danças, exercícios de movimento, relaxamento e prática em pequenos conjuntos instrumentais. (BRITO, 2003 p.45).

Nessa perspectiva, a música na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental nas escolas públicas e privadas de todo o Brasil teve, até 2011, a expectativa de inclusão do ensino de música em sua grade curricular. A exigência surgiu com a Lei nº 11.769/2008, que determina que a música deva ser conteúdo obrigatório em toda a Educação Básica. "O objetivo não é formar músicos, mas desenvolver a criatividade, a sensibilidade e a integração dos alunos" (COSTA; BERNARDINO; QUEEN, 2018).

Na musicalização infantil, o canto coral é o nome dado ao conjunto de atividades ligadas a um coro, onde este coral não é apenas música, pois vai além das questões musicais, com vértice em uma atividade que envolve a sociologia, a musicoterapia, a psicologia, a antropologia, a fonoaudiologia, dentre outras ciências afins (CONTIER, 1998). Sociologia porque ensina a conviver em conjunto com outras pessoas, tendo comportamento mais adequado a poder produzir, contando com a colaboração das outras pessoas, e que desenvolve a inteligência emocional. A musicoterapia, em razão do bem-estar que é produzido por quem participa deste tipo de atividade, comprova o poder da música. Psicologia porque ensina muito sobre convivência pela maneira como o participante de um coro se relaciona com as outras pessoas. Antropologia porque se estuda a música desde a sua origem nos povos mais antigos, passando pela história da música e dos seus autores e costumes. Por fim, a fonoaudiologia porque está intimamente ligado com o aparelho fonador (GAINZA, 2008).

Sobre a importância do canto coral na educação infantil, a autora é taxativa:

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 plateias.

De acordo com a afirmação da autora, fica claro que a integração do coro infantil como parte da educação musical no Brasil não deve ser negligenciada, pois a música é um componente curricular importante na formação cognitiva da criança, e pode ser utilizada como uma prática prazerosa, onde o aperfeiçoamento pode ajudar na definição do campo profissional da criança (OLIVEIRA, 2012).

Sobre essa sensibilização, Gainza (2008, p.101) afirma que 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.

Os bebês, as crianças e os adultos interagem, permanentemente, com o universo sonoro circundante e, por consequência, com a música. Ouvir, cantar e dançar são atividades presentes na vida de todos os seres humanos, com maior ou menor intensidade. Existem músicas para todos os momentos: para adormecer, para acordar, para comer, para dançar, para chorar os mortos, para conclamar o povo a lutar etc. As crianças entram em contato com a cultura musical desde muito cedo, aprendendo os costumes de seus povos e as tradições musicais. Ter contato com um repertório musical por meio da audição, aprender uma canção, brincar de roda, realizar brinquedos rítmicos ou atuar em um coral são atividades que despertam e desenvolvem capacidades de percepção e expressão por meio da música (BRITO, 2003).

Oliveira (2012) indica que a prática do canto coral na infância contribui tanto para o desenvolvimento musical como social e intelectual da criança, aumentando a expressividade, a sensibilidade e a musicalidade nestas. Este tipo de prática também lida diretamente com aspectos que dizem respeito à formação global, como concentração, capacidade de comunicação, interação e respeito ao colega de grupo ou professor, além de tornar mais receptiva a atitude da criança perante seu colega de grupo musical às próprias propostas de atividades em equipe. E complementa, afirmando 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” (OLIVEIRA, 2012, p.69).

2.3. EDUCAÇÃO MUSICAL EM ARACAJU

O espaço temporal entre as décadas de 1920 e 1930 foi um momento importante para as questões educacionais no Brasil e em todos os seus estados e municípios. Os ideais da “escolanovista” trouxeram um novo prisma para as mudanças na educação, trazendo uma nova perspectiva que impulsionava as relações escolares. O programa do Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova previu o desenvolvimento das instituições de educação e assistência física e psíquica às crianças na idade pré-escolar como creches, escolas maternais e jardins-de-infância e de todas as instituições pré-escolares e pós-escolares (KUHLMANN JR., 1998).

Segundo Horta (1994, p.74):

O governo provisório instituído em novembro de 1930, entre outros fatos que o caracterizou, foi marcado pela instituição do programa de reconstrução nacional do Brasil, destacando-se aí, a fundação do Ministério da Instrução e Saúde Pública, instituição responsável pelas mudanças no rumo da educação e saúde do país. Entre as ações desenvolvidas nesse governo, salientam-se a questão do saneamento moral e físico, materializada pela campanha sistemática de defesa Social e da educação sanitária, e a disseminação do ensino público, por meio do sistema de estímulo e colaboração direta com os estados.

Na década de 1930, o intuito do governo foi unificar o ensino escolar brasileiro. A Educação Musical, ainda no Governo de Getúlio Vargas, através de Heitor Villa-Lobos e de todos que compunham a SEMA a nova metodologia de ensino da disciplina de Canto Orfeônico foi levada para os demais estados brasileiros. O governo deu início a inserção da música nas escolas através do Canto Orfeônico (Dantas, 2000).

Em 1933, os interventores e diretores de instrução dos estados brasileiros, receberam correspondências visando à instituição não apenas da disciplina do canto Orfeônico dentro das escolas, como também a criação de Orfeões Escolares. Informação confirmada pelo que o próprio Villa-Lobos disse:

Foi esse apelo acolhido com interesse e simpatia em muitos estados que desde então se preocuparam em torna-lo uma realidade. Assim, resolveu-se aceitar a matrícula de professores estaduais nos cursos especializados, para pequenos estágios onde eles pudessem adquirir os conhecimentos básicos imprescindíveis. (Villa-Lobos, 1991, p. 32)

O atendimento do jardim de infância no Brasil, desde a sua origem, foi destinado à atenção ampla para a criança no que diz respeito ao cuidado, educação e

desenvolvimento físico e social. Portanto, a transmissão de valores para a criança constituía em função social das instituições escolares (KUHLMANN JR., 1998).

Na informação de Santos (2016), no estado de Sergipe o processo do desenvolvimento da educação musical não difere da origem do restante do Brasil. As instituições foram fundadas desde o século XVII ao século XIX, como as orquestras sacras, que originaram as chamadas filarmônicas, que eram responsáveis pela musicalização nas cidades sergipanas, incluindo Aracaju. Essas agremiações geralmente eram de ensino gratuito patrocinado ou filiado à Igreja Católica, e onde essa prática durou todo o período colonial.

Numa fase seguinte, os grandes colégios imperiais e os primeiros conservatórios no período imperial e posteriormente o republicano, dão início ao trabalho de inserção da música nas escolas, através do Canto Orfeônico (SANTOS, 2016).

No começo do século XX, grupos de música orquestral formado por violões e cavaquinhos começaram a ganhar o respeito público. Por volta de 1911, a orquestra do “Mestre Chula” animava as festas religiosas da Catedral de Aracaju e de outras cidades: estava sempre presente nas novenas que eram seguidas de grandes bailes. O Mestre Chula também regia a Filarmônica Santa Cecília que animava e participava de apresentações das trupes de teatro e circo que passavam em Aracaju (GRAÇA; SOUZA; CERQUEIRA FILHO, 2002, p.83).

Na educação musical em Sergipe, e por consequência na capital Aracaju, um importante marco foi a criação do Jardim de Infância em Sergipe, que se constituiu em uma novidade inspirada nas novas vertentes da pedagogia brasileira, estando, à época, associada à fundação de uma Inspeção de Higiene Infantil e Assistência Escolar, constituindo em um projeto de edificação pedagógico da “Casa da Criança de Sergipe”, no início da década de 1930 (SANTOS, 2016).

Em termos históricos e cronológicos, Santos (2012, p.62), destaca:

No caso de Sergipe, podemos considerar o Ofício de nº 62, expedido pelo diretor-geral da instrução pública, Helvécio de Andrade, em 8 de junho de 1934, destinada a Villa-Lobos, superintendente da educação musical de instrução pública da Capital Federal, a primeira fonte oficial que comprova a presença da disciplina Canto Orfeônico no currículo de uma unidade escolar de Aracaju, no período da revolução de 1930. Nesse documento, Helvécio de Andrade informa que o maestro Domício Fraga já se encontrava a lecionar a disciplina Canto Orfeônico na Escola Normal de Aracaju. Esse Ofício demonstra que o apelo feito

por Villa-Lobos foi atendido pelo interventor do Estado, Augusto Maynard Gomes. Em termos mais normativos, a primeira iniciativa, por parte do governo de Sergipe, voltada para a qualificação do corpo docente da disciplina canto orfeônico da Escola Normal de Aracaju, se deu no ano de 1936, com a vinda da “Missão Carioca”, representada por dois professores do Distrito Federal, Vieira Brandão e Tito Pádua, onde este último ministrou a disciplina Educação Física e aquele outro lecionou a prática do Canto Orfeônico.

Segundo (Santos, 2016) com exatidão, pode ser afirmado, que no mês de junho de 1934, a disciplina Canto Orfeônico já era ministrada pelo Prof. Domicio Fraga na Escola Normal de Aracaju.

Os dados citados acima, distorcem tudo que sabemos sobre os Prof. Genaro Plech e Alfeu Menezes como sendo os primeiros educadores da disciplina Canto Orfeônico da Escola Normal em Aracaju, nos levando a repensar o que está na memória e história da educação musical nas escolas de Sergipe (Santos, 2016).

Em 1936, foi dado o primeiro passo, pelo governo do estado, com a finalidade de qualificar os professores da disciplina Canto Orfeônico da Escola Normal de Aracaju, com a vinda da “Missão Carioca”, sendo representada por dois professores do Distrito Federal: Vieira Brandão e Tito Freitas, 2003). Sendo que Titão Pádua ministrou a disciplina de Educação Física e o outro ensinou a prática do Canto Coral.

No que se diz respeito sobre essas disciplinas inseridas no currículo da escola brasileira, Horta (1994) argumenta que:

(...) será através dos conceitos de prática e raça que o tema do civismo será reintroduzido na legislação educacional, em julho de 1934. Isto dar-se-á de uma forma bastante estranha, por um decreto que cria, no Ministério da Educação e Saúde, uma Inspetoria Geral do Ensino emendativo e estende a todos os estabelecimentos escolares dependentes deste Ministério a obrigatoriedade do ensino da educação física e do canto orfeônico. A obrigatoriedade do canto orfeônico é justificada no decreto não apenas pela “utilidade do canto e da música como fatores educativos”, mas também pelo fato de o seu ensino, enquanto “meio de renovação e de formação moral e intelectual” ser “uma das mais eficazes maneiras de desenvolver os sentimentos patrióticos do povo”. Quanto à educação física, a sua obrigatoriedade se justifica, segundo o decreto, não apenas pelo exemplo de “países de civilização mais adiantada” mas também porque “a Nação é um somatório do valor tríplice (físico, moral e intelectual) de suas parcelas (os indivíduos)”. (Horta, 1994, p. 147)

As disciplinas de Canto Orfeônico, Educação Física e Geografia foram inseridas no contexto do Governo Vargas, buscando, através da educação, formar cidadãos nacionalistas. Segundo Pessanha, Daniel e Menegazzo (2004), foi a disciplina de

Geografia que teve grande êxito entre a sociedade e o Estado. Os seus conteúdos mostravam as riquezas naturais brasileiras; especialmente em Sergipe, os heróis brasileiros eram retratados com admiração e os valores à pátria e a natureza também foram citados no trabalho de Vera Santos (2004).

Dois importantes motivos direcionaram a obrigatoriedade da inclusão da disciplina de Educação Física, foram eles: outros países já haviam inserido à disciplina em seu currículo; e a preocupação não apenas com o físico, mas com a moral e o intelectual. Os valores físico, moral e intelectual; unidos, estavam integrados aos interesses governamentais na formação do cidadão brasileiro (Horta, 1994). E a disciplina canto Orfeônico com o objetivo de integrar os valores e amor nacionalista no povo brasileiro

No que se refere à história da educação infantil em Sergipe, através da influência da Escola Nova nos modelos educativos de então, muito do que se usava em sala de aula esteve ligado ao processo de implementação e investigação de práticas educacionais diretamente indexadas ao processo de educação musical, e teve como uma destacada unidade educacional o Jardim de Centro Municipal de Assistência à Criança, inaugurado em novembro de 1944 (SANTOS, 2016).

Nesta instituição de educação infantil, a preocupação com o aprendizado da criança foi um fator primordial, e onde esta aprendizagem era praticada através das experiências dos sentidos, das brincadeiras e da interação. Dentro dessas práticas, havia encenações e dramatizações feitas pelas crianças, que contavam, inclusive, com uma professora de piano que possuía a função de acompanhar os alunos em atividades de canto (SANTOS, 2016).

As dramatizações e declamações eram sempre acompanhadas por músicas tocadas no piano, e onde outro trabalho de fundamental importância era a estimulação para a formação de bandinhas rítmicas. Até o final da década de 1950, as aulas de música na educação infantil em Sergipe e em Aracaju, eram baseadas nestas práticas, em que não havia a utilização de materiais recicláveis, por exemplo, para a fabricação de instrumentos como se utiliza na atualidade (SANTOS, 2016).

Nessa época, desde o jardim de infância, já havia uma seriedade com as aulas de música na educação brasileira e a disciplina de “Canto Orfeônico” fazia parte dos conteúdos do ensino primário e secundário, persistindo até a década de 1970 em

várias das melhores escolas públicas e particulares de Aracaju, assim como no estado de Sergipe e no Brasil (SANTOS, 2004).

De acordo com informações do Catálogo de Edifícios Escolares do IBGE (2018), em novembro de 1945, é criado o Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe (IMCOSE), sendo o primeiro espaço com a prática educacional exclusiva do canto orfeônico em Aracaju, e tendo seu pleno funcionamento no ano de 1946, onde esta instituição era subordinada ao Departamento de Educação do Estado de Sergipe, na época sediada no Instituto de Educação “Rui Barbosa”, conhecida como Escola Normal. Naquele momento, o seu funcionamento era somente no turno noturno, e sua função, segundo o artigo 1º do seu decreto de fundação era primordialmente preparar e diplomar em curso especializado o professorado de música e Canto Orfeônico, que era apontado como imprescindível às necessidades da instituição pública local. Em 1960, o IMCOSE passou a ser nomeado como Instituto de Música de Sergipe. Curiosamente, depois de 1961, por conta da força de um ato constitucional, o Canto Orfeônico nessa entidade passou a ser deixado de lado em detrimento da execução instrumental.

Em 1971, a instituição mudou sua denominação para Conservatório de Música de Sergipe. Antes de ter sua própria sede, passou por vários endereços, sempre ocupando prédios cedidos pelo Poder Público do estado de Sergipe. Em 2008, o Conservatório levava educação musical para 1.120 alunos, oferecendo os cursos básico, técnico-profissionalizante, de musicalização e o preparatório (IBGE, 2018).

A importância do Conservatório de Música de Sergipe na história social e metodológica na educação musical está relacionada à reformulação de um projeto pedagógico de aprendizagem e Identidade cultural, e que foi uma destacada vertente que criou, então, a necessidade de repensar sua função socioeducativa na capital sergipana (SANTOS, 2016).

Atualmente, a metodologia está centrada no estilo erudito e clássico, pois o Conservatório de Música de Sergipe é entendido como uma instituição provedora de educação e cultura com sua rede de significados, aliado ao trabalho em favor da música, se constituindo em um campo fértil de pesquisa na área de música que pode ser explorado em sua riqueza histórica, patrimonial e cultural (MENDONÇA, 1978).

Entretanto, existem poucos registros a respeito de detalhes sobre a sua fundação, sua atividade e seu desempenho dentro da sociedade sergipana. O que podemos conhecer de literatura a respeito desse espaço de produção de educação e

cultura está atrelado a algumas monografias elaboradas nos últimos anos, e em alguns escritos sobre sua história, como o artigo *A Educação Musical no Conservatório de Música do Estado de Sergipe: Abordagem Sócio-Política, Histórica e Metodológica do Projeto Pedagógico de Ensino*, de Marcos dos Santos Moreira, ou o artigo *Panorama da Música Sergipana*, de L. F. Guimarães.

A análise dos autores citados neste tópico deixa claro que a educação musical escolar em Aracaju foi baseada numa estruturação que seguia os moldes ditados pela Capital Federal, com a devida articulação ao sistema político dos governos de então. No caso de Sergipe, o movimento deflagrado nas escolas mobilizou e concebeu a capacitação do profissional docente especializado (professor de música). As práticas orfeônicas em Sergipe, conforme recorrente menção por parte dos autores citados neste trabalho, seguiram as orientações e diretrizes da legislação federal. No estado de Sergipe, as práticas de educação musical foram inseridas inicialmente no currículo da Escola Normal de Aracaju (IBGE, 2018).

3. METODOLOGIA

Os aspectos metodológicos que disciplinaram o presente trabalho serão neste capítulo relatados, incluindo sua caracterização, as questões de pesquisa e a definição e operacionalização das variáveis. Este capítulo apresenta ainda a delimitação do universo e da amostra, a forma de coleta e seu plano de tratamento de dados, e o cruzamento de informações pesquisadas.

3.1. CARACTERIZAÇÃO DO ESTUDO

Este estudo teve como objetivo analisar a metodologia do canto coral na musicalização infantil no Conservatório de Música de Sergipe, situado na cidade de Aracaju/SE. A pesquisa foi conduzida pelo modelo descritivo de um *estudo de caso*, com problemas de ação e abordagem qualitativa, através de uma consulta interna aos indivíduos na própria instituição pesquisada, não participante e de forma natural. O processo de estudo teve início após ter sido autorizado pela direção da instituição de ensino musical, na qual o projeto da pesquisa foi apresentado e discutido; foram levantadas opiniões, atitudes e percepções sobre o tema neste universo.

Esse trabalho tem o intuito de observar como a instituição pesquisada executa sua metodologia de ensino e qual a contribuição da atual gestão do Conservatório de Música de Sergipe no que diz respeito ao tema da pesquisa, verificando a sua trajetória musical e como a educação musical lá ministrada produz resultados que definem a musicalização produzida nesse local.

O presente trabalho investigativo e analítico foi realizado de acordo com as planificações e orientações metodológicas propostas, tendo sido fundamentado no período compreendido entre outubro de 2012 e janeiro de 2013, tendo sido subdividido em cinco momentos.

No primeiro momento, procedeu-se à análise e discussão da questão/problema, dando aprofundamento nas abordagens desta temática e definido a escolha de material bibliográfico.

No segundo momento, deu-se início à investigação empírica, através da observação das aulas de musicalização no próprio Conservatório de Música de Sergipe, através de visitas agendadas e pactuadas com a direção da instituição.

No terceiro momento, procedeu-se a uma revisão da literatura, na busca por referenciais que dissecassem melhor as questões posteriormente analisadas ao final deste estudo.

O quarto momento permitiu a continuidade do trabalho de investigação com a observação da introdução do ensino do canto coral com crianças, bem como a aplicação dos questionários e entrevistas.

No quinto, efetuou-se a análise filosófica dos dados coletados, a preparação e redação do trabalho e sua revisão final.

Para Samara e Barros (2001), os estudos de caso, quando descritivos, procuram descrever situações na prática, a partir de dados primários, relacionando e confirmando as hipóteses levantadas na definição do problema de pesquisa. Com isto, reforça-se a ideia de que, com este estudo, amplia-se ainda mais a quantidade de informações sobre o tema da musicalização através do canto coral, mediante todo este processo de coleta e avaliação dos dados fornecidos para reforçar conceitos e tendências dentro desta situação proposta.

Através do levantamento (*survey*), esta pesquisa analisou e caracterizou pontos relevantes sobre a metodologia do ensino do canto coral na instituição estudada. Este método, segundo Gil (1999), é caracterizado pela interrogação direta das pessoas do grupo investigado. Esta percepção é subjetiva, e a observação do pesquisador se constitui num aspecto importante para a definição da importância dos dados coletados.

A pesquisa foi conduzida pelo modelo descritivo de um estudo de caso, com problemas de ação e abordagem qualitativa através de uma consulta interna e observação de aulas no Conservatório de Música de Sergipe. O processo de estudo teve início após ter sido autorizado pela respectiva direção da instituição, na qual o projeto da pesquisa foi apresentado.

3.2. EXECUÇÃO DA PESQUISA DE CAMPO

O presente estudo adotou a metodologia da investigação, centrando-se nas questões seguintes:

- a. caracterização do Conservatório de Música de Sergipe;
- b. entrevistas sobre o tema proposto para análise do problema;
- c. recolhimento e análise dos dados e reflexões produzidas, objetivando elaboração e divulgação dos resultados.

3.3. COLETA DE DADOS

A técnica de coleta de dados usada neste estudo foi a entrevista e foi feita a observação nos locais em que eram promovidas as aulas. Segundo Samara e Barros (2001), a entrevista é uma forma de inquérito pessoal muito utilizado, e que proporciona a maior obtenção de informações do entrevistado.

A entrevista foi uma forma bastante adequada para obtenção de informações sobre o que as pessoas sabiam, criavam, esperavam, sentiam ou desejavam fazer ou fizeram, bem como sobre as suas explicações ou razões a respeito das coisas precedentes sobre o tema da musicalização, com foco no canto coral. A entrevista e a observação, utilizadas nesta coleta de dados, ocorreu por meio de conversas diretas que versaram sobre pontos importantes a serem investigados.

A observação foi muito importante, a partir do momento em que foi sentida a necessidade de verificar a realidade, ou seja, para ser observado se os dados e informações coletadas realmente retrataram a realidade do Conservatório de Música de Sergipe, e que se desejou analisar.

Complementarmente, foi mantida ainda uma conversa informal com alguns docentes, como forma de trazer maiores subsídios para a análise do perfil de cada grupo de aprendizagem musical, bem como da postura de cada entrevistado em relação à sua percepção informal sobre todos os aspectos abordados neste estudo.

O alcance dos objetivos de qualquer pesquisa empírica requer a elaboração de um roteiro de entrevista claro, objetivo e com abordagens dentro daquilo que ficou delimitado no planejamento da pesquisa.

A combinação das entrevistas com as observações e os dados fornecidos pelos entrevistados, procurou aproximar, o máximo possível, do entendimento do funcionamento da situação real no Conservatório.

Marcadas com antecedência, em sua maioria, todas as entrevistas foram realizadas no próprio ambiente, tendo sido colocado para o pesquisado os objetivos do trabalho e, ao mesmo tempo, esclarecidas eventuais dúvidas.

4. O ENSINO DE CANTO CORAL NA MUSICALIZAÇÃO INFANTIL DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE

Este capítulo apresenta um relato sucinto das observações realizadas nas atividades de canto coral na musicalização infantil do Conservatório de Música de Sergipe. As observações foram organizadas por temas e são comentadas, à medida em que aparecem, com uma revisitação aos autores que têm importantes contribuições a respeito dos temas abordados.

4.1. O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE SERGIPE

Segundo Moreira (2016), o Conservatório Musical de Sergipe tem a pretensão de se tornar curso técnico de nível médio em música, o que significa ter que repensar toda sua estrutura organizacional e pedagógica para contemplar essa realidade.

O autor prossegue, analisando que a ação principal, e mais urgente, a ser tomada, seria a de definir com clareza suas metas e seu público alvo. Atualmente, não há um público-alvo bem definido. Em sua maioria, o que se vê em seus corredores são adolescentes que têm o desejo de aprender a tocar um instrumento, mas nenhuma intenção em pensar na música como uma carreira profissional. Para eles, estudar no Conservatório é apenas um *hobby*, uma diversão momentânea, e na primeira dificuldade que surge, é o primeiro a ser posto de lado (MOREIRA, 2016).

De outra forma, os cursos atualmente oferecidos, e da forma com que são oferecidos, precisam de melhores condições de publicidade e de realização para atraírem músicos que já trabalham profissionalmente, e ainda que expressem a vontade de fazer uma requalificação, atualização, e aprofundamento de seus conhecimentos (MOREIRA, 2016).

Pela abordagem de Moreira, fica evidente a preocupação existente com o papel do Conservatório de Música de Sergipe, sendo este um importante fomentador da continuidade da cultura e do gosto pela aprendizagem musical em nosso estado.

O Conservatório de Música de Sergipe, segundo registros na própria instituição, surgiu em 28 de novembro de 1945, sob o nome de Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe. Foi fundado pelo professor Genaro Plech, no governo do interventor Hunald Santaflor, através do Decreto-Lei nº 840/45. Por duas vezes em sua

história, o Conservatório de Música de Sergipe, teve o seu nome modificado. A primeira em 1960 - Instituto de Música de Sergipe - e a segunda em 1971, ano em que recebeu o nome que permanece até a atualidade (SANTOS, 2016).

Com a criação do Conservatório, Sergipe ganhou mais um espaço destinado ao aprendizado da música erudita, dando assim a possibilidade de a sociedade sergipana aprimorar seu gosto por esse tipo de música.

Apesar de o estado ter músicos de qualidade e maestros reconhecidos nacionalmente, ainda não havia algo que atraísse o grande público e o fizesse lotar espaços para ouvir concertos. Faltava uma orquestra para representar Sergipe no cenário erudito (SANTOS, 2016).

O Conservatório de Música de Sergipe existe há 72 anos e os cursos atualmente oferecidos são violino, violão, violoncelo, piano, teclado, contrabaixo, guitarra, flauta transversal, clarineta, trompete, trombone, saxofone, acordeon, percussão e canto. Entidade gerida pela Secretaria do Estado da Educação, o Conservatório foi criado por um anseio cultural do grande pianista Genaro Plech, que fundou o Conservatório de Música de Sergipe no ano de 1945. A partir de sua influência, surgem músicos como Paulo César Prado, Daniel Freire, Eduardo Garcia e Lourdes Barros. Todos eles contribuíram para fortalecer a prática e incentivar a produção da música erudita em Sergipe (SANTOS, 2016).

Apesar do Conservatório de Música de Sergipe ter sido criado em 28 de novembro de 1945, o seu funcionamento pleno somente se deu no ano seguinte. Esta instituição estava subordinada ao Departamento de Educação do Estado e sediada no Instituto de Educação “Rui Barbosa”, a Escola Normal. Seu funcionamento deu-se no turno noturno e sua função, segundo o artigo 1º do decreto de fundação era “preparar e diplomar em curso especializado o professorado de música e Canto Orfeônico imprescindível às necessidades da instituição pública local” (CONCEIÇÃO, 1997).

Com a fundação, em 1980, a Orquestra Sinfônica de Sergipe (ORSSE), tendo como regente o maestro Rivaldo Dantas, Sergipe ficou conhecido no cenário erudito do Brasil, e foi um incentivo a mais para a sociedade sergipana, pois essa orquestra tinha como local sede o Conservatório de Música de Sergipe, tendo migrado posteriormente para o Teatro Tobias Barreto. Esse cenário de oportunidade favorece o crescimento de apreciadores e aprendizes da música refinada.

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 (FONTELLA, 2005, p.63).

Até chegar à sua sede própria, o Conservatório de Música de Sergipe passou por algumas localizações (sendo uma delas o prédio do Instituto de Educação “Rui Barbosa”, antiga Escola Normal), sempre ocupando prédios cedidos pelo Poder Público. A professora Nadja Nara Damaso Graça de Oliveira administrou este estabelecimento no período de 1993 a 1998, quando o projeto de um novo prédio do Conservatório de Música de Sergipe foi produzido, sendo de autoria do arquiteto baiano Jader Tavares. Tratava-se de uma sede imponente, com instalações extremamente modernas para a época de sua construção (CONCEIÇÃO, 1997).

O Conservatório de Música de Sergipe tem como um de seus grandes problemas atuais a falta de vagas suficientes para a demanda de interessados que procuram por seus cursos gratuitos. A definição desse número de vagas segue uma determinação do professor de cada área, de acordo com seu planejamento de aula, e levando em consideração o número de alunos por turma, que é capaz de ensinar (CONCEIÇÃO, 1997).

De qualquer forma, o Conservatório de Música de Sergipe ainda permanece como referência ao ensino e à aprendizagem musical no estado de Sergipe, possuindo processos seletivos que ainda apresentam elevada concorrência e resultados excelentes na formação musical dos seus alunos.

À época da realização desta pesquisa, o corpo diretivo e o corpo docente do Conservatório de Música de Sergipe tinham em sua composição os seguintes professores:

a. Equipe diretiva

- Diretor: José Valter Lima
- Coordenadores: Joel Magalhães do Nascimento e Lígia Maria de J. Oliveira
- Secretária: Ivanir Telles Ramos

b. Professores

- Piano: Clese Noemia Mangueira Santos Moreira
- Teclado: Genivaldo Santos Lima

- Flauta transversal: Gilberto de Moura Santos
- Saxofone: José Aroldo dos Santos e Wanderley T. de Souza
- Violino: José Rabelo Monteiro e Vânia Sousa Ferreira
- Teclado: Teresa C. Montesanto Criscuolo
- Disciplinas teóricas: Maria Gorete de A. Lima
- Musicalização: Ordênia C. de Barros

Nas entrevistas realizadas, verificou-se que, mesmo enfrentando muitos problemas, o Conservatório de Música de Sergipe passa por um momento de renovação em seu quadro técnico de pessoal, que ocorreu devido a um processo seletivo simplificado, elaborado pela Secretaria de Estado da Educação, em 2013, e os professores aprovados se encontram contratados.

Na atualidade, a equipe diretiva, pedagógica e o quadro de professores, teve uma amplitude em relação à referida elaboração acima, época da elaboração desse trabalho.

a. Equipe diretiva

- Diretor: Carlos Heitor Rocha Mendonça
- Secretária: Maria Betânia Santos
- Coordenador: Joel Magalhães do Nascimento
- Coordenadora: Simone Conceição Lima de Jesus

b. Equipe pedagógica

- Pedagogas: Laura Risoleta Andrade Costa
Luciana Andrade Santos
Viviane Souza Dantas oliveira
Ana Cristina Mendonça

c. Equipe de professores efetivos

- Piano: Clese Noemia Mangureira Santos Souza
Michelle Alves Silva Oliveira
- Teclado: Clara Raquel Mangureira Santos Souza
Genivaldo Santos Lima
Rinaldo Santos Lima
Teresa Cristina Criscuolo Monte Santo

- Violão: Diego Lima dos Santos
- Flauta Transversal: Gilberto de Moura Santos
- Teoria: Kadja Emanuelle Araujo Santos
 - Manuel dos Santos Silva Neto
 - Maria Gorete de Almeida Lima
- Musicalização: Maria Conceição Duarte Pereira Santos
 - Ordênia Curvelo de Barros

d. Equipe de professores contratados

- Guitarra: Alexsander da Silva Victor
- Teoria: Adriano Moreira Costa Vilela
 - Luiz Eduardo de Souza Amaral Rocha
- Teclado: Adriano Moreira Costa Vilela
- Violão: Alexandre Santos de Azevedo
 - Gilson Santana dos Santos Júnior
 - Luiz Alberto Santos de Jesus
- Canto: Ezequiel Santos Oliveira
 - Amanda Rafaela da Cunha Santos
 - Gisane Campos Monteiro
- Violoncelo: Andressa Souto de Lima
- Trombone: Bruno Duarte Souza Conceição
- Trompete: Clístenes André Pinto Lisboa
- Saxofone: Davysson Magalhães Lima
- Violino: Jurandir Vanzella de Godoi
- Acordeon: Lucas Campello do Nascimento
- Percussão: Odílio Uerlei Martins Saminêz
- Piano: Suzi Vieira Nagliatti Vasconcelos

O presente trabalho foi realizado na turma de Musicalização Infantil II B1, do turno da tarde do Conservatório de Música, no ano letivo de 2011, e teve como concentração específica a atividade de Canto Coral. Nele, são mostrados dados que foram coletados durante as visitas, com o foco em como se dá o processo de ensino e aprendizagem dentro desta atividade. É importante destacar que toda prática de coral sempre é acompanhada pelo piano.

Através de fotos podemos visualizar os recursos que o conservatório de música tem para a aplicação das aulas de musicalização infantil.

Na foto abaixo temos o piano que é utilizado para a prática do canto coral e as mesinhas onde alunos as utilizam para as atividades escritas, dentre outras.



Figura 1: Piano de meia cauda e mesinhas

Fonte: Própria

O ambiente da sala de aula é excelente em sua extensão. O espaço é bastante amplo, possibilitando ao professor e às crianças, boas condições para as atividades de canto coral, podendo ser praticadas não só ao redor do piano, como também em uma outra parte da sala.

Um outro recurso que entusiasmava bastante os alunos eram os instrumentos de percussão, os quais eram inseridos em determinadas músicas. E ainda havia a inserção de uma coreografia, que era acrescentada à atividade coerente à letra da música.



Figura3: Instrumentos de Percussão

Fonte: Própria

As notas musicais eram aprendidas de uma forma bem dinâmica, através da qual os alunos estavam com o corpo sempre em movimento para tal finalidade. A pauta musical estava desenhada no chão da sala e os alunos precisavam usar a agilidade do corpo (saltando), para assinalar a linha ou espaço apontado pelo professor. E ainda tinham que informar o nome da nota que era escrita neste determinado local.



Figura4 - Pauta Musical

Fonte: Própria

De acordo com as informações coletadas nas entrevistas realizadas, a metodologia de ensino desenvolvida pelo Conservatório de Música de Sergipe é baseada nos princípios e metodologia dos educadores musicais Edgar Willems, um

dos maiores educadores contemporâneos no campo da pedagogia aplicada ao ensino da música e criador de uma vasta obra pedagógica, difundida em diversos países da Europa e América Latina; e Carl Orff, onde a essência dentro da sua proposta pedagógica está na educação musical elementar ou básica. Para exemplificar a abordagem de Orff (1964), o mesmo considerava a música como uma espécie de húmus para o espírito e ainda fez uma reflexão sobre música elementar:

O que é elementar? Elementar, em latim *elementarius*, quer dizer “pertencente aos elementos, primeira matéria, primeiro princípio, relacionado ao princípio”. Prosseguindo, o que é música elementar? Música elementar jamais será unicamente música, ela está interligada ao movimento, à dança e à linguagem; é aquela música, realizada pessoalmente pelo indivíduo, com a qual ele está vinculado como executante e não apenas como ouvinte. Ela é pré-espiritual, desconhece as grandes formas e a arquitetura, ela contém pequenas formas de sequência, ostinato e pequenos rondós. Música elementar está à flor da terra, é natural, corpórea, pode ser aprendida e vivenciada por todos, é adequada à criança (ORFF, 1964, p.16).

Outro educador que tem a sua pedagogia inserida na metodologia das aulas de canto coral da musicalização infantil do Conservatório de Música de Sergipe é Zoltán Kodály, que tem como pensamento fundamental o de que a música deve ser inserida no cotidiano do cidadão a partir da infância, onde possibilita à criança a escrever o que canta e cantar o que lê, não visando formar profissionais da música, mas sim, amantes da música.

Dentre os objetivos fundamentais dentro das aulas de musicalização infantil destacam-se despertar e aumentar o gosto da criança pela música, colaborando para uma educação mais repleta de conhecimentos, onde os aspectos físicos, afetivos e mentais, bem trabalhados, tornam a criança mais harmoniosa, integrada, dinâmica, criativa e, conseqüentemente, mais feliz. Através do coral a criança é inserida no mundo musical, como também compreende outros objetivos, como: a importância da colaboração entre os colegas da turma, vencer os desafios e a obtenção da autoestima são estimulados pela metodologia aplicada durante as aulas (LOUREIRO, 2003).

É importante frisar que a iniciação musical seja ela infantil ou não, quando aplicada por profissionais especializados e comprometidos com o seu trabalho, se constitui num largo ciclo de didática com inovações, as quais proporcionam à criança um ambiente compatível para uma aprendizagem mais ativa e alegre (LOUREIRO, 2003).

Segundo Fonterrada (2005), a palavra musicalização extrapola o sentido de ensinar noções de leitura e escrita musical. Dizer que uma pessoa é musicalizada significa dizer que ela possui sensibilidade para os fenômenos musicais e que sabe expressar-se por meio da música cantando, assobiando ou tocando um instrumento.

Outro fator importante é fazer uso da expressão corporal, a qual ajuda em todo o decorrer da prática de canto coral. Na visão de Gainza (2008), é tarefa dos professores procederem adequadamente para conduzir cada indivíduo ao seu estado ótimo de desenvolvimento pessoal. Para isso, aqueles que se interessam pelas condutas musicais e decidem observá-las sistematicamente deverão estar munidos não apenas de instrumentos de pesquisa efetivos, mas também de uma profunda experiência no contato com a música. Para a autora, a missão do educador musical consiste em vincular a criança com a música, descobrir as capacidades latentes em seus alunos e orientá-los, de forma decidida, em seu desenvolvimento.

A metodologia qualitativa que utilizamos nesta pesquisa serviu como base para o processo de construção todo o trabalho. Tais modelos de metodologia permitiram verificar a realidade do Canto Coral e das crianças dentro do contexto em que se encontravam inseridas na oportunidade. Como detalhado e justificado na Metodologia, foi aplicado um questionário com perguntas para investigar a prática do Canto Coral na turma especificada e onde as perguntas foram elaboradas pela autora desta pesquisa e, fazendo uma avaliação preliminar, seus resultados foram positivos.

Na caracterização dos professores pesquisados, destacamos que um deles faz parte da turma específica da pesquisa, e o outro é professor de outra turma da musicalização infantil. Numa análise inicial, pode-se perceber que ambos os entrevistados reconhecem que a atividade de Canto Coral traz muitos benefícios para o aprendizado musical da criança, assim como a reeduca intelectualmente. Para estas crianças, a principal razão que as levam a cantar neste coral é o fato de poderem estar inseridas no quadro de alunos do Conservatório de Música de Sergipe, apesar de muitos serem induzidos pelos pais, mas, graças a isto, descobrem o seu talento musical após essa inserção.

Mathias (1986) destaca que os aspectos sociais e as relações humanas alusivos à atividade coral, mencionando que as pessoas que se reúnem em um grupo, têm as mais variadas motivações. Desta forma, é muito importante que seja feita uma reflexão sobre comportamentos, motivos e necessidades de cada ser humano. Ressalte-se também que a atividade de Canto Coral é uma forma de aprendizagem

musical, e para isso é preciso que o aluno tenha algum conhecimento musical, porquanto passa a ser considerado como educador musical.

Para Figueiredo (2005, p.6) é preciso compreender a importância em si da atividade coral, como uma experiência valiosa na construção da consciência musical ampla e diversificada. Cantar em coral é, antes de tudo, uma experiência musical.

Analisando alguns autores, pode-se observar o quanto eles acentuam a pessoa responsável por determinado coral que seja entendida como detentor da responsabilidade de ser o viabilizador da formação musical dos componentes do grupo.

Durante a aplicação de músicas do repertório na turma II B1 de Musicalização Infantil do Conservatório de Sergipe, turma pesquisada, ficou evidenciado que as melodias são trabalhadas a partir da letra das composições, num passo a passo com solfejos de monossílabos e bastante repetição, que são técnicas fundamentais para o melhor aprendizado tanto de letra quanto da melodia.

Figueiredo (2005) qualifica o ensaio como a possibilidade de construir conhecimento musical, sendo um momento de aprendizagem onde o regente assume o papel de educador musical, e de onde surge a importância de uma reflexão profunda sobre o papel da atividade coral.

As aulas de canto coral na musicalização infantil são elaboradas através do plano de curso anual, onde estas são planejadas de acordo com o que está definido e inserido neste. Os professores sempre se mostram atentos a seguir corretamente o conteúdo do que foi planejado, incluindo os detalhes contidos nas entrelinhas.

No plano anual destacam-se como metas:

- a aprendizagem da letra da música;
- o aquecimento vocal;
- o repertório do mês em questão; e,
- a revisão de todo o repertório.

A utilização dos métodos ativos da educação musical está presente na metodologia das aulas de canto coral desta turma de musicalização, e, por dedução, de todas as demais no Conservatório de Música. Como já citados, os métodos utilizados são Willems, Orff e Kodály, sendo que cada um destes utiliza à sua maneira própria de trabalhar a música e a musicalidade.

Conforme é de conhecimento na área, os métodos ativos surgiram no início do século XX, sendo utilizados nos grandes centros de educação musical. No Brasil, foram utilizados alguns destes métodos até a exclusão da disciplina de música do currículo escolar.

Atualmente, pode-se observar que nem mesmo as escolas específicas para o ensino da música valorizam tanto os métodos ativos, prendendo-se à prática da criança diretamente ao instrumento. Há ainda quem utilize algum dos métodos ativos de forma inadequada, assim como há quem prefira criar seu próprio método na tentativa de alcançar algum acerto aleatório.

Os educadores musicais precisam conhecer as propostas que os métodos ativos trazem para a prática da educação musical, como contribuição nas atividades dentro das escolas de música. Antes do século XX, havia a preocupação de como ensinar música para crianças e jovens. Porém, com o surgimento dos educadores musicais do início deste século, esta preocupação apareceu junto ao compromisso deste com a educação musical.

Alguns destes educadores conseguiram campo no Brasil, defendendo suas propostas. Dentre eles, Émile-Jacques Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály, Carl Orff e Shinichi Suzuki, sendo a maioria deles europeus, à exceção do último. É importante lembrar que a linguagem musical é um meio de integração social facilmente percebido no referencial teórico curricular brasileiro:

Trabalho com música deve considerar, portanto, que ela é um meio de expressão e forma de conhecimento acessível aos bebês e crianças, inclusive aquelas que apresentem necessidades especiais. A linguagem musical é excelente meio para o desenvolvimento da expressão, do equilíbrio, da autoestima e autoconhecimento, além de poderoso meio de integração social (BRASIL, 1998, pg.47).

Os diversos métodos de aprendizagem musical existentes auxiliam no aquecimento vocal, na entonação das notas da melodia através de pequenas sílabas para, posteriormente, se inserir a letra da música. O ritmo é outro item da base musical que é fundamentado em um desses métodos, auxiliando nas aulas de canto coral, onde os ritmos são executados através das palmas ou até mesmo com a utilização da voz, sendo este último o principal instrumento do canto coral, conforme ressalta Saviani (2003, p.40):

A música é um tipo de arte com imenso potencial educativo já que, a par de manifestações estéticas por excelência, explicitamente ela se vincula a conhecimentos científicos ligados à física e à matemática além de exigir habilidade motora e destreza que a colocam, sem dúvida, como um dos recursos mais eficazes na direção de uma educação voltada para o objetivo de se atingir o desenvolvimento integral do ser humano.

Quanto ao repertório utilizado nas aulas de canto coral na turma pesquisada, ficou evidente que toma por base algumas datas comemorativas do calendário nacional, como dia das mães, dia dos pais, dias das crianças, dentre outras datas, além de músicas baseadas no conteúdo inserido na atividade de teoria musical/apreciação musical, como por exemplo, músicas folclóricas do Brasil e de outros países e música popular brasileira. Todas essas músicas são escolhidas por todos os professores que fazem parte do curso da musicalização infantil do Conservatório de Música, tanto no turno da manhã, quanto no da tarde.

Conforme esclarecimento de um dos professores entrevistados, na maioria das vezes estas músicas satisfazem o gosto da criançada, que não interfere na escolha do repertório, até então. Deste modo, o direito de escolha fica por parte dos professores por serem possuidores de um conhecimento mais amplo e adequado para a escolha de repertório que envolvam datas comemorativas ou temas trabalhados em sala de aula.

O aprendizado da letra das músicas do repertório é baseado no método Orff, desde que estas sejam pequenas, ou seja, através do método da repetição, o professor recita os versos e os alunos repetem frase por frase com dinâmicas e expressões diferentes. Quando a música é maior, os alunos têm acesso à letra digitada para fazer uma leitura com boa interpretação, para depois lerem no ritmo da música. Toda essa metodologia é conduzida pelos professores da turma.

Segundo os depoimentos, paralelamente ao canto, é exercitada a expressão corporal em algumas das músicas. Quando há semelhança entre a gesticulação corporal e a letra da música, a memorização é facilitada. Porém, quando a expressão corporal não está associada à letra, esta pode auxiliar no ritmo, no fraseado, na forma musical, etc. É necessário que o aluno seja estimulado além da expressão cantada, e existe a necessidade de gerar um fator gestual, onde o mesmo poderá amplificar sua interpretação a partir da letra da música. A educação musical é uma prática interdisciplinar sem construção de barreiras, como aponta Correia (2003, p.85):

A utilização da música, bem como o uso de outros meios, pode incentivar a participação, a cooperação, socialização, e assim destruir as barreiras que atrasam a democratização curricular do ensino. [...] A prática interdisciplinar ainda é insípida em nossa educação.

Na visita ao Conservatório de Música, e através das entrevistas, ficou evidente que o Canto Coral possibilita à criança o acréscimo de alguns fatores positivos para o seu desenvolvimento como ser humano: a solidariedade, a desinibição, a capacidade de entendimento do trabalho em grupo, ou seja, a socialização com as demais crianças, a afinação da voz, a dicção passa ter mais perfeição (fator observado por alguns pais).

Os fatores observados na metodologia da prática do canto foram o enriquecimento de repertório, conhecimento de elementos musicais, como: intensidade, andamento, forma, a interpretação do conteúdo executado, etc.

É possível afirmar, pelo que se verificou na prática, que o objetivo desejado ao final da aula geralmente é alcançado, dependendo do entusiasmo da turma. Em algumas músicas, há a complexidade, que dificulta a melhor compreensão por parte das crianças e, com isso, a aula se torna menos agradável para elas, fazendo com que percam um pouco da animação para cantar. Trata-se, de qualquer modo, de um processo de inclusão social, que se dá a partir do momento da eliminação de quaisquer tipos de barreiras (entre teoria e prática, obrigação e satisfação, grupos homogêneos e heterogêneos, especialidades e generalidade, reprodução e produção de conhecimento), como enfatiza Bochniak (1992).

Em todo o grupo é notável que haja o interesse dos pais para que seus filhos façam aula de música. Existem crianças que se descobrem nas aulas de música, ou seja, não imaginam sequer que fossem aulas bem agradáveis; enquanto em outras é perceptível que a opressão por parte dos pais que os fazem participar das aulas sem interesse algum pela música.

Música é uma forma de arte que deve ser compartilhada com bastante sentimento para que o resultado do trabalho venha a dar bons resultados. A criança deve ser estimulada, mas nunca pressionada. Devemos respeitar esta vontade dela, pois, segundo Loureiro, a criatividade das crianças deve ser estimulada e o currículo pedagógico mesmo dentro da educação musical deve ser privilegiado.

Considerar o amplo acesso que se tem à música fora da escola não justifica a sua falta no currículo escolar, uma vez que essa música

chega aos nossos ouvidos sem nenhuma discriminação e consciência por parte de quem ouve. Além do mais, é negado ao aluno o acesso a uma área do conhecimento que certamente poderá levá-lo a desenvolver o potencial artístico e criador, além de permitir que esses desenvolvam uma apreciação musical crítica e consciente. Armazenar, memorizar informações, conhecimentos estáticos e descontextualizados não são mais situações possíveis nos dias atuais. O momento atual requer a valorização da intuição, da criatividade e da livre expressão do aluno para encarar e lidar com as diversas situações do seu cotidiano seja dentro ou fora do contexto escolar (LOUREIRO, 2003, p.142).

Analisando a turma pesquisada, percebemos que a maioria das crianças se mostra satisfeita com a aula, enquanto algumas não têm tanta atenção, ou até mesmo atenção nenhuma. Provavelmente um dos motivos da falta de interesse é que eles vêm com o intuito de aprender algum tipo de instrumento específico, fato que não acontece na musicalização infantil, nessa faixa etária. Muitos chegaram a comentar que não imaginavam que teriam aula de canto coral.

Muitos delas (as crianças) possuem a musicalidade nata; todavia, poucos, quando questionados quanto à participação, apresentam variadas respostas, porém, como já foi dito anteriormente, raramente possuem maturidade para responder que estão insatisfeitos por estarem ali obrigados pelos pais.

Algo que fora observado nas crianças foi a reação delas após o término da aula: geralmente estão alegres e, em algumas aulas, cansadas, dependendo da música aplicada; porquanto algumas músicas requerem maior participação delas, como também a expressão corporal que faz parte destas. Outro motivo para o cansaço (como declaram os entrevistados) é o número de músicas que cantam durante a aula, algumas vezes o número excede a potencialidade física e fonológica das crianças. Mas há aquelas que, mesmo com o final da aula, permanecem cantarolando trechos das músicas aprendidas, pois lhes foram contempladas pela poesia musical e escritural. Os professores atestam que é muito satisfatório quando o resultado alcançado é positivo, e, quando não, é preciso que haja uma avaliação com bastante cuidado, procurando modificar o que não foi satisfatório para as crianças.

A aula de Canto Coral é a primeira atividade do dia da aula de música, porque, segundo os professores entrevistados, este é o melhor momento para as crianças, no qual elas estão mais descansadas e a possibilidade de um bom resultado é bem maior.

A atividade de Canto Coral é um meio dentro da musicalização, quer seja infantil ou não, onde as crianças têm a oportunidade de ter conhecimentos básicos sobre

notações musicais. Todavia, é notável que, para formar um coral, não é necessário que os participantes destes tenham a obrigatoriedade de ter determinados conhecimentos. Na referida turma da musicalização infantil, segundo relatos dos professores, não é necessário que as crianças devam ter tais noções, pois, aos poucos, este conhecimento é adquirido, como também elas possuem capacidades intelectivas suficientes para executarem todo o repertório sem fazer algum tipo de leitura musical.

Enfim, com ou sem o conhecimento prévio de música, as crianças participam ativamente e, nas festividades dentro e fora da escola, o resultado das aulas é bem valorizado e parabenizado por todos que assistem. E é com este resultado que os professores procuram cada vez mais aprimorar as aulas de Canto Coral, desde a escolha do repertório, como a forma de trabalhar as músicas, até o resultado final.

Então, o coral infantil é um dos grupos de prática musical do Conservatório de Música e tem o objetivo de integrar as crianças na prática em conjunto através do canto. Trata-se de uma disciplina aberta para todas as crianças do Conservatório de Música de Sergipe, sendo a mesma opcional. Nele, são trabalhadas músicas do folclore brasileiro e estrangeiro, MPB e músicas avulsas, onde são inseridas percussão corporal, em algumas peças. Ainda é feito o cânone e músicas em até três vozes.

Diante deste contexto, a importância histórica, social e metodológica da educação musical contemplada pelo Conservatório de Música de Sergipe se encontra estreitamente ligada à necessidade de uma constante atualização do projeto pedagógico de aprendizagem, assim como de uma permanente identidade cultural, especialmente se levar-se em conta a sua função social e educativa no cenário musical sergipano.

O repertório usado pelos docentes do Conservatório de Música de Sergipe possui muitas obras de compositores brasileiros, bem como de compositores de renome da música erudita, onde, de modo geral, outros conservatórios têm preservado o patrimônio cultural brasileiro através do estudo e da propagação dessas obras.

A metodologia em repertório utilizada pelo Conservatório de Música de Sergipe é desenvolvida através de aulas expositivas coletivas em todas as disciplinas, com exceção das práticas instrumentais que, na maioria, são realizadas individualmente ou coletivamente, com orientações individuais. As principais diretrizes metodológicas desse repertório estão focadas na pedagogia musical contemporânea onde valoriza a

realidade e experiência do aluno. Tais diretrizes são consonantes com as novas tendências da educação musical, fundamentadas nas propostas de educadores renomados.

A presença da música no cotidiano das pessoas é envolvente, de forma que influencia diretamente grande parte delas, no mínimo, a estudarem um instrumento musical. A grande procura pela arte musical é uma realidade em várias cidades e partes do mundo.

O Conservatório preenche uma lacuna existente no ensino formal de música, na formação de profissionais na área musical, suprimindo essa carência em diversos contextos e espaços musicais como bandas, corais, grupos instrumentais entre outros. Nesta perspectiva, também difunde práticas musicais diversas e prepara uma clientela para o ingresso nos cursos superiores de música. Fica evidente que existe uma preocupação com produção cultural, onde o Conservatório de Música de Sergipe cuida da manutenção dessa grande chama acesa, pois o ensino de música abre um leque de aperfeiçoamento para a formação de grandes profissionais na própria área.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou caracterizar o histórico e a importância da musicalização na formação de jovens e adolescentes que fazem parte do rol de alunos do Conservatório de Música de Sergipe. Neste trabalho, procurou-se estudar as práticas de Canto Coral, tendo como objeto de estudo uma turma de musicalização infantil da instituição.

As questões que foram elencadas para nortear a pesquisa buscaram detalhar a metodologia usada em sala para este tipo de aprendizagem, além de utilizar-se da observação e da conversa informal também como fonte de percepção para o que desejou-se investigar.

Pôde-se observar que a busca por profissionalização na regência coral acontece por meio da formação continuada e confere aos regentes saberes próprios da área. Percebeu-se nos entrevistados que os mesmos enxergam sua função no coro não como apenas de regência, e entendem que também lhes cabe a função de educadores musicais, pois sentem-se responsáveis pela formação musical dos participantes de suas turmas.

As atividades realizadas pelos profissionais pesquisados se encaminham no sentido de fornecer aos alunos uma aprendizagem musical significativa, sendo que o trabalho possui inúmeras possibilidades metodológicas.

Para investigar e analisar o tema abordado neste trabalho, recorreu-se a trabalhos, a publicações, à entrevista estruturada e à observação, que trouxessem informações acerca da positividade da musicalização na formação do indivíduo e os benefícios do Canto Coral na construção histórica e metodológica do Conservatório de Música de Sergipe.

Com base na metodologia investigativa utilizada no processo de musicalização do coral infantil do Conservatório de Música de Sergipe, encontrou-se um repertório de fácil aprendizagem, sendo importante lembrar que essa forma de aprendizagem consiste em excelente programação para que os ensaios tenham melhor aproveitamento de tempo, facilitando o afloramento da criatividade, que, com uma rotina diária, dá ao processo de aprendizagem um êxito muito maior.

Observou-se também que a estimulação da atenção ocorre através da exigência de um aumento no tempo de concentração. Ao longo da pesquisa, foi observado que no tempo de preparação e de conscientização vocal, ocorre o desenvolvimento de certas atitudes de escuta de atenção e de memória, de percepção melódica e rítmica, de postura corporal, de emissão sonora e de afinação. Portanto, este é um dos momentos de maior valor que foram observados nos ensaios.

O trabalho com crianças faz perceber que teorias abstratas devem ser substituídas por referências concretas que, com absoluta certeza, trazem resultados mais eficazes e de modos imediatos e seguros. Sendo assim, tudo parece indicar que, para uma metodologia no ensino de canções que determine o sucesso da atividade no

canto, é necessária a repetição de fragmentos melódicos para a sua fixação ou para a correção de procedimentos. Também foi observado que essas repetições foram feitas através de momentos de prazer, em que as crianças repetiam as linhas e ouviam o professor cantá-las inúmeras vezes, onde se percebeu que esse processo tinha intenções diferenciadas no processo de ensino-aprendizagem do canto coral.

Foi observado que a repetição não necessariamente precisava ser sempre através de um modelo vocal. Pois, no Conservatório, é aproveitada a presença do pianista no ensaio, sempre solicitando que o mesmo execute no teclado parte da melodia que será executada pelas crianças. Contribuindo, assim, para a fixação das letras, fazendo-as colocar atenção no texto escrito, além também de desenvolver a habilidade de acompanhar texto na partitura. Observei as dificuldades sentidas principalmente pelas crianças iniciantes, mas esses casos eram solucionados através da execução de fragmentos melódicos, sendo solicitado a elas que fosse cantado.

Tiraram-se desses procedimentos metodológicos conceitos que se mostram eficientes com crianças, tornando esse aprendizado uma prática prazerosa e bem fundamentada na busca constante pela atividade do canto coral e sua necessidade de aperfeiçoamento.

Diante do trabalho exposto e a partir dos dados que foram apresentados, é possível fazer algumas considerações. Inicialmente, destaca-se que o ensino da música no Brasil e em Sergipe passou por períodos de grande efervescência sonora, mas que foram interrompidos por momentos de angustiante silêncio, pois a música erudita passou a ser somente apreciada por uma pequena parte da população brasileira e, em Sergipe, esse contingente passou a ser ainda bem menor. À medida que a nossa pesquisa se aprofundou na reflexão sobre o ensino da música e a importância do canto coral para o processo de complementação da educação na infância, os dados adquiridos tornavam-se esclarecedores para o entendimento da função atribuída à música como disciplina escolar e de socialização, para as crianças.

Verificou-se que a música vem sendo desenvolvida e aprimorada junto à sua plateia em ambientes específicos, como os conservatórios, além do ambiente escolar, de várias maneiras e com crianças, principalmente por meio do canto com a formação de corais repleto de boas propostas pedagógicas, que facilitam a socialização da criança e sua aprendizagem.

Dentro dessa proposta também foi estudada a importância da educação musical para crianças e o surgimento do canto coral infantil, e seu papel na socialização

dessas, podendo melhorar no seu ambiente escolar e no processo de ensino-aprendizagem.

Através deste estudo monográfico, foram encontrados vários resultados exitosos sobre a influência da música para a criança. O canto coral para crianças é mais trabalhoso no tocante às técnicas de aprendizagem; porém com planejamento, disciplina e interação, o trabalho em conjunto torna-se prazeroso.

Verificou-se que o trabalho diversificado do coral contribuiu para mostrar que a educação não é uma atividade estática, mas dinâmica e pode a cada momento passar por processos modificadores de crescimento, baseando-se sempre no desenvolvimento do aluno.

É importante frisar que o trabalho num coral nunca está pronto, pois há sempre o que acrescentar e modificar. É preciso acompanhar a dinamicidade e mudanças cotidianas, intensificando ainda mais o trabalho com o grupo.

Conclui-se que o despertar da sensibilidade musical promove o desenvolvimento da criatividade, estimula a apreciação musical, amplia as experiências musicais das crianças e propicia as práticas que favorecem a expressão individual e coletiva, conquistando as crianças e dando uma nova luz para o processo de ensino-aprendizagem, estimulando a prática da socialização.

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O canto coral como prática sociocultural e educativo musical**. Revista Opus, 2007.

AMATO, Rita de Cássia Fucci, AMATO NETO, João. **A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 22, 87-96, set. 2009.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

ARROYO, Margarete. **Educação musical na contemporaneidade**. In: Anais do II Seminário de Pesquisa em Música da UFG (SENPEM), 2002.

ASSUMPÇÃO JÚNIOR, José Teixeira. **O regente de coro: educador e artista**. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música/UNIRIO, 2010.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BEAUCLAIR, João. **Educação e Psicopedagogia: aprender e ensinar nos movimentos de autoria**. São José dos Campos, Pulso Editorial, 2004.

BEYER, Esther. **A abordagem cognitiva em música: uma crítica ao ensino da Música a partir da teoria de Piaget**. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Curso de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 1998.

BOCHNIAK, Regina. **Questionar o conhecimento-Interdisciplinaridade na escola**. São Paulo: Loyola, 1992.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial curricular nacional para a educação infantil**. Brasília: MEC/SEF, 1998. 3v.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Acervo dos municípios brasileiros**. Disponível em: <[https:// biblioteca.ibge.gov.br](https://biblioteca.ibge.gov.br)>. Acesso em: 03 mar. 2018.

BRITO, Teca de Alencar. **Música na educação infantil: propostas para a formação integral da criança**. São Paulo: Petrópolis, 2003.

BUNDCHEN, Denise Blanco Sant'Anna. **A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: uma abordagem construtivista na prática de canto coral**. Dissertação. (Mestrado em Educação). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2005.

CAGE, J. **De segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CONCEIÇÃO, Ivete Eça da. **Sergipe Cantava em allegro ma non tropo O canto orfeônico em Sergipe e a fundação do Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe. 1930-1950.** Monografia apresentada no curso de História da Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 1997.

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

CORREIA, Marcos Antonio. **Música na Educação:** uma possibilidade pedagógica. Revista Luminária, União da Vitória, PR, n. 6, p. 83-87, 2003. Publicação da Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória.

COSTA, Paulo Rubens Moraes. **Diagnose em canto coral: parâmetros de análise e ferramentas para a avaliação.** Dissertação (Mestrado em Artes) São Paulo: Universidade de São Paulo (USO), 2005.

COSTA, Cynthia; BERNARDINO, Juliana; QUEEN, Mariana. **Música: entenda porque a disciplina se tornou obrigatória na escola.** Disponível em: <<http://www.escolaerodrigues.com.br/noticias/35-disciplinas-obrigatorias/295-musica-entenda-porque-a-disciplina-se-tornou-obrigatoria-na-escola.html>>. Acesso em: 05 mar. 2018.

DANTAS, Ibarê. **História de Sergipe: República (1889-2000).** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

FIGUEIREDO, Sergio Luiz Ferreira. **A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelado em música.** In: Congresso da ANPPOM, 15, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FONTEERRADA, Marisa T. O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação.** São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GAINZA, Violeta Hensy de. **Estudos de psicopedagogia musical.** São Paulo: Summus, 2008.

GARCIA, Tânia C. **Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina, na segunda metade do século XX.** São Paulo: Saraiva, 2008.

GIL, Antonio Carlos. **Modelos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Editora Atlas, 1999.

GOLDEMBERG, R. **Educação Musical: A Experiência do Canto Orfeônico no Brasil.** Revista Pro Posições, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 105, 1995.

GRAÇA, Tereza Cristina Cerqueira da; SOUZA, Josefa Eliana; FILHO, Manuel Luiz Cerqueira. **Sociedade e cultura sergipana.** Parâmetros curriculares e textos. Aracaju: Secretaria de Estado da Educação do Desporto e Lazer, 2002.

HORTA, José Silvério Baía. **O hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945)**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

KERR, Samuel. **O canto coral e a memória das comunidades**. In: Anais da Convenção Internacional de regente de coros. Brasília, 1999.

KIEFER, B. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1986.

KUHLMANN JR., M. **Infância e educação infantil: uma abordagem histórica**. Porto Alegre: Mediação, 1998.

LANG, Paul Henry. **Recent trends in musicological research**. Musicological Society, 1941.

LISBOA, Alessandra C. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

LOUREIRO, Alicia Maria Almeida. **O ensino de música na escola fundamental**. Campinas: Papirus, 2003.

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

MENDONÇA, José Antônio Nunes. **A educação em Sergipe**. Aracaju: Livraria Regina, 1978.

MONTI, Ednardo M. **Canto Orfeônico: Os Ideais Cantados do Estado Novo**. Revista Travessias número 02, p.07, 1982.

MOREIRA, M. **A educação musical no conservatório de música do estado de Sergipe: abordagem sócio-política, histórica e metodológica do projeto pedagógico de ensino**. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. **O canto orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 85-94, jul.-dez. 2011.

OLIVEIRA, Cleodiceles Branco Nogueira de. **A prática do canto coral infantil como processo de musicalização**. Dissertação (Mestrado em Música) - Unicamp. São Paulo, 2012.

OLIVEIRA, V. G. **O desenvolvimento vocal do adolescente e suas implicações no coro juvenil "a capella"**. Dissertação de Mestrado não-publicada, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 2003.

OLIVEIRA, Rosenir Aparecida de. **A audiopartitura como ferramenta de musicalização no canto coral: um relato de experiência com o Coro Unicanto Feevale**. In: XX CONGRESSO ANUAL DA ABEM, 2011. Vitoria. Anais... Vitoria: Centro de Convenções de Vitoria, 2011. p.21-29.

ORFF, Carl. **Música para Crianças: bordões e acordes perfeitos**. Tradução de Maria de Lourdes Martins. Campinas: Papus, 1964.

PESSANHA, Eurize Caldas; DANIEL, Maria Emília Borges; MENEGAZZO, Maria Adélia. Da história das disciplinas escolares à história da cultura escolar: uma trajetória de pesquisa. **Revista Brasileira de Educação**, n. 27, p. 57-69, set. out. nov. dez. 2004.

PRUTER, Priscila Battini. **O Ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio**. Dissertação (Mestrado em Música). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010.

RUTTER, John. **Música coral**, 2017. Disponível em: <<https://pt.linkedin.com/pulse/musica-coral-por-john-rutter>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

SAMARA, Beatriz Santos, BARROS, José Carlos de. **Pesquisa de marketing: conceitos e metodologia**. 3. ed. São Paulo: Makron Books, 2001.

SANTOS, Ana Cristina Batista dos. **Lá, si, dó: notas sobre a história do canto coral em Sergipe**. 2004. Monografia (Curso de História) - Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão.

SANTOS, Elias Souza dos. **Educação musical escolar em Sergipe**. Dissertação (Mestrado em História da Educação e Historiografia). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2012.

SANTOS, Elias Souza dos. **Ó Tupã, Deus do Brasil – O Canto Orfeônico na Escola Normal de Aracaju (1934-1971)**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

SANTOS, Vera Maria dos. **A Geografia e os livros didáticos sobre Sergipe: do século XIX ao século XX**. 2004, 183 p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Sergipe, Núcleo Pós-graduação em Educação, São Cristóvão.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Atlas, 1995.

VALIENGO, Camila. **A educação musical do Século XX**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2006.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Villa-Lobos por ele mesmo/ pensamentos**. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v.13, 1991.

APÊNDICE A - QUESTÕES PARA COLETA DE DADOS

- 1) De que forma é elaborado o planejamento para as aulas de canto coral?
- 2) Você utiliza algum dos métodos ativos de Educação Musical? Qual?
- 3) O método utilizado lhe auxilia de qual forma nas suas atividades com as crianças?
- 4) É feito algum aquecimento vocal com as crianças antes da prática de canto coral? Explique.
- 5) Baseado em que é escolhido o repertório anual?
- 6) Como é feito o aprendizado da letra das músicas do repertório?
- 7) Você exercita a expressão corporal paralelamente ao canto? Qual o benefício desta?
- 8) Cite alguns pontos positivos observados na prática do canto coral.
- 9) O seu objetivo durante a prática de coral é alcançado no final da aula?
- 10) As crianças se mostram satisfeitas durante as aulas ou fazem música por vontade dos pais?
- 11) Como poderia descrever a reação das crianças após a aula?
- 12) Em sua opinião, para a prática de canto coral, é necessário que as crianças saibam a escrita musical?
- 13) As músicas escolhidas pelos professores satisfazem ao gosto das crianças? Elas têm o direito de opinar sobre o repertório?