

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

VINÍCIUS INÁCIO CARNEIRO

**A PRÁTICA DO CANTO CORAL JUVENIL COMO RECURSO
INTEGRADOR PARA O ENSINO TÉCNICO EM MÚSICA**

GOIÂNIA

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

C289p Carneiro, Vinícius Inácio.
A prática do canto coral juvenil como recurso integrador para o ensino técnico em música [manuscrito] / Vinícius Inácio Carneiro. – 2011.
ix, 63 f. : il., figs, tabs.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2011.
Bibliografia.
Anexos.

1. Música coral 2. Canto coral 3. Coro juvenil 4. Música – Ensino técnico 5. Integração disciplinar. I. Título.

CDU: 78.087.68:377.36

VINÍCIUS INÁCIO CARNEIRO

**A PRÁTICA DO CANTO CORAL JUVENIL COMO RECURSO
INTEGRADOR PARA O ENSINO TÉCNICO EM MÚSICA**

Artigo apresentado ao CPG do Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música, Criação e Expressão.

Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

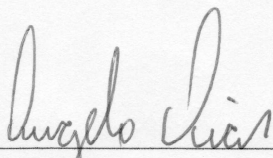
GOIÂNIA

2011

VINÍCIUS INÁCIO CARNEIRO

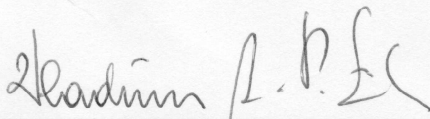
“A Prática do Canto Coral Juvenil como Recurso Integrador para o Ensino Técnico em Música”

Trabalho final de curso defendido e aprovado em vinte e nove de março de dois mil e onze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



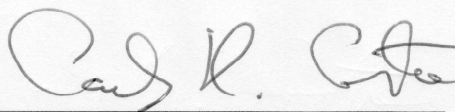
Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias

Presidente da Banca



Prof. Dr. Vladimir Alexandro Silva

UFCG-PB



Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

EMAC/UFG

Aos meus pais, que me possibilitaram o presente momento:

João do Valim (in memoriam) e ***D. Ivone***.

À minha filha, Leonora.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador, pela dádiva da vida, pela oportunidade do labor, e pela renovação das forças a cada dia.

Aos familiares, pelo carinho e compreensão nos momentos de minha ausência.

A meu orientador, amigo, Ângelo Dias, pelos preciosos e constantes apoio e aconselhamentos, desde as minhas primeiras incursões na regência coral.

Aos amigos, pelo estímulo e confiança em minha capacidade.

Aos alunos do curso técnico em Instrumento Musical do IFG, pela participação neste trabalho.

Aos professores do curso técnico em Instrumento Musical do IFG, pela prontidão em colaborar com a pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás.

À FAPEG, pela concessão da bolsa de estudo.

“Cada aluno traz consigo um domínio de compreensão musical quando chega a nossas instituições educacionais. Não os introduzimos na música; eles são bem familiarizados com ela, embora não a tenham submetido aos vários métodos de análise que pensamos ser importantes para seu desenvolvimento futuro.”

Keith Swanwick

RESUMO

O presente estudo relata a experiência do autor enquanto regente do Coro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, na medida em que apresenta os conteúdos trabalhados na disciplina Canto Coral do Curso Técnico em Instrumento Musical, e ressalta a ocorrência de aspectos integradores disciplinares. Tomou-se como ponto de partida o programa da referida disciplina, no ano letivo de 2010, relacionando-a às demais disciplinas técnicas do curso. O estudo se norteou pela avaliação de questionários elaborados aplicados aos sujeitos, pelo resultado das avaliações curriculares da disciplina, bem como pela verificação do desenvolvimento musical da turma no período. Verificou-se que, embora presente, a integração disciplinar ainda ocorre de forma parcial na referida instituição, não tendo ainda alcançado a totalidade do potencial a ela reservado entre as disciplinas de música.

Palavras-chave: Música coral; Canto coral; Coro juvenil; Ensino técnico; Integração disciplinar.

ABSTRACT

The present study investigates the curriculum integration aspects provided by youth choir practice, as a curricular component in the study of music at the technical (High School) level. The starting point was the course program of the discipline Choral Singing, in the Technical Course in Instrument at the Goias Federal Institute (IFG), class of 2010, as it related to the rest of the program. This investigation was based upon the evaluation of applied questionnaires, as well as upon the artistic results obtained. The investigation is to be guided by evaluation of questionnaires during the search. Part of this work is dedicated to report the author's experience as a conductor of the IFG, with emphasis on the occurrence of curriculum integration elements throughout. It was possible to verify that the curriculum integration, still occurs in a partial manner at the above mentioned institution. Therefore, the full potential of this integration has not been achieved as yet.

Keywords: Choral music; Choral singing; Youth choir; Technical education; Curriculum integration.

SUMÁRIO

Resumo	vii
Abstract	viii
 PARTE A – PRODUÇÃO ARTÍSTICA	 01
Programa – Recital I	02
Programa – Recital II	04
Notas de Programa	06
 PARTE B – ARTIGO	 10
Introdução	11
1 – A prática coral no ensino médio profissionalizante	17
1.1 Cursos técnicos de música na Rede Federal de Ensino Tecnológico	17
1.2 O Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG	18
1.3 O coro do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG	21
2 – Relato de Experiência	24
2.1 Primeiro semestre de 2010	24
2.2 Segundo semestre de 2010	26
2.2.1 Procedimentos utilizados durante os ensaios	27
2.2.2 Trenzinho do Caipira	28
2.3 Aspectos integradores	32
2.3.1 Disciplina Teoria Musical – 1º ano	32
2.3.2 Conjuntos de Flautas-Doces	33
2.4 Avaliações	33
2.5 Questionários	36
2.5.1 Discentes	37
2.5.2 Docentes	42
 Conclusão	 45
Referências	47
Anexos	48

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Sociedade Goiana de Música e SESC Goiás

Apresentam:

Conjuntos de Flautas-Doces & Coro do IFG

18 de novembro 2010

20h30min

Auditório do Sesc Cidadania

Vinícius Carneiro, *regência*

Recital apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

PROGRAMA

PARTE I

Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525 – 1594):

- *Sicut cervus*

John Dowland (1563 – 1626):

- *Come again*

Cancioneiro de Palácio (Espanha, sec. XVI):

- *Dindirin dindirin*

Orlando di Lasso (c.1532 – 1594):

- *O occhi, manza mia*

Ana Paula Dias, voz

Italo Izzo:

- *João Balalão (1944)*

Bernd Frank (n.1959):

- *Jazzacaglia*

Nonato Cordeiro (n.1963):

- *Cabaçal (baião)*

Conjunto de Flautas-doces

Direção: Prof. Vinicius Carneiro

Flauta-doce sopranino: Pedro Henrique Ribeiro

Flauta-doce soprano: Alexandre Xavier, Habsarai Caiado, Lucas Gregory

Flauta-doce contralto: Habsarai Caiado, Igor César, Lucas Gregory

Flauta-doce tenor: Pedro Henrique Ribeiro, Alexandre Xavier, Felipe Nakagima

Flauta-doce baixo: Igor César, Felipe Nakagima

PARTE II

Franz Schubert (1797 – 1828):

- *Missa em Sol Maior, D.167*

Solistas:

Luana Torres, soprano

Weber Assis, tenor

Jadson Álvares, barítono

Coro do IFG

Preparador vocal: Prof. Edson Marques

Pianista: Profa. Marina Machado

Regente: Prof. Vinicius Carneiro

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RECITAL DE MESTRADO

Coro do IFG

Vinícius Carneiro, *regência*

Auditório Belkiss Carneiro de Mendonça – Campus II – UFG

29 de março de 2011

15 horas

Recital apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo Dias.

PROGRAMA

- Franz Schubert (1797 – 1828): ***Missa em Sol Maior, D.167 – Kyrie & Gloria***
Adrielly Fontes, soprano
Edson Marques, barítono
- Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959): ***Ave Maria (1916)***
- Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525 – 1594): ***Sicut Cervus***
- Josquin Despréz (c.1440 – 1521): ***El Grillo***
- Cancionero de Palacio (Espanha, sec. XVI): ***Dindirin Dindirin***
- John Dowland (1563 – 1626): ***Come Again***
- Ronaldo Miranda (n.1948): ***Cantares*** (texto: *Walter Mariani*)
(Revisão e complementação: Marum Alexander)
Ana Paula Dias, mezzo-soprano
- Heitor Villa-Lobos / Ferreira Gullar (n.1930): ***Trenzinho do Caipira***
(Arranjo – Vinícius Carneiro)
- Carlos Guastavino (1912 – 2000): ***Se Equivocó la Paloma*** (texto: *Rafael Alberti*)
- Oscar Zander (1928 – 1985): ***Moteto de Coral***
- Tribalistas: ***Velha Infância***
(Arranjo – Vinícius Carneiro)
Violão: Emanuel Ferreira
- Pato Fu: ***Sobre o Tempo***
(Arranjo – Eduardo Lakschevitz)
Soprano: Amanda Santos
Piano: Estéfany de Oliveira

Coro do IFG

Regente Titular: Vinícius Carneiro

Preparador vocal: Edson Marques

Correpetição: Marina Machado/ Edson Marques

NOTAS DE PROGRAMA (REFERENTES AOS DOIS RECITAIS)

- **Franz Peter Schubert** (1797 – 1828) foi um compositor austríaco do final da era clássica. Embora não tivesse alcançado grande reconhecimento durante sua curta vida, é hoje celebrado como grande compositor, tendo escrito mais de 600 *Lieder*, além de música para piano, trios, quartetos e quintetos. Sua produção também abrange os gêneros sinfônico, coral-sinfônico e dramático. A *Missa em Sol Maior, D.167* é a segunda das seis missas escritas por Schubert. Obra repassada pelo vigor impetuoso da juventude, foi concluída em apenas seis dias, no ano de 1815. Sua instrumentação original, pensava-se, contava apenas com orquestra de cordas e órgão. Posteriormente, na década de 1980, foi encontrado em Klosterneuburg, Áustria, outro manuscrito da missa, com data posterior à original, trazendo pequenas alterações do compositor nas partes já conhecidas, além do acréscimo de partes para trompete e tímpanos.
- **Heitor Villa-Lobos** (1887 – 1959) destacou-se por ter sido o principal responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente do modernismo musical no país. Suas obras enaltecem e deixam transparecer o espírito nacionalista que apenas surgia, incorporando elementos folclóricos, populares e indígenas, alcançando com isso grande reconhecimento internacional. Dentre as várias versões escritas por Villa-Lobos para o texto da *Ave Maria*, esta, de 1916, é um cânone a duas vozes mistas, *a cappella*. Já *Trenzinho do Caipira* é o último movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 2*, e caracteriza-se por imitar os sons característicos de uma locomotiva com os instrumentos da orquestra. O maranhense Ferreira Gullar (n. 1930) escreveu, em 1975, um poema pensando na melodia de Villa-Lobos, ainda que, segundo o escritor, sem a intenção real de que a letra fosse algum dia agregada à música existente. Posteriormente, o cantor e compositor Edu Lobo realizou a primeira gravação do *Trenzinho do Caipira* com a inclusão da poesia de Gullar. O presente arranjo (SATB) foi elaborado livremente sobre a música de Villa-Lobos, valendo-se de técnicas de composição como fragmentação melódica, recursos imitativos e o emprego de cluster.
- **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (c. 1525 – 1594), compositor italiano do período renascentista, foi o mais famoso representante da Escola Romana de composição do século XVI. Palestrina exerceu grande influência no desenvolvimento da música da Igreja Católica e sua obra é considerada como a síntese da polifonia renascentista. *Sicut Cervus*, moteto a quatro vozes (SATB), é um dos mais expressivos exemplos da música polifônica da renascença.

- A música de **Josquin Despréz** (c.1440 – 1521), nascido na região francesa de Flandres, incorpora algumas influências italianas à formação característica da escola flamenga. Compositor e cantor de talento muito apreciado pelos mais ricos mecenas da Europa, foi o primeiro a ter volumes de música impressos inteiramente dedicados à própria obra. *El Grillo* (SATB), datada de 1504, é uma das mais apreciadas e divertidas peças de Josquin, e diz que o grilo é um bom cantor, que, ao contrário dos pássaros, que cantam um pouco e se vão, ele permanece cantando.
- **Cancionero de Palacio.** O termo *cancionero* foi utilizado a partir do século XV para designar uma coletânea ou antologia de poemas sem música, com ou sem a intenção de virem a ser cantados. Os primeiros cancioneros com música, compilados entre 1480-1532 contêm canções para mais de uma voz, sem acompanhamentos, com poemas arranjados com base em melodias preexistentes. *Dindirin Dindirin* é uma peça a quatro vozes (SATB) que integra o *Cancionero Musical de Palacio* (c. 1505-20), a mais célebre dessas coletâneas musicais, e que representa o repertório musical cortesão da época de Fernando de Aragão e Isabel de Castela.
- **John Dowland** (1563 – 1626) foi um compositor prolífico e do Renascimento, também conhecido em sua época como notável alaudista e cantor. *Come Again* está entre as mais celebradas canções de Dowland, tanto na versão instrumental, quanto na de solo vocal com acompanhamento ou coral (geralmente SATB).
- **Ronaldo Miranda** (n.1948) nasceu no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira como crítico de música no *Jornal do Brasil* e intensificou seu trabalho como compositor a partir de 1977. Sua produção musical engloba obras para orquestra, banda, coro e piano, além de música de câmara. Atualmente é professor de composição na Escola de Comunicações e Artes da USP. *Cantares* foi composta em 1969, como uma simples canção, sobre o texto do poeta Walter Mariani. Na década de 1980, a peça foi adaptada para voz, flauta-doce, cravo e viola da gamba, seguindo-se de uma adaptação para voz e piano. Em 1987, Miranda faz a versão para coro misto, que foi dedicada à grande regente brasileira Elza Lakschevitz e ao Coral Canto em Canto.
- **Carlos Guastavino** (1912 – 2000), um dos mais destacados compositores da Argentina, por vincular a chamada música culta à música popular, foi aluno de Manuel de Falla. Sua produção, que atinge mais de 200 obras, é quase totalmente dedicada ao piano e voz. Guastavino compôs *Se equivocó la paloma* em 1941, sobre texto do poeta espanhol Rafael Alberti. A peça, posteriormente, integrou a *Suíte Argentina*, música para o Balé Espanhol de

Isabel López, em versão para orquestra de cordas, coro feminino e tímpanos. Apresentamos a versão coral (SATB) realizada pelo próprio compositor.

- **Oscar Zander** (1928 – 1985) nasceu em Serro Largo, Rio Grande do Sul. Bacharelou-se em piano e em composição pela UFRGS e, posteriormente, fixou residência na Alemanha, onde estudou regência com W. Bruckner-Ruggberg, regente da Ópera de Hamburgo. No Brasil, desenvolveu intensa atividade como docente e maestro, tendo dirigido e fundado importantes grupos. Publicou, em 1979, o livro *Regência Coral*, um dos poucos tratados sobre o assunto no Brasil, que, até os dias atuais, ainda é considerado como o mais completo. *Moteto de Coral* é uma peça dividida em três partes, baseada na melodia coral *Lobe den Herren*, de Joachim Neander, datada de 1680. A primeira parte apresenta a melodia em uníssono. Em seguida, as vozes femininas apresentam um contracanto à melodia executada pelos homens. Na última parte, em quatro vozes (SATB), o baixo apresenta o tema, que se desenrola com o contraponto das vozes superiores.

- **Tribalistas** foi o nome dado ao trio formado por Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte, que resultou na gravação de um único CD, em 2002. O arranjo para *Velha Infância* foi elaborado em 2005 para soprano, contralto e um naipe de vozes masculinas, com livre acompanhamento de piano ou violão e percussão, com tessitura apropriada às características vocais de grupos juvenis.

- **Pato Fu** é uma banda de rock mineira, formada em 1992. A canção *Sobre o Tempo* recebe uma refinada caracterização com o arranjo para coro a três partes do maestro Eduardo Lakschevitz. Nele, a melodia transita pelas vozes, há solo, além da possibilidade de improvisos. O acompanhamento instrumental, embora não indicado na partitura, fica implícito no arranjo, devido à escrita musical.

- **Orlando di Lasso** (c.1532 – 1594), compositor dos Países Baixos, foi um dos mais versáteis do século XVI, transitando confortavelmente entre o sacro e o profano, tanto no estilo italianizado quanto no franco-flamengo. Escreveu mais de 2000 obras, em quase todos os gêneros correntes, incluindo missas, motetos, salmos, hinos, Paixões responsoriais e peças seculares em italiano, francês e alemão. *O occhi, manza mia*, madrigal com texto em italiano, recebe aqui uma adaptação para mezzo-soprano e conjunto de flautas-doces.

- **Italo Izzo**, maestro e compositor paulista, viveu em meados do século XX. Escreveu trilhas sonoras para filmes, e foi parceiro de composição de Capitão Furtado. É também autor da

música para o Hino da cidade de Tietê (SP). O conjunto de flautas-doce interpreta o arranjo de Izzo para coro a quatro vozes (SATB) da canção folclórica ***João Balalão***.

- **Bernd Frank** nasceu em Weisenfels (Alemanha), em 1959. Integram suas composições música para piano, peças para grupos camerísticos (vocais e orquestrais) e óperas. ***Jazzacaglia*** é uma miniatura para coro a quatro vozes (SATB) com fonemas onomatopaicos e harmonia jazzística.

- ***Cabaçal***, de **Nonato Cordeiro** (n.1963), é um baião para sexteto de flautas-doces, e conta com uma introdução seguida por cinco partes, cada qual com uma repetição. A melodia, executada pela flauta sopranino dueta com a segunda flauta (sopranino ou soprano), enquanto as flautas soprano, contralto e tenor marcam o contratempo característico do baião, apoiadas pela marcação da flauta baixo.

PARTE B: ARTIGO**A PRÁTICA DO CANTO CORAL JUVENIL COMO RECURSO
INTEGRADOR PARA O ENSINO TÉCNICO EM MÚSICA**

INTRODUÇÃO

A recente experiência com o coro de alunos do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), instituição em que ingressei por concurso público em 2008, despertou em mim um antigo questionamento, que tem sido recorrente em diversas fases de minha vida profissional: as várias possibilidades integradoras presentes na atividade coral. Ao contrário do trabalho por mim realizado em outros segmentos da sociedade – como em corais de empresa, instituições religiosas e escolas regulares de ensino médio, ambientes onde a atividade musical afigurou-se como complementar e voluntária –, a lide com o aluno de música tem-me possibilitado uma nova abordagem e um maior aprofundamento técnico e conceitual no universo do canto coral. E esse trabalho assume, agora, novos focos. Surgiu a possibilidade de relacionar a prática coral com outras áreas do conhecimento musical, como, por exemplo, as diversas disciplinas técnicas do curso. É possível averiguar em que nível se dá a interação entre elas, e se a prática do canto tem, de alguma forma, ajudado o aluno em outros campos de atuação escolar.

De forma geral, é sabido que a prática coral engloba aspectos que transcendem a atividade puramente vocal. FUCCI-AMATO (2008, p. 15) afirma que os corais se estabelecem, a um só tempo, como grupos de aprendizagem musical e desenvolvimento vocal que propiciam integração e inclusão social, neles se manifestando complexas relações interpessoais e de ensino-aprendizagem. Contudo, é possível observar que, por vezes, a prática coral em cursos de música é tratada apenas como mais uma disciplina isolada ou prática complementar, até mesmo restringindo-se à elaboração de repertório com o propósito de cumprir o calendário acadêmico e realizar apresentações em datas comemorativas ou nos finais de semestre. Tal realidade encontra-se em perfeita consonância com a assertiva de BARRETO (1973, p. 8), que há quase quatro décadas já alertava para o fato de que o canto coral era tratado como matéria complementar sem finalidade definida, fugindo à formação musical do corista, objetivo que a autora considerava como o principal. Por despreparo ou preocupação principalmente com a produção exaustiva de repertório, é comum que profissionais da área acabem por reforçar tal incompreensão, desperdiçando valiosas oportunidades no processo de ensino-aprendizagem por meio do canto coral, sobretudo em se tratando de cursos de música, nos quais a possibilidade de integração entre as disciplinas musicais tende a favorecer a sedimentação de conteúdos adquiridos pelo estudante.

FIGUEIREDO (2006, p. 16-17) aponta duas mentalidades distintas por parte de regentes, ao trabalharem com seus cantores. A primeira delas, denominada extrativista, ocorre quando o cantor é explorado ao máximo com o propósito exclusivo de preparar repertório para apresentações. Sem pensar no desenvolvimento musical do grupo, o regente, levando o cantor à exaustão, faz com que este acabe por desistir e saia do grupo, dando lugar a outros, que serão explorados da mesma maneira, originando um círculo vicioso. A segunda mentalidade apontada pelo autor é aquela em que o regente busca o desenvolvimento do grupo, utilizando-se de uma série de metodologias e de muita criatividade. Desse modo, quanto mais se busca o desenvolvimento dos cantores, mais retorno terá o trabalho.

Em uma turma de ensino técnico, no qual cada aluno deverá, obrigatoriamente, cumprir os créditos da disciplina canto coral, quão prejudicial não lhe seria, bem como ao grupo, lidar com um regente cuja postura se alinha à do profissional extrativista? Sendo a atividade coral uma ferramenta vital para o desenvolvimento técnico-musical do aluno, numa esfera de abrangência ainda longe de ser totalmente compreendida por grande parte de músicos de outras áreas – e até mesmo por regentes –, urge uma significativa transformação da mentalidade destes profissionais.

A verdadeira atuação do regente acontece nos ensaios, na medida em que ele coloca seus conhecimentos e habilidades em prática para a construção da performance. (OAKLEY, 1999, p. 113) Sendo os cantores o seu instrumento, o regente dispõe de tempo determinado com o grupo, ao contrário de um pianista ou violinista, que podem ter seus instrumentos à disposição com muito mais flexibilidade de horários para realizar seus estudos individualmente. Assim, o tempo torna-se um elemento determinante no trabalho do regente, delimitando com justeza quando e onde este estará à frente de seu instrumento. Portanto, o regente deve realizar um minucioso planejamento do ensaio, a fim de que, junto ao grupo, alcance os objetivos propostos em um encontro que – há exceções – não passará de uma ou duas horas. Se o foco do regente recair exclusivamente na elaboração de repertório, sem a devida preocupação com a formação musical e intelectual de seus cantores, seu ensaio poderá se tornar um processo repetitivo e exaustivo. Ao contrário, se durante a preparação do repertório, o regente mantém a preocupação em contextualizar o que está sendo ensaiado, em âmbito musical, histórico, filosófico e literário, isso contribuirá com a produtividade, ao passo que se oferece um ensinamento global. O trabalho se torna estimulante e vocalmente mais

saudável, propiciando, em longo prazo, melhor compreensão e apreensão do conteúdo e, por conseguinte, maior rapidez no preparo das obras selecionadas. OAKLEY (idem) acrescenta:

O ensaio coral propicia ao regente a oportunidade de alcançar dois objetivos com uma só tarefa (...): permite aos cantores desenvolver uma experiência íntima, apurada e imediata com música de grande valor (...), [e] fornece uma oportunidade para se alcançar objetivos curriculares de longo prazo. (p. 113).

Quando atuando à frente de qualquer grupo coral, mas, em especial, na atividade desenvolvida em instituições de ensino musical, nas quais regentes podem valer-se de recursos integradores disciplinares, estes devem ter em mente que o repertório escolhido servirá para promover o crescimento musical dos cantores durante os ensaios. Eles são a preparação para o concerto, e este terá o coro como foco principal, em face de uma plateia cujo anseio é experimentar o resultado de semanas ou meses de trabalho. Se há comunicação de valores e ideias (musicais e não musicais), grupo e regente se tornam plenamente recompensados em seus esforços, uma vez que se conclui satisfatoriamente o ciclo preparação-concerto.

Um aspecto que pode se tornar cerceador da excelência na atividade coral ocorre quando ela se presta tão somente como coadjuvante para abrilhantar eventos cívicos e sociais. Infelizmente, tal visão da atividade ainda é muito frequente; não raro, os corais são solicitados a fazer uma pequena participação em aberturas ou encerramentos de seminários, jogos e datas comemorativas, servindo tão somente como complemento à realização de eventos que nada têm a ver com música. Esse tipo de atividade é apontada por SWANWICK (2010, p. 52) como uma sub-cultura musical (sic), uma vez que o repertório do grupo fica submetido a interesses e propósitos externos. Nessas circunstâncias, o coro quase sempre dispõe de espaço inadequado à desenvoltura do trabalho, submetido a um posicionamento desconfortável, geralmente ao lado do palco, à frente de uma mesa de autoridades ou espremido entre o palco e a plateia. Pode ainda ser submetido a apresentações em locais abertos, sem recursos acústicos adequados e sem a atenção exclusiva da audiência, que se mantém em conversações durante a apresentação. Em determinadas situações, como as descritas acima, o trabalho foge ao controle do regente, que se vê até mesmo coagido a aceitar para que não perca seu emprego. Dedicando-se unicamente a esse tipo de finalidade, o grupo pode se distanciar do propósito ideal de uma atividade coral formadora e musicalmente enriquecedora. Swanwick (idem, p. 52) esclarece que, mesmo sob tais circunstâncias, há exceções, quando “o objetivo

do regente é ensinar música musicalmente, mais do que brilhar nas viagens do ego e do gosto popular”, mantendo a qualidade na escolha e na execução musical em compromissos que não sejam primordialmente artísticos.

É preciso que haja um trabalho do regente, junto à direção da instituição a que se filia, no sentido de mudar atitudes e perspectivas. A visão do coro como coadjuvante deve ser revista, evidenciando-se a importância do trabalho no aspecto artístico, sobretudo pedagógico; a necessidade de tempo apropriado para a preparação do repertório; e a abertura de oportunidades para realização de concertos formais. Outras formas de incentivo educacional podem ser a participação em encontros, concursos e festivais corais. Adicionalmente, na perspectiva do coral como disciplina em cursos de música, regentes e demais professores devem se empenhar para que haja uma constante integração dos conteúdos apreendidos nas diversas disciplinas técnicas.

Os objetivos integradores e pedagógicos relacionados à prática coral são conquistados não porque são inerentes à prática em si, mas porque o trabalho é direcionado especificamente para reforçar estes aspectos. A atividade coral faculta uma integração entre domínios disciplinares em dois níveis. Um, que aqui denomino integração disciplinar, porque permite uma conexão e inter-relação entre as disciplinas do mesmo domínio; e outro, interdisciplinaridade¹, quando expande essa teia de relações para os demais campos do conhecimento humano, tais como a filosofia, a ética, a história, a literatura etc. Em uma instituição de ensino escolar regular de nível médio, é possível que a aplicação da prática coral possibilite ao aluno a ocorrência de interdisciplinaridade. Entretanto, no ensino integrado profissionalizante, tem-se a possibilidade da ocorrência da integração disciplinar e da interdisciplinaridade. Tal percepção foi-me possível graças à oportunidade do trabalho junto aos alunos do Curso Técnico em Música do IFG.

Diferenças básicas entre esta atividade, quando desenvolvida no ensino integrado, e aquela executada – e possível –, em instituições de ensino regular, não integradas ao ensino técnico de música, afloraram já nos primeiros encontros. O estudo da leitura musical, a comunicação verbal com emprego de termos técnicos, a noção de fraseado e respiração desenvolvida nos ensaios – também aplicada no estudo individual de instrumento –, dentre outros, são fatores que possibilitam maior aprofundamento técnico no trabalho coral.

¹A interdisciplinaridade, enquanto conceito, visando à conexão e inter-relação entre domínios diferentes da ciência, não é alvo de discussão do presente trabalho.

Observa-se, entretanto, que a compreensão da prática coral como linguagem e como meio de expressão artística, por parte dos alunos novatos, não ocorre imediatamente. Grosso modo, em virtude de uma série de variantes técnicas que permeiam esta prática pedagógica, é possível que o êxtase da sonoridade coral possa até ocorrer de forma mais profunda em um cantor leigo do que em um estudante de música recém-ingresso no curso técnico. Em contrapartida, o estudo progressivo dos elementos de linguagem característicos desta prática permite ao aluno veterano, em longo prazo, uma fruição rica em detalhes que escapariam à percepção consciente do leigo. Isso porque, se determinados elementos sonoros causam esta sensação de prazer ao amador, passando pelo inconsciente, para um ouvinte familiarizado com a linguagem musical, tais elementos passarão, invariavelmente, pelo consciente.

Tanto em seu aspecto pedagógico, quanto no artístico, pode ocorrer interdisciplinaridade na prática coral, mesmo no ensino escolar regular, ainda que, neste, essa atividade possua caráter complementar. Já no ensino integrado em música, a prática coral se torna mais vantajosa, pois as possibilidades são mais abrangentes, graças à oportunidade de integração disciplinar em música, com a qual os níveis de compreensão, elaboração e execução do repertório tendem a ser mais elevados. Na formação profissional do adolescente que frequenta o curso técnico, a atividade coral firma-se como um ponto de integração disciplinar, tornando-se crucial para a sedimentação dos conhecimentos recém-adquiridos em outras áreas da música.

O presente estudo teve como propósito relatar a experiência do autor enquanto regente do Coro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, na medida em que apresenta os conteúdos trabalhados na disciplina Canto Coral do Curso Técnico em Instrumento Musical, ressaltando a ocorrência de aspectos integradores disciplinares. O ponto de partida foi o perfil atual da disciplina Canto Coral do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG, relacionando-a às demais disciplinas técnicas do curso, a fim de vislumbrar suas futuras implicações no desenvolvimento artístico e humano do aluno do ensino profissionalizante. O estudo se norteou pela aplicação e coleta de resultados obtidos de questionários para os sujeitos² nele envolvidos – discentes e docentes das matérias técnicas do curso –, com o propósito de averiguar em que nível a disciplina Canto Coral se coloca como integradora disciplinar em relação às demais matérias técnicas.

²Como no presente trabalho os sujeitos abrangem dois grupos distintos, tais sujeitos serão designados pela condição – alunos ou professores – quando houver necessidade.

O trabalho está organizado em duas partes. A primeira delas, denominada “Prática Coral no Ensino Médio Profissionalizante”, apresenta um breve histórico sobre os cursos técnicos de música na Rede Federal de Ensino Tecnológico e do Curso Técnico em Instrumento Musical do Instituto Federal de Goiás, culminando no perfil do coro do Curso Técnico desta instituição. Na segunda parte, denominada “relato de experiência”, são relatadas as atividades realizadas na disciplina Canto Coral durante o período do estudo, bem como os aspectos integradores facultados pelas atividades, as avaliações bimestrais propostas e os dados obtidos através da aplicação dos questionários para os sujeitos.

O estudo se alicerçou em material bibliográfico que contempla aspectos musicais, pedagógicos e socializadores da prática coral em geral, sobretudo aqueles que se relacionam diretamente com o assunto. Os questionários aplicados contam com objetivos que são específicos a cada grupo de sujeitos. Um deles, direcionado aos discentes, objetivou averiguar o nível de interesse pela disciplina Canto Coral e os benefícios que ela pode promover em relação às demais disciplinas do curso técnico, bem como avaliar o grau de inserção da prática coral na esfera pessoal do aluno. O outro, direcionado aos docentes das disciplinas técnicas, objetivou averiguar como a disciplina se qualifica como facilitadora do aprendizado discente nas demais classes e a forma como são aplicados os conhecimentos nela adquiridos, bem como descobrir quais elementos do conteúdo ministrado nessas disciplinas podem contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral. Foram atribuídos números aos sujeitos envolvidos no estudo, a fim de resguardar sua identidade e possibilitar maior liberdade nas respostas do questionário. As avaliações bimestrais previstas no plano de atividades do curso técnico integram o estudo. Das quatro avaliações previstas para o ano letivo, duas foram realizadas individualmente (a primeira e a terceira) e duas em conjunto (a segunda e a quarta), em forma de recital.

Dentre as atividades integradoras e criativas propostas durante o estudo, foi elaborado pelo autor, com a colaboração dos alunos do Coro do IFG, um arranjo vocal de *Trenzinho do Caipira*, peça de Villa-Lobos com poesia de Ferreira Gullar. O arranjo integra o programa do segundo recital.

Espera-se que o presente estudo possa criar perspectivas capazes de levar docentes e músicos a uma reflexão mais aprofundada sobre o assunto, que tenda a um redimensionamento da condição da atividade coral no contexto do ensino musical em nível técnico.

1 – A PRÁTICA CORAL NO ENSINO MÉDIO PROFISSIONALIZANTE

1.1 Cursos técnicos de música na Rede Federal de Ensino Tecnológico

Instituída em 2008, a Rede Federal de Ensino Tecnológico tem suas raízes nas antigas Escolas de Aprendizes e Artífices, criadas pelo então presidente Nilo Peçanha, através do decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909. Num total de dezenove, inclusive uma em Goiás, estas foram as primeiras instituições de ensino técnico criadas pelo Governo Federal, que mais tarde dariam origem às Escolas Técnicas Federais e Escolas Agrotécnicas Federais. Após reformulações, essas unidades passaram a receber, em 1999, o nome de Centros Federais de Educação Tecnológica e, no final de 2008, Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia. Atualmente, a Rede Federal de Ensino Tecnológico é composta pelos Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, pelos Centros Federais de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro e de Minas Gerais e pelas escolas técnicas vinculadas às Universidades Federais.

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG) oferece o curso técnico de música na modalidade integrada, isto é, constam da matriz do curso, além das disciplinas técnicas propriamente ditas, disciplinas do componente curricular do ensino médio, ou propedêutico. Existem outras duas modalidades de curso técnico ofertadas na Rede Federal de Ensino Tecnológico: o *subsequente*, cursado após a conclusão do ensino médio, e o *concomitante*, em que o aluno frequenta o ensino médio fora dos IFs, mas paralelamente ao curso técnico.

A Rede Federal de Ensino Tecnológico conta com cinco cursos técnicos de música nos Institutos Federais, sendo três subsequentes (IFCE, Campus Fortaleza, IFPI, Campus Teresina, e IFPB, Campus João Pessoa) e dois integrados ao Ensino Médio (IFPB, Campus João Pessoa, e IFG, campus Goiânia). Dentre os Institutos Federais, o primeiro a oferecer o curso técnico em música foi o do Ceará, no Campus Fortaleza, em 2002. As atividades de canto coral no Instituto Federal do Ceará funcionam como extensão, portanto, não fazem parte da matriz do curso técnico nesta instituição. Dentre as Universidades Federais, as que ofertam curso técnico em música são a Universidade Federal de Alagoas, a Universidade Federal do Pará e a Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Os dados aqui apresentados são do

primeiro semestre de 2010 e foram obtidos através de consulta direta realizada junto às instituições que integram a Rede Federal de Ensino Tecnológico.

1.2 O Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG

O Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG, inicialmente denominado Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Artes/Música, criado em 2008, sofreu reformulações em 2009, a fim de se adequar às normas do Catálogo Nacional de Cursos Técnicos, elaborado pela Secretaria de Educação Profissional e Tecnológica (SETEC/MEC), passando a denominar-se Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical (IFG, 2009). Atualmente são oferecidas 30 vagas anuais, com ênfase no estudo de um dos instrumentos musicais oferecidos, a saber: trompete, trombone, tuba, trompa, violão, clarineta, saxofone e flauta-doce. O curso, com duração de quatro anos, possui carga horária total de 3.555 horas, mais estágio curricular que compreende a carga mínima de 108 horas. O quadro a seguir apresenta a distribuição das horas para as matérias do conteúdo propedêutico, do conteúdo técnico e do estágio curricular não remunerado:

Ensino Propedêutico	Ensino Técnico	Estágio Curricular	TOTAL
2.259 horas	1.188 horas	108 horas	3.555 horas

Quadro 1: carga horária do curso técnico integrado em Instrumento Musical – IFG

Atualmente, as três turmas já iniciadas somam um total de 59 alunos³, distribuídos da seguinte forma:

1º ano	2º ano	3º ano	TOTAL
28	19	12	59

**Quadro 2: curso técnico em Instrumento Musical do IFG
Número de alunos por turma (2º semestre de 2010)**

Desde sua implantação até o final do primeiro semestre de 2010, houve um índice de desistência do curso de 9,2%, aproximadamente.

³ Dados de agosto de 2010.

São destacados, a seguir, alguns dos objetivos institucionais do curso, conforme estabelece o projeto de reformulação aprovado em 2009:

- Estimular o desenvolvimento de competências profissionais, envolvendo o pensamento reflexivo;
- Oportunizar o desenvolvimento artístico, a divulgação, a apreciação, a criação e execução musical;
- Propiciar ao estudante o desenvolvimento da capacidade de aprender a aprender;
- Formar profissionais aptos a atuar nos campos musicais instituídos e emergentes;
- Preparar profissionais aptos para atuar de forma articulada às necessidades mercadológicas e à prática social.

Em relação ao perfil do egresso do Curso Técnico em Instrumento Musical, exige-se que este tenha assegurado em sua formação subsídios essenciais para uma prática profissional de boa qualidade, seja atuando como instrumentista ou como cantor, como solista ou integrando conjuntos de diversas formações. Exige-se, também, que este apresente um material profissional que encontre paralelo nas exigências de apresentação de material acadêmico, bem como competências profissionais relativas à contextualização do fato musical, fundamentando a prática adquirida durante o curso. Por fim, que o profissional egresso se preocupe com sua postura ética e profissional, com aspectos psicológicos, que envolvem a performance, vestuário, voz e atuação em público. (IFG, 2009)

Quanto à admissão do candidato ao Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG, há um diferencial em relação ao procedimento comumente adotado por outras instituições de ensino técnico: não lhe é exigido, previamente, que tenha conhecimentos musicais teórico-práticos. Neste exame são aferidos a musicalidade, disponibilidade e o interesse pelo curso. Uma vez aprovado no referido exame e no de conhecimentos do ensino fundamental, o aluno começa seus estudos específicos numa espécie de marco zero. Se comparado ao aspirante à graduação, isso se torna um diferencial maior, pois que na maioria das instituições de ensino superior são exigidos conhecimentos prévios de linguagem e estruturação musicais, História da Música etc. Assim sendo, as aplicações pedagógicas da prática coral assumem feições distintas nesses dois universos.

Um fator preponderante que diferencia a prática coral no ensino médio e na graduação é a faixa etária desse aluno. Nos cursos técnicos integrados ao ensino médio, ela gira em torno dos 14 anos, período que engloba a primeira metade da adolescência⁴, enquanto que o ensino superior é voltado, tipicamente, para o público adulto ou no final da adolescência. A idade desse aluno – enquanto participante da atividade coral – implica numa peculiaridade em relação às atividades corais infantil e adulta. Na adolescência, período marcado por significativas mudanças biológicas no indivíduo, o jovem tem de lidar com a muda vocal, o que quase sempre é motivo de constrangimento quando o assunto é cantar. GARRETSON (*apud* OLIVEIRA, 2003, p. 23) aponta duas posturas que norteiam a prática coral na fase da mudança vocal. Uma delas, vigente na Europa, aconselha que o adolescente pare de cantar até a completa definição da voz. A outra, predominante nos Estados Unidos, recomenda a atividade mesmo durante a mudança vocal. No Brasil, é frequente a ideia, entre alguns regentes e professores de canto, de que o adolescente não deve participar da atividade coral no período da mudança vocal. Longe de ser um conceito embasado tecnicamente, ele mais se assemelha a um excesso de cautela, em face de um provável desconhecimento do que se fazer na sala de ensaio com esse indivíduo.

No Brasil, não existem dados atualizados e rigorosamente coletados em relação ao número de grupos corais. OLIVEIRA (2003, p. 23), em consulta feita à Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), encontrou os seguintes números em relação a coros cadastrados, de acordo com a faixa etária: 110 coros infantis, 21 coros infanto-juvenis, 28 coros juvenis e 932 coros adultos. Estas informações denotam a disparidade entre o total de coros infanto-juvenis e juvenis em relação aos demais. Se, por um lado, existe certa resistência entre os jovens em cantar, por outro lado, falta iniciativa e estudo por parte dos regentes a fim de encorajar os jovens à prática coral.

Recentemente, a FUNARTE iniciou um esforço para o encorajamento à prática coral adolescente em nosso país, patrocinando uma coleção de partituras especialmente escritas para coro juvenil por 12 compositores e regentes brasileiros, e que já se encontram disponíveis no site da instituição. O objetivo foi oferecer aos regentes e grupos um repertório

⁴Segundo a OMS (Organização Mundial de Saúde), a adolescência é o período entre 10 e 20 anos, sendo chamado de pré-adolescência dos 10 aos 12 anos.

que respeitasse as características vocais do coro juvenil, ainda limitadas em certos aspectos, mas ricas em possibilidades musicais e humanas para se atingir uma prática coral plena.⁵⁵

1.3 O coro do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG

No Brasil, a grande maioria dos grupos corais é formada por cantores leigos, sem o domínio da linguagem musical escrita ou de embasamento teórico, o que não implica, necessariamente, em um impedimento para o desenvolvimento de suas atividades. Ao contrário, a prática coral se firma como uma excelente porta de entrada para quem pretende aprender música, ou apenas vivenciar a prática musical. Tocar um instrumento exige um mínimo de habilidade do executante, conhecimentos teóricos sobre a produção de som do instrumento, dedilhado, embocadura etc., peculiares a cada um. Para cantar em conjunto, basta que, inicialmente, o aspirante tenha interesse em colocar em ação suas habilidades de cantor, as quais foram adquiridas desde a mais tenra idade, na escola ou em casa, além de possuir um aparelho vocal/fonador/auditivo em perfeitas condições. O fato de o indivíduo não ser formalmente musicalizado não pressupõe que ele não seja musical ou não tenha compreensão musical, pois a música permeia seu cotidiano e concede-lhe a chamada musicalidade. Esta musicalidade se expressa através dos gestos, da fala, dos movimentos, e pode também ser observada nos fenômenos da natureza, como o ritmo presente no ciclo do dia ou nas mudanças das estações do ano. SWANWICK (2010, p. 66-67) explica que o aluno chega às escolas com um domínio de compreensão musical, que estão bem familiarizados com a música, embora de forma diferente dos métodos de análise que os professores julgam importantes para o desenvolvimento do aluno.

Na prática coral, é notável que, na maioria dos casos, o cantor sem a devida bagagem de conhecimentos teórico-musicais específicos, às vezes se sinta sem estímulo para aprender uma obra cujo nível de complexidade esteja acima de sua capacidade de entendimento. Texto em língua desconhecida, fórmulas melódicas, rítmicas e harmônicas estranhas ao seu nicho cultural e musical podem, sim, se tornar fatores desestimulantes ao aprendizado do cantor. Todavia, o regente atento a estas questões busca alternativas para que seu grupo sinta prazer em aprender o repertório escolhido, desde que esteja ajustado ao seu nível de desafio. DEMAREE & MOSES (1995, p. 212) asseveram que todos os regentes são educadores musicais, e que têm como objetivo básico primordial receber os músicos como tal e tentar

⁵⁵A Coleção Coro Juvenil da FUNARTE está disponível para download (partituras e gravações) no sítio: <<http://www.funarte.gov.br/portal/2010/04/20/serie-de-coro-juvenil>>

fazê-los melhores. O indivíduo musicalizado se torna mais sensível e receptivo ao fenômeno sonoro e suas respostas musicais na performance serão mais satisfatórias.

O coro do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG goza de particularidades em relação a diversos grupos corais, mesmo quando comparado a coros de outras instituições de ensino musical, que, não raro, têm a atividade como disciplina isolada, ou complementar, restringindo-se, muitas vezes, à elaboração de repertório e cumprimento de carga-horária. Primeiro, porque, enquanto disciplina, a prática coral é componente da grade curricular do curso técnico, em que objetiva-se, primordialmente, o aprendizado musical. Em segundo lugar, porque existe um esforço no sentido de que os alunos estabeleçam relações e interajam com os conhecimentos adquiridos nas diversas disciplinas técnicas, tendo o coral como o eixo integrador disciplinar. Além disso, cada aluno estuda um ou mais instrumentos musicais e integram a banda do IFG, mesmo alunos de violão, que são incentivados a estudar instrumentos de sopro ou percussão, a fim de complementar seu aprendizado, visando melhores possibilidades no campo profissional, ao término do curso.

A carga horária de ensaios do coro estabelecida na grade curricular é de duas aulas semanais, agregadas em um único encontro de uma hora e meia. Entretanto, além deste, são realizados dois outros encontros com igual duração, destinados a ensaios de naipes. Dois professores auxiliam o trabalho do regente durante os ensaios, um preparador vocal e um pianista. Além dos 59 alunos matriculados no curso de música, o coro recebe mais três alunos, sendo dois provenientes de outros cursos técnicos da Instituição e um da comunidade. Tais alunos cursam teoria e instrumento em outras instituições de ensino musical. Os 62 alunos integrantes do coro no ano letivo de 2010 foram assim dispostos nos naipes: 23 sopranos, 21 contraltos, 09 tenores e 09 baixos. Os ensaios são realizados em um dos auditórios do IFG, espaço climatizado que dispõe de um piano de armário e de 80 cadeiras fixas na plateia. Por outro lado, as dimensões do palco são insuficientes para o grupo, já que o espaço fora originalmente idealizado para pequenas conferências. Paralelamente ao trabalho desenvolvido pelo preparador vocal durante os ensaios, são oferecidas oficinas de técnica vocal em grupo aos alunos do curso, divididas em turmas de vozes masculinas e vozes femininas.

As condições de estrutura física para os ensaios gerais do Coro do IFG não podem ser consideradas ideais. Parte do problema deve-se à demanda de espaço físico que a Instituição vem enfrentando com a abertura de novos cursos, entre técnicos, licenciaturas, bacharelados, pós-graduações, mestrados e doutorados interinstitucionais – após a sua transformação de

Centro Federal de Ensino Tecnológico em Instituto Federal. Isso criou, também, uma demanda maior para o corpo de servidores técnico-administrativos. Em acréscimo, o auditório atualmente destinado aos ensaios do coro é o único na Instituição, dentre os espaços fechados, que comporta três turmas simultaneamente, não estando em permanente disponibilidade para o coro.

Há no IFG outros dois espaços capazes de receber um número maior de pessoas, entretanto estão em reforma. Dentre eles está o Teatro do IFG, com capacidade para 350 pessoas e palco suficiente para abrigar confortavelmente um coro de grandes dimensões. Um terceiro espaço, já em utilização, poderia ser utilizado pelo coro, em sua formação atual, no entanto, aguarda tratamento acústico e climatização, sem os quais o ensaio do grupo fica comprometido devido à interferência sonora externa. Este último tem uma vantagem em relação ao espaço atualmente utilizado, uma vez que dispõe de cadeiras soltas, embora seja desprovido de piano. Dessa forma, os ensaios teriam que ser correpetidos com teclado. Atualmente ele é destinado, dentre outras atividades, ao ensaio da banda.

Se por um lado, as atuais condições físicas para a realização dos ensaios do coro ainda não são ideais, por outro lado, o Coro do IFG conta com um corpo de profissionais que está fora da realidade de diversos grupos. Nesses, além das atribuições que cabem essencialmente ao regente, este acumula as funções de preparador e correpetidor do grupo. O conhecimento e o domínio para desempenhar todos esses atributos são imperativos para um bom profissional. Entretanto, no IFG, o coro do curso técnico dispõe de regente, correpetidor e preparador vocal, ao invés de apenas um regente desempenhando vários papéis. Divergências de opiniões e atitudes em relação ao trabalho de técnica vocal aplicado ao coro raramente ocorrem entre regente e preparador vocal no ambiente do IFG. Isso porque os papéis são claramente assumidos e delimitados. Com a presença do professor de canto em todos os ensaios, quaisquer problemas técnicos de ordem vocal sofrem a intervenção deste profissional. O correpetidor atua durante a leitura das peças, e, no caso de peças *a cappella*, o quanto antes, este deixa de acompanhar e apoiar o coro, de modo que este se firme por si na afinação das vozes e na manutenção da tonalidade. A intervenção do profissional só ocorre, então, quando solicitado pelo regente. Nessas condições, o trabalho tende a se tornar mais satisfatório e produtivo, evitando que o regente seja sobrecarregado.

Como citado anteriormente, o aluno novato do curso de música do IFG inicia seu aprendizado no que denominamos marco zero, mesmo que alguns deles tragam certa bagagem

de conhecimentos teóricos e práticos adquirida anteriormente. Para estes, dependendo do grau de conhecimentos teóricos, solfejo e leitura, é concedida dispensa das aulas iniciais de Teoria Musical, no primeiro ano. Contudo, a quantidade de novatos sem contato formal anterior com o universo da linguagem e estruturação musicais tem sido bastante superior aos demais, nos três anos de existência do curso. Assim, a prática coral no primeiro semestre do curso lida com o leigo que progressivamente cria um arcabouço intelectual que o distanciara da sua condição inicial. Antes de ser um fator limitador da produtividade e dos processos pedagógicos, este aluno inicialmente leigo pode experimentar um crescimento que, na verdade, é possível a todo e qualquer cantor que integre um coro amador.

2 – Relato de Experiência

Esta parte é dedicada ao relato de experiência do autor enquanto regente do Coro do IFG, na medida em que apresenta os conteúdos trabalhados na disciplina Canto Coral do Curso Técnico em Instrumento Musical, ressaltando a ocorrência dos aspectos integradores disciplinares. Também são apresentados os dados das avaliações realizadas durante os dois semestres letivos de 2010. Por último, têm-se os resultados obtidos pela aplicação dos questionários para os sujeitos envolvidos no estudo.

2.1 Primeiro semestre de 2010

O grupo base com o qual o estudo foi realizado compôs-se pelas turmas de 1º, 2º e 3º anos de 2010. Como a maioria da turma de 1º ano não possuía experiência com o canto coral, bem como familiaridade com a escrita musical, observou-se que a atividade em conjunto com os veteranos gerou desconforto aos novatos que, com visível timidez, apresentaram dificuldade em relação à navegação na partitura nos primeiros encontros, não obstante orientações prévias dadas pelo regente. Quanto ao repertório, foram introduzidas, inicialmente, peças com nível de complexidade baixa, em relação à melodia, tessitura, ritmo e harmonia. Se os novatos enfrentaram dificuldades técnicas nos ensaios, em face de sua inexperiência, os veteranos se queixaram pela paciência exigida perante os iniciantes. Naturalmente, tais dificuldades e conflitos foram gradativamente superados com a aplicação dos conhecimentos adquiridos pela turma de 1º ano nas aulas de teoria e de técnica vocal, pela vivência da prática coral em si, e pela convivência nos ensaios com os veteranos. A

intermediação-liderança do professor foi fundamental para manter o equilíbrio do processo, despertando em todos os níveis da classe o mesmo interesse no crescimento do grupo.

Com o apoio do grupo proveniente do ano letivo de 2009, foi possível elevar o nível de complexidade do repertório estudado mais rapidamente, o que não aconteceria se o grupo fosse formado essencialmente por alunos sem experiência com a atividade coral que, para os quais, tudo ainda era novo, (des) conhecido. As peças preparadas no 1º semestre de 2010 foram:

- *Ave Maria*, de Heitor Villa-Lobos (1948) – cânone a duas vozes;
- *Se equivocó la paloma*, de Carlos Guastavino – texto de Rafael Alberti (SATB);
- *Sobre o tempo*, de Pato Fu – arranjo de Eduardo Lakschevitz (SABr);
- *Velha infância*, de Tribalistas – arranjo de Vinícius Carneiro (SABr);
- *Dindirin, Dindirin*, anônimo – Cancionero de Palacio, séc. XV (SATB);
- *Azulão*, de Jayme Ovalle – texto de Manuel Bandeira (SATB);
- *Cantares*, de Ronaldo Miranda – texto de Valter Mariani (SATB);
- *Te Quiero*⁶, de Alberto Favero – texto de Mario Benedetti e arranjo de Liliana Cangiano (SATB);
- *Sicut Cervus*, de G. P. Palestrina (SATB).

A peça *Come Again*, de John Dowland (SATB) foi lida com o coro, sem o texto.

Foram adotados os seguintes critérios para a escolha do repertório: contraste estilístico (escrita homofônica/polifônica, sacro/secular, diferentes períodos, popular/erudito, solo/tutti), peças em diversas línguas (português, espanhol, latim) estrutura rítmica e melódica relativamente simples.

Além do recital de encerramento de semestre, foram realizadas duas apresentações na vizinha cidade de Anápolis (GO). Uma delas por ocasião da inauguração do Campus do IFG

⁶ Peça ensaiada pela Dra. Noemi Lugo, professora da Universidade do Kentucky (EUA) e que, por ocasião da visita à Universidade Federal de Goiás, durante o primeiro semestre letivo de 2010, ofereceu masterclasses de canto aos alunos do IFG, tendo sido convidada a trabalhar também com o Coro do Instituto.

daquela cidade, e a outra, em que o coro participou do XXIII Encontro Nacional de Coros de Anápolis⁷.

2.2 Segundo semestre de 2010

Superados os conflitos e dificuldades entre as turmas de veteranos e a turma de novatos no início do primeiro semestre, o segundo semestre de estudos na disciplina Canto Coral foi dividido entre a manutenção do repertório já preparado, algumas apresentações e o ensaio de novas peças. A fim de proporcionar aos alunos o contato com uma obra erudita de maior envergadura, e de acordo com o nível técnico do grupo, preparamos a *Missa em Sol*, D. 167, de Franz Schubert. Um fator levado em consideração para esta escolha foi a oportunidade inédita para o grupo de fazer um repertório com orquestra, uma vez que havíamos recebido convite prévio. Como complementação para o repertório estudado durante o ano letivo, ensaiamos duas outras peças com baixo nível de complexidade melódica e rítmica: *Moteto de Coral*, de Oscar Zander (SATB), e *Nasce a lua*, modinha paulista com arranjo de Oscar Zander (SATB). Durante todo o semestre trabalhamos na criação e ensaio de *Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, com texto de Ferreira Gullar – arranjo elaborado durante o período do estudo e que será abordado mais adiante.

Por ocasião dos aniversários de dois *Campi* da Instituição, o Coro do IFG realizou apresentações nas cidades goianas de Uruaçu e Itumbiara, em agosto, e também em Ouro Preto, Minas Gerais. Esta última se deu por ocasião de convite feito à Banda do IFG para participação no IX Festival Oupretano de Bandas, promovido pelo Museu da Inconfidência. Como a banda é formada pelas turmas do curso técnico, assim como o coro, também foi oportunizado a este divulgar sua atividade em duas apresentações na localidade: no Instituto Federal de Ouro Preto, aos alunos e servidores, e na Praça Tiradentes, à comunidade local.

⁷ Um fato marcante aconteceu na viagem de volta do XXIII Encontro Nacional de Coros de Anápolis, na noite do dia 03 de julho de 2010. Estimulados pela apresentação do grupo e pela oportunidade de assistir à performance de outros corais, e a despeito do cansaço gerado pelas atividades e provas de final de semestre, pequena parte do grupo começou a cantarolar uma peça do repertório apresentado na noite. Resolvi participar da brincadeira, ora cantando a voz do contralto, ora a do tenor ou do baixo. Em poucos instantes, a maioria se engajou no exercício entre eles, o preparador vocal e a pianista. Alguns decidiram que cantariam a voz de outro naipe. Assim, foi necessário que cada qual fizesse uso de sua apostila, a fim de ler a melodia escolhida. Sugeri que lêssemos algo inédito – parte do material reservado para o segundo semestre. Em poucos instantes solfejamos e adicionamos a letra do Moteto de Coral, de Oscar Zander, a quatro vozes mistas. Tal experiência foi instigante, dada a evidente motivação dos alunos em um processo lúdico. Nossa brincadeira reforçou o que sempre é aconselhado aos estudantes: o estudo em conjunto fora da sala de aula a fim de colocar em prática a troca de conhecimentos e experiências, que são importantes ferramentas para a aprendizagem.

Ao término do segundo semestre letivo de 2010, o Coro do IFG apresentou em conjunto com a Orquestra de Câmara Goyazes – grupo profissional mantido pelo governo do Estado – e solistas convidados a *Missa em Sol*, de Schubert, dentro da programação do X Festival de Artes do IFG.

2.2.1 Procedimentos utilizados durante os ensaios

O emprego de fragmentação melódica descrito por VERTAMATTI (2008) foi utilizado em dois ensaios com o Coro do IFG. No *Hino à Bandeira*, de Francisco Braga e Olavo Bilac, a melodia foi fragmentada em quatro partes, de modo que cada naipe cantasse pequenos trechos da peça. Dada a exigência de um nível maior de atenção por parte do aluno que, por sua vez, para uma melodia simples e sem complicadores harmônicos, nem sempre devota a atenção esperada pelo regente na preparação da obra, notou-se que a dinâmica proposta propiciou rápida aprendizagem da peça, e de forma envolvente. O emprego deste recurso visou minimizar a dificuldade dos cantores em executar melodias entrecortadas por pausas, e o jogo no qual cada voz depende da outra no sentido de formar uma frase coerente contribuiu para reforçar os aspectos de compreensão fraseológica musical. Outro exercício apresentado pela autora na lide com o repertório coral contemporâneo é o emprego do cluster. O recurso da audiação⁸ foi utilizado diversas vezes durante os ensaios. O exercício proposto em sala consistiu no seguinte: a um sinal combinado, durante a execução da obra, o grupo continua a executar a música internamente, isto é, sem emitir som, estáticos e sem regência. A um novo sinal do regente, o coro volta a emitir sons, do ponto em que estavam cantando *mentalmente*, juntos, no mesmo ritmo e afinação. Estes procedimentos serviram ao Coro do IFG como preparação para o estudo e interpretação de *Trenzinho do Caipira*, que será abordado a seguir.

2.2.2 Trenzinho do Caipira

Durante o período deste estudo foi produzido um arranjo coral com a colaboração dos alunos do coro. Criar um arranjo para *Trenzinho do Caipira*⁹, de Villa-Lobos, com poesia¹⁰ de Ferreira Gullar era um anseio relativamente novo, e que teve seu momento propício no trabalho com o Coro do IFG. Propus aos alunos que, juntos, construíssemos o arranjo. Para

⁸ Audiação – tradução proposta em versão portuguesa da obra *Music Learning Theory*, de E. Gordon em 1980, e significa “a capacidade de ouvir e compreender musicalmente quando o som não está fisicamente presente”, conforme Caspurro (2007, p. 6).

⁹ Melodia da tocata das *Bachianas Brasileiras n° 2* (1930).

¹⁰ Trecho do *Poema Sujo*, de 1975.

tanto, teríamos que descobrir como seria o som do nosso trenzinho. A cada ensaio geral, durante a fase de elaboração, foram reservados 10 minutos para a obtenção e trabalho de elementos que pudessem ser empregados na peça.

Por ocasião da apresentação da Banda e Coro do IFG em Ouro Preto, Minas Gerais, em agosto de 2010, dez alunos tiveram a oportunidade de fazer um passeio até a cidade de Mariana, a fim de conhecer e ouvir o órgão da Sé.¹¹ O percurso, com duração aproximada de uma hora foi realizado de trem. Nenhum dos alunos presentes havia tido, até então, tal experiência. Durante o trajeto foram observados alguns sons característicos. Solicitei aos alunos que tentassem reproduzir alguns desses sons, a fim de utilizarmos posteriormente no nosso arranjo.

As ideias surgidas durante os ensaios, bem como os sons coletados na viagem de trem foram adaptadas e empregadas na peça. Em um dos ensaios, no momento destinado à elaboração conjunta, foi entregue aos alunos um pequeno trecho do que havia sido escrito, ainda sem texto. O trecho, partindo do uníssono (Lá m), atinge um cluster, seguido de uma ponte harmônica a fim de se alcançar a tonalidade inicial (Mi_b) (figura 1).



Figura 1: cluster/ponte

¹¹ Órgão ArpSchnitger, construído em 1701, na Europa, e doado à catedral de Mariana por D.João V, em 1753. A Sé de Mariana abriga o único exemplar, fora da Europa, dentre os órgãos manufaturados por Schnitger.

A fragmentação melódica foi utilizada na introdução da peça. A partir do quarto compasso tem-se uma alusão ao apito do trem, culminando em um acorde em fermata, anunciando sua partida (figura 2).

The musical score is written for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. It is in 4/4 time and B-flat major. The lyrics are: pe - la pe... ra do vai la pe... mar vai ra vai lo cor - ren... ter.. ser.. trem trem trem vai... Lá vai... Lá vai... Lá vai... Lá. The score shows melodic fragmentation across four staves, with the lyrics written below the notes. The first system shows the Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The second system shows the Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The third system shows the Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The fourth system shows the Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts.

Figura 2: fragmentação melódica.

A movimentação do trem é sugerida através de pequenas células em ostinato, presentes em diversos pontos da partitura (figuras 3 e 4). O cânone textual entre tenores e baixos intensifica essa movimentação com a última sílaba da palavra *bolacha*, nos compassos 57 e seguintes. A partir do compasso 59 sopranos e contraltos imitam o apito do trem, com intervalos harmônicos de segundas maiores. (figura 4). Nos compassos 87 a 90, o baixo imita o som dos vagões de trem ao passar sobre as emendas dos trilhos (figura 5). Estes quatro compassos servem de introdução para a seção em modo menor, na qual o coro, vocalizando, dá suporte ao poema¹² recitado por um dos cantores.

¹²O passado se faz presente./ A vida passa/ O trem passa/ E eu continuo ausente./ O tempo passa/ E as coisas/ Passam pelo tempo. – poema elaborado por dois integrantes do Coro do IFG.

12

vai ci - ran - da, e des - ti - no, ci - da - de, e noi - te, a gi - rar. Lá

vai ci - ran - da, e des - ti - no, lá vai, ci - da - de, e noi - te, a gi - rar. Lá

vai ci - ran - da, an - da sem des - ti - no ci - da - de, e noi - te, noi - te, noi - te, noi - te, a gi - rar. Lá

vai, vai, lá vai ci - ran - da, an - da sem ci - da - de, e noi - te, noi - te, noi - te, noi - te, a gi - rar. Lá

Figura 3: movimentação do trem.

57 $\text{♩} = 100$

Ca - fé

Ca - fé

Não, ca - fé com pão, bo - la - cha não (...)

Fé com pão, bo - la - cha não, ca - fé com pão (...)

Figura 4: movimentação do trem.

57 $\text{♩} = 100$

Tem, va - le quem tem, va - le quem

Quem tem, quem tem, quem tem, só quem tem.

Tem, só quem tem, só quem tem, só quem

Figura 5: vagões ao passar pela emenda dos trilhos.

O trabalho com o texto de *Trenzinho do Caipira* demandou especial cuidado no planejamento do ensaio. O poema de Ferreira Gullar, inserido posteriormente na música de

Villa-Lobos, integra uma obra maior, cujo título é *Poema Sujo*. Ele foi escrito em 1975, durante um dos momentos mais dramáticos da vida de Gullar, enquanto este esteve exilado na Argentina. Considerado sua obra mais ousada, teve sua publicação em 1976, em livro homônimo, ainda com o poeta no exílio.

Os poucos versos que Gullar emprestou à melodia de Villa-Lobos não dão, sequer de longe, a mínima dimensão do poema em sua íntegra. Abordando, explicitamente, ora a impureza no cotidiano humano¹³, ora a temática erótica¹⁴, o escritor cede espaço às recordações da infância: as viagens que fazia de trem com seu pai – comerciante ambulante – de São Luís, no Maranhão a Teresina, no Piauí.

Em crônica publicada na *Folha de São Paulo*, GULLAR (2009) conta que, durante os anos vividos em São Luís, não se lembra de ter ouvido alguma música de Villa-Lobos. Somente depois de casado teve contato com a obra do compositor pelos discos de sua esposa. Em certa ocasião, ao ouvir a tocata da *Bachianas Brasileiras n° 2*, veio o ímpeto de colocar letra na música, motivado pela lembrança das viagens feitas com o pai:

O trem saía de madrugada e, ao amanhecer, cortava o Campo dos Perizes¹⁵, um vasto pantanal, povoado de garças, marrecos, nhambus, pássaros de todo tamanho e cor. Eu ficava deslumbrado, a cada viagem.

Várias tentativas foram empreendidas a fim de escrever o texto para a música, contudo, Gullar só lograria sucesso bem mais tarde, em 1975:

(...) ao escrever o Poema Sujo, em Buenos Aires, evoco aquelas viagens que fazia com meu pai e, então, enquanto, antes, era a música de Villa-Lobos que me fazia lembrar das viagens, agora elas é que me fizeram lembrar da Bachiana n° 2 e, assim, a letra que não conseguira escrever em 20 anos, escrevi em 20 minutos.

¹³ (...) tua gengiva igual a tua bocetinha que parecia sorrir entre as folhas de/ banana entre os cheiros de flor e bosta de porco aberta como/ uma boca do corpo (...)

¹⁴ (...) e os carinhos mais doces mais sacanas/ mais sentidos/ para explodir como uma galáxia/ de leite/ no centro de tuas coxas no fundo/ de tua noite ávida/ cheiros de umbigo e de vagina/ graves cheiros indecifráveis/ como símbolos/ do corpo/ do teu corpo do meu corpo (...)

¹⁵ Campo de Perizes, Maranhão.

2.3 Aspectos integradores

2.3.1 Disciplina Teoria Musical – 1º ano

Uma das formas de estabelecer a integração de conteúdos nas disciplinas Canto Coral e Teoria Musical do 1º ano foi o intercâmbio de materiais didáticos empregados nessas disciplinas. Foi solicitado ao professor desta última que utilizasse parte do repertório do coral para o treinamento de solfejo em sala. No coro, foram constantemente reforçados os conteúdos teóricos e reestudados os solfejos dados na classe de teoria. Embora algumas das peças do coro estivessem em tonalidades afastadas de dó maior ou lá menor – as duas tonalidades estudadas no primeiro ano – a prática mostrou-se proveitosa para as duas disciplinas, uma vez que, em Teoria Musical, com a ação comedida do professor e sem fugir ao conteúdo programático, a turma pôde perceber a relação intervalar das escalas maiores e menores em diversos tons. No coro, houve sensível melhora em relação à leitura do repertório. Notou-se crescente interesse dos alunos pelos elementos teórico-musicais na medida em que novas notações ou fórmulas rítmicas apareciam na partitura, tais como quiálteras, dobrado-sustenido ou dobrado-bemol. Explicações pertinentes para a execução eram dadas no ensaio e o conteúdo era reforçado nas aulas de teoria, conforme a necessidade.

Um aspecto negativo ocorre no processo de aprendizado da leitura musical dos alunos, pois é comum que os professores de teoria introduzam os códigos musicais somente por meio da clave de Sol. Mais adiante é apresentada aos estudantes a clave de Fá, retornando a ênfase à primeira delas. Assim, o desenvolvimento da leitura na clave de Fá se torna mais fluente para os alunos que passam a ler cotidianamente partituras para trombone, tuba, fagote ou a linha do baixo no coro, escritas predominantemente em clave de Fá. Os demais tendem a ter mais dificuldade na leitura nesta clave. O argumento mais comum destes alunos é que não é para sua voz ou instrumento, ou que treinaram pouco durante as aulas de teoria e solfejo. Observando esse fato, sugeri ao professor de teoria que ensinasse os alunos com um sistema composto por duas pautas – nas claves de Sol e Fá –, como na escrita tradicional para o piano, a fim de que eles se familiarizassem desde o início com a leitura e escrita com as duas claves. A iniciativa adotada pelo professor de teoria proporcionou sensível melhora na leitura da clave grave por parte dos alunos do 1º ano de 2009, em comparação aos da turma do ano anterior.

A integração disciplinar se mostra importante para o desenvolvimento discente na perspectiva do ensino técnico, gerando benefícios em mão dupla, pois, na prática coral ele constantemente se depara com elementos teórico-musicais que podem ainda não terem sido vistos na aula de teoria, de acordo com sua série, e que são previamente aprendidos no coro. Além disso, quando tais elementos forem estudados no conteúdo programático de Teoria Musical, graças à vivência anterior destes na prática coral, a sedimentação dos conteúdos tende a se facilitar.

2.3.2 Conjuntos de Flautas-Doces

No primeiro semestre de 2010, criei uma disciplina como projeto de extensão denominada “Conjuntos de Flautas-Doces”, a fim de que os alunos tivessem uma opção a mais para o preenchimento de horas complementares exigidas pelo curso, além de dar continuidade ao trabalho de iniciação à flauta-doce, realizado em 2009 com a turma do 1º ano. Foram abertas seis vagas, tendo como pré-requisito o conhecimento básico de leitura musical. Nesta disciplina participaram alunos do segundo e terceiro anos do curso. De modo a abordar os demais aspectos de um repertório comum a mais de uma disciplina, trabalhamos quatro peças da apostila coral: *Dindirin* (anônimo do *Cancioneiro de Palacio*), *Sicut cervus* (Palestrina) e *Come again* (Dowland), quatro outras peças a quatro vozes, para coro, e uma peça a seis vozes para conjunto de flautas-doces. Em cada uma das obras os alunos se revezaram, tocando ora flauta soprano, ora contralto, ora tenor, ora baixo. O fato de cantar a voz de um naipe no coro e tocar outro naipe no conjunto de flautas, utilizando-se a mesma peça, propiciou ao aluno diferente e enriquecedora vivência musical. Sua “nova” melodia, desta vez se inseriu de modo diferente no mesmo contexto harmônico da obra estudada. Timbristicamente, a experiência sonora, diversa daquela proporcionada pela voz humana, propiciou novas possibilidades no sentido de fixar o aprendizado quanto à articulação, dinâmica e afinação. Outro aspecto enriquecedor da atividade, é que, ao contrário do coral, no quarteto de flautas, o aluno atua como solista em seu naipe, o que exige maior responsabilidade no grupo.

2.4 Avaliações

Foram previstas quatro avaliações durante o período do estudo, sendo duas individuais, que foram realizadas no 1º e 3º bimestres, e duas coletivas, no 2º e 4º bimestres. Os alunos recém-ingressos haviam passado por uma triagem inicial, coordenada pelo regente

e pelo preparador vocal do grupo, a fim de que fossem direcionados, provisoriamente, a um dos naipes no coro. Dada a faixa etária dos alunos e a relativa inexperiência que a maior parte deles tem no uso continuado da voz, tal triagem não poderia ser definitiva. Tecnicamente, o fator da muda vocal, especialmente nos rapazes, torna a classificação por naipes provisória e relacionada a uma continuidade do trabalho para que as vozes se acomodem em registros mais confortáveis e fisiologicamente ajustados. Portanto, a realização de uma avaliação individual depois de dois meses de prática coral, facultou, além da observação do desenvolvimento técnico-musical do aluno, a possibilidade de aferição de seu desenvolvimento fisiológico-vocal, de modo a direcioná-lo, quando necessário, a outro naipe do coro. O procedimento utilizado para as avaliações individuais foi adaptado do método de diagnóstico proposto por ESCALADA(2009).

A peça utilizada para a primeira avaliação foi *Sicut Cervus*, moteto em quatro partes de Palestrina com o propósito de garantir maior empenho dos alunos no estudo individual de cada melodia – estas, individualmente, não apresentam complicadores melódicos ou rítmicos, individualmente. Uma vez definido o conteúdo, a avaliação foi marcada para dali a duas semanas. Compreensivelmente, os alunos do 1º ano tiveram maior dificuldade quanto à leitura, entretanto, a preparação para a avaliação foi para eles um desafio enriquecedor, tanto tecnicamente, como no relacionamento com os alunos das demais turmas do curso. A peça estava bem preparada pelo grupo, em função do longo tempo de ensaio que a ela já havíamos dedicado. Fora de sala, durante as duas semanas que antecederam a avaliação, se ouvia bastante o *Sicut Cervus*, cantado nos corredores e no pátio pelos alunos novatos, ajudados pelos do 2º e 3º anos. Eu havia pedido o estudo integral da peça, entretanto, selecionei quatro trechos por voz para a avaliação. Cada aluno cantou um dos trechos selecionados. Foram avaliados três itens: melodia, ritmo e memória tonal, cada qual valendo de zero a 10. No item melodia os resultados foram obtidos pela percentagem de acerto em relação ao total de notas do trecho cantado. O mesmo se deu em relação à avaliação do item ritmo, levando-se em conta as figuras musicais. A pontuação conferida no item memória tonal teve critério subjetivo do avaliador, dada a natureza do item avaliado. Desses valores, foi extraída uma média geral. Dos resultados das médias da avaliação individual têm-se os seguintes percentuais:

Pontuação	até 5	6 – 10
Percentual	15%	85%

Quadro 3: pontuação na 1ª avaliação individual do aluno – valores aproximados.

Os alunos que obtiveram pontuação média até cinco apresentaram maior dificuldade quanto à melodia e memória tonal. Entretanto, foi possível observar que a questão musical nesses itens – que são de base técnica – foi afetada por outro aspecto prático que também precisa ser levado em consideração nessas circunstâncias: os alunos em muda vocal são prejudicados em sua execução pela instabilidade na emissão vocal. Com o instrumento ainda em fase de consolidação, nem sempre é possível levar a termo sonoramente as notas que ocorrem de maneira correta em nível cerebral. A limitação quanto à afinação, neste caso, é plenamente justificável. A partir dos resultados obtidos na avaliação, foi construído um mapa de disposição para os cantores no ensaio, de modo que os que obtiveram média menor ficassem cercados pelos cantores com média maior.

Como, ao final de cada semestre, alunos e professores das diversas disciplinas do curso ficam sobrecarregados com a aplicação de provas, que geralmente acontecem na última ou nas duas últimas semanas restantes, optou-se, desta vez, por uma avaliação coletiva com os alunos no 2º bimestre letivo. Dessa forma, ao invés de dedicar quatro encontros à realização de avaliação individual, aproveitou-se esse tempo com ensaios. A avaliação se deu no recital de encerramento de semestre, no qual foi observado o desempenho geral do grupo, tanto em relação a aspectos musicais, como afinação, articulação, ritmo e equilíbrio sonoro, quanto a aspectos extramusicais, como pontualidade, disciplina, atenção e postura em palco etc. No recital de encerramento foram apresentadas todas as peças estudadas durante o 1º semestre letivo. Os resultados obtidos foram satisfatórios, considerando o nível técnico do grupo no momento em questão.

Para a avaliação do terceiro bimestre foi solicitado aos alunos o estudo de dois movimentos da *Missa em Sol*, de Schubert: *Kyrie* e *Credo*. Durante a avaliação, foram selecionados dois trechos de cada movimento, que foram ouvidos individualmente. Em relação à primeira avaliação bimestral, observou-se elevação da média geral de pontuação, proporcionado, em grande parte, pelos alunos que apresentaram dificuldade anteriormente, notadamente pelos que obtiveram nota baixa no item consistência tonal. Parte da melhora dessa pontuação se deve ao fato de que os alunos, por terem tido experiência semelhante no primeiro bimestre, se mostraram menos tímidos ao cantarem sozinhos. Contudo, dentre as

médias abaixo de cinco, a maioria se deu por falta de estratégia de estudos por parte de alunos cuja capacidade havia sido comprovada anteriormente, na primeira avaliação. O quadro a seguir mostra o comparativo entre os percentuais da primeira e terceira avaliações.

Pontuação	até 5	6 – 10
Percentual 1ª bimestre	15%	85%
Percentual 3º bimestre	7%	93%

Quadro 4: relação percentual das avaliações de 1º e 3º bimestres – valores aproximados.

Nos mesmos moldes e sob circunstâncias semelhantes àquelas do final do segundo bimestre letivo, a quarta avaliação foi realizada durante o concerto de encerramento do ano letivo. Desta vez o grupo cantou ao lado da Orquestra de Câmara Goyazes, mantida pelo governo de Goiás, e solistas convidados. O coro apresentou a *Missa em Sol*, de Schubert. Como esta foi a primeira ocasião em que o Coro do IFG atuou com orquestra, ficou notável um empenho acima do esperado por parte do grupo, o que trouxe resultados excelentes na apresentação.

As experiências acumuladas nos ensaios e apresentações, aliadas à prática integradora disciplinar, se mostraram como importantes fatores para alavancar o aprendizado discente durante o ano letivo de 2010. Prova disso foi o desempenho em alto nível das turmas nas demais disciplinas técnicas do curso, tanto teóricas quanto práticas. Contudo, pequena parte dos alunos não obteve resultado satisfatório em determinadas disciplinas do ensino propedêutico, vindo a dever matérias para o ano seguinte ou até mesmo a ser reprovado. Possíveis explicações para isso são: dificuldade do adolescente em dosar o tempo de estudo entre as disciplinas técnicas e as demais disciplinas do curso, problemas de adaptação ao sistema de ensino e o nível de exigência requerido para o ensino médio no IFG.

2.5 Questionários

Durante o período do estudo foram elaborados dois questionários, um para os discentes e outro para os docentes das disciplinas técnicas do curso. Os critérios para a formulação das perguntas foi o seguinte: a) questões abertas; b) conteúdo visando inibir digressões nas respostas; c) linguagem acessível aos discentes. A aplicação do questionário se deu no início do segundo semestre letivo de 2010.

O questionário direcionado aos discentes (Anexo II), contendo oito questões abertas, teve como objetivo avaliar o nível de interesse pela disciplina Canto Coral e os benefícios que

ela poderia promover em relação às demais disciplinas do curso técnico, bem como detectar o grau de inserção da prática coral na esfera pessoal do indivíduo. Aos alunos foi entregue um termo de consentimento, para que tomassem ciência da natureza do estudo e autorizassem sua participação. No caso de menores de idade, o termo foi lido e assinado pelos responsáveis. Do total de 59 alunos, 44 concordaram em participar do estudo. É digno de nota um fato que pode explicar a não adesão de alguns deles. Apesar do termo de consentimento trazer todas as informações sobre a segurança e clareza do estudo em andamento – conforme as normas e com a aprovação do Comitê de Ética e Pesquisa da UFG –, talvez pelo ineditismo da empreitada, alguns pais buscaram informações adicionais, inclusive preocupados com os possíveis riscos nela envolvidos. O índice de abstenção de participação foi de, aproximadamente, 25%.

O questionário direcionado aos docentes (Anexo III), contendo três questões abertas, objetivou averiguar: a) em que nível a disciplina Canto Coral se qualifica como facilitadora do aprendizado do aluno nas demais disciplinas técnicas; b) a forma como são aplicados os conhecimentos nela adquiridos; c) quais elementos do conteúdo ministrado nessas disciplinas podem contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral.

2.5.1 Discentes

Aos discentes participantes do estudo foram atribuídos números, sorteados em sala, de modo a resguardar suas identidades, possibilitando, inclusive, maior liberdade nas respostas do questionário. Considerou-se que um semestre de participação no Coro do IFG tenha propiciado à turma do 1º ano desenvoltura suficiente para responder o questionário proposto. Quanto à experiência anterior em prática coral, 30 alunos responderam que não a haviam tido – 68,2%; 14 alunos já haviam cantado em coral, em níveis distintos de experiência – 31,8%.

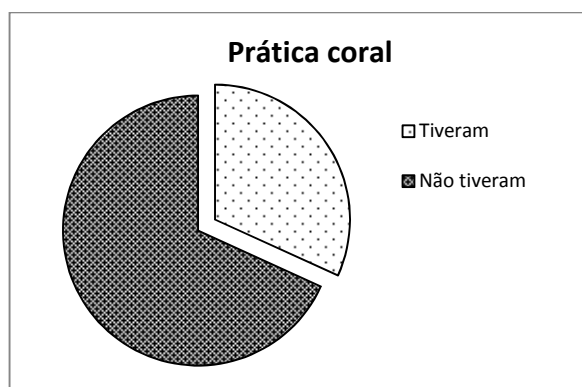


Gráfico 1: Experiência anterior com a prática coral.

Sobre a influência da prática coral na vida do aluno, 34% das respostas apontaram para aspectos sociais, como: mudança de comportamento, melhoria no convívio com colegas, melhoria de disciplina e auxílio na perda da timidez. 66% das respostas apontaram para aspectos técnicos, como melhoria de afinação, de leitura e de técnica vocal.

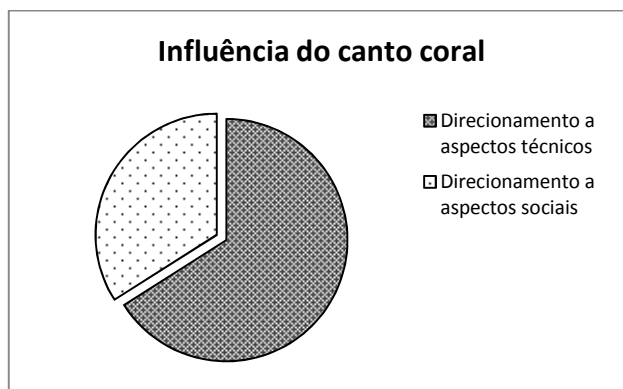


Gráfico 2: A Influência do canto coral na esfera pessoal do aluno.

Em relação ao auxílio da prática coral na experiência musical em outras disciplinas técnicas do curso, 35 respostas apontaram para matérias teóricas, sendo dois para História da Música e 33 para Teoria Musical (79,5%). Nove respostas apontaram para as disciplinas práticas, como aula de instrumento, canto ou banda (20,5%).

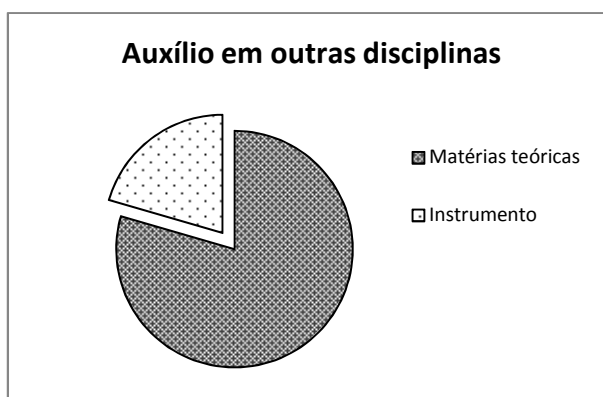


Gráfico 3: Auxílio proporcionado pela prática coral em outras disciplinas técnicas.

Quanto ao fortalecimento do aprendizado em relação ao solfejo, leitura rítmica e harmonia, propiciado pela prática coral, foram obtidos os seguintes dados: 17 respostas apontaram para a prática coral como fortalecedora nos três itens (38,64%); 23 apontaram para

a prática coral como fortalecedora no exercício do solfejo (52,3%); duas apontaram que o fortalecimento do aprendizado em relação aos itens se deu pelo fato de cantar com pessoas mais experientes (4,53%); duas respostas em branco.

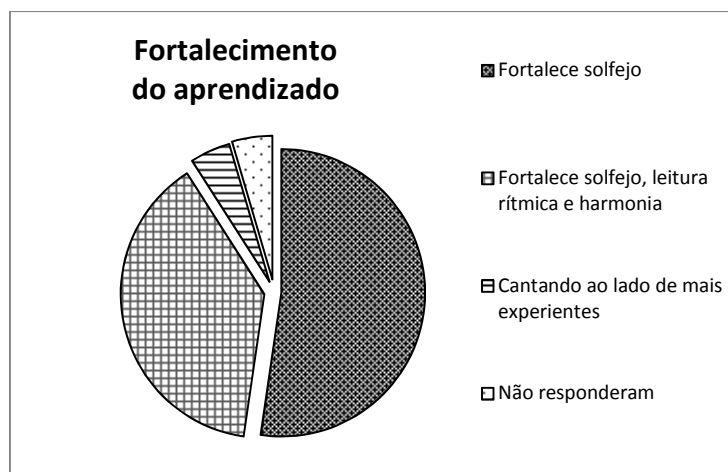


Gráfico 4: Fortalecimento do aprendizado no solfejo, leitura rítmica e harmonia.

Os dados encontrados referentes aos aspectos do trabalho desenvolvido na disciplina que mais chamaram a atenção e que foram considerados mais construtivos foram: desenvolvimento da leitura por meio da prática em conjunto (16 respostas, ou 36,37%); o repertório ensaiado (dez respostas, ou 22,75%); dinâmica de ensaio (quatro sujeitos, ou 9,09%); vocalize/técnica vocal (quatro respostas, ou 9,09%); desenvolvimento da musicalidade (duas respostas, ou 4,55%); formação ética e profissional (duas respostas, ou 4,55%); perda do medo/vergonha (duas respostas, ou 4,55%); integração com diversas turmas (uma resposta, ou 2,27%); viagens (uma resposta, ou 2,27%); relação aluno/professor (uma resposta, ou 2,27%); não responderam: 2,27%.

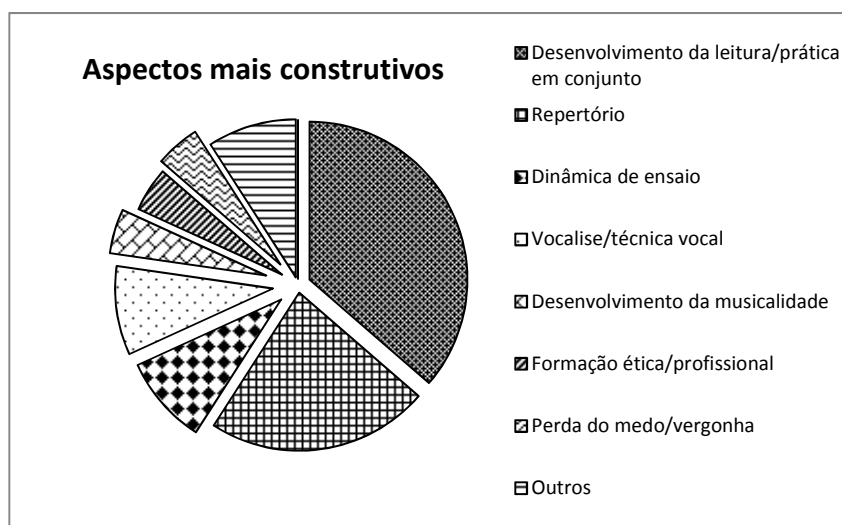


Gráfico 5: Aspectos mais construtivos da disciplina Canto Coral.

No tocante à disciplina e organização necessárias à prática coral, os sujeitos foram questionados a respeito de como elas poderiam ser aplicadas em outros campos de atuação pessoal e profissional. 63,65% das respostas foram direcionadas para a aplicação da disciplina e organização nas relações pessoais, em ambientes social e escolar, com responsabilidade e comportamento ético (28 respostas). 27,3% das respostas foram direcionadas para cooperação e fortalecimento do trabalho em equipe/atuação profissional (12 respostas). Outras: 2,27%. Não responderam: 2,27%.



Gráfico 6: Aplicação da disciplina e organização necessárias à prática coral em outras áreas.

Na avaliação das condições de trabalho disponíveis para a prática coral no IFG, temos: satisfatórias: 29 respostas (65,9%); parcialmente satisfatórias: seis respostas (13,65%); insatisfatórias: seis respostas (13,65%); três respostas em branco (6,81%).

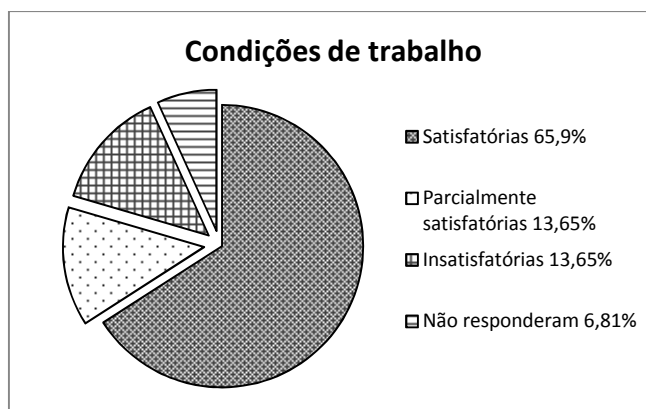


Gráfico 7: avaliação das condições de trabalho disponíveis para a prática coral no IFG

Foram solicitadas duas sugestões a fim de fortalecer o ensino e aprendizagem na prática coral. As sugestões recebidas são aqui apresentadas em dois grupos. No primeiro grupo temos as sugestões que se adequaram ao foco da solicitação feita no questionário:

- a) Maior cobrança do regente quanto à pontualidade e conversas nos ensaios: 08;
- b) Aumento do tempo de ensaios/técnica vocal: 15;
- c) Inserção de maior número de repertório popular: 05;
- d) Intensificação do auxílio aos alunos com dificuldade de aprendizado: 03;
- e) Divisão do grupo – turmas de 1º e 2º anos / turmas de 3º e 4ºanos: 04;
- f) Melhor espaço físico para ensaio: 03;
- g) Realização de avaliação individual das peças bimestralmente: 04;
- h) Oportunizar a diversos alunos o acompanhamento do coro com instrumentos/ fazer solos: 02;
- i) Proporcionar maior interação dos alunos do 1º ano com os demais/ realização de dinâmicas em grupo para o trabalho em conjunto: 02.

O segundo grupo engloba sugestões direcionadas ao recebimento de auxílio financeiro, lanche, confecção de uniformes e viagens:

- a) Lanche para os coristas: 01;
- b) Realização de maior número de viagens: 02;

- c) Recebimento de auxílio financeiro: 05;
- d) Confecção de uniformes: 05.

Com as respostas obtidas foi possível notar que o nível de interesse pelos discentes à prática coral se demonstrou elevado, e que esta atividade vem proporcionando intercâmbio no aprendizado das demais disciplinas técnicas, notadamente em Teoria Musical. No entanto, a disciplina História da Música foi citada em apenas duas respostas. Possivelmente isso se deve, em parte, ao fato de que esta disciplina é oferecida no 3º ano do curso, e, durante o estudo, a turma correspondente contou com 12 alunos, conforme vimos anteriormente. Outra possibilidade na integração disciplinar se dará com a disciplina História da Música Brasileira, oferecida no 4º ano do curso.

2.5.2 Docentes

Cinco dos sete professores das disciplinas técnicas do curso participaram do estudo. As respostas dos participantes se ativeram essencialmente a aspectos técnicos em relação aos benefícios proporcionados pela disciplina Canto Coral, tendo o aperfeiçoamento da leitura musical como principal elemento de ajuda às demais disciplinas técnicas. Segue abaixo uma súmula das respostas obtidas.

a) A disciplina Canto Coral como facilitador ao processo de ensino das demais disciplinas técnicas:

Professor 01: Otimização da percepção auditiva, fortalecimento do conhecimento da harmonia, aperfeiçoamento da leitura.

Professor 02: Fixação dos preceitos da técnica vocal (respiração, emissão, ataque, articulação, dicção, sustentação, condicionamento físico-vocal), no entendimento de elementos musicais (fraseado, períodos, seções), melhora da leitura musical; maior noção em relação a estilos musicais, definição de períodos e diferenças interpretativas.

Professor 03: Melhoria da percepção em afinação, quanto aos intervalos, harmonicamente e leitura métrica e solfejo à primeira vista, além do desenvolvimento da habilidade de fazer música em conjunto.

Professor 04: No solfejo do estudo para o instrumento.

Professor 05: Encarando a disciplina Canto Coral como um seguimento da disciplina percepção musical, ela permite um melhor entendimento dos elementos musicais, pois se trata da prática da percepção musical. O aluno adquire maior destreza no solfejo, já que na prática coral ele deve seguir o maestro, evitando parar toda vez que erra. Noções de harmonia ficam mais aguçadas, pois no coro o aluno percebe diferentes vozes cantando ao mesmo tempo. Compreende melodicamente com maior facilidade a diferença entre os intervalos e possui melhor concepção do fraseado musical. No ritmo, a percepção da síncope melhora a cada dia, pelo exercício prático no coro.

b) Como o professor utiliza os conhecimentos adquiridos pelos alunos na prática coral:

Professor 01: Tentando transpor os conhecimentos de divisão entre as vozes e a harmonia para as peças solo de piano e música de câmara.

Professor 02: Com a prática em conjunto é possível que se observe o que o companheiro está fazendo de certo ou errado, servindo como parâmetro a fim de melhorar o desempenho individual do aluno. A noção de equilíbrio vocal e o controle do individualismo exigidos na prática coral são reforçados nas aulas de canto e música em conjunto.

Professor 03: Por meio da observação do repertório elaborado pelo coral são trabalhados aspectos rítmicos e teóricos, com os alunos de 1º ano.

Professor 04: Pedindo que os alunos cantem os estudos do próprio instrumento.

Professor 05: Tento trazer para a percepção musical a prática de solfejo realizada nos ensaios do coro, no qual os alunos leem uma obra do começo ao fim, sem interrupção. A afinação exigida na prática coral é refletida na análise sonora dos intervalos dados em aula. Também são utilizadas células rítmicas extraídas de músicas do coro, para exemplificar e facilitar o aprendizado do aluno.

c) O conteúdo ministrado nas disciplinas técnicas que pode contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral:

Professor 01: Leitura à primeira vista, harmonia, música de câmara e a divisão entre melodia e acompanhamento, e os diferentes estilos musicais, entre outros.

Professor 02: A técnica vocal (respiração, impostação vocal, emissão, articulação e dicção), fraseados, estilos, leitura, postura interpretação, relacionamento aluno-aluno/aluno-professor.

Professor 03: Leitura rítmica, métrica e solfejos melódicos, elementos de teoria musical (figuras, compassos, estruturas musicais etc.)

Professor 04: O uso dos exercícios preparatórios de respiração, o uso da consoante nas articulações, o relaxamento antes e depois da atividade musical.

Professor 05: Todos os elementos da disciplina Percepção Musical contribuem para o canto coral. Entretanto, o principal deles é o solfejo, onde se integra melodia e ritmo. O aluno com bom solfejo facilita o desenvolvimento dos ensaios e contribui para uma melhor performance na apresentação, dando ao maestro possibilidades de trabalhar demais elementos, como estilo, fraseado e pontuação, fatores indispensáveis para a excelência de qualquer coral.

CONCLUSÃO

O presente estudo buscou relatar a experiência do autor enquanto regente do Coro do IFG, apresentando os conteúdos trabalhados na disciplina Canto Coral do Curso Técnico em Instrumento Musical, no período letivo de 2010, ressaltando a ocorrência de aspectos integradores disciplinares. O trabalho se norteou pela avaliação das atividades desenvolvidas na disciplina Canto Coral, bem como pelos resultados de dois questionários aplicados. Para os discentes nele envolvidos, objetivou-se averiguar o nível de interesse pela atividade e os benefícios que ela pode promover em relação às demais disciplinas técnicas do curso e o grau de inserção da prática coral na esfera pessoal do aluno. Por meio dos resultados de questionário para os docentes, objetivou-se averiguar em que nível a prática coral se qualifica como facilitadora no aprendizado discente das demais disciplinas técnicas e a forma como são empregados os conhecimentos nela adquiridos, bem como conferir quais elementos do conteúdo ministrado nessas disciplinas podem contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral.

Constatou-se que a prática coral no Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG tem propiciado integração entre as disciplinas técnicas do curso, conferindo diferenciais positivos ao aprendizado do aluno.

A constatação do desenvolvimento técnico do coro se deu por meio dos resultados das avaliações bimestrais individuais e coletivas, pelas apresentações realizadas e, sobretudo, pela progressiva melhora no desempenho do grupo durante os ensaios quanto ao solfejo e desenvolvimento vocal.

A integração estabelecida entre as disciplinas Conjunto de Flautas-Doces e Canto Coral se demonstrou satisfatória, favorecendo a fixação dos conteúdos trabalhados em ambas, por meio de experiências sonoras diferentes, transcendendo o trabalho de leitura musical. A técnica vocal oferecida como disciplina complementar ao curso técnico teve um importante papel como integradora e facilitadora ao desenvolvimento técnico-vocal dos alunos. Com a utilização (dentre outros) do repertório do coro como material para as aulas de canto, além de o aprendizado ter se tornado mais efetivo – em nível de leitura –, mais rápido ocorreu o amadurecimento técnico-musical-vocal do aluno para este repertório.

A integração disciplinar se estabeleceu fora do ambiente da sala de aula e, tomando feição lúdica, de caráter espontâneo, constatou-se que o aluno lançou mão desse recurso para resolução de desafios ou problemas que surgiram cotidianamente.

Conforme resultado do questionário direcionado aos discentes, quanto à organização e disciplina necessárias ao desenvolvimento da prática coral, aproximadamente 34% das respostas obtidas evidenciaram a influência da prática coral na esfera pessoal do aluno. Outro fator que denota tal influência é a frequente participação de parentes e amigos em apresentações do coro. A integração disciplinar se desenvolveu mais acentuadamente entre a disciplina Teoria Musical (1º ao 3º ano) e a disciplina Canto Coral. Tal constatação se deu por meio das respostas dos questionários direcionados aos professores e da observação diária do aluno em sala. De modo geral, a preocupação dos professores de música em promover o intercâmbio de aprendizado entre as disciplinas técnicas recaiu preponderantemente na turma de 1º ano, a fim de que esta prática, firmada desde o princípio, venha propiciar melhor aproveitamento pelo aluno durante os quatro anos do curso.

Conclui-se que no ambiente do Curso Técnico em Instrumento Musical do IFG a integração disciplinar se apresenta de forma parcial. Conforme o empenho dos professores em buscar alternativas para o fortalecimento e sedimentação desta integração, ela tenderá a se evidenciar entre a prática coral e as outras disciplinas de prática, como foi observado em relação à disciplina Teoria Musical.

Com o reconhecimento e a consolidação da prática coral como eixo integrador disciplinar no ensino técnico, espera-se expressiva melhora na formação de profissionais qualificados a atuar em um mercado de trabalho cujo leque de opções vem se ampliando. Além das atividades tradicionalmente relacionadas diretamente ao fazer musical, como atuação em conjuntos vocais ou instrumentais, esses profissionais se dedicarão também a atividades ligadas ao ramo tecnológico, cada vez mais presentes na profissão de músico da atualidade. Espera-se também que estes profissionais, em atuação docente ou não, reconheçam e revelem a contribuição da atividade coral no contexto educacional como um importante recurso integrador para o aprendizado musical.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Ceição de Barros. **Canto Coral**: organização e técnica de coro. Petrópolis: Vozes, 1973.

CASPURRO, Helena. **Audição e Audição**: o contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. Disponível em: < http://www.mulheravestruz.pt/downloads/DocenciaInvestigacao/Audicao_e_audiacao-APEM.pdf >. Acesso em: 01/04/2011.

FUNARTE. **Coleção Coro Juvenil**. Disponível no sítio: <<http://www.funarte.gov.br/portal/2010/04/20/serie-de-coro-juvenil>>. Acesso em 27/08/2010.

Decreto nº. 7.566, de 23 de setembro de 1909. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf>. Acesso em: 27/02/2010.

ESCALADA, Oscar. **Um coro em Cada Aula**: manual de ayuda para el docente de música. Buenos Aires: Ediciones GCC, 2009.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Ed.). **Olhares Sobre a Música Coral Brasileira**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006. p. 7-49.

FUCCI-AMATO, Rita de Cássia. Habilidades e Competências na Prática da Regência Coral: um estudo exploratório. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 19, p. 15-26, 2008.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1995.

_____ **Trenzinho do Caipira**. Crônica. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200923.htm>>. Acesso em 12/02/2011.

OAKLEY, Paul. O Ensaio Coral: a performance do regente. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999, Brasília. **Anais...** Brasília: Gráfica da Fundação Educacional do Distrito Federal, 1999. p. 113-128.

OLIVEIRA, Vilson Galvão de. **O desenvolvimento vocal do adolescente e suas implicações no coro juvenil a cappella**. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

_____ Coro juvenil: o desafio para regentes e cantores. **Revista Canto Coral**, Goiânia, Ano II, n. 2, p. 22-29, 2003.

Projeto de Reformulação do Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical. IFG, Goiânia, 2009.

SWANWICK, Keith. **Ensinando Música Musicalmente**. Trad. Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2010.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. **Ampliando o Repertório do Coro Infante-Juvenil**: um estudo de repertório inserido em uma nova estética. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

Anexo I

Curso Técnico de Nível Médio Integrado em Instrumento Musical

Tabela de disciplinas técnicas

COMPONENTE CURRICULAR TÉCNICO	Nº de aulas semanais (45min)				CARGA HORÁRIA
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	
Teoria Musical	4	4	4	4	432
Instrumento	2	2	2	2	216
Coral	2	2	2	2	216
Grupos Musicais	-	2	2	2	162
História da Música	-	-	2	-	54
História da Música Brasileira	-	-	-	2	54
Interpretação Musical	-	-	-	2	54
TOTAL	08	10	10	16	1188
Estágio Supervisionado (mínimo)					108
Componente Curricular do Ensino Médio (Total)					2259
TOTAL GERAL DO CURSO (h/a)					3555

Anexo II

Questionário direcionado aos discentes

Prezado(a) aluno(a)

O presente questionário faz parte do meu projeto de pesquisa de mestrado, junto ao Colegiado de Pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, intitulado **“A Prática do Canto Coral Juvenil Como Recurso Integrador Para o Ensino Técnico em Música”**. As questões abaixo foram elaboradas de modo a avaliar o nível de interesse pela disciplina Canto Coral, os benefícios que essa disciplina pode promover em relação às demais disciplinas do curso técnico, bem como detectar o grau de inserção da prática coral na esfera pessoal do aluno. Cada aluno sorteará um número que deverá ser mantido em sigilo. Esse número o identificará em cada etapa da pesquisa. Portanto, é imprescindível que decore este número.

Sua colaboração é valiosa para esta pesquisa, pois contribuirá com a melhoria da qualidade do trabalho de regentes e coros. Portanto, responda cuidadosamente as seguintes perguntas.

1. Qual a influência que a prática coral tem exercido em sua vida? Você já havia tido alguma experiência na área antes de seu ingresso no curso de música?
2. Como prática coral tem auxiliado sua experiência musical em outras disciplinas de música no curso?
3. De que modo a prática coral fortaleceu seu aprendizado em relação a solfejo, leitura rítmica, harmonia?
4. Quais aspectos do trabalho desenvolvido na disciplina chamaram mais sua atenção e que você considera mais construtivos?
5. Como a disciplina e organização necessárias à prática coral podem ser aplicadas em outros campos de atuação pessoal e profissional?
6. Como você avalia as condições de trabalho disponíveis para o desenvolvimento da prática coral no seu curso?
7. Apresente duas sugestões que possam ser empregadas para o fortalecimento do ensino e aprendizado na atividade coral.

Anexo III

Questionário direcionado aos docentes

Prezado(a) colega,

O presente questionário faz parte do meu projeto de pesquisa de mestrado, junto ao Colegiado de Pós-graduação da Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, intitulado **“A Prática do Canto Coral Juvenil Como Recurso Integrador Para o Ensino Técnico em Música”**. As questões abaixo foram elaboradas de modo a avaliar o nível de interesse pela disciplina Canto Coral, bem como os benefícios que essa disciplina pode promover em relação às demais disciplinas do curso técnico. Sua colaboração é muito importante para esta pesquisa, pois contribuirá com a melhoria da qualidade do trabalho de regentes e coros. Em suas respostas, procure se fixar a aspectos técnicos quantificáveis.

1. De que forma o aprendizado dos alunos na disciplina canto coral tem sido um facilitador no processo de ensino de sua(s) disciplina(s)?
2. Considerando a atividade coral como um forte instrumento de integração disciplinar, como você utiliza os conhecimentos que os alunos adquirem na prática coral para facilitar o aprendizado de sua(s) disciplina(s)?
3. Que elementos do conteúdo ministrado em suas disciplinas podem contribuir com o aprimoramento da prática do canto coral?

Anexo IV

Trenzinho do Caipira

Música: Heitor Villa-Lobos(1887 – 1959)

Texto: Ferreira Gullar (*n.* 1930)

Arranjo: Vinícius Carneiro (2010)

Elaborado carinhosamente com e para o Coro do IFG,

Trenzinho do Caipira

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) / Ferreira Gullar (n.1930)

Arranjo: Vinícius Carneiro (2010)

$\text{♩} = 60$

Soprano
pe - la pe... ra

Contralto
do vai la pe... mar

Tenor
vai ra vai lo

Baixo
cor - ren... ter.. ser..

4

trem trem trem vai... Lá

vai vai vai vai... Lá

o o o vai... Lá

lá lá lá vai... Lá

$\text{♩} = 100$

vai, lá vai, lá vai, lá vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -

vai, lá vai o trem, lá vai, lá vai a vi - da, vi - da, vi - da,

vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -

vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -

Trenzinho do Caipira - 2

11

dar, ro - dar - ro - dar, ro - dar, lá vai ci - ran - da_e des - ti - no, ci -

vi - da, ro - dar, lá vai ci - ran - da_e des - ti - no, lá vai, ci -

8 dar, lá vai ci - ran - da, an - da sem des - ti - no ci -

dar, lá vai, vai, lá vai ci - ran - da, an - da sem ci -

14

da-de_e noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

da-de_e noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

8 da-de_e noi - te, noi - te, noi - te, noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

da-de_e noi - te, noi - te, noi - te, noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

17

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

8 ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

Trenzinho do Caipira - 3

20

ren-do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra, vai pe - lo

ren-do pe - la ter - ra, vai, pe - la ser - ra...

ren - do vai pe - la ter - ra, vai o trem...

ren-do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra, vai pe - lo

23 $\text{♩} = 120$

mar.

Lá

8 Não, ca - fé com pão, bo - la - cha não, ca - fé com pão, bo - la - cha não, chá não, chá não, ca - fé com

mar.

26

Lá

vai!

8 vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da a ro -

pão, bo - la - cha não, ca - fé com pão, bo - la - cha não, ca - fé com pão, bo - la - cha não, ca - fé com

Bo - la - cha

Trenzinho do Caipira - 4

29

O trem! Lá vai!

dar, lá vai ci - ran - da_e des - ti - no, ci -

8 pão bo - la - cha não, bo - la - cha não, ca - fé com pão, bo - la - cha

não, ca - fé com pão, bo - la - cha não, ca - fé com pão, bo - la - cha não bo - la - cha

32

Vai o trem! Lá vai o trem sem des -

da - de_e noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

8 não, bo - la - cha não, chá não vai! Lá vai o trem sem des -

não, ca - fé com pão, bo - la - cha não vai! Lá vai o trem sem des -

35

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

8 ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

Trenzinho do Caipira - 5

38

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la se - ra, vai pe - lo

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la se - ra, vai pe - lo

8 ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la se - ra, vai pe - lo

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la se - ra, vai pe - lo

41

mar. Lá vai o trem, lá vai o trem. Cor - ren - do

mar. Lá vai o trem, lá vai o trem. Cor - ren - do

8 mar. Can - tan - do lá vai o trem. Cor -

mar. Can - tan - do trem. Cor -

44

vai, vai pe - lo mar, lá vai, o trem.

vai, vai pe - lo mar, lá vai, o trem.

8 ren - do, vai pe - lo mar, no ar, no ar.

ren - do, vai pe - lo mar, no ar, no ar.

Trenzinho do Caipira - 6

48 $\text{♩} = 60$

Ser - ras do lu - ar, lu - - - ar...

Ser - ras do lu - ar, lu - - - ar...

Ser - ras do lu - ar, lu - - - ar...

Ser - ras do lu - ar, lu - - - ar...

51

vai pe - lo ar, vai, o trem, can - ta, can - ta, can - ta, vai,

vai pe - lo ar, o trem, can - ta, can - ta, can - ta, vai,

vo - a, vo - a, vo - a, vo - a, trem, o trem, o trem, o trem, can - ta, can - ta, can - ta, vai,

vai pe - lo ar, o trem vai,

54

can - ta pe - lo ar, no ar...

can - ta pe - lo... can - ta pe - lo ar, pe - lo ar...

can - ta pe - lo ar, pe - lo ar...

can - ta pe - lo ar, pe - lo ar...

Trenzinho do Caipira - 7

57

♩ = 100

Musical score for measures 57-59. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left Hand). The piano part consists of a continuous eighth-note accompaniment. The vocal parts enter in measure 57 with the lyrics 'Ca - fê'. In measure 58, the piano part has the lyrics 'Não, ca - fê com pão, bo - la - cha não (...)' and the vocal parts have 'Fé com pão, bo - la - cha não, ca - fê com pão (...)'. In measure 59, the vocal parts have 'Ca - fê'.

Ca - fê

Ca - fê

8 Não, ca - fê com pão, bo - la - cha não (...)

Fé com pão, bo - la - cha não, ca - fê com pão (...)

60

Musical score for measures 60-62. The piano part continues with the same eighth-note accompaniment. The vocal parts enter in measure 60 with the lyrics 'com pão,'. In measure 61, the vocal parts have 'ca - fê'. In measure 62, the vocal parts have 'com pão... Lá'. The piano part has the lyrics 'com pão...' in measure 60 and 'com pão... Lá' in measure 62.

com pão,

com pão...

com pão...

ca - fê

ca - fê

com pão... Lá

com pão... Lá

8

63

Musical score for measures 63-65. The piano part continues with the same eighth-note accompaniment. The vocal parts enter in measure 63 with the lyrics 'vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -'. In measure 64, the vocal parts have 'vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -'. In measure 65, the vocal parts have 'vai a vi - da_a ro -'.

vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -

vai o trem c'o me - ni - no, lá vai a vi - da_a ro -

vai a vi - da_a ro -

8

Trenzinho do Caipira - 8

66

dar, lá vai ci - ran - da_e des - ti - no, ci -

dar, lá vai ci - ran - da_e des - ti - no, ci -

8

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 66, 67, and 68. It features four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is in a simple, rhythmic style. The lyrics are 'dar, lá vai ci - ran - da_e des - ti - no, ci -'.

69

ritardando..... $\text{♩} = 60$

da-de_e noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

da-de_e noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -

8

não, ca - fê com pão... Lá vai o trem sem des -

ca - fê com pão... Lá vai o trem sem des -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 69, 70, and 71. It features four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The key signature has two flats. The tempo is marked 'ritardando' and the tempo is 60 beats per minute. The lyrics are 'da-de_e noi - te_a gi - rar. Lá vai o trem sem des -' and 'não, ca - fê com pão... Lá vai o trem sem des -'.

72

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

8

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 72, 73, and 74. It features four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The key signature has two flats. The lyrics are 'ti - no pro di - a no - vo_en - con - trar. Cor -'.

Trenzinho do Caipira - 9

75 *morendo.....*

ren-do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra vai...

ren-do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra vai...

ren-do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra vai...

ren-do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra vai...

78 $\text{♩} = 100$

can - tan-do pe-las ser-ras do lu - ar, cor -

can - tan-do pe-las ser-ras do lu - ar, cor -

Ca-fê com pão, bo - la - cha não, ca - fê com pão bo - la - cha não, ca - fê com pão bo - la - cha

não, ca - fê com pão bo - la - cha não, ca - fê com pão bo - la - cha

81

ren-do en - trelas es - tre-las a vo - ar, no ar, no

ren-do en - trelas es - tre-las a vo - ar, no ar, no

não, ca - fê com pão bo - la - cha não, ca - fê com pão, bo - la - cha

não, ca - fê com pão bo - la - cha não, ca - fê com pão bo - la - cha não, ca - fê com pão bo - la - cha

Trenzinho do Caipira - 10

84 *ritardando.....*

ar. Ca - fé com pão, bo - la - cha não!

ar. Ca - fé com pão, bo - la - cha não!

8 não, bo - la - cha Ca - fé com pão, bo - la - cha não!

não, bo - la - cha Ca - fé com pão, bo - la - cha não!

87 $\text{♩} = 100$

Tem, va-le quem tem, va-le quem tem, va - le quem tem, va - le quem tem, va-le quem tem, va-le quem

8 Quem tem, quem tem, quem tem,

Tem, só quem tem, só quem tem, só quem

90

Uh! tem, va - le quem tem. Uh! uh!

8 quem tem. Uh! Uh! Uh!

tem. Uh!

Trenzinho do Caipira - 11

94 (Falado:) O passado se faz presente. O trem passa, a vida passa e eu continuo ausente. O tempo passa

uh! uh! uh!

97 e as coisas passam pelo tempo. (texto: Adrielly Fontes / Flávia Andressa)

Lá vai o trem, o trem, o uh! lá vai! Lá vai o trem c'o me - uh! Lá vai o trem c'o me - uh! Lá vai o trem, o

100

trem c'o me - ni - no, pro di - a no - vo_en - con - trar. cor - ni - no pro di - a no - vo_en - con - trar. cor - ni - no pro di - a no - vo_en - con - trar. cor - trem c'o me - ni - no, pro di - a no - vo_en - con - trar. cor -

Trenzinho do Caipira - 12

103

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra, vai pe - lo

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra, vai pe - lo

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra, vai pe - lo

ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la ser - ra, vai pe - lo

106

mar, cor - ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la

mar, cor - ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la

mar, cor - ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la

mar, cor - ren - do vai pe - la ter - ra, vai pe - la

109

ser - ra, vai pe - lo mar, no mar, vai no ar!

ser - ra, vai pe - lo mar, no mar, vai no ar!

ser - ra, vai pe - lo mar, no mar, vai no ar!

ser - ra, vai pe - lo mar, no mar, vai no ar!