

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
INSTITUTO VILLA-LOBOS  
ESCOLA DE MÚSICA  
LICENCIATURA EM MÚSICA

O APRENDIZADO DO SOLFEJO NO CANTO CORAL

DIEGO DAFLON TAVARES PINTO

RIO DE JANEIRO, 2008

O APRENDIZADO DO SOLFEJO NO CANTO CORAL

por

DIEGO DAFLON TAVARES PINTO

Monografia apresentada para conclusão  
do curso de Licenciatura em Música do  
Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e  
Artes da UNIRIO, sob a orientação da  
Professora Silvia Garcia Sobreira

Rio de Janeiro, 2008

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus pelo dom da vida e salvação em Jesus Cristo.

A meus pais Gilson e Selma pelo amor e constante apoio nos meus estudos.

A meus irmãos Michell e Bruno e minhas cunhadas Edna e Joyce pelo incentivo.

A meus sobrinhos Jhenifer e Gabriel por alegrarem minha vida.

Ao amigo Marcelo Wagner Ambrósio por me encorajar a ingressar na UNIRIO.

À Igreja Evangélica Betel pelo amor e pela comunhão em todos os momentos.

Aos coros de funcionários da FENASEG e TV Globo, que têm sido para mim um ambiente de grande aprendizado.

À minha orientadora Silvia Sobreira pela ajuda na busca por material e elaboração desta monografia.

Aos grandes mestres Eduardo Lakschevitz, Julio Moretzsohn e Carlos Alberto Figueiredo, com os quais aprendi a amar o Canto Coral.

A Patricia Costa por ter gentilmente compartilhado suas experiências profissionais na entrevista.

Aos cantores que também contribuíram com suas histórias para enriquecer este trabalho

A todos os professores da UNIRIO pela instrução e incentivo.

PINTO, Diego Daflon Tavares. *O Aprendizado do Solfejo no Canto Coral*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

## RESUMO

O Canto Coral continua sendo hoje uma atividade escolhida por muitas pessoas de diferentes idades, lugares e grupos sociais, por motivos variados. O desenvolvimento musical que se dá nessa atividade é notório, mas há sempre alguns aspectos que diferenciam o trabalho de um coro do outro. Quando um coro não domina o solfejo, por exemplo, este fica mais limitado no trabalho de preparação das peças, além de precisar de mais tempo nesse processo. Todavia, muitos cantores alegam terem desenvolvido a prática do solfejo cantando em coro. Busca-se por meio desta monografia analisar o processo de ensino-aprendizagem do solfejo no canto coral, tal como o grau de formalidade contido nesse processo. Para este fim utilizou-se a metodologia de pesquisa bibliográfica, no âmbito do ensino do solfejo e da atividade coral e entrevistas com regentes e cantores, destacando as metodologias utilizadas no ensaio coral.

Palavras-chave: Canto Coral – Solfejo – Ensino formal, não-formal e informal - Mnemônica

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO I - O ENSINO-APRENDIZAGEM DA LEITURA MUSICAL.....	11
1.1 Importância da leitura musical	
1.2 Preconceitos contra a leitura musical	
1.3 O ensaio e o solfejo	
CAPÍTULO II – ENTREVISTAS .....	19
2.1 Regentes	
2.1.1 Apresentação dos regentes	
2.1.2 Considerações Gerais	
2.1.3 O cantor leigo e a partitura	
2.1.4 Prós e contras da utilização da partitura	
2.1.5 Metodologias aplicadas nos ensaios	
2.1.6 Experiência dos regentes quando cantores de coro	
2.1.7 O ensino do solfejo	
2.2 Cantores	
2.2.1 Apresentação dos cantores	
2.2.2 Experiência musical antes do Canto Coral	
2.2.3 Primeiras instruções	
2.2.4 Benefícios do Canto Coral	
2.2.5 Habilidades Adquiridas	
2.2.6 A partitura e o ensaio	
CONCLUSÃO .....	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	35

## INTRODUÇÃO

O trabalho em coro leigo (entende-se por coro leigo todo coro amador onde os cantores não dominam a leitura musical) tem se tornado cada vez mais comum no Brasil e acredito que já seja a prática mais encontrada atualmente. Nessa categoria encontram-se coros de escolas, abrangendo crianças e adolescentes, universidades, coros comunitários, coros religiosos e os ditos coros de empresa, formados por funcionários.

O objetivo desses coros pode estar baseado na musicalização, socialização, fins religiosos ou simplesmente lazer. Seja qual for o objetivo inicial, acredita-se que em todos esses coros, como em outras atividades musicais, o desenvolvimento musical acontece inevitavelmente, todavia esse desenvolvimento pode dar-se em ritmos diferentes e pode também levar a resultados distintos. Um dos aspectos que pode ser determinante na velocidade do crescimento musical e no grau de musicalidade a que um grupo pode chegar é o domínio do solfejo, principalmente em se tratando de independência e consciência no fazer musical.

Quando o coro não domina o solfejo gasta-se mais tempo para preparar as peças, pois é necessário ensinar a voz de cada naípe, e isso ainda pode repetir-se por alguns ensaios até que o grupo memorize a peça. Sendo assim, trabalhar outros aspectos musicais de uma peça, como dinâmica, afinação, sonoridade, caráter, pode demorar mais tempo para acontecer, ou mesmo nem se chega a trabalhar alguns desses detalhes menores pela dificuldade que há em trabalhá-los sem utilizar a partitura.

Um cantor que não conhece o código musical e não sabe solfejar fica limitado a apenas reproduzir o que ouve e compreende menos a música que executa. Sua dependência do

regente ou de outros que possam lhe ensinar a música também o afasta de usufruir da partitura como um registro à disposição a qualquer lugar e a qualquer momento.

A comunicação entre regente e cantor também é prejudicada, pois o regente deve procurar artifícios extra musicais para expor suas propostas. Discutir elementos como harmonia torna-se impossível, uma vez que essa comunicação sem o código musical ficaria confusa.

Educadores musicais têm enfatizado a importância da leitura musical como componente indispensável para a conquista da independência musical do estudante (Santos *et al*, 2003). Para Fernandes (1998), o indivíduo que possui a habilidade de ler e escrever está apto a “uma completa e consciente participação no fazer musical” (p.47). Figueiredo (2006) igualmente acredita que esta independência musical também é importante para o cantor de coro.

Para Santos *et al* (2003), o solfejo é um instrumento através do qual se pode desenvolver a leitura musical. Partindo disso, os benefícios da leitura musical como um todo podem ser aplicados igualmente ao solfejo.

Ao longo de minha graduação na UNIRIO me deparei com relatos de colegas que diziam ter aprendido a solfejar ou ao menos ter iniciado tal aprendizado no canto coral. Para mim que aprendi a solfejar de maneira sistemática essa informação era uma novidade, apesar de ter experiência como professor de percepção musical. Essa curiosidade foi confirmada por alguns regentes que diziam estar habituados ao fato de coralistas adquirirem noções básicas de solfejo nos ensaios corais.

Minha primeira experiência em coro com utilização de partitura foi na disciplina Canto Coral, com o professor Carlos Alberto Figueiredo, a partir do primeiro período de minha graduação. Como nesse primeiro contato eu já praticava o solfejo, como todo

ingressante dos cursos de música da UNIRIO, eu não experimentei o fenômeno da aprendizagem do solfejo dentro da atividade coral.

A motivação pelo assunto aumentou quando criei um coro religioso em 2005, formado por cantores leigos, de modo geral, que nunca tinham cantado em nenhum tipo de coro anteriormente. Além de participar dos cultos, esse coro tinha a finalidade de desenvolver a musicalidade dos cantores, que em muitos casos participavam de outras atividades musicais na igreja. Nisto me vi no desafio de tornar essa atividade coral uma oportunidade para os cantores aprenderem música. A grande dificuldade foi manter a proposta de coro, sem que a atividade se transformasse numa aula de teoria e percepção musical.

A partir de 2006, fazendo estágio em alguns coros leigos (coros de empresas e escolares) eu pude estar mais próximo dessa realidade. Notei que os regentes lançam mão de recursos<sup>1</sup> diferentes para desenvolverem o trabalho de educação musical nessa categoria de coro. Notei ainda que, dentre os vários aspectos da educação musical, a compreensão do código musical também era desenvolvida nesses coros, embora de maneiras diferentes.

Embora tenha notado que a atividade coral é um grande estímulo para um aprendizado musical mais efetivo, incluindo a leitura musical, por exemplo, minha pesquisa bibliográfica não encontrou um número suficiente de artigos sobre essa temática específica. O trabalho aqui apresentado pretende preencher esta lacuna.

Tradicionalmente, o ensino do solfejo é trabalhado de forma sistemática nos conservatórios, escolas de música ou em aulas particulares. Porém, assim como todo material de ensino, não está limitado a esses espaços, pois se acredita que “a escola convencional não é única forma de manifestação do processo educativo”. (Wille, 2005, p.41).

Não se trata de desvalorização da docência, mas de valorização da atividade pedagógica em sentido mais amplo, no qual a docente está incluída. Já chega a ser um atraso no âmbito das várias ciências da educação desconhecer a *sociedade*

---

<sup>1</sup> Esses recursos serão mais bem explicados no capítulo referente às entrevistas com regentes, pois essa experiência de estágio relatada deu-se com dois dos regentes que participaram dessa pesquisa.



*pedagógica* que se institui hoje no mundo inteiro. É imperioso que a escola se incorpore a outras agências educativas não escolares como as formas de intervenção educativa urbana, os meios de comunicação, os meios sociais, as instituições culturais e de lazer, os centros de difusão de informação de variada natureza, de modo a assumir sua função de reordenadora e reestruturadora da cultura engendrada naqueles vários espaços sociais (Libâneo, 2007, p.40-41, grifo do autor).

Para entender o processo de ensino-aprendizagem nesses diferentes espaços, foram adotados neste trabalho os conceitos desenvolvidos por Libâneo (2007). O autor define a educação formal como sendo aquela dotada de estruturação, planejada intencionalmente, de caráter sistemático e a educação não-formal como as atividades que, embora possam apresentar intencionalidade, têm baixo grau de estruturação e sistematização. Isto, segundo o autor, possibilitaria “relações pedagógicas, mas não formalizadas (Libâneo, 2007, p.89). A compreensão dos processos intuitivos que ocorrem na aprendizagem recebeu o aporte teórico de Monteiro(2005). Complementando o quadro teórico, busquei em estudos variados do campo da educação musical, apoio para meus estudos.

Profissionais da área da educação musical (Requião, 1998, Wille, 2005) têm concordado que o aprendizado não está mais restrito somente à sala de aula. Assim, “(...) não há dúvida de que é possível aprender e ensinar música sem os procedimentos tradicionais a que todos nós provavelmente fomos submetidos.” (Santos, 2001 b *apud* Wille, 2005, p.40). Wille (2005) concorda com essa perspectiva ao afirmar que “é necessário um trânsito entre o formal e o informal, entre o cotidiano e o institucional, rompendo com modelos estereotipados de ensino de música” (p.45).

Embora o ensaio coral represente uma forma de aprendizado não-formal, a leitura musical que se aprende nesta atividade é, na maior parte das vezes, classificada como processo informal, pois o aprendizado é obtido por influência do contexto.

Com efeito, a educação informal perpassa as modalidades de educação formal e não-formal. O contexto da vida social, política, econômica e cultural, os espaços de convivência social (...) formam um ambiente que produz efeitos educativos, embora não se constituam mediante atos conscientemente intencionais, não se realizem em

instâncias claramente institucionalizadas, nem sejam dirigidas por sujeitos determináveis (Libâneo, 2000, p.91).

No ensaio do coro, mesmo que o maestro não tenha a intenção efetiva de ensinar a leitura, seu contato com a partitura viabiliza o aprendizado informal. Os cantores também aprendem entre si. Também existem regentes que se dispõem a contribuir de maneira mais deliberada para o ensino da leitura, o que não impede que o aprendizado informal continue a ocorrer durante os ensaios.

Sendo assim, para se classificar o tipo de aprendizagem que ocorre quando o cantor aprende a solfejar a partir de sua prática coral é necessário avaliar a atuação do regente e o que ele tem como projeto para seu coro. Os objetivos traçados pelo regente esclarecerão se o ensino-aprendizado do solfejo ocorre de maneira natural e intuitiva ou se há intenção no trabalho desenvolvido em cada ensaio, através de cada peça que é trabalhada.

### **Objetivos**

Diante das informações relatadas acima, a proposta desta monografia é comprovar a possibilidade de se aprender o solfejo em um coro leigo. A partir disto, pretende-se ainda: pesquisar o fenômeno do aprendizado do solfejo no canto coral; apresentar metodologias distintas utilizadas pelos regentes, tal como os recursos adotados pelos próprios cantores ao longo do processo de aprendizagem; promover a discussão sobre a importância do solfejo no crescimento musical do cantor e do coro.

### **Metodologia**

Para alcançar os objetivos traçados nesta pesquisa, adoto a metodologia de pesquisa bibliográfica, consultando materiais escritos sobre assuntos que permeiam o tema, uma vez que a bibliografia sobre o tema específico é escassa. Os principais estudos pesquisados estão

relacionados à atividade do Canto Coral, ensino de leitura musical e solfejo, ensino formal, não-formal e informal e recursos mnemônicos.

Julgando o material bibliográfico insuficiente para atender aos objetivos já apresentados, foram realizadas entrevistas semi estruturadas com regentes que possuem experiência com coros leigos. Também foram entrevistados, nos mesmos moldes, cantores que cantam ou já cantaram em coros leigos.

O campo de pesquisa ficou limitado à cidade do Rio de Janeiro, por ser o lugar onde estudo e realizo a maior parte de minhas atividades profissionais, viabilizando assim a pesquisa.

### **Organização do trabalho**

Este trabalho está organizado em dois capítulos. No primeiro discorro sobre a questão do ensino-aprendizagem da leitura musical, a partir de uma pesquisa bibliográfica, mostrando a visão de educadores musicais quanto à importância da leitura no processo de musicalização e a aprendizagem do solfejo no ensaio coral, procurando explicações para esse processo.

No segundo capítulo apresento o resultado das entrevistas realizadas com regentes e cantores, a fim de analisar as metodologias adotadas no ensaio coral e compreender o processo de aprendizagem sob a visão dos cantores.

### **Revisão da Literatura**

Wille (2005) investigou a ocorrência do aprendizado formal justaposto ao aprendizado não formal e informal. A pesquisa baseou-se em três estudos de caso com adolescentes expostos ao ensino formal de música e que tinham experiência em bandas.

Almeida (2005) enfocou a importância dos espaços não-formais de ensino de música como *locus* de inclusão social e aprendizado musical. Seu trabalho consiste em investigar o

funcionamento de um projeto social da cidade de Porto Alegre, observando os profissionais atuantes nas oficinas de música.

Em uma busca na *internet* foi encontrada uma quantidade considerável de títulos publicados nos Estados Unidos abordando especificamente a questão do solfejo na atividade coral. Não foram encontrados trabalhos publicados no Brasil que desenvolvam o assunto sob o foco pretendido neste trabalho. Todavia muitas informações encontradas em trabalhos que tratam separadamente o canto coral e o solfejo, ou mesmo os que tratam da leitura musical de forma mais abrangente e não apenas na forma de solfejo, foram aproveitadas, pois mostraram grande proximidade com as questões levantadas nesta pesquisa.

Campos e Caiado (2007) pesquisaram a história do Coral Universitário da PUC-Campinas no período de 1965 a 2004. Ao identificar o fim da Faculdade de Música dessa universidade como marco entre duas fases do Coral, as autoras relatam que essa mudança implicou na transferência do ensino formal para o não-formal.

Os relatos de Campos e Caiado (2007) se aproximam da temática desta pesquisa quando revelam a existência de oficinas de percepção e leitura musical para coralistas, que aconteciam esporadicamente. Segundo as autoras, embora avaliadas como positivas, tais oficinas não chegaram a acontecer com regularidade pois a agenda do coral passou a ser cada vez mais volátil. (Campos; Caiado, 2007). Embora apresentem a existência dessas oficinas, as autoras não entram em detalhes sobre a metodologia adotada.

Teixeira (2005) abordou a questão da formação e atuação de regentes corais em coros de empresa, procurando responder a questões sobre o canto coral no ambiente empresarial e as competências necessárias para atuação nesse contexto.

Utilizando o método de observação participada em ensaios e apresentações de dois coros de empresas, Teixeira (2005) revela em seu trabalho que em ambos os casos os regentes lidam com grupos heterogêneos, em diferentes estágios de percepção musical, tendo por isso

que estabelecer prioridades. Todavia a autora não revela se havia algum tipo de ensino formal com relação ao solfejo.

Santos *et al* (2003) trataram sobre a prática de solfejo, baseando-se na estrutura pedagógica proposta por Davidson e Scripp (1988a). O trabalho explora a estrutura pedagógica e sua eficácia como ferramenta de ensino do solfejo, de desenvolvimento da compreensão da estrutura musical e como meio de avaliação do desenvolvimento da leitura musical. Os principais fatores aproveitados desse trabalho são os relacionados ao aspecto visual-auditivo presente no aprendizado do solfejo.

Santos e Del Ben (2004) pesquisam o recurso da improvisação na aula de solfejo. Apresentado pelas autoras como ferramenta de desenvolvimento da compreensão musical, a improvisação ainda beneficiaria os alunos numa ação mais dinâmica em integrar altura e ritmo, aspectos geralmente trabalhados de maneira individual no ensino tradicional.

Godoy (2007) investiga o processo de ensino-aprendizagem que ocorre na atividade coral, através de questionário aplicado a quatro corais de Florianópolis e seus respectivos regentes. A pesquisa mostra que tanto os cantores como os regentes são conscientes da existência das trocas de conhecimento que acontece no canto coral. A autora sugere que haja mais discussões sobre esse processo, para que a atividade coral possa ir além das funções extra musicais e possa garantir a construção do conhecimento musical.

Schmeling e Teixeira (2003) propõem uma reflexão sobre as motivações e aprendizagens na atividade de canto coral, mostrando a importância da identificação pessoal do cantor com a atividade e, principalmente, com o repertório. Os instrumentos de pesquisa são dois coros: o Coral Juvenil Unissinos, em ocasião do encontro com o Westminster Youth Chorale, e o Coro Feminino Vila Assunção que compõe coralistas de 40 a 80 anos de idade.

Oliveira (2005) relata a experiência do grupo de estudo de Educação Musical pelo Canto Coral do UNASP (Centro Universitário Adventista de São Paulo) junto ao Ensino

Fundamental do Colégio UNASP, com o objetivo de sugerir mudanças nas abordagens pedagógicas de música na escola, propondo um currículo coral (CuCo) que proporcione aos estudantes um ensino musical estruturado.

Oliveira (2005) revela que o objetivo do grupo era promover o desenvolvimento musical, intelectual e social do aluno, utilizado para isto a exploração dos temas transversais junto a outros professores da instituição de ensino.

Knihs e Machado (2005) apresentam um relato de experiência de estágio orientado, realizado em duas turmas extracurriculares, a primeira da Escola Estadual de Educação Básica Leonor de Barros (Florianópolis/SC) e a segunda do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Santa Catarina. Segundo as autoras, o objetivo nessas turmas era proporcionar aos estudantes uma vivência no canto coral, inexistente até então. Nesse trabalho as autoras revelam que manter uma atividade coral no âmbito escolar é possível, apesar da falta de infra-estrutura e materiais nas escolas para esse tipo de atividade.

Ferreira (2005) relata sua experiência pessoal como regente do Coral da PUC-Rio de Janeiro, focando o uso da tecnologia digital<sup>2</sup> para auxiliar o aprendizado das melodias pelos cantores. Nesse trabalho o autor apresenta o resultado de questionário realizado com diversos regentes da cidade do Rio de Janeiro, a fim de analisar se utilizam em seus coros tais recursos, como mídias auxiliares (gravadas por instrumento, voz cantada ou tecnologia digital), além de conhecer o nível de conhecimento musical dos cantores.

Segundo Ferreira (2005), esses recursos auxiliares são uma forma de suprir a deficiência da leitura musical e falta de tempo ocorrente nos coros leigos, possibilitando o coro a executar peças um pouco mais elaboradas. Embora discuta a importância do solfejo no canto coral, o autor não apresenta informações que confirmem o aprendizado dessa prática na atividade coral.

---

<sup>2</sup> Este recurso propõe que as melodias criadas a partir de *softwares* especiais estejam à disposição dos cantores, via *internet* ou mídias auxiliares, segundo o seu naipe.

Alves (2005) abordou o caráter não-formal da musicalização no canto coral. A partir do acompanhamento de ensaios de dois coros leigos e comparação das metodologias aplicadas em cada um desses, a autora apresenta as habilidades adquiridas pelos cantores e mostra que os coros se diferenciam no grau de formalidade contido na atividade de cada regente. Por isso, embora não sejam termos utilizados pela autora nesta questão, esses coros se distinguem na variação que há entre ensino não-formal para informal.

Adnet (2004) pesquisa a relação entre musicalidade e a disciplina Percepção Musical da UNIRIO, na qual se insere o aprendizado do solfejo, utilizando o método de entrevistas com estudantes de música e professores da disciplina citada. A autora apresenta algumas evidências de que, em muitos casos, a disciplina Percepção Musical não garante o desenvolvimento da musicalidade e sugere que essa aptidão, na verdade, está mais ligada à vivência musical do estudante de música. Diante disso, apresenta sugestões para um melhor aproveitamento da disciplina.

Demorest (1998) investigou o efeito da avaliação individual, agregada ao aprendizado coletivo, na habilidade do solfejo, através de um estudo multicaso. A pesquisa foi realizada em seis escolas de Ensino Médio do Estado de Washington que continham um mínimo de dois coros e que tinham oferecido o ensino do solfejo por pelo menos um ano até a realização do estudo.

Em publicação posterior, Demorest (1999) apresenta alguns métodos de ensino do solfejo que enfatizam a conexão com a literatura coral, além de revelar que muitos educadores elaboram seus próprios materiais, de acordo com as necessidades particulares. O autor também indica algumas características essenciais na escolha desses métodos, como a flexibilidade e a eficiência na preparação para a “música real”. O autor ainda sugere a utilização de peças que correspondam ao nível de leitura dos cantores, possibilitando que eles conectem o que aprendem no estudo do solfejo com o repertório que cantam.

## **CAPÍTULO I**

### **O ENSINO-APRENDIZAGEM DA LEITURA MUSICAL**

#### **1.1 Importância da leitura musical**

Assim como a literatura utiliza-se da escrita para registrar pensamentos, idéias e falas do homem e ampliar as formas de comunicação, na música também encontramos esta necessidade, e esse registro é possível através da notação musical.

Fernandes (1998) retrata em seu trabalho a importância da notação na educação musical. Mesmo diante disto, o autor mostra que em algumas culturas, a notação é irrelevante, uma vez que “grande parte da música no mundo não é grafada” (Fernandes, 1998, p.48) e, no entanto, continuam sendo executadas. A partir de um levantamento de metodologias de ensino de música no século XX, o autor constata uma nova visão da educação musical, onde a vivência musical é priorizada em relação à notação musical, sem descartar a importância desta, demonstrando que “a aparição da notação musical foi, na história da música, posterior à prática da música” (Fernandes, 1998, p.49). Isto reforça a idéia que ele procura apresentar em seu trabalho: de que o som precede o símbolo. Para o autor, é necessária antes uma vivência que desenvolva as habilidades auditivas e práticas que capacitarão o indivíduo para o manejo das representações gráficas simples (Fernandes, 1998).

Sobre as condições necessárias para o ensaio de um coro, Elza Lakschevitz, falando sobre seu trabalho com coro infantil, não só na questão da leitura musical, mas quanto à musicalização em todos os aspectos, mostra a preferência pela “prática do fazer musical antes da teoria” (SCHMELING , 2006, p. 67).



Fernandes (1998), em seu trabalho nas Oficinas de Música<sup>3</sup>, estimula a notação musical não-convencional, após uma fase inicial do trabalho.

Nessa notação há geralmente proporção do som ao espaço gráfico. Quanto maior for o espaço gráfico ocupado, mais longo, e quanto menor a duração, menor espaço é ocupado, quanto mais agudo, mais alto ele é escrito” (Nunes, 1998, p.53).

Isto se aproxima bastante do natural, do intuitivo, e muitas vezes são esses parâmetros que um cantor leigo utiliza para manusear uma partitura no ensaio coral. A questão da intuição na utilização da partitura será tratada mais adiante.

Requião (1998) levanta um importante fator dentro do processo de ensino-aprendizagem: a motivação. Esta afirmação é válida para a prática coral. Conhecendo o grupo e a melhor maneira de desenvolver um trabalho dinâmico deste grupo, o regente é capaz de levar os cantores ao desejo de conhecer e desenvolver suas habilidades de leitura. O cantor pode passar a perceber a importância da partitura no ensaio sem mesmo que o regente insista nisto. “Para que o aprendizado de qualquer conteúdo se concretize é necessário, antes de mais nada, que o desejo de aprender tenha sido despertado no aluno” (Requião, 1998, p.73). Uma vez despertado esse desejo, e não imposto, torna-se mais fácil conduzir um trabalho de assimilação do código na medida do possível, dentro dos objetivos do coro e de acordo com fatores secundários como o tempo de ensaio.

## **1.2 Preconceitos contra a leitura musical**

Embora o ensino da leitura musical seja apoiado por muitos educadores (Fernandes, 1998; Mendes, 1998; Requião, 1998; Santos *et al*, 2003), ainda há no meio musical certo preconceito com essa prática. Requião (1998) mostra em seu trabalho os equívocos que geram essa discriminação contra a leitura musical, fenômeno que alcança todo o âmbito da

---

<sup>3</sup> Ou Laboratório de som

educação musical, incluindo o canto coral. A escrita musical muitas vezes é encarada de maneira equivocada e isto acaba provocando, segundo Requião, um tabu. Segundo a autora,

enquanto que o conhecimento das regras da escrita é supervalorizado por certa categoria de professores, outra as negam como se estas pudessem ser até mesmo prejudiciais ao desenvolvimento musical de seus alunos (Requião, 1998, p.70).

Segundo Requião, “houve e ainda há uma certa ‘fobia’ com qualquer tipo de teorização, como se ela ameaçasse a prática” (Requião, 1998, p.73). De acordo com Haas-Kardozos, “a intimidade com a escrita musical é o meio mais rápido e natural para que o aluno se familiarize com os mecanismos da linguagem musical” (Haas-Kardozos, 1998, p.87). O equilíbrio necessário torna-se um verdadeiro desafio para os educadores, pois

se, por um lado, o rigor na observância da escrita musical é fundamental para que não se deturpem as idéias transmitidas pelos primeiros contatos com a obra, num estágio posterior a preocupação com a leitura exata introduz, algumas vezes, o risco da falsa escravidão à notação, alheia ao sentido musical” (Haas-Kardozos, 1998, p.85).

### **1.3 O ensaio e o solfejo**

A atividade coral possui alguns eventos particulares, e o principal deles, na visão de muitos regentes, é o ensaio. Segundo Figueiredo, “o ensaio é o grande encontro entre os coralistas e seu regente, intermediados pela partitura” (2006, p.14). O conteúdo apresentado pela partitura deve, portanto, ser um objetivo comum do coro e do regente. Neste ponto surge a importância do cantor de coro saber solfejar, pois com tal habilidade ele pode aprender sua parte e participar ativamente do ensaio, contribuindo para um melhor aproveitamento do tempo de ensaio com questões que vão além do mero aprendizado da melodia de cada naípe.

Quando o coro não domina a prática do solfejo, o regente, segundo Figueiredo, deve criar as condições necessárias, “dentro do ambiente do coro”, para que o cantor possa adquirir essa habilidade. O autor ainda diz que “a melhor maneira de se aprender a solfejar está na prática permanente, durante os ensaios” (2006, p.23).

Elza Lakschevitz, sobre as experiências com coros infantis, diz que “procurava, também, nunca dar informações teóricas sem sua demonstração sonora, musical” (SCHMELING, 2006, p.67), para fazer valer o que ela chama de “ligação visual-auditiva” (SCHMELING, 2006, p.67).

O que acontece no caso da leitura musical é que o cantor habitua-se ao “agrupamento visual e mental de símbolos em padrões” (Rogers, 1984, p.127, *apud* Santos *et al*, 2003, p.30). Santos *et al* (2003, p.33), citando pesquisas da psicologia da música apresentam a informação de que estas pesquisas têm mostrado a importância da estrutura da frase na leitura musical, “bem como a apreensão por padrões que sugerem uma natureza pictórica à leitura musical”. Neste caso, a assimilação da melodia está ligada a uma percepção visual-auditiva, através da qual se pode explicar o fato de que “a percepção musical parece ater-se muito mais a blocos, a contornos, do que à constituição atomística da linha melódica” (Santos *et al*, 2003, p.33).

Este fenômeno também é levantado por Fernandes em seu trabalho onde diz que “a música, como a língua, é grafada visualmente na forma de símbolos escritos que agem como fatores mnemônicos para a ação física necessária na produção de sons musicais ou falados” (Walter, 1992, p.344 *apud* Fernandes, 1998, p.50). Segundo Monteiro (2005), a técnica da Mnemônica consiste em utilizar a maior quantidade de sentidos humanos associados para melhor assimilar as informações e obter maior sucesso na retenção dessas informações.

Os quadros a seguir mostram os resultados de uma pesquisa realizada pela *Socony Vacuum Oil CO. Studies* sobre a importância dos sentidos na retenção de conhecimentos.

<b>Aprendemos:</b>
1% através do gosto
1,52 % através do tato
3,5% através do olfato
11,5% através da audição
83% através da visão

<b>Retemos:</b>
10% do que lemos
20% do que escutamos
30% do que vemos
50% do que vemos e escutamos
70% do que ouvimos e logo discutimos
90% do que ouvimos e logo realizamos

<b>Eficiência dos Métodos</b>		
<b>Métodos</b>	<b>Dados retidos após 3 horas</b>	<b>Dados retidos após 3 dias</b>
Somente Oral	70%	10%
Somente Visual	72%	20%
Visual e Oral	85%	65%

Embora as informações acima não sejam diretamente ligadas ao aprendizado musical, os resultados mostram que os sentidos através dos quais mais se aprende são a audição e a visão, e são exatamente esses dois sentidos que usamos para desenvolver a leitura e percepção musical. Esses dados mostram ainda que a retenção do conhecimento torna-se mais proveitosa quando utilizamos simultaneamente esses dois sentidos e logo praticamos. Isto coincide com grande parte das metodologias utilizadas em coros leigos, conforme nota-se nos textos analisados e nas entrevistas com regentes e cantores, onde os cantores ouvem o que está escrito, tocado pelo piano ou cantado pelo regente, acompanhando na partitura e, logo após, reproduzem a melodia proposta.

Fernandes confirma este fato com a informação de que pesquisas em educação musical “têm mostrado os efeitos da notação musical nas habilidades auditivas”, comprovando que “com alunos de maior faixa etária, diferente dos pequenos, ocorre uma melhoria na habilidade de reconhecer variações de temas melódicos quando os alunos usam a notação musical” (Fernandes, 1998, p.50).

Explanando sobre a estrutura pedagógica proposta por Davidson e Scripp, por exemplo, Santos *et al* dizem que, a respeito da identificação das notas:

a identificação do nome de notas ocorre por agrupamento visual, desencadeando uma organização que se atém a relações lógicas de simetria e assimetria, bem como de proximidade e distanciamento espacial na disposição gráfica da pauta. Essas relações envolvem algum tipo de associação que permite identificar similaridades, diferenças e proporção relativa entre os agrupamentos (intervalos regulares sucessivos, arpejos ascendentes e/ou descendentes, graus conjuntos e disjuntos, padrões recorrentes, entre outros). (2003, p.36)

As autoras ainda consideram que o estudante é capaz de construir linhas melódicas com base em uma noção de tonalidade adquirida intuitivamente através do que elas chamam de “processos de enculturação” (p.37). Este termo pode ser compreendido sob a visão de Libâneo (2007, p.41) de um conceito ampliado de educação, onde se percebe que alguns aspectos do desenvolvimento musical também ocorrem como resultado de influências do meio natural e social. Segundo Wille (2005, 41), “essas influências em sua maioria podem ocorrer de modo não-intencional, não-sistemático e não-planejado, e seus efeitos educativos não podem ser negados”. Portanto, mesmo quando o regente não tenha o aprendizado musical como objetivo direto, o mesmo acaba acontecendo. Além disso, sob essa perspectiva das influências do meio, percebe-se que o cantor já traz consigo uma “bagagem” de noções musicais intuitivas adquiridas, por exemplo, na cultura musical que permeia nossa sociedade.

Assim, de maneira não-intencional, o indivíduo é capaz de relacionar aspectos da escrita musical (movimento ascendente e descendente, *staccato*, *legato*, e outros) com os resultados musicais obtidos, sem que seja necessária a intervenção do regente para explicitar aqueles elementos.

O conhecimento da estrutura da linha melódica é uma característica presente no estudo do solfejo, na visão de Santos *et al* (2003). A construção dessas linhas melódicas é resultado do domínio de dois aspectos do contorno: “a direção (ou seja, o sentido do delineamento das linhas) e o deslocamento por graus conjuntos ou disjuntos.” (p.37). Segundo as autoras, os

aspectos encontrados numa linha melódica, através da análise do contorno melódico, do fraseado e das funções harmônicas implícitas, mostram que o solfejo é “um exercício de compreensão musical.” (2003, p.39).

Para os cantores leigos, essa análise melódica, a princípio, é potencialmente visual e sua compreensão depende da orientação do regente. O cantor, com o tempo, passa a associar o aspecto visual com padrões sonoros que foram passados pelo regente no “processo de enculturação”, como dito anteriormente. Elza Lakschevitz, falando sobre o desenvolvimento musical que ocorria dentro de seu trabalho com coro infantil, diz que os elementos da notação musical aos poucos faziam parte do diálogo entre ela e os coralistas. Segundo a regente, “o mesmo acontecia com a compreensão dos intervalos, com os quais as crianças eram familiarizadas bem antes de saber seus nomes” (SCHMELING, 2006, p.67). Neste caso, o aprendizado musical em seus coros era fruto de um trabalho intencional.

Citando Liddy Mignone (1991), Fernandes diz que, “a vivência pela intuição e ação expressiva prepara a compreensão dos símbolos” (Fernandes, 1998, p.53). A idéia de que a experiência musical através do ouvir deve preceder o aprendizado da leitura musical, do código, do símbolo, tem encontrado um lugar comum entre estudiosos da educação musical (Fernandes, 1998; Haas-Kardozos, 1998; Requião, 1998).

O canto coral é um ambiente onde os cantores já estão naturalmente inseridos na prática musical. No caso dos coros leigos comumente encontrados no meio ao qual se restringe esta pesquisa, o aprendizado da leitura musical não acontece antes da prática, por mais que o contato com a partitura aconteça desde o princípio. Isto se aproxima das metodologias baseadas nas idéias do movimento da Escola Nova, nas quais “a vivência e a consciência dos elementos estruturais da música devia preceder a leitura de signos” (Fernandes, 1998, p.51).

Sobre as idéias “escolanovistas”, Requião diz que “essas novas maneiras de abordar a educação musical (...) passam a encarar o aluno não mais como ‘uma folha em branco’ a ser preenchida com conhecimentos, mas como um indivíduo que tem toda uma experiência e uma bagagem musical extra classe que não só deve ser considerada como também aproveitada e utilizada pelo professor” (Requião, 1998, p.71).

A pesar do notório benefício, a cooperação entre os sentidos não altera o fato apresentado por Haas-Kardozos de que “por mais precisa que se tenha tornado a escrita musical, o abismo entre ela e o fenômeno sonoro permanece intransponível, pois a codificação gráfica retrata de maneira apenas aproximada o resultado sonoro que se pretende registrar” (Haas-Kardozos, 1998, p.83).

## **CAPITULO II**

### **ENTREVISTAS**

Neste capítulo será apresentado o resultado das entrevistas realizadas com regentes corais e cantores, solução encontrada para avaliar a questão do aprendizado e desenvolvimento do solfejo com maior enfoque, já que é escassa a literatura sobre este assunto específico. As questões levantadas nas entrevistas estavam sempre ligadas ao coro leigo.

#### **2.1 Regentes**

Os critérios de escolha dos regentes entrevistados basearam-se na experiência dos mesmos na direção desse tipo de coro. Quanto aos cantores, uma parte consiste em estudantes de música do ensino superior que participaram de corais durante sua formação musical, antes do ingresso na universidade. Outra parte refere-se a cantores leigos de dois coros de empresa que já fizeram parte de outros coros.

##### **2.1.1 Apresentação dos regentes**

Carlos Alberto Figueiredo é professor de Regência Coral e Análise Musical na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) onde dirige o coro resultante da disciplina Canto Coral e o Coro de Câmara, onde todos os cantores sempre lêem partitura. Kursou Mestrado e Doutorado em Musicologia nesta mesma universidade, desenvolvendo pesquisa voltada para a edição de obras de José Maurício Nunes Garcia. É regente e fundador do Coro de Câmara PROARTE (fundado em 1976), conjunto em que os integrantes dominam



a leitura musical, em sua maioria. É diretor artístico da Associação de Canto Coral, onde esteve à frente do Coro Sinfônico (1974 – 1983), com cantores também habituados a ler partitura. Trabalhou ainda com coros onde juntos cantavam pessoas que tinham leitura musical e outras não, como o Coral 4 Cantos PROARTE (1984-1985) e o Coral PROARTE (1981-1998), com destaque para este último que, segundo o regente, evoluiu muito no aspecto da leitura.

Julio Moretzsohn é professor de Regência Coral e Música de Câmara da UNIRIO, onde concluiu Doutorado na área de Estruturação da Linguagem Musical. Participou como professor de Regência e Prática Coral em festivais de música no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Desde 1993 dirige o conjunto vocal Calíope, formado por cantores profissionais. Desde 1999 dirige o projeto Orquestra de Vozes Meninos do Rio, coro formado por 28 coros de escolas da rede pública do município do Rio de Janeiro, tendo como participantes alunos do Ensino Fundamental. Neste coro os cantores não lêem partitura.

Patricia Costa é licenciada em Educação Artística, com habilitação em música pela UNIRIO, onde cursa atualmente o Mestrado na área de Educação Musical. Desde 1993 tem desenvolvido trabalho com coros infantis e juvenis, como os do Colégio São Vicente de Paula, Colégio Marista São José e Colégio Cruzeiro, sendo estes considerados coros leigos. Principalmente nesta área, tem sido convidada a ministrar diversos cursos e palestras em eventos corais pelo Brasil. Possui também experiência com coros de adultos, também leigos, como o Coral ParaTodos (formado inicialmente por amigos do Museu Villa-Lobos), o Coro de Pais, Professores e Funcionários do Colégio São José e o Coral Adulto do Colégio Cruzeiro. Na maioria dos seus coros, a regente aceita todos aqueles que desejam cantar, mesmo que nunca tenham tido experiência anterior com música (com exceção apenas do Coro São Vicente a Cappella, onde parte dos cantores lê música).

Eduardo Lakschevitz é mestre em Regência Coral pela Universidade de Missouri-Kansas City (EUA) e professor de História da Música na UNIRIO, onde cursa o Doutorado na área de Ensino-Aprendizagem, desenvolvendo tese sobre a identificação de competências no trabalho do regente coral contemporâneo. É diretor da Oficina Coral do Rio de Janeiro, organização que tem realizado projetos voltados para a capacitação de líderes e educadores, através da linguagem da música. Dentre seus projetos, a Oficina Coral realiza o “Gerente-regente”, que promove o desenvolvimento de diversas competências essenciais no meio empresarial. Um dos formatos desse projeto é o “Grupo Vocal”, onde Eduardo organiza um coro com os funcionários de uma empresa. Atualmente dirige os coros da TV Globo e da Federação Nacional de Seguradoras e Capitalização (FENASEG). Ambos os coros são compostos por cantores amadores.

### **2.1.2 Considerações Gerais**

As opiniões apresentadas pelos regentes entrevistados sobre a questão do solfejo dentro do contexto de canto coral em muito se aproximam, embora cada regente tenha focado um ponto específico.

Na opinião de Carlos Alberto Figueiredo, cantar em coro é o melhor meio de aprender a solfejar, pois esta prática acontece naturalmente nos ensaios, de maneira informal. Patricia Costa e Julio Moretzsohn concordam com a importância do solfejo e este último complementa dizendo que o solfejo é importante para todo músico. Eduardo Lakschevitz diz que o solfejo é uma excelente ferramenta, mas perde seu valor a partir do momento que se torna o principal objetivo do ensaio.

Julio revela que muitas vezes a curiosidade do cantor o leva a tirar dúvidas com o regente ou mesmo buscar mais informações fora do ensaio. Carlos Alberto acredita que hoje em dia, mais que antigamente, tem sido maior a procura por aulas de solfejo.

Patricia explica que ensinar solfejo não é o objetivo de seus ensaios, mas as informações transmitidas aos alunos fazem parte da preparação para cantar em coro.

Carlos Alberto pensa a atividade coral como um processo de Educação Musical. Ele diz que seu trabalho acontece dentro da perspectiva de um processo continuado de educação, com ênfase no desenvolvimento do cantor. O regente complementa dizendo que é necessário pensar este processo “a longo prazo”. O cantor que não sabe ler partitura pode ficar meio confuso no início, mas durante o processo esse cantor é capaz de se desenvolver.

Uma informação adicional importante é que nenhum dos regentes entrevistados se propõe a utilizar o tempo de ensaio para ensinar a solfejar, ou seja, realizar um ensino sistemático do solfejo.

### **2.1.3 O cantor leigo e a partitura**

Há consenso entre os regentes entrevistados quanto à utilização de partituras nos ensaios com coros leigos. Todos eles concordam com o fato de não fornecer informações sobre o código musical sistematicamente e nenhum deles aborda aspectos puramente técnicos antes do fazer musical.

Carlos Alberto relata que as informações são transmitidas informalmente, no âmbito dos elementos básicos para orientação do cantor. O regente diz sempre comentar algo sobre a partitura no momento em que o cantor pergunta e que ele como regente julga ser pertinente.

Eduardo diz que a pessoa que começa a fazer parte do coro e não conhece absolutamente nada em relação ao código musical, a princípio utiliza-se da partitura ao menos para acompanhar o texto. Segundo Eduardo, muitos de seus cantores levam canetas marca-texto para os ensaios a fim de destacarem a letra, tornando-se mais fácil acompanhar o ensaio<sup>4</sup>. Quanto às primeiras orientações sobre a partitura, Eduardo diz fornecer apenas

---

<sup>4</sup> Muitos até utilizam a expressão “me dá uma letra aí” quando pedem uma partitura.

informações básicas (sistema, clave) para que o cantor esteja habilitado a acompanhar a música. Isto geralmente é feito quando há um grupo novo maior. Muitas vezes, quando há um ou outro cantor novo, essa explicação inicial nem é necessária, pois os cantores mais experientes ajudam o novato com as informações necessárias. Eduardo revela ainda que muitos de seus cantores criavam notações próprias na partitura. Eram feitos gráficos e desenhos sobre a letra para representar o contorno melódico, depois que as vozes eram passadas.

Patricia julga ser importante a aquisição da linguagem, por isso logo no início ensina os conceitos básicos do que é nota, pentagrama, para onde ir quando acontece *divisi*, para que o cantor possa acompanhar sua voz ao utilizar a partitura. A regente diz que esse tipo de orientação se estende às crianças pequenas.

Embora costume explicar questões sobre ritmo e métrica, por exemplo, Julio procura trabalhar principalmente com a experiência sonora. Julio ressalta a necessidade de orientação sobre o código musical com cantores de todos os níveis, pois, segundo ele, a informação contida na partitura deve ser complementada com a informação oral. Contudo, ele lembra que o nível de discussão varia de acordo com o nível de conhecimento musical do grupo.

#### **2.1.4 Prós e contras da utilização da partitura**

Julio, Eduardo e Patricia concordam entre si quando apontam como um dos benefícios da utilização da partitura a clareza das informações por estas serem auxiliadas pelo aspecto visual.

Julio e Patricia destacam como outro benefício do uso da partitura a percepção visual de aspectos da textura da música e a possibilidade de orientação a partir das demais vozes. Há consenso também de que o uso da partitura contribui na compreensão da organização da música, ajudando na dinâmica de ensaio.

Eduardo acrescenta que a referência visual ajuda na regularidade dos ensaios, tornando mais fácil a conexão com o ensaio anterior. Ainda citando os benefícios, Eduardo fala sobre alguns que seriam extra musicais: o cantor leigo se sente importante por conhecer um código que outras pessoas, às vezes dentro da própria empresa, não conhecem.

No que diz respeito aos possíveis efeitos negativos gerados, todos os regentes concordam que a dependência que o cantor cria em relação à partitura é um fato comum que pode ser prejudicial.

Carlos Alberto diz que, às vezes, a partitura atrapalha o cantor, pois este fica no limite do ler e do ouvir, não sabendo o que priorizar.

Julio diz que o solfejo pode dar um resultado que parece fácil e rápido, mas que pode aprisionar o cantor naquela primeira impressão auditiva. Segundo este regente, muitas vezes, quando o cantor tem uma boa habilidade de solfejo, ele se acomoda acreditando que a música já está pronta só pelo fato de já saber as notas, e não consegue prosseguir no processo de aprimoramento da interpretação musical. Júlio acrescenta ainda que quando o grupo solfeja, às vezes é necessário fazer com que todos memorizem a peça para poder sair do estágio do solfejo e atingir o estágio de *performance*.

Eduardo diz que mesmo os cantores que não sabem ler partitura acabam “viciados no papel” e perdem expressividade e, principalmente, o texto, por receber menos atenção, é prejudicado.

Patricia diz que essa dependência da partitura mostra-se mais presente em coro de adultos, pois eles têm uma dificuldade maior em memorizar a música. Como recurso para resolver essa questão, Patricia também pede, eventualmente, que cantem tudo de cor, segundo ela para que os cantores percebam que muitas coisas eles aprenderam através do ouvir.

Ainda a respeito deste assunto, Carlos Alberto diz que, ao logo do processo de aprendizagem, há um período intermediário em que o cantor fica dividido no momento em

que deve aprender a música que será ensaiada. Segundo ele, o cantor fica na dúvida entre o “pegar de ouvido” ou ler a partitura. Carlos Alberto diz que dentre os alunos da disciplina Canto Coral na UNIRIO há aqueles que preferem utilizar o recurso auditivo para aprender a música.

### **2.1.5 Metodologias aplicadas nos ensaios**

Sobre o ensaio coral, Carlos Alberto deixa claro que o mesmo não é “aula de solfejo”. Tem-se o objetivo de preparar o repertório, e o aprendizado do solfejo acontece na informalidade, como uma aquisição osmótica, segundo o próprio. A esse respeito, Julio diz que sua principal preocupação é que os cantores realizem a *performance* da música. Julio acrescenta ainda que o tempo disponível não é suficiente para conciliar ensaio e aula de solfejo, fato este comum à maioria dos coros.

Eduardo diz que, aos poucos, os cantores identificam o contorno melódico e movimento rítmico. Algumas vezes identificam isto sozinhos, através do fator visual-auditivo, e outras com o auxílio do regente. Ao fornecer explicações sobre o que acontece na música, Eduardo procura utilizar termos não convencionais, tentando se aproximar de uma linguagem que os cantores compreendam instantaneamente. Patricia, porém, prefere sempre utilizar termos convencionais básicos, até mesmo com crianças pequenas.

Embora não ensine solfejo sistematicamente, Patricia costuma exercitar com os cantores, a partir de certo grau de experiência, a identificação auditiva de tríades e pede que os cantores cantem pequenos trechos tanto com graus como com nomes de notas. Ela diz que, ao longo do processo, os cantores vão assimilando a relação intervalar. Nos grupos mais avançados os cantores são solicitados a solfejar o trecho, mesmo que com o apoio do piano. A regente incentiva para que todos tentem. Nessas leituras, eventualmente o piano deixa de acompanhar e os cantores prosseguem, como forma de avaliar até que ponto dependem do

piano como reforço. Patricia também costuma utilizar bastante o recurso visual-auditivo nas explicações, mostrando na grafia quando uma nota é igual a outra e comparando compassos repetidos, por exemplo. Segundo ela, a partitura ajuda o cantor a perceber e a compreender os erros.

A dinâmica de ensaio adotada por Eduardo é baseada no texto literário. Ao ensinar uma música, Eduardo não pede que se faça solfejo com nome de notas nem mesmo com “la-la-lá”, explica o regente. O aprendizado das melodias acontece simultaneamente com o do texto. Para Eduardo, o significado do texto, a dicção e o *swing* (termo usado pelo regente) das palavras são mais importantes. Por isso muitas vezes ele até inicia o ensino da peça pelo texto, para depois tratar de questões melódicas.

Julio revela que costumava trabalhar com gravações das vozes, para auxiliar o cantor e tornar mais breve o processo de aprendizagem da peça. A partir da memorização, então, Julio podia focar as questões inerentes à *performance*. Ele diz que isto pode ser entendido por uma busca de prazer imediato.

### **2.1.6 Experiência dos regentes quando cantores de coro**

Tanto Carlos Alberto como Julio revelam que seu aprendizado de solfejo aconteceu no canto coral. Ambos só tinham a habilidade de leitura ao instrumento quando começaram a cantar em coro, mas não solfejavam.

Julio diz que seu aprendizado foi empírico. Aprendia sem pensar muito, intuitivamente. O regente comenta ainda que sua habilidade em solfejar obteve grande melhora ao longo de sua experiência no canto coral. Segundo ele, para acompanhar o ensaio procurava memorizar as melodias que eram cantadas ou tocadas ao piano, auxiliado pelas noções que trazia da leitura no instrumento.

Embora tenha começado a cantar em coro após ter iniciado seu aprendizado de solfejo, Patricia diz que esse aprendizado não foi suficiente para ajudá-la a cantar em coro. Seu aprendizado de solfejo deu-se pelo Método Kodaly e a experiência com canto coral teve início antes que concluísse o programa de método. Sua habilidade de leitura, limitada ainda ao início do método, dificultou sua leitura no coro, no momento inicial. Seu desenvolvimento e fluência do solfejo aconteceram na atividade coral e não no método Kodaly.

Eduardo canta em coro desde sua infância, antes mesmo de iniciar o aprendizado de instrumento, e apenas tinha aula de iniciação musical. Segundo ele, seu solfejo desenvolveu-se completamente no canto coral. Prova disto é o fato que já apresentava significativa habilidade na prática do solfejo quando começou a ter aula de solfejo no Curso Técnico da Escola de Música<sup>5</sup>. Eduardo também revela não saber precisar como o aprendizado do solfejo aconteceu de fato, nem mesmo que recursos ele utilizava a princípio para acompanhar a partitura durante os ensaios. Ao perguntá-lo que recursos lançava mão para acompanhar uma partitura, Eduardo respondeu: “Não faço a menor idéia”. Ele diz que começou a cantar aos seis anos de idade e, quando se deu conta, já estava solfejando.

### **2.1.7 O ensino do solfejo**

Carlos Alberto conta que houve uma época em que um de seus coros recebeu aulas de solfejo com outra pessoa, paralelo aos ensaios, numa fase de transição entre pessoas que já tinham conhecimento musical e outras que não tinham. Em sua opinião este tipo de ajuda é sempre bom desde que haja local, pessoas e disponibilidade de tempo dos cantores. Os demais regentes (Julio, Eduardo e Patricia) não realizam aulas solfejo paralelas ao ensaio. Julio e Eduardo dizem que não há tempo suficiente para realizar uma atividade paralela como essa.

---

<sup>5</sup>

Escola de Música da UFRJ



Todos os regentes entrevistados mostraram ser comum entre a maioria dos cantores o interesse em conhecer melhor o código musical. Patricia Costa diz que costuma ir além com o coro de adultos, utilizando até mesmo o quadro-negro para explicar questões sobre leitura musical, e faz alguns exercícios rítmicos, porque os cantores têm interesse em aprender a solfejar. Todos eles revelam conhecer casos de cantores que aprenderam a solfejar no coro. Eduardo diz que muitos cantores gostavam e se sentiam desafiados em aprender termos convencionais de música. Julio relata que muitos cantores adquiriram a habilidade do solfejo e depois buscaram aperfeiçoamento fora do coro.

## **2.2 Cantores**

Nas entrevistas feitas com os cantores o solfejo foi abordado especificamente ligado ao ensaio coral, porém não foi considerado de grande importância na entrevista a maneira como esta prática é realizada, se com nome de notas, se com graus ou cantando simultaneamente com a letra da música.

Um dos critérios para seleção dos cantores leigos a serem entrevistados para esta pesquisa foi o fato destes utilizarem a partitura nos ensaios corais não apenas para acompanhar a letra da música, mas também o código musical. Os nomes dos cantores aqui relacionados são fictícios.

Uma dificuldade em analisar os resultados das entrevistas está na possibilidade de diferentes interpretações da fala do entrevistado, principalmente quando o assunto é tratado de maneira subjetiva. No caso dos cantores leigos, por terem um conhecimento superficial da terminologia musical, muitas vezes não sabem explicar objetivamente suas experiências musicais ou mesmo utilizam termos inadequados, não deixando claro o que a pessoa quer dizer.

### **2.2.1 Apresentação dos cantores**

Dentre os seis cantores entrevistados, quatro deles (Alex, Rogério, Maria e Amanda) são cantores leigos que atualmente fazem parte de dois coros de funcionários de empresas no Rio de Janeiro, e que já participaram de outros coros (coro escolar, comunitário e de empresa) com utilização de partitura, não sendo, portanto, novatos no canto coral. Os outros dois cantores (Luciano e Taís), estudantes de música, foram selecionados para a entrevista por também já terem participado de coro enquanto leigos, tendo posteriormente procurado o ensino formal do solfejo.

Nenhum dos cantores leigos afirmou que sabe solfejar, porque têm a idéia do solfejo como sendo o realizado à primeira vista. Porém, reconheço nesta pesquisa o solfejo não apenas como a leitura à primeira vista, mas uma prática que apresenta vários níveis: desde o reconhecimento dos contornos melódicos, diferenciação de graus conjuntos e disjuntos, até a execução exata à primeira vista. O solfejo, portanto, requer uma prática constante para seu aperfeiçoamento, para cantores de todos os níveis.

### **2.2.2 Experiência musical antes do Canto Coral**

Apenas um dos cantores entrevistados (Amanda) alegou que já sabia solfejar quando começou a cantar em coro. A cantora revela ter estudado piano na infância, afirmando que o aprendizado do solfejo fazia parte do curso de piano.

Dois dos cantores (Maria e Luciano) disseram que apenas tinham uma noção de leitura aplicada ao instrumento, mas não tinham a habilidade do solfejo.

Taís revela que ao começar a cantar em coro apenas conhecia alguns elementos da partitura, conhecimento adquirido na Musicalização Infantil.

Alex e Rogério relevam que o canto coral foi onde pela primeira vez eles tiveram contato com uma partitura. Antes desse primeiro contato, Rogério diz que já havia cantado em

coro onde não se utilizava partitura. Diferente dele, Amanda canta em coro desde a infância e sempre com utilização da partitura.

### 2.2.3 Primeiras instruções

Os cantores Rogério, Mariana, Taís e Alex revelam que, no início de suas participações em coro, receberam auxílio do regente quanto a explicações sobre como entender as relações rítmicas e, principalmente, como fazer a relação do contorno melódico com a variação das alturas na voz<sup>6</sup>. Rogério revela que aos poucos foi assimilado também o aspecto rítmico, pensando na diferença visual entre as figuras<sup>7</sup>.

Depois de algum tempo cantando em coro, Alex teve aulas de Teoria Musical, onde obteve noções básicas sobre a partitura. Todavia, o cantor alega que, mesmo antes das aulas de teoria, já era capaz de acompanhar a partitura nos ensaios.

### 2.2.4 Benefícios do Canto Coral

Taís e Luciano revelam que cantar em coro os ajuda, até hoje, a ter uma melhor fluência ao solfejar. Por outro lado, Luciano destacou o fato de o solfejo, após o aprendizado formal, tê-lo ajudado no canto coral.

Amanda diz que os ensaios corais contribuíram para que ela mantivesse sua habilidade de solfejo. Ela também revela que, além de manter, o canto coral a ajudou a aprimorar seu solfejo.

---

<sup>6</sup> Sobre esta questão, foi comum ouvir dos cantores termos como “*a voz sobe quando a notinha sobe, a voz desce quando a notinha desce*”, fato que alguns chegaram a perceber sozinhos, sem orientação do regente.

<sup>7</sup> O cantor utilizou os termos “*notinha preta*” e “*notinha branca*” para se referir às figuras musicais. Alex também utilizou esses termos, dizendo o seguinte: “*A bolinha preta é mais rápida do que a bolinha branca. Com tracinho é mais rápido ainda*”.

### 2.2.5 Habilidades Adquiridas

Alex e Maria afirmam que são capazes de realizar o solfejo se antes lhes é dada alguma referência, como a primeira nota e a tonalidade ou trecho anterior da música, e se a melodia “não tiver sinais de alteração” , ou seja, se for diatônica. Maria ainda diz que consegue solfejar trechos não conhecidos, nessas mesmas condições.

Rogério revela que é capaz de cantar a melodia acompanhando o contorno melódico expresso graficamente na partitura.

Durante os ensaios em seus coros atuais, os cantores leigos contam primeiramente com o auxílio do regente, que em todos os casos ensina voz por voz. Neste momento, enquanto ouvem a melodia, os cantores acompanham visualmente, reproduzindo logo em seguida a melodia ensinada. Luciano e Taís revelam que também contavam com esse auxílio quando cantavam em coro leigo. Taís acrescenta o fato de haver no coro onde cantava monitores. Estes cantavam junto aos cantores leigos e os auxiliavam durante o ensaio, tirando dúvidas, quando solicitados.

### 2.2.6 A partitura e o ensaio

Amanda revela que, mesmo sabendo solfejar, durante os ensaios o seu solfejo é intuitivo. Alex diz que o mesmo acontece consigo, apesar das noções adquiridas nas aulas de Teoria Musical. Segundo ele, o que aprendeu de teoria foi apenas suficiente para ajudá-lo a utilizar a partitura mais consciente do que acontece no ritmo e nas alturas.

Maria revela atentar para a textura, se sua voz realiza melodia principal ou acompanhamento, se há uníssono e até mesmo se sua voz faz “uma 3<sup>a</sup> do que o contralto está fazendo”. Maria ainda revela ter uma pequena noção da silabação rítmica, do Método Gazzi de Sá<sup>8</sup>, o que a ajuda a tirar dúvidas quanto ao ritmo.

---

<sup>8</sup>

A cantora utilizou o termo “*ta-tu-ti-tu*”, muito comum entre as pessoas musicalizadas por esse método.

Rogério diz que, sempre que possível, revê a música em casa, tocando ao piano. Porém, segundo ele, mesmo antes de tocar a melodia ao piano é possível ter noção de como é a música apenas olhando a partitura. Taís revela que sua regente aproveitava quando aconteciam erros para corrigir fazendo a relação visual-auditiva, mostrando o resultado sonoro do contorno melódico expresso graficamente na partitura.

Todos os cantores concordaram entre si ao revelarem que a partitura serve como recurso para lembrar o que foi aprendido e ensaiado, mesmo os cantores com leitura mais intuitiva. Amanda aponta como efeito negativo do uso da partitura o fato desta poder “amarrar” o cantor, prejudicando a expressividade do canto. Alex, embora preferira a utilização da partitura nos ensaios devido à segurança que essa o proporciona, reconhece como ponto negativo quando os cantores demandam mais atenção ao papel do que ao regente.

Segundo Alex, sua referência principal é o contorno melódico<sup>9</sup>, fazendo a associação dos elementos visuais ao material sonoro memorizado. Alex ainda diz que costuma fazer anotações em suas partituras de acordo com o que é pedido pelo regente durante os ensaios, como acentuações, respirações, setas que mostram para onde deve seguir cantando.

Luciano revela que, antes de aprender a solfejar formalmente, utilizava a partitura fora dos ensaios apenas para lembrar músicas já aprendida, não sendo capaz de solfejar apenas pelo contato visual.

---

<sup>9</sup> O cantor utilizou o termo “ondas” para se referir á questão.

## CONCLUSÃO

Os relatos dos regentes em muito contribuíram nesta pesquisa para confirmar o aprendizado do solfejo no canto coral como um processo não-formal e informal. Apresenta-se esta variação devido ao fato de não ser possível medir o grau de formalidade contido nas atividades corais realizadas por cada regente.

As metodologias apresentadas pelos regentes, embora variem entre si, mostram a presença do fator visual-auditivo em todos os ensaios.

A partir das experiências pessoais dos regentes, nota-se que o conhecimento da leitura musical através da prática de um instrumento, embora ajude no contato com a partitura, não é determinante no aprendizado do solfejo, pois alguns dos entrevistados não sabiam solfejar, embora soubessem ler partitura e tocar em um instrumento. Acrescento a isto a questão da musicalização infantil, pois esta não necessariamente ensina a solfejar, mas trabalha principalmente a musicalidade e apresenta os elementos básicos da linguagem musical, o que também acontece muitas vezes informalmente no canto coral, conforme percebemos através dos relatos.

Conclui-se ainda que, ao mesmo tempo em que pode ser resultado desse processo, o solfejo contribui para um melhor aproveitamento do próprio ensaio. Por isso, é importante que o regente esteja aberto à possibilidade de explicar, tirar dúvidas dos cantores, quando necessário, oferecendo a possibilidade de um aprendizado que leva ao crescimento musical do cantor e de todo o coro.

Nota-se também que o aprendizado por meio de métodos convencionais de solfejo nem sempre garante um solfejo fluente, sendo bastante comum que se desenvolva o solfejo a partir da prática coral.

Os variados níveis de leitura apresentados pelos cantores mostram a existência de um processo gradual do aprendizado do solfejo, através de um ensino não-formal ou informal.

As ferramentas cognitivas criadas pelos próprios cantores para compreenderem o processo musical também mostram que o aprendizado depende igualmente da participação ativa do cantor e suas tentativas individuais de compreender as questões musicais que, muitas vezes, ficam limitadas à subjetividade, partindo do princípio de que estão em um ensaio e não em uma aula de solfejo.

No canto coral a vivência e o aprendizado musical (incluindo a prática do solfejo) acontecem simultaneamente. O coralista, quando começa a compreender a notação musical, já tem uma bagagem musical em que se apoiar.

A partir do estudo aqui empreendido, pode-se entender que o aprendizado do solfejo inserido no contexto coral apresenta-se como rica oportunidade de desenvolvimento da leitura musical instantaneamente aplicado à prática.

Contudo, este trabalho representa uma primeira tentativa de se abordar o assunto, tendo por esse motivo, algumas limitações. Somente uma pesquisa experimental mais profunda seria capaz de confirmar com precisão o que realmente acontece nesse processo de aprendizado dentro do coro, como ocorre o os níveis de aprendizado que ele sustenta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADNET, Maria Luiza Gonçalves. *Musicalidade e Percepção Musical*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004. Disponível em <<http://domain.adm.br/dem>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

ALMEIDA, Cristiane Maria Galdino de. Educação Musical Não-Formal e Atuação Profissional. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.13, p.49-56, 2005.

ALVES, Fernanda Lopes. *A Importância do Canto Coral Como Meio de Musicalização Não-Formal*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. Disponível em <<http://domain.adm.br/dem>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

CAMPOS, Ana Yara; CAIADO, Kátia Regina moreno. Coro Universitário: Uma Reflexão a Partir da História do Coral Universitário da PUC-Campinas, de 1965 a 2004. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, n.17, p.59-68, set. de 2007.

DEMAREST, Steven M. Improving Sight-Singing Performance in the Choral Ensemble: The Effect of Individual Testing. *Journal of Research in Music Education*. Reston, v. 46, n.2, p.182-192, 1998.

\_\_\_\_\_. Materials. In: *Building Choral Excellence: Teaching Sight-Singing in the Choral Rehearsal*. Oxford: University Press, p.127-132, 2001.

FERNANDES, José Nunes. Educação Musical e Fazer Musical: O Som Precede o Símbolo. *Revista Plural*. Rio de Janeiro: Escola de Música Villa-Lobos, p.47 – 58, 1998.

FERREIRA, Ricardo Belo Martins. *A Aplicação de Tecnologia Digital no Aprendizado das Partes no Canto Coral*. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música) Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. Disponível em <<http://domain.adm.br/dem>>. Acesso em: 21 nov. 2008.

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

GODOY, Vanilda L. F. Macedo. Educação Musical Coral. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2007, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: ABEM, 2007. Disponível em *CD-ROM*.

HAAS-KARDOZOS, Eliane. Educação musical hoje: a questão da escrita no fazer musical. *Revista Plural*. Rio de Janeiro: Escola de Música Villa-Lobos, p.81 – 89, 1998.



KNIHS, Alessandra; MACHADO, Daniela Dotto. O Canto Coral Como Atividade Extracurricular em Duas Escolas do Ensino Fundamental de Florianópolis: Um Relato de Experiência. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ABEM, 2005. Disponível em *CD-ROM*.

LIBÂNEO, José Carlos. *Pedagogia e Pedagogos, Para Quê?* São Paulo: Cortez, p.40-41; 89-95, 2000.

MENDES, Adriana. Considerações Sobre o Ensino e a Aprendizagem Significativa da Escrita Musical na Musicalização de Crianças. *Revista Plural*. Rio de Janeiro: Escola de Música Villa-Lobos, 1998.

MONTEIRO, Sérgio de Souza. *Inglês por Neurolinguística e Mnemônica*. Belo Horizonte: UPTIME Franquias Ltda, 2005.

OLIVEIRA, Jetro Meira de. Projeto CuCo na Escola: Construindo a Educação Musical Pelo Canto Coral no Currículo Escolar. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ABEM, 2005. Disponível em *CD-ROM*.

REQUIÃO, Luciana. Escrita: um tabu na educação musical. *Revista Plural*. Rio de Janeiro: Escola de Música Villa-Lobos, p.69 – 80, 1998.

SANTOS, Regina A.T. dos; HENTSCHKE, Liane; GERLING, Cristina C. A Prática de Solfejo como Base na Estrutura Pedagógica Proposta por Davidson e Scripp. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.9, p.29-41, set. 2003.

SANTOS, Regina A.T. dos; DEL BEN, Luciana. Contextualized Improvisation in Solfège Class. *International Journal of Music Education*, vol.22(3). International Society for Music Education, p.266- 275, 2004.

SCHMELING, Agnes; TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. Motivações e Aprendizagens no Canto Coral. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2003, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ABEM, 2003. Disponível em *CD-ROM*.

\_\_\_\_\_. Entrevista. In: LAKSCHEVITZ, E. *Ensaio: Olhares Sobre a Música Coral Brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, p.51 – 90, 2006.

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. Coros de Empresa: Desafios do Contexto Para a Formação e a Atuação de Regentes Corais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.13, p.57-64, setembro de 2005.

WILLE, Regina Blank. Educação Musical Formal, Não Formal ou Informal: Um Estudo Sobre Processos de Ensino e Aprendizagem Musical de Adolescentes. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n.13, p.39-48, set. 2005.