

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

O PROJETO DE EXTENSÃO CORO JUVENIL UNIRIO COMO FACILITADOR DO  
INGRESSO DE JOVENS NA GRADUAÇÃO EM MÚSICA.

NINA CARDOSO

RIO DE JANEIRO, 2016

O PROJETO DE EXTENSÃO CORO JUVENIL UNIRIO COMO FACILITADOR DO  
INGRESSO DE JOVENS NA GRADUAÇÃO EM MÚSICA.

por

NINA CARDOSO

Monografia apresentada para conclusão do Curso de  
Licenciatura em Música da UNIRIO, sob orientação do Prof. Dr.  
Julio Moretzsohn.

Rio de Janeiro, 2016.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, porque “dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas” (Rm 11:36).

Minha gratidão para a família Telles, especialmente a Lethícia e Leila, minhas companheiras de todas as horas.

À Carol, por me fazer sorrir em momentos improváveis.

A todos os meus irmãos da Igreja Cristã Nova Vida de Botafogo, especialmente ao Leandro, João Marcos, Rogeio, Katia e Thiago, que cuidaram de mim.

Ao meu professor e orientador deste trabalho, Julio Moretzsohn, por me proporcionar essa experiência incrível que foi conhecer e adentrar o universo do canto coral nos últimos três anos.

Aos professores do Instituto Villa Lobos, que durante esses anos me fizeram amar mais a música.

*“Não fui eu que ordenei a você? Seja forte e corajoso! Não se apavore nem desanime, pois o Senhor, o seu Deus, estará com você por onde você andar”*  
Josué 1:9

CARDOSO, Nina. *O projeto de extensão Coro Juvenil UNIRIO como facilitador do ingresso de jovens na graduação em música*. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este trabalho objetiva investigar o papel do canto coral como um meio preparatório para a realização de provas necessárias para o ingresso na graduação em música na Universidade Federal do Rio de Janeiro, através da prática realizada no projeto de Extensão Coro Juvenil da instituição. Pretende desta forma abordar os processos de ensino aprendizagem que ocorrem dentro do ambiente do coro e de que maneira estes mesmos processos influenciam no estudo de música dos jovens que desejam ingressar no curso superior.

Palavras-chave: canto coral, coro juvenil, Teste de Habilidades Específicas, UNIRIO.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	28
Figura 2 .....	28
Figura 3 .....	28
Figura 4 .....	29
Figura 5 .....	30
Figura 6 .....	31
Figura 7 .....	32
Figura 8 .....	32
Figura 9 .....	33

## SUMÁRIO

	Página
Introdução .....	8
CAPÍTULO 1 - A PRÁTICA CORAL .....	10
1.1 Aspectos sociais da prática coral.....	11
1.2 Aspectos educacionais da prática coral .....	14
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DO TESTE DE HABILIDADE ESPECÍFICA DA UNIRIO.....	17
CAPÍTULO 3 – O PROJETO DE EXTENSÃO CORO JUVENIL UNIRIO E O THE.....	22
3.1 Sobre grafia e execução musical .....	22
3.2 O método Dalcroze e a aprendizagem no canto coral .....	24
3.3 O repertório e a utilização da partitura .....	25
3.4 Aplicação do questionário .....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	35
REFERÊNCIAS .....	37
Apêndice .....	38
Anexo 1 – Partitura: As criaturas da noite de Flavio Venturini e Luis Carlos Sá (excerto) ....	39
Anexo 2 – Partitura: Ciranda da Rosa Vermelha de Alceu Valença (excerto) .....	41
Anexo 3 – Partitura: Feira de Mangaio de Sivuca (excerto) .....	43
Anexo 4 – Partitura: <i>All Star</i> de Nando Reis (excerto) .....	45
Anexo 5 – Partitura: <i>Magnificat</i> de Vivaldi (excerto) .....	47
Anexo 6 – Partitura: <i>Verano Porteño</i> de Piazzolla (excerto) .....	49
Anexo 7 – Partitura: O Rei Encantado de José Alberto Kaplan (excerto) .....	51
Anexo 8 – Partitura: Aleluia! Hoje Cristo <i>natus est</i> de João Isaac Marques (excerto) .....	53

## INTRODUÇÃO

Minha primeira experiência com canto coral foi aos 13 anos no Colégio da Imaculada Conceição, durante o segundo segmento do ensino fundamental, onde o coro era oferecido como uma atividade extracurricular. Dois anos depois, aos 15, iniciei meus estudos de canto através do curso básico da Escola de música Villa Lobos que tinha duração de três anos. Também tive a oportunidade de participar, brevemente, do coro de câmara dessa escola.

Ao ingressar no Curso de Licenciatura em Música da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) pude ter mais contato com a atividade coral: primeiramente através da disciplina obrigatória de mesmo nome, oferecida pelo Prof. Carlos Alberto Figueiredo; e depois, através do Projeto de Ensino Coral Oficina UNIRIO, dirigido pelo Professor Doutor Julio Moretzsohn e associado às disciplinas Música de Câmera e Prática de Regência Coral. Neste projeto atuei como monitora bolsista nos anos de 2014 e 2015.

Paralelamente, tive a oportunidade de participar do Projeto de Extensão Coro Juvenil UNIRIO, também sob a orientação do Prof. Moretzsohn. Minha experiência com este coro juvenil vem desde a sua criação, em setembro de 2013. Pude assim observar o surgimento de uma atividade coral voltada para jovens partindo da reunião inicial do grupo. Desde então tenho acompanhado todas as etapas deste trabalho, que participo cantando, regendo em alguns momentos e trabalhando com aquecimento vocal, outras vezes.

Esse tempo no grupo me proporcionou um conhecimento abrangente de como um grupo com essas características é construído. Foi muito interessante observar o comportamento dos jovens diante das mais diversas situações, sua relação com a figura do regente, a evolução do grau de dificuldade do repertório ao longo desses anos, e todas as questões concernentes à rotina de ensaios do coro.

Uma das questões que me chamaram mais a atenção dentro desse grupo, foi o interesse de muitos jovens integrantes de se profissionalizar na atividade musical. Por isso surgiu meu interesse em desenvolver essa pesquisa, procurando perceber como o processo de aprendizado dentro de um coro pode contribuir para a formação musical de um jovem, facilitando seu ingresso em um curso superior de música.

Partindo dessa vivência e das questões já expostas até aqui, esse trabalho visa tratar especificamente do funcionamento deste Coro Juvenil: como se dão os ensaios; como lidam com os elementos teóricos, rítmicos, melódicos, harmônicos; de que forma há o uso da



partitura; como os jovens aprendem o repertório. Nosso objetivo foi estabelecer uma correlação com o Teste de Habilidade Específica da UNIRIO, para o curso de licenciatura em música, e então perceber como o projeto contribui para a formação musical e social de jovens, projetando para seu desenvolvimento como músicos e como indivíduos.

Também fizemos o uso de um questionário que foi aplicado aos jovens com o intuito de investigar, quantitativamente, o saberes musicais existentes no meio deles. Não é nosso objetivo avaliar o nível de seus saberes e sim conhecer o quanto a prática do Coro Juvenil os influencia no estudo da música e no convívio social.

É importante ressaltar que este projeto não tem como objetivo principal ensinar teoria e percepção musical para os participantes. Entretanto, a pesquisa é baseada na hipótese de que a prática coral proporciona o aprendizado prático e teórico de muitos elementos musicais de forma lúdica e artística. Dessa maneira, funciona como um local para a vivência de elementos musicais que poderão ser nomeados posteriormente em uma aula específica de teoria, mas que já fazem parte do repertório vivenciado pelos cantores que participam desse processo. Nossa hipótese é reforçada através de alguns educadores musicais que firmam que dar nome à algo pré existente na prática do estudante de música facilita o processo de aprendizagem. Como não nos cabe neste trabalho fazer um apanhado da posição dos educadores sobre este ponto, citaremos brevemente a metodologia de Dalcroze, no terceiro capítulo desta pesquisa, que nos auxilia a compreender como pode ocorrer processo de ensino-aprendizagem dentro no formato da prática coral.

Outro ponto importante a ser destacado é que o projeto está vinculado à instituição - o que gera uma demanda que precisa ser atendida pelo grupo para que este se mantenha, juntamente com as bolsas a que tem direito para designar aos alunos da graduação que possam recebê-las. Os bolsistas realizam tarefas muito importantes nos ensaios como tocar, organizar partituras e, principalmente, auxiliar os jovens em seus naipes, especialmente os recém chegados que não tem experiências musicais. A demanda restringe, até certo ponto, o tempo que poderia ser investido em ensino de teoria e solfejo, já que um maior número de apresentações pressupõe um repertório igualmente maior ou uma certa urgência em preparar as músicas a serem apresentadas.

Contudo, buscamos demonstrar que, ainda que haja todas essas variáveis a musicalização do jovem cantor é algo inevitável e intrínseco à prática musical, especialmente a prática vocal que necessita uma atenção interna para reproduzir o que é desejado.

## CAPÍTULO 1 - A PRÁTICA CORAL

Para dar início a esta pesquisa se faz necessário observar o principal universo ao qual este trabalho é voltado: o canto coral. Vamos abordar a prática coral e sua influência social e educacional, analisando como ela contribui para a formação do indivíduo.

Sendo o canto coral uma prática que envolve necessariamente grupos de pessoas e levando em conta a esfera educacional inerente a essa prática, falaremos também sobre aprendizagem em grupo, sempre buscando trazer para o contexto do canto coral.

A partir disso, compreendendo melhor o que é um coro, suas influências na vida dos integrantes e como esse ambiente pode construir um indivíduo, estaremos munidos de conceitos que nos ajudarão a compreender melhor o trabalho realizado no projeto de extensão Coro Juvenil UNIRIO. Este grupo foi utilizado como referencial para esta pesquisa com o objetivo de esclarecer seu papel educador e investigar sua real influência em alunos ingressantes da universidade que tiveram a experiência de participar do grupo.

O termo "coro", como conhecemos hoje, já teve diversos significados ao longo da história. Ele diz respeito não só a um grupo de pessoas cantando juntas mas também as formas de composição de músicas vocais; função da música dentro de uma liturgia religiosa e até mesmo a locais no espaço físico das igrejas - como era o caso do chrous: lugar onde se colocava o órgão dentro das igrejas católicas (ZANDER, 2008, p.160). Segundo o dicionário Aurélio, a primeira definição de "coro" é "parte da igreja destinada ao canto" - evidenciando a grande influência da igreja na prática vocal.

A medida que as técnicas de composição foram se desenvolvendo, juntamente com a estruturação do sistema tonal e da organização harmônica, a música vocal foi se transformando no que conhecemos hoje. Atualmente, o termo refere-se a um grupo de pessoas que se reúnem para cantar sob uma liderança que se apresenta na figura do regente, figura esta que conduz o grupo na interpretação de obras escritas para vários cantores, agrupados em naipes<sup>1</sup> diferentes.

Em sua maioria, os grupos são divididos de acordo com as suas tessituras vocais<sup>2</sup> sendo estas: soprano, contralto, tenor e baixo - soprano e contralto para vozes femininas; tenor e baixo para vozes masculinas (agudas e graves, respectivamente) - pois são comumente

---

<sup>1</sup> Naípe: cada um dos grupos de instrumentos em que geralmente se divide a orquestra. O termo é utilizado para se referir aos grupos de pessoas com a mesma classificação vocal dentro do coro.

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=naípe>>. Acessado em 18/12/2016.

<sup>2</sup> Tessitura Vocal: conjunto de sons que melhor convêm a uma voz.

<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=tessitura>>. Acessado em 18/12/2016.

formados por homens e mulheres. Levando em conta que uma boa parte da obra coral é escrita para coro misto (formação descrita acima, também conhecida como SATB<sup>3</sup>), podemos observar com facilidade que, apesar da escrita a várias vozes, os cantores também realizam um trabalho em uníssono com seus colegas de naipe, como destaca Figueiredo (2006, p.9).

### 1.1 – Aspectos sociais da prática coral

Nesta seção vamos traçar alguns dos aspectos sociais que se constroem durante a prática coral. A princípio, podemos descrevê-la como rica e diversificada, reunindo indivíduos de diferentes origens e culturas, tendo o fazer musical em conjunto como motivação. Constatamos, em nossa prática, como ela pode ser marcante para os cantores, em especial jovens, que estão em processo de estabelecimento de conceitos importantes para a vida, e que influenciarão suas posturas no futuro.

O canto coral reúne pessoas diferentes sob a liderança de um regente. Assim, se estabelecem relações de diversos tipos: de prontidão, o respeito pelo outro, entendendo que cada um tem sua função, seu espaço, suas responsabilidades e sua importância. O regente Zander (2008, p.156) nos fala que "todos são importantes, mesmo o último de cada naipe de vozes, e o último aqui é questão de espaço". Esse respeito coletivo pode ser percebido no resultado musical das próprias obras trabalhadas no grupo. A simples consciência de que o resultado sonoro deve ser fruto de um conjunto de vozes, não somente de um cantor isolado. Contudo, é importante perceber que uma única voz traz uma contribuição insubstituível para o grupo. Cada individualidade é um acréscimo e faz com que o cantor exista e tenha consistência, de modo que ele perceba que seu valor individual é reconhecido. Mesmo que o resultado coletivo seja o objetivo final do trabalho, trazendo uma experiência de união e construção coletiva, como menciona Figueiredo:

Cantar em coro deveria ser sempre uma experiência de desenvolvimento e crescimento, individual e coletivo: o desenvolvimento da musicalidade e da capacidade de se expressar através de sua voz; a possibilidade de vir a executar obras que tocam tanto no cognitivo quanto no coração, ensejando o crescimento intelectual e afetivo do cantor e de outros agentes envolvidos; o desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto, onde existem os momentos certos para se projetar e se recolher, para dar e receber. (FIGUEIREDO, 2006, p.5 )

---

<sup>3</sup> SATB: formação comumente usada na escrita de peças corais referente à divisão das vozes, sendo estas: Soprano, Alto, Tenor e Baixo.

Na escuta está presente o respeito pelo espaço do outro. Não apenas uma escuta passiva, mas atenta, aguardando seu momento de cantar e trazer a sua contribuição. A partir da orientação do regente, cada cantor participa da interpretação proposta, procurando realizar dinâmicas, andamentos, articulações, entre outras demandas da performance. Cada um, individualmente, e o grupo, como um todo, desenvolve uma escuta crítica, que analisa o resultado e propulsiona a formação de conceitos estéticos, artísticos, de expressão. Silva comenta a importância da escuta, demonstrando seu papel entre o indivíduo, seu naipe, o grupo e o regente:

Paralelamente, a escuta é um elemento de extrema importância na atividade coral, tendo em vista que é o elo que veicula a voz do outro – o regente ou coralista – com a sua própria voz. A escuta no coro compreende várias dimensões: a escuta dos sons, de si, do outro e do grupo. (SILVA, 2014, p.72)

Ainda dentro das relações sociais, configuram-se outras características que são estimuladas e podem ser desenvolvidas por todo indivíduo que tem uma vivência na prática coral, como: a pontualidade, o convívio com pessoas de diferentes tipos, a atenção ao discurso do outro, a organização e o estabelecimento de relações de amizade e afeto<sup>4</sup>.

O primeiro item citado, a pontualidade é, sem dúvida, um "imperativo" (ZANDER, 2008) para que o ensaio seja realizado sem problemas pois "se um ficar esperando pelo outro, com o tempo ninguém mais será pontual". Os atrasos simbolizam uma falta de compromisso com o trabalho e com os companheiros de canto. Entretanto, Zander destaca que o exemplo de se chegar e iniciar a atividade em um horário preciso, deve vir "de cima": “[o regente] já deve encontrar-se no recinto de ensaio, na medida do possível, antes da hora marcada, onde poderá entrar em contato, trocar ideias e resolver problemas com os cantores" (2008, p.157). Sem dúvida este é um quesito importante na formação dos jovens. Ela o prepara para lidar com o respeito aos compromissos estabelecidos, além de ser item importante para o bom resultado do trabalho coral.

Os outros dois pontos mencionados acima e que estão relacionados são: o convívio social e ao estabelecimento de relações de amizade e afeto. Participar de um grupo que se reúne com regularidade para cantar cria um ambiente propício para o surgimento de conexões de amizade e afeto entre pessoas. Mesmo em um coro juvenil, onde os integrantes tem por

---

<sup>4</sup> “Afeto” aqui referindo-se a toda experiência emocional vivida por cada um. Nesse sentido, o cantar acessa as questões internas pois a música passa por si e é expressada através do próprio corpo. (SILVA, 2014, p.71)

natureza pouca experiência de vida, essas conexões auxiliam e estimulam a compreensão e aceitação do outro.

Se a música possui seu valor emocional e o canto faz com que essa prática perpassa dentro de si, ela também é uma forma de conhecer-se para depois se expressar de maneira valiosa:

Da perspectiva musical, o canto é uma das formas de percepção e desenvolvimento artístico-musical mais elementares. Para cantar, é preciso que a pessoa internalize o processo musical e o expresse a partir de si. Cantar é ter a música dentro de si mesmo; é estar envolvido na e pela música e dela se fazer seu instrumento; é projetar o som, a intencionalidade e a expressão que se deseja em uma via que parte do indivíduo. (SILVA, 2014, p. 70)

Os pontos observados nos mostram uma realidade de crescimento do grupo e de ajuda mútua. Ela se realiza quando as obras são finalizadas e apresentadas ao público. O fruto do trabalho deve estar pronto para ser apreciado, tanto pela platéia, quanto pelo regente e os próprios cantores. Assim, todos podem se reconhecer no resultado final do trabalho. Desta maneira a prática coral se torna muito prazerosa. No entanto, é importante a orientação de uma boa liderança que saiba ponderar as características do seu grupo e criar estímulos aos seus integrantes (ZANDER, 2008, p.156). - Este é um prazer direcionado, como diz Figueiredo (2006, p. 10), "(...) não apenas no sentido puramente de lazer, mas, principalmente, o prazer de estar desenvolvendo uma atividade inteligente, que conduz ao crescimento".

O principal responsável pelo estabelecimento e pela manutenção de um ambiente agradável e produtivo, dentro do ensaio, é o regente. Sua função é determinar como os encontros vão acontecer, na prática, e estabelecer uma relação com os jovens cantores de maneira saudável e amistosa. Além disso, também cabe ao regente promover um espaço artístico, educativo, acolhedor e estimulante para que se consiga atingir o objetivo último da prática musical:

É preciso que ele [o regente-educador] seja também um facilitador no processo de desenvolvimento de competências e habilidades sociais de seus coralistas, sendo que isso não se refere exclusivamente à música, mas a aspectos psicológicos da interação social, como a autoafirmação, o autocontrole e a auto exposição a desconhecidos ou a situações novas e adversas, objetivando uma vivência mais harmoniosa e solidária na prática do canto coral". (GABORIM-MOREIRA. 2015, p.94)

Um ambiente produtivo se estabelece através da postura e das escolhas do regente. Mesmo que a própria prática de cantar em grupo leve ao desenvolvimento natural de valores como ajuda mútua e colaboração, o exemplo do regente é fundamental. A educação se dá primordialmente através desses bons exemplos de comportamento social da pessoa que dirige um trabalho, estimulando assim valores e atitudes positivas dentro do grupo. Por esse motivo, é importante a figura do regente-educador, que se refere não só à orientação artística de um grupo, mas também como a alguém voltado para a educação, como veremos no decorrer desta pesquisa.

## 1.2 – Aspectos educacionais da prática coral

Além de desenvolver valores sociais e de responsabilidade, o canto coral é por si só um meio de educação musical prática, principalmente para jovens. Alguns deles chegam no coro sem nenhuma experiência musical prévia, seja ela vocal ou instrumental. Por isso, alguns jovens reconhecem o regente do grupo como seu primeiro professor de música (GABORIM-MOREIRA, 2015, p.92)

Autores como Andrade e Costa, que tratam da prática coral, apontam para a importância do papel do regente como educador. O conceito “regente-educador” é mencionado especialmente em estudos que relacionam a prática coral a processos de ensino e aprendizagem. Em nossa experiência pessoal também pudemos constatar a relevância desse fato.

O conceito de regente-educador “deriva-se da dificuldade de definição do papel do regente, sobretudo daquele que atua na faixa etária do adolescente” (COSTA, 2009, p.38). Por isso, não se restringe somente ao ensino de conceitos teóricos de leitura e escrita musical. Refere-se também à responsabilidade de orientar o processo de construção do trabalho do coro, oferecendo aos cantores ferramentas durante os ensaios regulares. Essas ferramentas contribuem para que o grupo possa alcançar um nível mais avançado de performance. São fundamentais conteúdos como: a técnica vocal para uma boa emissão, consciência de afinação, qualidade de timbre, declamação do texto cantado com expressividade, domínio da dinâmica e do ritmo, entre outros.

O regente pode aproveitar momentos dos ensaios para ensinar diversos conteúdos teóricos presentes nas partituras relacionados à escrita musical. Mostrar a relevância dessas informações para que os cantores acompanhem os ensaios com mais consciência. Por fim, o regente possui papel importante na construção de um repertório apropriado ao grupo. Através

desse repertório é possível desenvolver, aos poucos, a capacidade do grupo coral realizar obras com um nível de maior complexidade.

Porém, constatamos em nossa pesquisa que uma grande maioria dos coros não tem por objetivo principal, dar aos seus cantores um conhecimento específico de teoria musical, como solfejo e ditado. Esses conteúdos também não são exigidos de um jovem que integra um coro. Por outro lado, diversos autores concordam que o ensino de elementos e parâmetros musicais é passado aos alunos de maneira natural no processo dos ensaios. Andrade afirma que “[...] o conhecimento de termos, signos e expressões utilizadas na escrita musical acabam por ser aprendidas pelos membros do coro, ou pelo contato com a partitura, nos casos onde esta é utilizada, ou pela menção que os próprios maestros fazem a acontecimentos musicais.” (ANDRADE, 2011, p.38).

O ensino teórico-musical não precisa ser o foco do ensaio coral. O aprendizado ocorre de maneira prática, através do uso da partitura e da execução dos parâmetros musicais na performance. Sendo assim, ele se torna uma consequência desta prática. Segundo Figueiredo (2006, p.12) “a experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem essa habilidade de maneira espantosa”. Não somente a habilidade da leitura, mas o reconhecimento de inúmeros elementos musicais.

Sobre essa construção de saberes musicais como consequência da prática, Silva cita que o canto coral promove, antes de tudo, a musicalização daqueles que o vivenciam (2014, p. 73), pois a prática musical leva os jovens a executarem um determinado ritmo, entonação, diferentes intervalos, subdivisões rítmicas e dinâmicas presentes na música que estiverem trabalhando no momento.

Nesse ponto, o repertório alcança um patamar determinante entre a frustração e o desenvolvimento do grupo. Como afirma Figueiredo (2006), um repertório difícil demais torna os ensaios enfadonhos e desanimadores além de expor os cantores, caso este se apresente para o público. Da mesma forma acontece com um repertório simples demais, que não estimule os jovens a estudarem e crescerem musicalmente, sem propor situações ainda não realizadas mas que não sejam inalcançáveis. Assim, o regente deve conhecer e estar atento ao seu grupo. Segundo Andrade (2011, p.23), “reconhecer e investigar a função educativa do coral traz a necessidade de se compreender a aprendizagem em tal contexto, o que torna também necessário conhecer o corista, neste sentido, aluno”. Ou seja, além de disponibilizar ferramentas necessárias para o desenvolvimento de seus coristas e proporcionar um ambiente saudável para o seu grupo, o regente-educador também deve ser sensível às

particularidades do seu coro ao propor um repertório plausível e estimulante. Abordaremos a relação entre o repertório e o desenvolvimento musical dos coristas no terceiro capítulo desta pesquisa.

Há ainda um outro fator significativo no processo de aprendizagem dentro do coro, que é o convívio com os cantores mais experientes dentro do seu naipe. Os cantores novos dentro do coro inevitavelmente levarão um tempo para se adaptar a maneira como o trabalho é realizado. Essa adaptação pode demorar mais ou menos tempo, de acordo com a existência ou não de experiências prévias em canto coral. Um jovem cantor que está fazendo parte de um coro pela primeira vez terá que lidar com muitas situações novas. Já um outro jovem que tenha cantado em outros coros terá apenas que se adaptar a uma dinâmica de trabalho possivelmente diferente da qual estava acostumado.

O papel dos cantores mais experientes, que estão no coro há mais tempo, deve ser destacado. Eles são importantes para acolher os recém-chegados. Devem fazer com que os novos cantores se sintam bem recebidos, auxiliando-os musicalmente. Cantar com colegas de naipe em um uníssono bem afinado e bem timbrado é sempre um desafio para iniciantes. (FIGUEIREDO, 2006, p. 9). Colocar os cantores experientes posicionados perto dos que estão começando pode ajudar muito. Assim, estes podem ouvi-los de perto e desenvolver uma maior confiança com o tempo.

Além disso, os cantores experientes podem ajudar os ingressantes no manuseio da partitura. Eles colaboram indicando onde cada voz é escrita, entre outros detalhes do cotidiano do ensaio. Essa troca é benéfica, tanto para os que já cantam, quanto para os que estão iniciando o trabalho. No primeiro caso, é uma oportunidade de reafirmar seus conhecimentos e aumentar sua confiança; no segundo, é um momento de conhecer um novo universo e uma chance de fazer novas amizades dentro de um ambiente desconhecido. Tal interação deve ser estimulada pelo regente. Ele deve incentivar o desenvolvimento dos conceitos de socialização descritos no primeiro item desse capítulo, promovendo o bom convívio e o compartilhamento de saberes.

Reafirmamos que o cantor coral contribui para o desenvolvimento social e educacional do indivíduo. Destacamos a importância da sua prática para jovens que estão em processo de formação, e do estabelecimento de conceitos e ideias que os acompanharão durante a vida adulta. Ela promove a musicalização de maneira informal, despertando a percepção mais aguçada dos fazeres musicais.



Na próxima seção vamos levantar alguns conteúdos musicais que devem ser dominados por candidatos que pretendem ingressar no curso de Licenciatura em Música da UNIRIO. Em seguida, vamos descrever de que forma esses conteúdos fazem parte do repertório do Projeto de Extensão Coro Juvenil UNIRIO. Acreditamos que ao lidar com esses conteúdos regularmente, nos ensaios, é uma prática facilitadora para que seus integrantes passem a dominá-los.

## CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DO TESTE DE HABILIDADE ESPECÍFICA DA UNIRIO

Constatamos, através de um questionário aplicado ao grupo, que a maioria dos jovens do Coro Juvenil UNIRIO tem o desejo de ingressar num curso superior em música. A maior parte deles está cursando o ensino médio e alguns estão no segundo seguimento do ensino fundamental. Neste capítulo vamos falar dos pré-requisitos exigidos para esse ingresso na universidade. Trataremos especificamente dos conteúdos das provas para o curso de Licenciatura em Música na UNIRIO, como explicamos na introdução deste trabalho.

Para ingressar em um curso universitário de música cada candidato deve passar por duas provas: o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e o Teste de Habilidade Específica (THE). Ambos procuram averiguar se o candidato tem os conhecimentos considerados fundamentais. O primeiro teste avalia as disciplinas escolares do ensino médio e o segundo teste avalia o domínio de conteúdos musicais<sup>5</sup>.

Atualmente o Ministério da Educação (MEC) gerencia um sistema informatizado "pelo qual as instituições públicas de educação superior oferecem vagas a candidatos participantes do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)<sup>6</sup>". O Sistema de Seleção Unificada (Sisu) é a primeira etapa do processo seletivo ao qual os alunos são submetidos. Dependendo da nota obtida, seguem para uma segunda avaliação: o Teste de Habilidade Específica (THE). Esse examina o domínio de conteúdos musicais específicos, necessários para que o aluno consiga acompanhar as disciplinas oferecidas nos cursos de nível superior de música.

O Teste de Habilidade Específica em música sofre variações de acordo com o curso para o qual é voltado (bacharelado ou licenciatura). Vamos abordar aqui o conhecimento em música necessário para ingressar no curso de Licenciatura em Música da UNIRIO. Este é o que possui o maior número de vagas, de acordo com a procura nos últimos anos. Em 2016 foram disponibilizadas 30 vagas por semestre, para o curso de licenciatura, totalizando 60 vagas/ano. A mesma quantidade de vagas está prevista para o ano de 2017. O número de vagas ofertadas nos outros cursos é consideravelmente menor, por isso optamos por direcionar

---

<sup>5</sup> Ainda que a matéria "música" faça parte da grade curricular de algumas escolas, nota-se que esse ensino dificilmente se estende ao nível médio, se restringindo majoritariamente ao primeiro segmento. Sem descartar as influências que as aulas desse segmento podem ter sobre o aprendizado musical posterior de um jovem, o foco neste ponto é o exame aplicado àqueles que desejam iniciar a graduação - portanto, um nível específico de conteúdo.

<sup>6</sup> <http://sisu.mec.gov.br/tire-suas-duvidas> (Item 1.1). Acessado em 18/12/16

a pesquisa para os conteúdos exigidos no THE para o curso de licenciatura. No entanto, o questionário aplicado aos jovens não especifica qual graduação eles gostariam de fazer.

Para avaliar de que forma a participação no Coro Juvenil ajuda esses jovens a ingressarem no curso superior de música precisamos, primeiramente, observar qual o nível de conhecimento teórico-prático de música é esperado, por parte da universidade, que o ingressante tenha. Por isso abordamos aqui o cronograma do processo seletivo do THE, disponibilizado pela universidade através de edital.

A fim de obter, nesta pesquisa, os resultados mais recentes possíveis, analisamos o edital divulgado pela universidade sobre o teste aplicado aos ingressantes que desejam iniciar o curso em 2017.

De acordo com este edital, cada prova abrange um conjunto de conhecimentos que são divididos da seguinte forma: prova escrita, prova oral e prova de execução musical. Vamos manter a organização dos tópicos da prova como a utilizada no edital disponibilizado pela universidade, para facilitar o entendimento e a análise do trabalho realizado no Projeto de Extensão Coro Juvenil UNIRIO.

A discriminação dos conhecimentos concernentes a cada tópico, de acordo com o edital, é a seguinte:

**a) - Prova escrita:** "regras básicas de grafia musical"; leitura e escrita nas claves de sol e fá; fórmulas de compasso simples e composto, e subdivisão das unidades de tempo em quatro ou seis partes; quíalteras de três e dois nos compassos simples e composto, respectivamente; armaduras de clave (tonalidades maiores, menores, homônimas, relativas e enarmônicas); formação dos modos maior e menor (formas natural, harmônica e melódica) e seus respectivos graus tonais e modais; intervalos harmônicos e melódicos, simples ou compostos; estruturas das tríades maior, menor, aumentada, diminuta e suas inversões; cifragem alfanumérica usada em música popular constando de tríades e tétrades construídas sobre os graus das escalas maior e menor (natural, melódica e harmônica); funções harmônicas sobre o I, IV e V graus.

**b) - Prova oral:** leitura rítmica com silabação livre; leitura rítmica pronunciando o nome das notas nas claves de sol e de fá; solfejo não modulante nos modos maior ou menor (natural, melódico ou harmônico) em compassos simples ou composto com subdivisão das unidades de tempo em quatro ou seis partes, a ser realizado a partir de qualquer metodologia. O edital esclarece, ainda, que o candidato tem três minutos para estudar o trecho a ser

cantado, e que os critérios de avaliação são: afinação, precisão rítmica, compreensão do fraseado musical, fluência na execução, manutenção da tonalidade.

**c) - Prova de execução musical:** uma música brasileira, popular ou erudita, dentre quatro peças indicadas pelo candidato no início da prova. A banca escolherá a peça a ser apresentada. É necessário trazer uma cópia da partitura das peças a serem tocadas. As partituras também podem ser apresentadas na forma de melodia e cifra. Recomenda-se trazer peças de autores que já tenham gravado comercialmente, preferencialmente conhecidos. É dada ao candidato a possibilidade de escolher algumas formas de apresentar a música: cantando e, simultaneamente, se acompanhando ao instrumento harmônico; acompanhar, ao instrumento harmônico, outro instrumentista ou cantor(a); solar a melodia principal e ser acompanhado harmonicamente por outro instrumentista (no caso de canto e instrumentos não harmônicos).

A partir destes tópicos designados no edital referente ao THE de licenciatura em música, vamos buscar a possibilidade de reconhecê-los dentro do repertório ensaiado pelo coro e entender se são assimilados ou utilizados pelos jovens para otimizar a apreensão das músicas e aumentar sua compreensão de teoria musical.

Os itens do programa de provas do Teste de Habilidade Específica que convergem com o trabalho que ocorre durante os ensaios de um coro são variáveis de um grupo para o outro, visto que a maneira como as músicas são trabalhadas nesse tipo de prática não é padronizada, bem como o próprio repertório em si. Como afirma ZANDER (2008, p.30), o regente precisa "saber entusiasmar e despertar cada vez mais o interesse do seu grupo". Isto, somado ao fato de que as motivações das pessoas variam de acordo com diversas questões (como idade e contexto sociocultural), justifica a heterogeneidade recorrente entre o repertório apresentado pelos coros: cada grupo se sentirá instigado a trabalhar um determinado tipo de música, dentro de suas possibilidades.

Não é possível afirmar com certeza que determinados aspectos da leitura e escrita musical serão trabalhados no grupo (como as quiálteras, por exemplo, previstas neste edital), já que esse é um âmbito que está submetido à particularidade de cada obra executada e a escolha do repertório é uma das responsabilidades do regente, levando em consideração o seu grupo, como afirma Gaborim-Moreira:

"A regência consiste na construção de um projeto que conduza o coro à transformação, onde as tomadas de decisão se fazem dentro do que é

necessário e de acordo com o que é coerente e possível, o que demanda o conhecimento da situação do grupo dentro de sua história e das condições daquele determinado momento.” (GABORIM-MOREIRA, 2015, p. 91)

Ainda assim, existe um conteúdo básico, inerente a qualquer partitura dentro das possibilidades de repertório executado comumente por grupos amadores. Dentro desse conteúdo, encontramos de forma geral: regras básicas de grafia musical; escrita na clave de sol e de fá; fórmula de compasso simples e composto; armadura de clave; modos maior e menor; intervalos harmônicos e melódicos, simples ou compostos; cifragem alfanumérica no repertório popular; subdivisão rítmica; estruturas das tríades; funções harmônicas sobre o I, IV e V graus. É comum que cantores entrem em contato com muitos desses conteúdos ao aprender um repertório para performance. Mesmo que eles não sejam nomeados durante os ensaios, a vivência prática certamente facilitará sua compreensão a nível teórico em um momento posterior.

Para isso, o uso da partitura pelos cantores tem um papel muito importante. O convívio frequente com a grafia musical associada a performance que ocorre em ensaios regulares, permite que muitos elementos musicais ouvidos passem a ser reconhecidos, e que sua representação seja compreendida.

Dentro do Coro Juvenil, observamos que existem jovens que identificam esses elementos presentes na partitura e são capazes de reproduzi-los sozinhos (ou seja, foram introduzidos na leitura e escrita musical e ao solfejo). Outros utilizam a partitura como ferramenta para facilitar o acompanhamento dos ensaios. O questionário aplicado ao grupo não especifica o nível de conhecimento, mas comprova que a partitura é uma ferramenta de auxílio.

Independente se os jovens com mais autonomia adquiriram seus conhecimentos de forma total ou parcial dentro da prática coral, existem tópicos que são mais facilmente apreendidos por quem não sabe ler música. Segundo KOMOSINSKI (2009, p.26), na maioria das vezes, o que dá identidade a uma melodia cantada são "elementos lineares horizontais" como altura melódica, ritmo melódico e texto. Isto, somado as relações harmônicas, completa esta identidade melódica - esses seriam, porém, os elementos primeiramente assimilados por uma pessoa ao executar uma música.

Compreendemos, assim, o motivo de alguns exercícios realizados no Coro Juvenil funcionarem tão bem para resolver dificuldades que surgem no aprendizado de músicas

novas. Alguns destes exercícios consistem em realizar somente a leitura métrica (com silabação livre, em alguns casos, dependendo do grau de dificuldade); leitura métrica com o texto em um segundo momento; apreciação da melodia executada por um instrumento, geralmente o piano, para depois reproduzi-la com silabação livre; solicitar que todos cantem, de cada vez, a melodia de cada naipe para que se crie uma conscientização do resultado final; cantar a música em uma velocidade menor que a final, para que se tenha tempo de ouvir como cada trecho está soando. Esses exercícios simples dissolvem dificuldades e são feitos com frequência nos ensaios para que a estrutura da música, tanto rítmica quanto melódica, se torne clara para os cantores.

Além disso, tais práticas evidenciam partes diferentes estruturais da música: ao realizar a leitura rítmica, enfatiza-se o ritmo; ao realizar vagorosamente a execução da melodia, enfatiza-se a altura das notas. Tudo isso dá ao jovem cantor a oportunidade de relacionar o que ele está cantando ou ouvindo com o que está escrito na partitura, como já afirmamos anteriormente.

Dessa forma acreditamos que a prática é uma etapa anterior à teorização da música e é um meio de musicalizar uma pessoa ou um grupo, como investigamos nesta pesquisa. Através desta musicalização a compreensão de símbolos musicais se torna mais fácil, como veremos a seguir no terceiro capítulo.

### CAPÍTULO 3 – O PROJETO DE EXTENSÃO CORO JUVENIL UNIRIO E O THE

Para que possamos compreender de maneira mais específica as possibilidades de estudo que a prática do Coro Juvenil UNIRIO oferece aos seus participantes, confrontaremos o repertório trabalhado no grupo com os itens solicitados no edital do THE de licenciatura em música da UNIRIO. Procuramos demonstrar que os elementos exigidos já são reproduzidos pelos jovens, nos ensaios, de forma natural.

É necessário ressaltar que o objetivo do projeto não é ensinar música, isto é, a leitura, a escrita e a percepção musical, propriamente ditas. O projeto busca promover a musicalização do indivíduo, bem como desenvolver todos os fatores, já abordados aqui no primeiro capítulo desta pesquisa, que contribuem para a formação do indivíduo. Nem todos os conteúdos solicitados edital do THE são contemplados dentro do trabalho do coro, ainda que a teoria e a percepção sejam um caminho implícito dessa prática.

#### 3.1 – Sobre grafia e execução musical

A abordagem de termos referentes a parte de grafia musical, por exemplo, é um pré-requisito na realização do THE. Estes termos não são uma prioridade dentro do ensaio por não cumprirem um papel essencial para que o resultado final seja atingido. Contudo, a grafia não é um elemento estranho para os jovens, já que todos utilizam a partitura para acompanhar os ensaios. A partitura é uma ferramenta cujas características vão sendo compreendidas pouco a pouco, de maneira natural. Poderemos observar nas respostas obtidas através do questionário aplicado aos jovens, que trataremos mais adiante.

Consideraremos a leitura nas claves de sol e fá; o reconhecimento das armaduras de clave; o reconhecimento de cifragem alfanumérica usada em música popular - constando de tríades e tétrades, e da qualidade das tríades maior, menor, aumentada ou diminuta - como elementos presentes nas partituras utilizadas pelos cantores, mas que não necessariamente são nomeados ou trabalhados diretamente.

O reconhecimento e a compreensão das armaduras de clave presentes na partitura, por exemplo, não são estritamente necessários para que o ensaio seja proveitoso. Porém existem elementos encontrados com muita frequência nas partituras, que podem ser trabalhados. Para isso é necessário que haja interesse e tempo hábil, para que o trabalho seja frutífero. Alguns desses elementos são os sinais de repetição e indicação para qual parte a música seguirá ( *ritornelo*, chaves de volta, expressões como "*Da capo*", representada pelas iniciais *D.C.*;

sinais de *coda*), as pausas e as indicações de dinâmica (*piano*, *mezzo-piano*, *forte*, etc.). Estes são códigos que não dizem respeito propriamente a sons, mas os jovens logo se familiarizam com sua nomenclatura e seu significado por serem muito utilizados pelo regente.

Estes sinais de repetição não são saberes exigidos diretamente no THE, mas podem conferir um maior grau de expressividade e compreensão dos solfejos a serem executados. Também podem dar maior liberdade e naturalidade na reprodução das peças que os alunos desejarem executar em quaisquer ambientes.

Sobre a parte de execução musical prevista no THE, entendemos que os jovens não estão restritos somente à cantar, pelo fato de sua vivência no coro ser eminentemente vocal. Ao longo destes anos, em vários momentos os jovens puderam apreciar e cantar juntamente com alunos da graduação. Ao verem os alunos tocando instrumentos diversos, puderam ver que existem inúmeras de formas de estudar música. Há um pianista acompanhador em todos os ensaios, que auxilia no ensino das melodias de cada naipe e também acompanha o grupo, quando todos já sabem suas vozes. Conforme o repertório a ser realizado a cada semestre, o coro realiza peças juntamente com a Orquestra da UNIRIO. Os alunos bolsistas da graduação, que auxiliam o projeto, também tocam seus instrumentos de acordo com o repertório. A vivência com diferentes instrumentos, em ocasiões diversas, com repertórios de vários estilos musicais, exerce grande influência sobre os jovens. Tudo isso lhes desperta o interesse para outras possibilidades de execução musical, influenciando suas escolhas referente à prova de execução. ANDRADE (2011, p.82) comenta sobre a oportunidade do fazer musical ao lado de pessoas mais experientes, dizendo que “é a própria prática – a oportunidade de fazer – ao lado do mais experiente que faz com que o iniciante aprenda”.

O projeto também abre espaço para prática de regência coral, a realização de arranjos e composições de alunos da graduação. Todo este ambiente proporciona aos jovens uma intimidade entre o que eles executam agora e o que eles podem realizar no futuro, caso desejem seguir com os estudos de música. Eventualmente os bolsistas do projeto oferecem aos jovens aulas de canto ou de instrumento com interesse e disponibilidade, em horário distinto ao do ensaio do coro.

O Coro Juvenil UNIRIO cria a possibilidade e o estímulo ao estudo e conhecimento de outras práticas musicais. Oferece ao jovem um ambiente propício ao desenvolvimento musical, ainda que não faça parte do trabalho preparar-lo para a prova de execução musical.

Outro ponto importante no auxílio à prova de execução é que o coro se apresenta em público com frequência. Os cantores se acostumam a cantar em lugares e em contextos



diferentes. O Coro Juvenil, por exemplo, realiza todo semestre apresentações na própria UNIRIO, que é um ambiente familiar para os jovens, mas também já se apresentou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Isto confere ao grupo uma capacidade de adaptação à situações diversas, o que pode ser muito útil para um jovem que está se preparando para a prova de execução e não sabe em que circunstâncias terá que realizar esta mesma prova, conferindo-lhe mais desenvoltura.

### 3.2 – O método Dalcroze e a aprendizagem no canto coral

As questões abordadas no primeiro capítulo desse trabalho demonstram os tipos de aprendizagem que podem ocorrer durante a prática coral contínua. Traçamos, então, um paralelo entre o processo de ensino-aprendizagem no canto coral e o método Dalcroze<sup>7</sup>. Seu método propõe a educação musical através da participação do corpo todo, afirmando que o som é percebido por outras partes além do ouvido. Ainda que o Coro Juvenil não possua atividades de desenvolvimento corporal ou cênico, Dalcroze defende atribuição de nomes e significados posteriores à prática musical. Ou seja, Dalcroze defende que primeiro deve-se executar para depois teorizar o que foi executado. A prática coral promove exatamente essa possibilidade de teorização posterior à prática.

Os alunos cantam diversas escalas, subdivisões, dinâmicas e etc., para depois atribuir nomes a tudo o que já fizeram – quando necessário e se desejado, bem como ocorre nas atividades propostas por Dalcroze em sua metodologia. Nela, os alunos só nomeiam os elementos musicais ressaltados pelos exercícios após a prática dos mesmos, para que se estabeleça a relação entre música e corpo. Dalcroze entende que "a música não é sentida apenas pelo ouvido, mas pelo corpo inteiro, e que o corpo em movimento rítmico é o primeiro e o mais perfeito dos instrumentos musicais", portanto "a educação musical deveria ser ao mesmo tempo uma educação de movimento livre, natural e harmonioso." (DEL PICCHIA; ROCHA; PEREIRA; 2003, p. 75)

Ainda que na prática coral os cantores não elaborem especificamente a questão do movimento, "o processo de educação musical de Dalcroze utiliza a voz como instrumento natural" (FERNANDES, 2010, p.83), tanto para a improvisação quanto para a formação do ouvido interno. Esta formação do ouvido interno era o objetivo maior de seu trabalho já que

---

<sup>7</sup> Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950): pedagogo musical austríaco que desenvolveu um método de ensino musical incorporando movimento rítmico, improvisação vocal e instrumental. Sua metodologia prevê, entre outras questões, a experimentação e a vivência sonora (seja através de movimentos ou improvisos com a voz ou instrumentos) como antecessora à atribuição de símbolos aos sons.

ele o considerava "fundamental para a formação do músico" (DEL PICCHIA; ROCHA; PEREIRA, 2003, p. 83). A prática do canto coral também influencia na formação do ouvido interno já que o ato de cantar não deixa de ser uma atitude corporal, que passa por dentro de si e exige uma harmonia entre ouvido, mente e execução. Ainda sobre a relação entre o método Dalcroze e o canto coral, Fernandes afirma que:

Uma das vantagens da aplicação do estudo do solfejo idealizada por Dalcroze na prática do canto coral é que o aluno será levado a atingir um nível em que consiga relacionar a leitura, a escrita e a audição interna através da execução musical e não apenas por meio de exercícios. (FERNANDES, 2010, p. 83)

O que nos leva a crer que uma explicação posterior à execução musical dos alunos sobre o que eles realizam musicalmente é válida para a associação entre sons, símbolos e nomes. Ainda que não seja através de exercícios do método Dalcroze, e sim através da própria execução musical dos jovens.

Como já vimos no decorrer desta pesquisa, a utilização da partitura nos ensaios é fundamental nesse processo. Os jovens tem um contato semanal com a representação daquilo que eles cantam, já que "a leitura e a escrita estão vinculadas ao ouvido e ao desenvolvimento da audição interna" (FERNANDES, 2010, p.83). Esta audição interna é muito estimulada durante os ensaios, principalmente em algumas situações. A primeira delas é quando os jovens ficam em silêncio ouvindo o pianista tocar a melodia de suas vozes - eles memorizam a melodia e depois executam. Uma outra situação em que a audição interna é trabalhada se dá quando as vozes dos colegas estão sendo ensaiadas enquanto seu naipe aguarda para cantar junto. Acompanhando o ensaio através da partitura sem cantar, os jovens apenas "imaginam" a melodia que devem fazer depois.

Com base na teoria de Dalcroze percebemos que toda prática é musicalizadora por si só e, portanto, é um meio de aprendizagem. Isso não seria diferente com o canto coral, com todas as suas características e possibilidades tratadas aqui. O canto coral pode ser um grande meio de ensino e aprendizagem musical.

Podemos dizer que a vivência no Coro Juvenil UNIRIO musicaliza seus integrantes, o que é por natureza um fator relevante para quem deseja ingressar no curso de graduação. Veremos agora de que forma isso se dá concretamente, através da análise do repertório do grupo.

### 3.3 – O repertório e a utilização da partitura

Considerando a relação entre a prática precedendo a teorização, o desenvolvimento do ouvido interno e o papel da partitura na formação de conceitos musicais, vamos abordar o repertório do Coro Juvenil através da análise de trechos das partituras. Buscaremos exemplificar de que maneira a associação entre sons, símbolos, alturas, subdivisões rítmicas, etc., pode ocorrer no curso natural dos ensaios, a medida que os alunos cantam observando a transcrição da sua prática.

Como citado anteriormente, levamos em consideração apenas os saberes solicitados pela UNIRIO que devem ser aplicados no THE de Licenciatura em Música. Optamos por dar ênfase aos saberes referentes à prova oral, já que alguns aspectos da prova escrita e de execução musical foram contemplados no início deste capítulo e entendidos como não fazendo parte da questão central desta pesquisa. Essa separação se dá pelo fato do canto coral ser estritamente prático e trabalhar exatamente a reprodução, através da voz, de melodias e ritmos pré-definidos.

Restringimos nossa pesquisa aos conteúdos solicitados no edital. O repertório do Coro Juvenil muitas vezes trabalha outros elementos que não estão solicitados na prova do THE. Melodias modais e compassos de maior complexidade, por exemplo, não foram destacados, apesar de estarem presentes em algumas peças musicais.

Desta forma, buscaremos no repertório as escalas maiores e menores (nas formas natural, harmônica e melódica), compassos simples ou compostos e suas subdivisões das unidades de tempo em quatro ou seis partes. O edital complementa ainda com os critérios que serão avaliados nesta prova oral, sendo estes: afinação, precisão rítmica, compreensão do fraseado musical, fluência na execução e manutenção da tonalidade.

Contudo, está previsto no edital<sup>8</sup> que a prova escrita "contempla questões de caráter teórico e auditivos, incluindo ditados melódicos e/ou rítmicos". Isso quer dizer que nem todo o conteúdo da sessão designada como "escrita" pode ser considerado como elemento unicamente teórico ou relacionado apenas com a grafia musical, sendo excluído do caráter prático da aprendizagem no coro.

Partindo desse princípio, observamos quais conteúdos designados no edital à prova escrita estiveram presentes na parte auditiva das provas aplicadas em 2013, 2014 e 2015. Através da observação dos gabaritos, de acordo com o material disponibilizado no site da

---

<sup>8</sup> <<http://www.unirio.br/caeg/processos-seletivos/processos-em-andamento/2016/the-musica-2017/edital-the-musica-2017/view> >Acessado em 18/12/16.

UNIRIO<sup>9</sup>, obtivemos um panorama do que é comumente solicitado aos estudantes. Dos saberes listados como "prova prática", encontramos no gabarito dos ditados: qualidades das tríades; altura absoluta dos acordes a partir do lá 3; identificação de escalas, a partir do lá 3.

Todavia, o estudante deve estar preparado para executar todos os itens solicitados no edital, independente de sua incidência nas questões das provas de ditado. Sendo o ditado uma transcrição do que se ouve, o aluno precisa entender com clareza o que está sendo tocado. Nesse sentido, o trabalho do coro tem o mesmo efeito tanto em relação ao ditado quanto ao solfejo, pois em ambos os casos a experiência prévia auxilia no entendimento necessário para transcrever ou cantar uma melodia lida à primeira vista.

Sobre os critérios de avaliação da prova oral (afinação, precisão rítmica, fraseado musical, fluência na execução e manutenção da tonalidade), todos estes requisitos fazem parte do foco de trabalho do coro. A afinação é constantemente trabalhada para que o grupo como um todo cante de maneira afinada. A precisão rítmica é indispensável para que todo o coro articule junto e os fraseados são trabalhados porque dão dinamismo à música que tende a se tornar linear quando feita em grupo. O treino de fluência na execução se dá principalmente quando os cantores estão aprendendo a música, pois precisam ouvir a melodia e logo reproduzi-la de maneira satisfatória. Por último, a manutenção da tonalidade também é muito trabalhada já que é uma característica dos coros realizar uma parte do seu repertório *a capella*, ou seja, sem o acompanhamento de instrumentos que sirvam de referência para manutenção da afinação. Nesses casos a manutenção da tonalidade fica a cargo do treino, do ouvido e da atenção dos próprios cantores.

Dito isto, vamos subdividir nossa análise do repertório em três modalidades: escalas, acordes e subdivisão rítmica, para organizarmos de maneira clara os exemplos contidos no repertório do Coro Juvenil UNIRIO.

## ESCALAS

Estão previstos no edital conhecimentos de escalas maiores e menores (nas formas natural, melódica e harmônica), e o reconhecimento das notas pelo nome nas claves de sol e fá, entre outros. O reconhecimento das notas pelo nome está relacionado com as questões de notação e armadura citadas anteriormente. Os jovens tem contato com todas estas questões,

---

<sup>9</sup> <<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ivl/the>> (Acessado em 08/12/2016)

porém é necessário que haja uma motivação pessoal para que eles apreendam esse tipo de conhecimento que não é indispensável para cantar no coro.

O conhecimento das escalas também não é necessário para cantar no coro, mas a capacidade de reproduzi-las sim. As escalas estão presentes intrinsecamente nas melodias das músicas. Ou seja, os jovens devem ser capazes de reproduzir uma melodia maior, menor natural, menor harmônica ou menor melódica, ainda que não saibam nomear aquilo que estão cantando.

Temos alguns exemplos de melodia em modo maior, mas escolhemos o que acreditamos ser o mais indicado para um jovem que esteja no começo dos seus estudos musicais. Na música “As Criaturas da Noite”, de Flavio Venturini e Luis Carlos Sá, as melodias das sopranos estão em grau conjunto e passam pela terça maior, uma das características que confere à escala o título de “maior”:



Figura 1: “As criaturas da noite” de Flavio Venturini e Luis Carlos Sá; arr. de Vicente Ribeiro.  
Compassos 1 ao 6 – melodia de soprano.  
Página completa no anexo 1.

Alguns compassos depois há também o movimento entre fundamental - sensível – fundamental, também na melodia de soprano. A presença da sensível é outra característica igualmente importante do modo maior, indispensável para a qualificação do mesmo:



Figura 2: “As criaturas da noite” de Flavio Venturini e Luis Carlos Sá; arr. de Vicente Ribeiro.  
Compassos 9 a 12 – melodia de soprano.  
Página completa no anexo 1.

Para exemplificar o modo menor natural, utilizamos a música “Ciranda da Rosa”, de Alceu Valença. Recortamos um trecho conclusivo da melodia de soprano. Apesar de não estar em grau conjunto, passa por graus importantes para a classificação da escala como menor, como o sexto e o terceiro grau menores:

6

1ª vez

i - nho; tu és fei-to o pa-ssa - ri - nho que se cha-ma bei - ja - flor. Sou tu - a  
al - ma, só meu bei - ja - flor a - cal - ma tu - a es - cra - va, meu se - nhor. Que to - ma o

Figura 3: “*Ciranda da rosa vermelha*” de Alceu Valença; arr. de Alice Ramos Senna.  
Compassos 6 a 8 - melodia de soprano.  
Página completa no anexo 2.

Sobre a escala menor harmônica, que difere da menor natural pela presença da sensível, encontramos um exemplo na música “Feira de Mangaio”, de Sivuca, também na melodia de sopranos.

43

S

— do E o-lhar pra Ma - ri - a - do — Jo á —

Figura 4: “*Feira de Mangaio*” de Sivuca; arr. De Maurício Garritano.  
Compassos 43 e 44 – melodia de soprano.  
Página completa no anexo 3.

Não encontramos, no repertório do Coro Juvenil, um exemplo que contenha a escala menor melódica. Para uma melhor compreensão da escala menor harmônica e da escala menor melódica, indicamos que o aluno estude sua estrutura. As sonoridades características que diferem ambas do escala menor natural não são comumente encontradas de maneira explícita e facilmente identificável, especialmente em repertório para coro, onde os arranjos trabalham a disposição de várias vozes diferentes.

Ao observar de maneira mais atenta o exemplo utilizado para a escala menor harmônica, percebemos que o trecho destacado contém as características principais da mesma: terça menor, sexta menor e sétima maior. Se cantada de maneira ascendente e por grau conjunto, é notória a diferença de sonoridade que existe a escala menor harmônica e a menor natural. O intervalo de segunda aumentada formado entre a sexta menor e a sétima maior, na escala menor harmônica, pode gerar uma dificuldade de compreensão por ser um intervalo incomum. Porém, dentro da música exemplificada, apesar de termos a sexta menor e a sétima maior, não há um estranhamento devido a disposição das notas na melodia. Não há o intervalo de segunda aumentada e, por isso, não é suficiente para tornar o aluno apto a

reconhecer a escala durante um ditado, por exemplo, em que ela possivelmente aparecerá por grau conjunto.

## ACORDES

Não são muitas as questões harmônicas ou sobre acordes solicitadas no THE. Entre elas estão a classificação das funções sobre os acordes de I, IV e V grau (tônica, subdominante e dominante, respectivamente). Porém essa classificação não aparece como reconhecimento auditivo e sim a partir de um trecho musical dado onde, através da partitura, o candidato deve observar os acordes formados pelas notas e apontar se pertencem a uma dessas funções. Para isso é suficiente que o aluno saiba a estrutura dos acordes dentro do campo harmônico, mas não é necessário que seja capaz de reconhecê-los auditivamente.

Dentro do ditado, encontramos duas situações diferentes: na primeira os acordes são tocados e o aluno deve identificar a qualidade do mesmo (se é maior, menor, aumentado ou diminuto, sempre se tratando de tríades); na segunda é tocado o lá 3 e em seguida o acorde, que o aluno deve escrever qual é. Vamos apresentar aqui, então, trechos de arranjos cantados pelo Coro Juvenil que tenham uma estrutura harmônica mais clara entre as vozes, podendo auxiliar na compreensão das qualidades dos mesmos,

Na música "*All Star*" de Nando Reis, arranjo de Augusto Ordine, temos um trecho em que as vozes articulam juntas. Apesar de estarem em alturas diferentes, são harmonizadas em bloco<sup>10</sup>. Os acordes formados a partir das notas cantadas das vozes estimulam a formação do ouvido harmônico.

Figura 5: "*All Star*" de Nando Reis; arr. de Augusto Ordine. Compassos 12 a 14.

<sup>10</sup> A expressão "em bloco" refere-se a um tipo de harmonização onde todas as vozes articulam juntas metricamente, cada uma em uma nota diferente.

Temos como exemplo também o primeiro movimento do Magnificat, de Vivaldi, onde algumas vozes fazem poucas articulações separadamente, mas a estrutura é de textura coral.

**Adagio** **1. MAGNIFICAT**

The image shows a musical score for the first movement of the Magnificat by Vivaldi. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are in Portuguese and English. The score includes a measure number '5' at the top right. The lyrics are: 'Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Ma - gni - fi - cat a - ni - ma' and 'My soul, my soul doth mag - ni - fy the Lord. My soul, my soul doth mag - ni -'.

Figura 6: "Magnificat" de Vivaldi. Primeiro movimento.

Compassos 1 a 6.

Página completa no anexo 5.

Exemplificamos através de trechos onde os acordes são formados por notas cantadas simultaneamente. Porém, a prática do canto coral é por si só grande meio de desenvolvimento do ouvido harmônico. Mesmo em formas de escrita que não utilizam textura coral é possível perceber a harmonia da música pela distribuição de vozes. É um exercício valioso cantar ouvindo outras notas pertencentes a harmonia de determinada música para construir internamente as relações entre as notas dos acordes.

## SUBDIVISÃO RÍTMICA

O domínio da subdivisão rítmica foi um dos conteúdos mais citados no questionário aplicado aos jovens do coro. Essa informação aparece de várias formas. Alguns mencionaram o termo "ritmo", outros citaram a duração das notas, como veremos mais a frente. A relação entre o pulso e a sua subdivisão está atrelada às diferentes figuras rítmicas das notas, que são rapidamente percebidas pelos jovens. Eles entendem logo que nos momentos de maior ou menor articulação estas figuras são diferentes.



Um exemplo de subdivisão da unidade de tempo em quatro partes, descrito no edital, está na música "Verano Porteño" de Piazzolla, no compasso 18, a seguir:

The musical score for "Verano Porteño" shows four staves. The lyrics are: "pam da ba da ba da ba dam — pa bam bam. Pi ra ba ram pa — Pa pa ram pam pi ra ba ram pa — bom bom bom bom bom bom". The score includes dynamic markings (f) and performance instructions (div., unis.).

Figura 7: "Verano Porteño" de Astor Piazzolla; arr. de Oscar Escalada.  
Compassos 18 a 19.  
Página completa no anexo 6.

Outra questão rítmica que podemos exemplificar são as quiálteras, solicitadas na prova escrita que podem fazer parte dos ditados. Na música "O rei encantado" de José Alberto Kaplan, temos um trecho com subdivisão simples seguido de quiálteras:

The musical score for "O Rei Encantado" shows four staves. The lyrics are: "Há um tou-ro ne-gro en-can - ta - do — E que es-se tou-ro é Dom Se - bas - tião, Há um tou-ro ne-gro en-can - ta - do — E que es-se tou-ro é Dom Se - bas - tião Há en - - can - ta - do — E que es-se tou-ro é Dom Se - bas - tião Há en - - can - ta - do — E que es-se tou-ro é Dom Se - bas - tião". The score includes a "curta" marking and triplet markings (3).

Figura 8: "O Rei Encantado". Música de José Alberto Kaplan; poesia de Ferreira Gular.  
Compassos 6 ao 10.

Página completa no anexo 7.

O edital também fala sobre compasso composto, que comumente se refere ao chamado binário composto (6/8). Não encontramos nenhuma música no repertório com esse compasso. Entretanto temos um exemplo de compasso composto mais incomum no repertório utilizado com jovens, presente nesta peça de autoria de um dos pianistas acompanhadores do grupo.

The image shows a musical score for a piece titled "Aleluia! Hoje Cristo natus est" by João Isaac Marques. The score is in 6/8 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked "A Festivo" and "f". The piano accompaniment is marked "f". The lyrics are "A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!".

Figura 9: “Aleluia! Hoje Cristo natus est” de João Isaac Marques. Missa *Juvenum*, terceiro movimento. Compassos 10 ao 13. Página completa no anexo 8.

A partir dos diversos exemplos acima podemos afirmar que o trabalho realizado no Coro Juvenil da UNIRIO proporciona uma vivência prática que promove um ambiente propício ao aprendizado musical. Esse ambiente se forma através dos ensaios do repertório escolhido, que certamente é um caminho para a compreensão dos símbolos, estruturas e parâmetros musicais necessários para que o jovem saiba ler e reproduzir música.

### 3.4 – APLICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO

Constatada a relevância da influência do repertório no estudo, buscamos confirmar a hipótese de que os jovens fazem associações entre o que cantam e o que lêem na partitura, e de que maneira o fazem. Assim, pedimos que respondessem a um questionário<sup>11</sup> para que soubéssemos a importância da prática coral para eles, bem como a importância da utilização da partitura nos ensaios e de que forma isso ocorre.

Considerando os aspectos sociais do coro que abordamos no primeiro capítulo desta pesquisa, acrescentamos uma pergunta sobre coisas que os jovens aprendem ao participar de

<sup>11</sup> Apêndice 1

um coro, além do conteúdo teórico musical. Uma outra questão muito importante para esta pesquisa foi investigar se e quantos cantores tem o desejo de ingressar no curso de música em uma universidade, pois este é um ponto determinante na dedicação que os jovens dão às questões teóricas.

Dos dezoito questionários respondidos, apenas três são de jovens que estão há menos de um ano participando das atividades do grupo – o que demonstra que os cantores se mantêm motivados a continuar o trabalho e o que nos ajuda a ter um panorama sólido da influência do projeto no aprendizado ao longo do tempo. Quinze cantores responderam que tem interesse em ingressar num curso de graduação em música, dois se mostraram indecisos e apenas um afirmou que não tem esse desejo. Tanto o tempo de permanência no projeto quanto o desejo de ingressarem na universidade demonstram que a motivação pessoal, citada anteriormente nesse trabalho como força motriz para a associação entre prática e teoria por parte dos alunos, é um imperativo no meio do grupo. Isso faz com que o Coro Juvenil seja um meio mais propício ao aprendizado musical.

Apesar de termos deixado espaços para respostas complementares por extenso no questionário, não fica claro qual é o nível de leitura musical dos jovens. Todos afirmaram que a utilização da partitura os auxilia durante os ensaios, comentando que através dela podem prever qual a próxima parte da música irão cantar. Os aspectos comentados nas respostas que são facilitados pelo uso da partitura foram os mais variados: melodia, ritmo, letra, intensidade e numeração de compassos. Algumas respostas foram menos específicas, apenas comentando que sem a partitura fica mais difícil acompanhar o ensaio. Entretanto, nenhum dos jovens afirmou estritamente saber ler as notas e as figuras rítmicas, especificamente.

Um dado intrigante é que a incidência de integrantes que confirmam saberem acompanhar os ritmos escritos na partitura é maior do que os que conseguem prever a altura das notas. Esse dado nos remete ao trabalho de Dalcroze, que é mais relacionado ao desenvolvimento rítmico do que melódico, já que o educador observou que todos nós temos um ritmo interno.

Por fim, quase todas as respostas sobre os aprendizados adquiridos ao cantar no coro, além dos teórico-musicais, mencionam trabalho em conjunto; o respeito; a colaboração; a expressividade; ouvir o outro cantando; e o convívio. Todas relacionadas a característica do canto coral de promover educação social, além de musical.

A análise das respostas confirma hipóteses levantadas antes sobre o valor do projeto na formação dos jovens, promovendo senso de coletividade, de pertencimento e ampliação de conhecimentos musicais, tanto teóricos quanto práticos, e de repertório.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar sobre aprendizagem dentro do canto coral requer considerar as questões de interação e convívio social que existem nessa prática. A heterogeneidade é característica de um trabalho realizado por um grupo de pessoas com diferentes vivências, expectativas e pensamentos. O fazer musical é o objetivo comum entre elas, que são lideradas e influenciadas pela figura do regente.

Nesse sentido, pudemos observar que a prática coral não somente promove a musicalização e a expressividade do ser mas também é, com igual importância, um ambiente de interação social. Interação esta que se dá também no próprio fazer musical, quando os naipes precisam se fazer menos presentes para dar espaço a outro. Ou ainda - talvez principalmente, eu me arriscaria a dizer - quando o grupo tem que cantar em uníssono. É algo que exige atenção e colaboração com o outro.

Dentro desse ambiente de colaboração coordenada, onde se constroem laços entre os cantores, a aprendizagem musical se dá de maneira mais prazerosa principalmente por estar envolvida com a prática. Pudemos constatar que dentro do canto coral a educação, seja ela social ou musical, se dá implicitamente e é inevitável, por esse fazer musical ser regular e acontecer na interação de um grupo.

Após compreendermos que o processo de ensino aprendizagem ocorre independente do objetivo do canto coral ser de promover ensino teórico-musical ou não, investigamos de que forma esse processo ocorre dentro do Coro Juvenil UNIRIO.

Confirmamos que o trabalho do Coro Juvenil possui as características de integração e convívio social, e desenvolve a musicalização dos cantores que dele participam com regularidade. Buscamos conferir se essa musicalização propicia a compreensão posterior de teoria e percepção musical, partindo da experiência da prática do canto, visando a possibilidade do coro auxiliar um aluno que queira ingressar no curso de música da universidade.

Ao buscar elementos presentes no repertório do Coro Juvenil descritos no edital do THE, encontramos a maior parte dos saberes necessários para a realização da prova. Demonstrando, dessa maneira, que a vivência no projeto faz com que os jovens tenham contato com uma série de questões que possibilitam seu ingresso na universidade, dependendo de seu interesse pessoal. Os saberes que não encontramos no repertório são apenas uma questão de escolha do mesmo, que não está voltada para a realização do THE, visto que esse não é o objetivo do projeto.

Compreendemos ainda de que forma a associação entre o canto e a leitura está presente no cotidiano de ensaios dos cantores do grupo. Entendemos que a partitura auxilia concretamente esse processo de correlação entre prática e teoria, promovendo o aprendizado de questões teóricas de maneira natural durante as atividades do coro. Dessa forma apontamos a relevância deste projeto e de outros similares a este para a disseminação de práticas e conhecimentos em música.

A possibilidade de prática musical ainda com pouca idade faz com que os jovens sejam cada vez mais estimulados a estudar música. Além disso, a existência de projetos como esse promovem a valorização da arte e do crescimento como indivíduo. Este logo se vê como pertencente a uma sociedade, onde o respeito pelo outro e a coletividade devem ser valorizados.

Encontramos no projeto de extensão Coro Juvenil UNIRIO todas as possibilidades de desenvolvimento apontadas pelos autores utilizados como referenciais nessa pesquisa. Constatamos que o trabalho realizado pelo coro é um ambiente ideal para a musicalização, socialização e estímulo à continuidade dos estudos na música.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Lucila Prestes de Souza Pires de. **Aprendizagem musical no canto coral**: interações entre jovens em uma comunidade de prática. 2011. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Educação Musical) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2011.

COSTA, Patricia S.S. **Coro juvenil** – por uma abordagem diferenciada. 2009. Dissertação (Mestrado em Música – Centro de Letras e Artes) - Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Programa de Pós-graduação em música, Rio de Janeiro, 2009.

DEL PICCHIA, Juliana Miranda Martins; ROCHA, Raimundo Andrade da; PEREIRA, Denise Perdigão. Émile-Jaques Dalcroze: Fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical. **Revista Modus**, Belo Horizonte, vol. VIII, n. 12, p. 73-88, maio 2013. Disponível em: <<http://www.uemg.br/openjournal/index.php/modus/article/viewFile/649/397>>. Acesso em: 07/12/2016.

FERNANDES, José Fortunato. Método Dalcroze: perspectivas de aplicação no canto coral. **Revista Espaço Intermediário**, São Paulo, vol. 1, n. 1, p. 78-89, maio 2010. Disponível em: <<http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/8cfd0c0b195efbf577516fd1a04aad58.pdf>>. Acessado em 24/11/2016.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da prática coral. **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira**. [S.l.], 2006.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia Iara. **Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária: a experiência do PCIU**. São Paulo, 2015.

KOMOSINSKI, João Luis. **Canto coral e cognição musical**: as práticas brasileiras e suas articulações com a memória. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em Música, Curitiba, 2009.

SILVA, Ana Maris Goulart. **O sujeito cantante**: reflexões sobre o canto coral. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo – Faculdade de Educação – Programa de Pós-graduação em Educação, São Paulo, 2014.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. Sexta edição. Porto Alegre: Movimento, 2008.

**APÉNDICE 1**



**QUESTIONÁRIO - CORO JUVENIL UNIRIO**

Idade:

Há quanto tempo participa do Coro Juvenil:

Já teve outra(s) experiência(s) com coro(s)?

- a) Sim          b) Não

As partituras te ajudam a acompanhar o ensaio?

- a) Sim          b) Não

Durante os ensaios, aprendeu algo sobre a partitura que te ajude a acompanhar os ensaios? <sup>12</sup>

- a) Sim          b) Não

Quais formas você mais utiliza para estudar as músicas do coro?

- a) Áudio          b) Partitura          c) Os dois juntos

Sabe ler partitura?

- a) Sim          b) Não

Sabe solfejar?

- a) Sim          b) Não

Tem vontade de ingressar na graduação em música?

- a) Sim          b) Não

---

<sup>12</sup> Aqui são considerados quaisquer aspectos, como por exemplo: perceber que a melodia é ascendente ou descendente ao observar a disposição das notas na partitura, independente de saberem dar nome aos símbolos.

## ANEXO 1

## PARTITURA DA MÚSICA:

As Criaturas da Noite

Composição: Flavio Venturini e Luis Carlos Sá (excerto)

Arranjo: Vicente Ribeiro

# Criaturas da Noite

Flavio Venturini e Luis Carlos Sá  
Arr. Vicente Ribeiro

Soprano I e II  
Alto  
Tenor  
Baixo

As cri - a - tu - ras da noi - te num vô - o cal - mo e pe -

As cri - a - tu - - - ras num vô - o cal -

As cri - a - tu - - - ras num vô - o cal -

As cri - a - tu - - - ras num vô - o cal -

7

que - no pro - cu - ram luz a on - de se - car

mo pro - cu - ram luz a on - de se - car

8 mo pro - cu - ram luz a on - de se - car

mo pro - cu - ram luz a on - de se - car

13

pe - so de tan - to se - re - - - no. Os ha - bi - tan - tes da

pe - so de tan - to, tan - to se - re - no. Os ha - bi - tan -

8 pe - so de tan - to, tan - to se - re - no Os ha - bi - tan -

pe - so de tan - - - to. Os ha - bi - tan -

## ANEXO 2

## PARTITURA DA MÚSICA:

Ciranda da Rosa Vermelha

Composição: Alceu Valença (excerto)

Arranjo: Alice Ramos Senna

# Ciranda da Rosa Vermelha

(inspirado no folclore nacional)

Música de Alceu Valença

Arranjo de Alice Ramos Sena

Soprano

1. Teu bei - jo do - ce tem o sa - bor do mel da ca - na; — sou tu - a  
 2. Quan - do tu vo - as pra bei - jar as ou - tras flo - res — eu sin - to

Alto

Bei - - - jo do - ce,  
 Bei - - - jo flo - res

Baritone

Bei - - - jo do - ce,  
 Bei - - - jo flor - res

3

S

a - ma, tu - a es - cra - va, meu se - nhor. Sou tu - a ca - na, teu en - ge - nho, teu mo -  
 do - res, um ci - tí - me, um ca - lor que to - ma o pei - to, o meu cor - po in - va - de a

A

a - - - mor, sou teu a - mor, teu mo - - -  
 do - - - res e um ca - lor do - - - res

B

a - - - mor, sou teu a - mor, teu mo - - -  
 do - - - res e um ca - lor do - - - res

6

S

i - nho; tu és fei - to o pa - ssa - ri - nho que se cha - ma bei - ja - flor. Sou tu - a  
 al - ma, só meu bei - ja - flor a - cal - ma tu - a es - cra - va, meu se - nhor. Que to - ma o

A

i - nho, tu és fei - to o pa - ssa - ri - - - nho, sou bei - ja - flor.  
 al - ma, só meu bei - ja - flor a - cal - - - ma sou bei - ja - flor.

B

i - nho, tu és fei - to o pa - ssa - ri - - - nho, sou bei - ja - flor.  
 al - ma, só meu bei - ja - flor a - cal - - - ma sou bei - ja - flor.

## ANEXO 3

## PARTITURA DA MÚSICA:

Feira de Mangaio

Composição: Sivuca (excerto)

Arranjo: Maurício Garritano

## FEIRA DE MANGAIO

3

35

S — sa-ros e foi pas so vo - an-do por to-do lu - gar — Ti-nha u-ma ven - di-nha no cant' da ru

A — sa-ros e foi pas-so vo - an-do por to-do lu - gar — Ti nha u-ma ven - di-nha no cant' - da ru

T — sa-ros e foi pas-so vo - an-do por to-do lu - gar — Ti-nha u-ma ven - di-nha no cant' da ru

B — sa-ros e foi pas-so vo - an-do por to-do lu - gar — Ti nha u-ma ven - di-nha no cant da ru

39

S — a, On-de o man-gai - ei-ro i - a se a-ni - mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam bu as sa

A — a, On-de o man gai - ei-ro i - a se a-ni - mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam - bu as - sa

T — a, On-de o man-gai - ei-ro i - a se a-ni mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam - bu as - sa

B — a, On-de o man-gai - ei-ro i - a se a-ni - mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam - bu as - sa

43

S — do E o-lhar pra Ma - ri - a do — Jo á — Ti-nha u-ma ven - di-nha no cant' da ru

A — do E o lhar pra Ma - ri - a do — Jo á — Ti nha u-ma ven - di-nha no cant' - da ru

T — do E o lhar pra Ma - ri - a do — Jo á — Ti-nha u-ma ven - di-nha no cant' da ru

B — do E o-lhar pra Ma - ri - a do — Jo á — Ti nha u-ma ven - di-nha no cant da ru

47

S — a, On-de o man-gai - ei-ro i - a se a-ni - mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam bu as sa

A — a, On-de o man gai - ei-ro i - a se a-ni - mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam - bu as - sa

T — a, On-de o man-gai - ei-ro i - a se a-ni mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam - bu as - sa

B — a, On-de o man-gai - ei-ro i - a se a-ni - mar — To-mar u-ma bi - ca - da com lam - bu as - sa

## ANEXO 4

## PARTITURA DA MÚSICA:

*All Star*

Composição: Nando Reis (excerto)

Arranjo: Augusto Ordine



2

12 F Dm7 B $\flat$ (add9)

La - ran - jei - ras, sa - tis - fei - to sor - ri\_\_\_ quan-do che-go a - li\_\_\_ e en - tro

La - ran - jei - ras, sa - tis - fei - to sor - ri\_\_\_ quan-do che-go a - li\_\_\_ e en - tro

La - ran - jei - ras, sa - tis - fei - to sor - ri\_\_\_ quan-do che-go a - li\_\_\_ e en - tro

15 Gm7 F(add9) Dm7

no e le-va-dor a-per-to o do-ze que é o seu an - dar não ve-jo a ho-ra de te en-con-trar. e con-ti-nuar a

no e le-va-dor a-per-to o do-ze que é o seu an - dar não ve-jo a ho-ra de te en-con-trar. e con-ti-nuar a

no e le-va-dor a-per-to o do-ze que é o seu an - dar não ve-jo a ho-ra de te en-con-trar. e con-ti-nuar a

18 B $\flat$ (add9) Gm7 D Dmaj7 G(add9)/B D Dmaj7

que-la con-ver - sa que não ter-mi-na-mos on - tem\_ fi-cou pra ho - je ho -

que-la con-ver - sa que não ter-mi-na-mos on - tem\_ fi-cou pra ho - je ho -

que-la con-ver - sa que não ter-mi-na-mos on - tem\_ fi-cou pra ho - je ho -

23 G(add9)/B D Dmaj7 G(add9)/B

je es-tra-nho mas já\_\_\_ me sin-to co-mo um ve-lho a - mi - go seu

je es-tra-nho mas já\_\_\_ me sin-to co-mo um ve-lho a - mi - go seu

je es-tra-nho mas já\_\_\_ me sin-to co-mo um ve-lho a - mi - go seu

ANEXO 5  
PARTITURA DA MÚSICA:  
*Magnificat*  
Primeiro movimento (excerto)  
Composição: Vivaldi

Durata: 14'

# ANTONIO VIVALDI

(1678 - 1741)

## MAGNIFICAT RV 610a

per soli, 2 cori a 4 voci miste e orchestre *for Solo Voices, 2 Mixed Chorus and 2 Orchestras*

a cura di *edited by*  
GIAN FRANCESCO MALIPERO

Riduzione per canto e pianoforte di *Piano reduction by*  
RAFFAELE CUMAR



Nelle pubbliche esecuzioni  
è obbligatorio inserire nei  
programmi il nome del revisore

### 1. MAGNIFICAT

*Adagio*

*S.* Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Ma - gni - fi - cat a - ni - ma  
*My soul, my soul doth mag - ni - fy the Lord. My soul doth mag - ni -*

*C.* Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Ma - gni - fi - cat a - ni -  
*My soul, my soul doth mag - ni - fy the Lord. My soul, my soul doth mag -*

*T.* Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Ma - gni - fi - cat a - ni -  
*My soul, my soul doth mag - ni - fy the Lord. My soul, my soul doth mag -*

*B.* Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Ma - gni - fi - cat a - ni -  
*My soul, my soul doth mag - ni - fy the Lord. My soul, my soul doth*

*Adagio*

*I e II*

10

me - a Do - mi - num. the Lord.

- fy the Lord, - - - - - mi - num. the Lord.

- ma me - a Do - mi - num. the Lord.

- ni - fy the Lord, - - - - - the Lord.

- - ma me - a Do - mi - num. the Lord.

- - ni - fy the Lord, - - - - - the Lord.

- ni - ma me - a Do - mi - num. the Lord.

mag - ni - fy the Lord, - - - - - the Lord.

## ANEXO 6

## PARTITURA DA MÚSICA:

*Verano Porteño*

Composição: Astor Piazzolla (excerto)

Arranjo: Oscar Escalada

8

*f* *div.*  
pam da ba da ba da ba dam — pa bam bam.

*f* *div.*  
pam da ba da ba da ba dam — pa bam. Pi ra ba ram pa —

*f* *div.* *unis.*  
pam da ba da ba da ba dam. — Pa pa ram pam pi ra ba ram pa —

bom bom bom bom bom bom

*f*

3

*unis.* [21]  
Pa ram pam pi ra ba ram pa —

bam bam. Pam pa ra ba ra ba ram —

*div.*  
— pam pa ra ba ra ba ram — bam bam bam. Pa

*div.*  
pam pa ra ba ra ba ram ba

bom bom bam bam. Bam pa

[21]

## ANEXO 7

## PARTITURA DA MÚSICA:

O Rei Encantado

Composição: José Alberto Kaplan (excerto)

Pesia: Ferreira Gular

# O Rei Encantado

música de José Alberto Kaplan  
poesia de Ferreira Gular

$\text{♩} = 92$  Quase Recitativo

Soprano *mf* Diz a len - da que na pra - ia dos Len - çois no Ma - ra - nhão.

Alto *mf* Diz a len - da que na pra - ia no Ma - ra - nhã.

Tenor *p* hum.

Baixo *p* hum.

6 *curta*

S Há um tou - ro ne - gro en - can - ta - do. E que es - se tou - ro é Dom Se - bas - tião,

A Há um tou - ro ne - gro en - can - ta - do. E que es - se tou - ro é Dom Se - bas - tião

T Há en - - can - ta - do. E que es - se tou - ro é Dom Se - bas - tião

B Há en - - can - ta - do. E que es - se tou - ro é Dom Se - bas - tião

11  $\text{♩} = 120$  Alegrementemente (bem articulado)

S *f* e que es - se tou - ro é Dom Se - bas - tião. *mf* Di - zem que se a noi - te é fe - ia qualquer um po - de es - cu -

A *f* Dom Se - bas - tião

T *f* e que es - se tou - ro é Dom Se - bas - tião *mp* tou - ro tou - ro tou - ro

B *f* Dom Se - bas - tião *mp* tou - ro tou - ro tou - ro

## ANEXO 8

## PARTITURA DA MÚSICA:

Aleluia! Hoje Cristo *natus est*

Missa *Juvenum* – terceiro movimento (excerto)

Composição: João Isaac Marques



# ALELUIA! HOJE CRISTO NATUS EST

MISSA N.3 - JUVENUM

CORO

João Isaac Marques

Flauta

**A Festivo**

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia! A - le - lu - ia!

**B**

lu ia! A-le lu - ia! A-le lu - ia! Vi - mos Su - a es -  
 ia! A - le - lu! A-le - lu - ia! Vi - mos Su - a es -  
 A-le-lu-ia! A - le - lu - ia! Vi - di - mus stel-lam e - jus  
 A - le - lu - ia! A-le-lu - ia! Vi - di - mus stel-lam e - jus