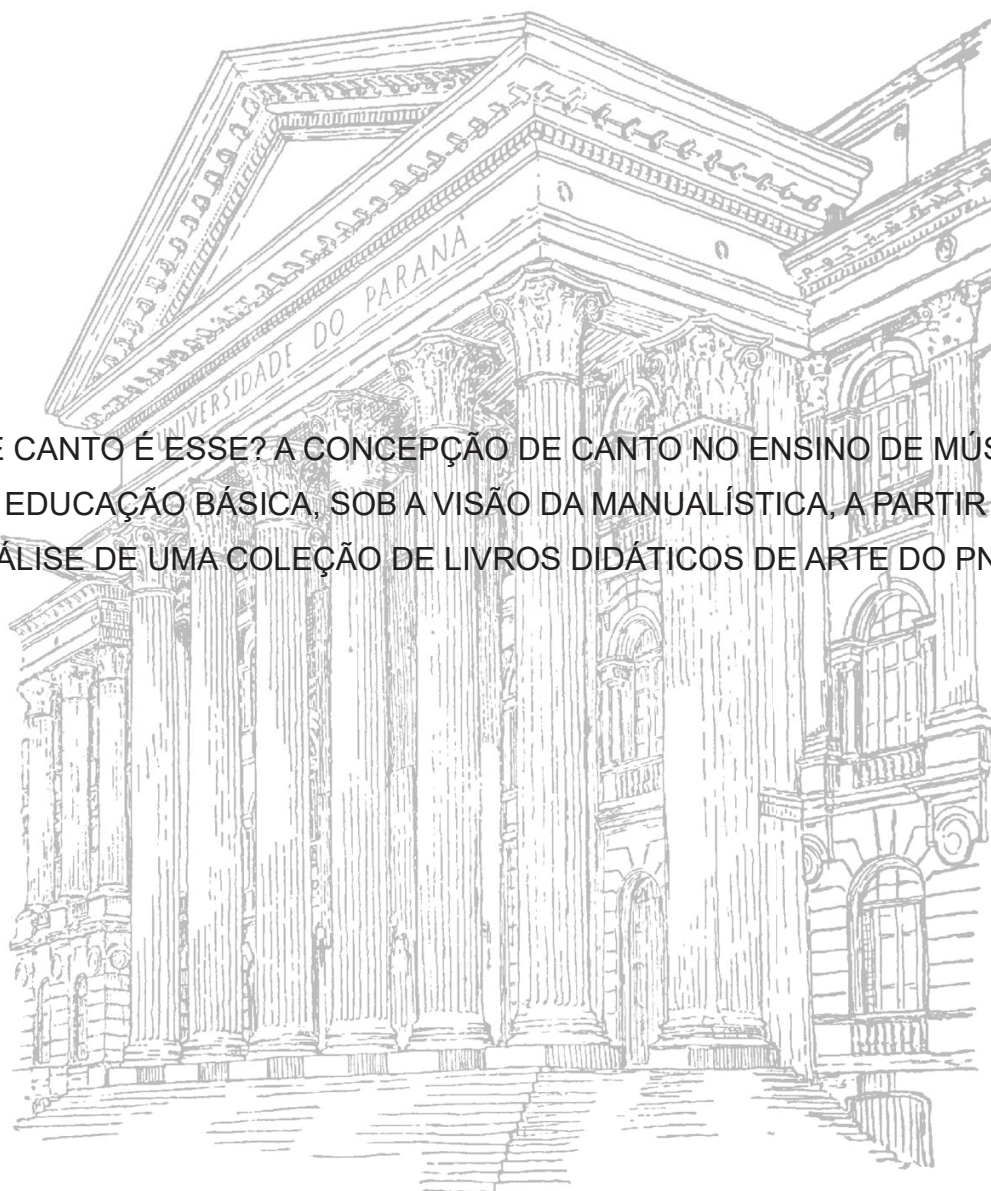


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DEYSE DAYANE SCHULTZ

QUE CANTO É ESSE? A CONCEPÇÃO DE CANTO NO ENSINO DE MÚSICA  
NA EDUCAÇÃO BÁSICA, SOB A VISÃO DA MANUALÍSTICA, A PARTIR DA  
ANÁLISE DE UMA COLEÇÃO DE LIVROS DIDÁTICOS DE ARTE DO PNLD



CURITIBA

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DEYSE DAYANE SCHULTZ

QUE CANTO É ESSE? A CONCEPÇÃO DE CANTO NO ENSINO DE MÚSICA  
NA EDUCAÇÃO BÁSICA, SOB A VISÃO DA MANUALÍSTICA, A PARTIR DA  
ANÁLISE DE UMA COLEÇÃO DE LIVROS DIDÁTICOS DE ARTE DO PNLD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Ballande Romanelli

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Schultz, Deyse Dayane

Que canto é esse? A concepção de canto no ensino De música na educação básica, sob a visão da manualística, a partir da análise de uma coleção de livros didáticos de arte do PNLD / Deyse Dayane Schultz. – Curitiba, 2021.

159 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli.

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Canto - Educação básica 2. Pedagogia vocal 3. Canto - Livros didáticos. 4. Música - Ensino fundamental. 5. Programa Nacional do Livro e do Material Didático I. Título.

CDD 780.70981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -  
40001016055P2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **DEYSE DAYANE SCHULTZ** intitulada: **QUE CANTO É ESSE? A CONCEPÇÃO DE CANTO NO ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA SOB A VISÃO DA MANUALÍSTICA, A PARTIR DA ANÁLISE DE UMA COLEÇÃO DE LIVROS DIDÁTICOS DE ARTE DO PNLD**, sob orientação do Prof. Dr. **GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI**, que após terem inquirido a autora e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Dezembro de 2021.

Assinatura Eletrônica

18/01/2022 20:48:31,0

**GUILHERME GABRIEL BALLANDE ROMANELLI**

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

25/01/2022 15:07:21,0

**ROSANE CARDOSO DE ARAUJO**

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

17/01/2022 17:29:55,0

**MARCIA ELOIZA KAYSER**

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS II FAP)

---

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 143103

**Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.pppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 143103**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha família, principalmente meus pais que sempre me apoiaram e vibraram com minhas conquistas, que me deram todo o suporte emocional e financeiro que precisei durante toda minha trajetória acadêmica.

Agradeço aos meus irmãos e avó por tamanho amor e companheirismo.

Agradeço ao meu namorado que sempre confiou em mim e me ajudou muito durante todo esse processo.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Guilherme Romanelli pela disposição e seu olhar sempre humano e bondoso para qualquer situação.

Agradeço aos membros da banca.

Agradeço a mim por todo esforço e dedicação.

E por fim, agradeço à Deus, à Deusa, ao Universo, enfim, à força criadora que me inspira e fornece vida.

## RESUMO

Esta pesquisa foi elaborada com o objetivo de compreender e analisar qual é a concepção de canto na educação básica, de acordo com a visão dos manuais da coleção “Por toda parte” da editora FTD do PNLD Arte 2018/2020 dos anos finais do ensino fundamental (6° ao 9° ano). A escolha do manual escolar como objeto de análise se deu por considerá-lo um importante elemento da cultura escolar e um representante direto do currículo da escola. O canto por sua vez, é considerado sob três diferentes abordagens: canto coral, o canto na Pedagogia Vocal, canto como meio de desenvolvimento de habilidades musicais dentro da Educação Musical, baseando-se em autores como Joana Mariz (2013) e Stark (2003). Como metodologia tem-se uma pesquisa documental- analítica dos livros didáticos. Os procedimentos de análise foram baseados nas quatro funções dos manuais escolares definidas por Alain Choppin (2004) e contribuições teóricas de Escolano Benito (2012), Rockwell (1997). Esta pesquisa não busca verificar os ajustamentos das práticas escolares aos modelos normativos, mas produzir proposições válidas contribuindo assim para a área da manualística bem como, clarear a concepção de canto na educação musical do ensino básico brasileiro.

**Palavras-Chave:** Canto; Pedagogia Vocal; Voz Cantada; Manual Escolar; Livro Didático; Manualística.

## ABSTRACT

This research was designed with the aim of understanding and analyzing what is the conception of singing voice in basic education, according to the view of the manual of the collection "Por toda parte" from the FTD publisher of the PNLD Arte 2018/2020 of the final years of elementary school (6<sup>th</sup> to 9<sup>th</sup> year). The school manual was chosen as the object of analysis because it was considered an important element of school culture and a direct representative of the school curriculum. Singing, in turn, is considered under three different approaches: choral singing, singing in vocal pedagogy, singing as a means of developing musical skills within music education, this was based on Joana Mariz (2013) e Stark (2003). The methodology used is the document-analytical research of textbooks. The analysis procedures were based on the four functions of textbooks defined by Alain Choppin (2004) and theoretical contributions by Escolano Benito (2012), Rockwell (1997). This research does not seek to verify the adjustments of school practices to normative models, but to produce valid propositions, thus contributing to the area of scholar books, as well as clarifying the concept of singing in the musical education of basic Brazilian education.

**Keywords:** Singing; Vocal Pedagogy; Singing Voice; School Manual; Textbook; Manuals.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: SITUAÇÃO DA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL A PARTIR DE 1961 .....	40
FIGURA 2- SITUAÇÃO DO PNLD ARTE DE 2015 A 2017 .....	47
FIGURA 3- SITUAÇÃO DO PNLD ARTE DE 2018 A 2019.....	48
FIGURA 4-SITUAÇÃO DO PNLD ARTE DE 2020 .....	49
FIGURA 5- IMAGEM AMPLIADA DA FIGURA 4.....	50
FIGURA 6- HISTÓRIA DA PEDAGOGIA VOCAL COM INFORMAÇÕES BASEADAS EM STARK (2003), MARIZ (2013) E RAGAN (2018).....	55
FIGURA 7- VERSÃO TRADUZIDA DA ESTRUTURA DA EBVP .....	62
FIGURA 8- CATEGORIAS TEMÁTICAS POR ORDEM CRESCENTE DE TRABALHOS AGRUPADOS.....	69
FIGURA 9- EXEMPLO DE UMA PÁGINA DO LIVRO DO PROFESSOR .....	76
FIGURA 10- EXEMPLOS DE IDENTIFICAÇÃO VISUAL DAS SEÇÕES TEMÁTICAS PRESENTES NOS LIVROS ANALISADOS.....	77
FIGURA 11- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 6° ANO .....	78
FIGURA 12- TRECHO RETIRADO DO LIVRO, PÁGINA 34.....	80
FIGURA 13- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34 .....	80
FIGURA 14- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34 .....	81
FIGURA 15- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34 .....	81
FIGURA 16- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135 .....	82
FIGURA 17- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135.....	83
FIGURA 18- PARTITURA DO VILANCICO, PÁGINA 135. ....	83
FIGURA 19- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135.....	84
FIGURA 20- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135.....	85
FIGURA 21- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 195.....	86
FIGURA 22- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 196.....	87
FIGURA 23- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 6° ANO .....	88
FIGURA 24- COMPILADO DE ATIVIDADES EM QUE O CANTO NÃO É SOLICITADO.....	89
FIGURA 25- COMPILADO DE ATIVIDADES SUGERIDAS NO LIVRO .....	90
FIGURA 26- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 205.....	91
FIGURA 27- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 35.....	91
FIGURA 28- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 30 .....	92
FIGURA 29- COMPILADO DE IMAGENS PRESENTES NO LIVRO .....	93
FIGURA 30- COMPILADO DE IMAGENS PRESENTES NO LIVRO .....	93
FIGURA 31- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 33.....	94
FIGURA 32- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 7° ANO .....	95
FIGURA 33- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 28 .....	97
FIGURA 34- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 29 .....	97
FIGURA 35- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 29 .....	99
FIGURA 36- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 31 .....	100



FIGURA 37- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 39 .....	100
FIGURA 38- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 34 .....	101
FIGURA 39- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 31 .....	101
FIGURA 40- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34 .....	102
FIGURA 41- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 57 .....	103
FIGURA 42- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 35 .....	103
FIGURA 43- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 31 .....	104
FIGURA 44- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 185 .....	105
FIGURA 45- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183 .....	105
FIGURA 46- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183 .....	106
FIGURA 47- COMPILADO DE TRECHOS DAS PÁGINAS 184 E 185 RESPECTIVAMENTE .....	107
FIGURA 48 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA. 163 .....	107
FIGURA 49 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 163 .....	108
FIGURA 50 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183 .....	108
FIGURA 51 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 165 .....	109
FIGURA 52- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 164 .....	110
FIGURA 53- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 169 .....	111
FIGURA 54- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 169 .....	112
FIGURA 55- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 189 .....	113
FIGURA 56- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 62 .....	113
FIGURA 57 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 198 .....	114
FIGURA 58- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 192 .....	114
FIGURA 59- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 194 .....	115
FIGURA 60- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 193 .....	115
FIGURA 61- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 193 .....	116
Figura 62- Trecho do livro na página 195.....	116
FIGURA 63 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 198 .....	117
FIGURA 64 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 207 .....	118
FIGURA 65- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 7º ANO .....	119
FIGURA 66- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 129 .....	120
FIGURA 67 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 129 .....	120
FIGURA 68 TRECHO DO LIVRO PAGINA 59 .....	121
FIGURA 69 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 59 .....	121
FIGURA 70- COMPILADO DE TRECHOS DO LIVRO.....	122
FIGURA 71- COMPILADO DE TRECHOS DO LIVRO.....	123
FIGURA 72 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 168 .....	124
FIGURA 73- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 169 .....	125
FIGURA 74- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 162 .....	125
FIGURA 75- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 148 .....	126
FIGURA 76 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 141 .....	126
FIGURA 77 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 135 .....	126
FIGURA 78- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 135 .....	127
FIGURA 79 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 16 .....	127

FIGURA 80- IMAGEM ENCONTRADA NA PÁGINA 130.....	128
FIGURA 81- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 162 .....	128
FIGURA 82- IMAGEM ENCONTRADA NA PÁGINA 171.....	129
FIGURA 83- PÁGINA 172 DO LIVRO .....	130
FIGURA 84- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183 .....	131
FIGURA 85- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 181 .....	131
FIGURA 86- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 181 .....	131
FIGURA 87- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 181 .....	132
FIGURA 88- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 8° ANO .....	132
FIGURA 89- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 115 .....	133
FIGURA 90- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 116 .....	134
FIGURA 91- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 52 .....	135
FIGURA 92- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 8° ANO .....	135
FIGURA 93 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 117 .....	136
FIGURA 94- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 111 .....	136
FIGURA 95- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 114 .....	137
FIGURA 96- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 119 .....	137
FIGURA 97- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 122 .....	137
FIGURA 98 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 125 .....	138
FIGURA 99- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 138 .....	138
FIGURA 100- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 142 .....	139
FIGURA 101- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 9° ANO .....	140
Figura 102- Trecho do LIVRO NA PÁGINA 50.....	141
FIGURA 103- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50 .....	141
FIGURA 104- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50 .....	142
FIGURA 105- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50 .....	143
FIGURA 106- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50 .....	143
FIGURA 107- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50 .....	144
FIGURA 108- ESQUEMA DESENVOLVIDO POR HIRANO, ENCONTRADO EM: JOURNAL OF VOICE, 1988, P. 59.....	145
FIGURA 109- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 9° ANO .....	146
FIGURA 110- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 52 .....	147
FIGURA 111- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 139 .....	147
FIGURA 112- TRECHO DO MANUAL 7° ANO .....	149
Figura 113- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 6° ANO .....	152
Figura 114-GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 7° ANO .....	153
Figura 115- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 8° ANO .....	153
Figura 116-- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 9° ANO .....	154

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1- TERMOS ENCONTRADOS NOS MANUAIS ANALISADOS.....	152
--	-----

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>A ESCOLA ENQUANTO ESPAÇO DE DINÂMICAS CULTURAIS</b> .....	21
2.1	RELAÇÕES ENTRE CULTURA E ESCOLARIZAÇÃO.....	21
2.2	PERSPECTIVAS SOBRE A ESCOLA .....	24
2.3	SELEÇÃO E TRANSMISSÃO: AS DIMENSÕES POLÍTICA E COMUNICATIVA DA CULTURA. ....	30
<b>3</b>	<b>O MANUAL ESCOLAR E A MANUALÍSTICA: UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO</b> .....	34
3.1	PNLD ARTE E A BNCC .....	43
<b>4</b>	<b>CANTO NA PEDAGOGIA VOCAL, NA EDUCAÇÃO MUSICAL E CANTO CORAL</b> .....	52
4.1	PEDAGOGIA VOCAL E O CANTO ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA .....	53
4.2	CANTO COMO FERRAMENTA DA EDUCAÇÃO MUSICAL .....	64
4.3	CANTO NO CANTO CORAL .....	66
<b>5</b>	<b>METODOLOGIA:</b> .....	71
5.1.	OBJETIVO.....	71
5.2.	MÉTODO.....	71
5.3	CATEGORIAS E PROCESSOS DE ANÁLISE .....	71
5.4	SELEÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO .....	73
5.5	CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO - PANORAMA GERAL DA OBRA.....	74
<b>6</b>	<b>A VOZ DOS LIVROS/ DISCUSSÃO</b> .....	78
6.1	ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE- 6º ANO .....	78
6.1.1	Função referencial/ Elementos técnicos: .....	79
6.1.2	Função instrumental/ Conceitos e atividades:.....	79
6.1.3	Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas .....	87
6.1.4	Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo: .....	92
6.1.5	Conclusão manual 6º ano.....	93
6.2	ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE 7 ° ANO .....	95
6.2.1	Função referencial/ Elementos técnicos: .....	95

6.2.2	Função instrumental/ Conceitos e atividades:.....	96
6.2.3	Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas .....	119
6.2.4	Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo.....	123
6.2.5	Conclusão manual 7° ano.....	131
6.3	<b>ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE 8° ANO</b> .....	132
6.3.1	Função referencial/ Elementos técnicos: .....	132
6.3.2	Função instrumental/ Conceitos e atividades:.....	133
6.3.3	Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas.....	135
6.3.4	Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo.....	136
6.3.5	Conclusão manual 8° ano.....	139
6.4	<b>ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE 9 ° ANO</b> .....	140
6.4.1	Função referencial/ Elementos técnicos: .....	140
6.4.2	Função instrumental/ Conceitos e atividades:.....	140
6.4.3	Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas.....	146
6.4.4	Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo.....	146
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	148
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	156
	<b>APÊNDICE A</b> .....	159

## 1 INTRODUÇÃO

Todo conhecimento que circula na escola está atrelado a um eixo de uma gigantesca engrenagem que engloba e reflete, dentre diversos fatores, a educação das crianças e dos jovens, a cultura, as concepções e valores de uma sociedade, bem como, questões a respeito da formação do professor.

Em se tratando de canto na escola, esta pesquisadora percebe que não há tanta clareza quanto as suas conceituações ou quanto a forma como é ensinado. Pela minha experiência na graduação em Música, senti uma dicotomia muito grande entre o conceito de canto que eu possuía (hoje sei que vem da Pedagogia Vocal) e o conceito de canto defendido por meus colegas músicos, porém não cantores. Percebi que o canto na Educação Musical, é diferente do que se entende por canto em outros espaços, como o canto performático na Pedagogia Vocal, ou até mesmo o canto coletivo em ambientes de coro. Por consequência, esta pesquisa surgiu pela minha curiosidade de compreender, qual seria o conceito de canto veiculado na escola básica, assumindo-a como um espaço que não se enquadra em nenhum dos mencionados acima.

Na Pedagogia Vocal, a área que se preocupa com o ensino dessa arte em particular, a concepção de canto e voz já é bastante definida, compreendendo-as como uma construção, treinamento ou um aperfeiçoamento da voz do cantor. Nessa concepção, busca-se desenvolver tanto habilidades musicais, quanto habilidades perceptivas do instrumento vocal, autoconhecimento e performance. A área da Pedagogia Vocal é ampla e pode ser analisada sob duas abordagens: a pedagogia tradicional e a contemporânea.

A pedagogia tradicional tem no ouvido e intuição do professor de canto a principal ferramenta de avaliação, e foi neste ensino no modelo mestre-discípulo que se desenvolveu um dos cantos mais complexos e virtuosísticos da história, o canto lírico e, em particular, o *Bel Canto*. Por outro lado, a pedagogia contemporânea é uma área recente que se localiza entre a ciência e prática vo-

cal, e sob essa perspectiva, compreende-se a voz no sentido fisiológico, anatômico, acústico, psicoemocional e performático. Atualmente, na Pedagogia Vocal, engloba-se também o CCM (canto contemporâneo comercial) e outras formas de canto popular, portanto, todas as formas de canto têm o mesmo grau de importância, pois reconhecem-se as particularidades e complexidades inerentes a cada estilo (GILL&HERBST, 2016; RAGAN, 2018; MARIZ, 2016).

Em função de suas origens eurocêntricas, a Educação Musical foi bastante influenciada pela tradição do canto lírico, especialmente o *Bel Canto* italiano. Destaca-se ainda que o canto foi decisivo para o desenvolvimento de diversas pedagogias em Educação Musical. Em suma, na Educação Musical, tem-se o canto como uma ferramenta de desenvolvimento de habilidades musicais, destacando-se como exemplo as pedagogias de Zoltán Kodály, Carl Orff, Émile Jacques-Dalcroze e outros (MATEIRO, ILARI. 2011).

Outra concepção de aprendizagem vocal bastante difundida, que pode ser considerada uma ramificação do canto dentro da Educação Musical, é a de canto coral ou prática em conjunto, dentre suas particularidades pode-se mencionar as divisões de vozes de acordo com a classificação dos indivíduos, e a prática orientada por um regente ou maestro. A partir de um levantamento sobre voz/canto nas publicações da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), realizado por Mateiro, Vechi e Egg (2014) entre 1992 a 2012 e por esta autora, analisando as publicações entre 2010 e 2019, encontra-se a predominância da abordagem do canto coral enquanto objeto de estudo de pesquisas em Educação Musical, a título de exemplo, na pesquisa realizada por esta autora 50 dos 86 estudos publicados na ABEM no período citado eram sobre canto coral/ coletivo/ coro.

Essas abordagens, entretanto, não ocorrem no ambiente escolar da Educação Básica Brasileira, corroborando para a compreensão de que o canto nos espaços escolares encontra-se em um lugar diferente e muito específico se comparado as concepções pedagógicas citadas anteriormente. E para entender o que é o canto na escola, é conveniente analisá-lo sob a perspectiva de um objeto próprio da cultura escolar: o livro didático. O canto na escola está inserido

no conteúdo de música, que por sua vez é encontrado no componente curricular Arte (BRASIL, 2016). A importância do livro como cultura viva da escola, como disseminador das crenças de uma sociedade e como instrumento de medida daquilo que se considera importante ou válido para o ensino às gerações mais novas (FORQUIN, 1993) é a principal justificativa pela qual se busca nele o conceito de canto na educação musical, como afirma Barbosa,

Considerando-se a importância da produção de material didático para auxiliar o professor unidocente a incluir a música em suas aulas de Artes, deve-se analisar criteriosamente o que está sendo publicado, uma vez que o material didático pode interferir e condicionar os processos de ensino-aprendizagem dos alunos (2013, p. 11)

As pesquisas sobre livros didáticos vêm crescendo consideravelmente nos últimos anos, mas a temática ainda é escassa e talvez pelo fato do manual escolar ser um objeto tão comum a todos, seu significado tenha sido banalizado. A falta de discussão acerca do livro durante a formação e a formação continuada do professor também é uma realidade. A análise de materiais didáticos se constitui em um campo de pesquisa denominado manualística (ESCOLANO-BENITO, 2012), muito maior e complexo do que se imagina, a área abarca não somente questões de cunho didático-epistemológico, mas também questões culturais, políticas, econômicas, sociais e históricas.

Os livros didáticos/escolares, também chamados de manuais, fomentam a economia de grande parte das indústrias de produção e distribuição de livros no Brasil e as editoras e autores interessados em vender suas produções para a escola pública, devem seguir as estruturas impostas pelo Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD<sup>1</sup>). Por se tratar de um programa do Governo Federal ele visa avaliar e disponibilizar gratuitamente material didático para as escolas de nível básico em todo o território brasileiro, sendo assim, orienta não somente a produção de material didático, mas também a formação docente no país (GARCIA, SCHMIDT, VALLS, 2013; ROMANELLI, 2016).

---

<sup>1</sup> Em função do decreto nº 9.099, de 18 de julho de 2017, houve uma mudança no nome do programa que inicialmente era somente “Programa Nacional do Livro Didático”.



Outro ponto importante relacionado ao ensino da música na Educação Básica é levar em conta que o professor de Arte na escola é polivalente e deve ensinar as quatro linguagens artísticas: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro, mesmo sem ter formação em todas elas. Isso significa que o livro também orienta o professor em sua prática, preenchendo as lacunas da formação, o que é apresentado de forma explícita nos editais do PNLD, como o edital de 2018 (ano de uso 2020) que orientou a produção dos manuais analisados nesta pesquisa.

Dessa forma, se o livro preserva aquilo que se considera importante e necessário para próximas gerações (FORQUIN, 1993), e ainda serve de principal meio de pesquisa para o professor, entende-se que seu estudo pode ajudar a responder qual concepção de canto está sendo disseminada na escola, como ele está sendo ensinado e se está em consonância com a ideia de canto em outros meios.

Desta forma, o objetivo desta pesquisa é compreender e analisar qual é a concepção de canto na educação básica, de acordo com a visão dos manuais da coleção “Por toda parte” (PNLD 2018/2020), apontando episódios dos livros que têm relação com canto e voz cantada. Para tanto, a metodologia escolhida é uma pesquisa documental-analítica dos manuais de Arte dos Anos Finais do Ensino Fundamental, por meio da proposição de um método de avaliação dos manuais. Os manuais escolhidos para esta pesquisa são da coleção “Por toda parte” da editora FTD, do PNLD 2018/2020.

Em relação aos objetivos específicos, pretende-se:

- a) Investigar o conteúdo voz e canto nos livros didáticos;
- b) Definir categorias de análise de levantamento das concepções pedagógicas do ensino do canto;
- c) Cruzar as informações analisadas com as categorias de análise baseadas nas funções dos manuais, definidas por Choppin (2004);
- d) Compreender qual o conceito de canto está sendo veiculado na escola, através do manual escolar.

Para a revisão de literatura fez-se um levantamento do assunto do tema pesquisado, tanto no que diz respeito a área de manualística, quanto a área da Pedagogia Vocal e Educação Musical. Para tanto, houve uma busca de artigos nas bases de dados da ABEM, ANPPON-OPUS, JOURNAL OF VOICE, e SCIELO, através das palavras chaves: canto, coral, voz cantada, *singing voice*, *voice pedagogy*, pedagogia vocal, materiais didáticos; manuais didáticos, livros didáticos, livros escolares, livro escolar.

Esta pesquisa é justificada pela necessidade de esclarecer o conceito de canto na educação básica se comparado ao conceito de canto em outros espaços e também pela necessidade de fomentar discussões sobre a área de manualística, tendo em vista a incipiência de pesquisas nesta área até o momento.

Esta pesquisa será dividida em cinco partes, para além desta introdução que é numerada como primeiro capítulo. Portanto, no segundo capítulo é analisado o campo da escola como um espaço de dinâmicas culturais, analisam-se as formas de seleção e disseminação de conceitos dentro da escola, bem como as relações entre cultura e escolarização. Os principais autores que orientam esse capítulo são Forquin (1993), Garcia (2013) e Rockwell (1996). Antes de analisar o livro em sua materialidade é necessário compreender as relações que ele faz com a escola, pois é isso que o torna um objeto vivo e rico dentro da cultura escolar e é isso que faz da manualística uma área tão importante de estudos, portanto as discussões desse capítulo servem como embasamento do capítulo seguinte que fala especificamente sobre a manualística.

A manualística é a área em que os estudos sobre livros didáticos se inserem, ela conta com um referencial muito amplo de estudos sociológicos, antropológicos, pesquisas na área da didática, pedagogia, educação dentre outros, como referenciais teóricos nesta segunda parte da pesquisa destacam-se Escollano-Benito (2012), Choppin (2004) e Romanelli (2016). Ainda neste capítulo discute-se sobre dois importantes expoentes que regem a educação básica brasileira, são eles o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) e

todas as suas implicações na educação na produção dos materiais didáticos disponibilizados no Brasil e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) um documento de orientação curricular da educação no Brasil.

No quarto capítulo desta pesquisa, o objetivo é esclarecer o canto nas três abordagens: canto na Pedagogia Vocal, canto na Educação Musical e o canto coral. Analisa-se o desenvolvimento da Pedagogia Vocal no passar dos séculos até se chegar à Pedagogia Vocal contemporânea e os estudos oriundos da ciência vocal, e como principais referenciais teóricos tem-se Mariz (2016), Ragan (2018), Hoch (2019) e Stark (2003).

Na Educação Musical, discute-se sobre a pedagogia de Kodály, um dos principais educadores dos chamados métodos ativos, que tem sua metodologia baseada no canto, e, portanto, influenciou muito a concepção de canto que se tem atualmente em educação musical, principalmente do canto como um meio de desenvolvimento de habilidades musicais, Silva (2012) é o principal autor utilizado nesta temática. Por fim, sob a luz de Ferraz (2016) o canto coral apresenta-se sob influência do Canto Orfeônico de Villa-Lobos e sua importância no contexto de educação brasileira, e ainda neste capítulo fala-se sobre as pesquisas em educação musical no Brasil que tem o canto coral como protagonista desde 1992, com base em Mateiro, Vechi, Egg (2014).

O quinto capítulo é a metodologia que propõe a análise do manual escolar por meio de categorias de análise baseadas nas 4 funções dos livros didáticos definidas por Alain Choppin (2004), são elas função referencial, instrumental, ideológica e cultural e documental, que foram cruzadas com as categorias definidas por esta autora. O último capítulo consiste na análise do material didático do PNL D dos Anos Finais do Ensino Fundamental (6° ao 9° ano), em que se analisa somente o conteúdo de música dentro do componente curricular Arte, mais especificamente aqueles que tratam do canto/voz cantada. Os critérios de análise são aplicados em todos os livros e quanto aos termos, práticas e conceitos sobre canto que são encontrados nos livros, busca-se fazer um paralelo com os mesmos termos na área da Pedagogia Vocal, para ampliar o conhecimento

do leitor na área de voz cantada. Por fim, nas considerações apresentam-se algumas conclusões deste estudo, assim como sugestões de futuras pesquisas.

## 2 A ESCOLA ENQUANTO ESPAÇO DE DINÂMICAS CULTURAIS

O livro escolar só existe como se conhece porque existe a escola e, como um dos maiores expoentes de representação da cultura escolar, o livro didático deve ser analisado considerando não somente sua materialidade, mas também o seu contexto. A fim de entendê-lo, inicialmente é necessário compreender esse ambiente em que o livro está inserido, como um espaço de relações sociais e culturais que inclui questões como: o que é cultura, sua dimensão de comunicação, a cultura como um instrumento de poder, as perspectivas que envolvem a escola, dentre outras, todos esses temas englobam a recente área da manualística<sup>2</sup>.

### 2.1 RELAÇÕES ENTRE CULTURA E ESCOLARIZAÇÃO

O aprendizado está intimamente ligado ao passado, ninguém aprende o que acontece hoje ou quiçá acontecerá amanhã, a educação se baseia no ontem, e essa é a principal justificativa pela qual a cultura não pode ser ignorada ao tratar de educação, pois a cristalização de práticas e saberes é algo intrínseco à ideia de cultura. Fazer essa análise por meio dos manuais escolares pode explicar muito do que ocorre na escola de hoje.

Como explica Forquin (1993):

O empreendimento educativo é a responsabilidade de ter que transmitir e perpetuar a experiência humana considerada como cultura, isto é, não como a soma bruta [...] de tudo o que pode ser realmente vivido, pensado, produzido pelos homens desde o começo dos tempos, mas como aquilo que, ao longo dos tempos, pôde aceder a uma existência “pública”, virtualmente comunicável e memorável, cristalizando-se nos saberes cumulativos e controláveis, nos sistemas de símbolos inteligíveis, nos instrumentos aperfeiçoáveis, nas obras admiráveis (p. 13-14)

---

<sup>2</sup> O termo manualística foi cunhado por Escolano Benito.

Cultura e educação não podem ser taxadas como sinônimos, entretanto, não se pode negar a relação íntima e dialética entre ambas, enquanto a cultura é a substância principal da educação, a educação é a responsável pela perpetuação da memória da cultura. Por ser tão complexa e abranger tantas questões, ainda não existe um conceito unívoco atribuído à cultura, contudo, Forquin (1993) elenca cinco acepções que podem auxiliar a compreensão da cultura neste estudo. Os conceitos expostos podem conviver simultaneamente no contexto escolar, são eles:

- 1-perfectiva tradicional
- 2-positiva ou descritiva das ciências sociais
- 3-patrimonial diferencialista ou identitária
- 4-universalista-unitária
- 5-filosófica

A concepção tradicional ou perfectiva de cultura tem um caráter elitizado que compreende a cultura como a qualidade de um homem culto, educado, com a capacidade de se colocar a par de uma sociedade “vulgarmente” sem cultura. Um conceito ainda presente nas entrelinhas dos discursos e dos programas escolares e mais ainda no senso comum.

Esta concepção “perfectiva” e normativa da cultura traduz-se, pedagogicamente, através da colocação em ação de um currículo de forma acadêmica e de espírito clássico. Trata-se essencialmente de facilitar a assimilação, por parte do aluno, através dos meios didáticos apropriados, dessas referências e modelos consagrados (FORQUIN, 1993, p.123)

Resumindo os quatro conceitos que se seguem. A concepção positiva das ciências sociais, de acordo com Forquin (1993), é aquela com um olhar antropológico que reconhece a cultura como os traços que caracterizam certa comunidade, seus hábitos e práticas cotidianas. Na visão patrimonial a cultura é

um “capital”<sup>3</sup> formado por conhecimentos, símbolos e valores. Já a acepção universalista “transcende necessariamente as fronteiras entre os grupos humanos e os particularismos mentais e advém de uma memória comum e de um destino comum a toda a humanidade” (FORQUIN, 1993, p.12) e por fim na acepção filosófica (da qual Forquin não se aprofunda) há uma oposição entre natureza e cultura.

Enfim, o que é cultura? Para Forquin (1993) “este conteúdo que se transmite na educação é sempre alguma coisa que nos precede, nos ultrapassa e nos institui enquanto sujeitos humanos, pode-se perfeitamente dar-lhe o nome de cultura” (p.10). Neste trabalho será considerado um conceito híbrido dos expostos acima. Cultura envolve, portanto, as características, hábitos, práticas de determinados grupos, os valores, sistemas de símbolos que permeiam a memória comum, bem como tudo aquilo que pode ser aprendido e transmitido. Contudo, nenhum conceito supre todas as demandas quando se pretende explicar a escola.

A complexidade do ambiente escolar somada a complexidade da ideia de cultura, resultam em reflexões profundas sobre este universo, dentre elas, a seleção! Na escola não estão disponíveis todos os conteúdos existentes, mas aqueles que algum ou alguns grupos da sociedade determinaram imprescindíveis a serem ensinados. Logo, os saberes e os materiais culturais que são apresentados às gerações mais jovens, fazem parte de uma seleção que acontece no interior dessa cultura. Forquin (1993) chama isso de “tradição seletiva”, e ela pode ocorrer de diferentes formas, ao se considerar a posição geográfica e os diferentes momentos da história por exemplo, mas também, podem variar dentro de uma mesma sociedade, haja visto a valorização do canto em sociedades europeias em relação a valorização do canto em algumas sociedades africanas que privilegiam o ritmo. Porém, mais importante que refletir sobre o fenômeno que determina a seleção, é refletir sobre os fatores que eliminam determinados

---

<sup>3</sup> Capital: “Uma definição alternativa é fornecida pelo ponto de vista marxista que utiliza o conceito de capital para descrever não como alguma coisa é usada para produzir riqueza, mas o tipo de sistema econômico utilizado. Nesse particular, capital refere-se a alguns meios de produção — como maquinaria e ferramentas — usados por trabalhadores que nem os possuem nem controlam, mas que com eles produzem riqueza em troca de salário” (JOHNSON, 1997, p.57)

conhecimentos e saberes, porque isso diz muito sobre a pertinência social ou o valor educativo desse saber que justificaria o fomento do governo.

## 2.2 PERSPECTIVAS SOBRE A ESCOLA

Garcia (2013) compreende a escola como uma construção social, organizada por suas próprias leis, baseada na diversidade e condicionada a fatores econômicos e políticos, o que é chamado de Cultura da Escola. Tendo em vista que o manual, como um objeto da cultura escolar, materializa aquilo que uma sociedade considera importante e quer que as futuras gerações aprendam, o livro didático do componente curricular Arte é um capital cultural muito interessante para a análise do canto na educação musical, objeto de estudo desta dissertação.

Para analisar um livro didático não basta contabilizar suas páginas, considerar seu conteúdo como bom ou regular ou descrever seus autores, mas é preciso entender as relações que o manual estabelece com a escola. O livro é um símbolo escolar que representa a escola e a sociedade em que está inserido. Muitos estudos sobre as dinâmicas que acontecem no interior da escola tratam dessas relações sob o viés das teorias da cultura vindas da sociologia, antropologia e etnologia.

Existem duas perspectivas sobre a escola que são fundamentais para compreender o livro como objeto de estudo: perspectiva homogeneizante e não-homogeneizante, ambas consideram a existência de uma cultura dominante na escola. Sob uma visão homogeneizante a escola é considerada como a instituição que transmite uma ou “a” cultura da sociedade para as gerações mais novas. E sob a perspectiva não-homogeneizante ela é um ambiente onde coabitam diferentes culturas que dialogam com a cultura dominante, havendo continuidades e descontinuidades que podem transformar a tradição através da dinâmica escolar, e é esta segunda perspectiva que será utilizada para tratar dos manuais nesta pesquisa, mas qual a sua origem?



Segundo Rockwell (1996) a universalização da educação fomentou as discussões sobre escola e cultura, a autora explica que alguns paradigmas da educação foram aparecendo e sendo reinterpretados no decorrer da história. No início do século XX o sociólogo Emile Durkheim (1858-1917) apresentou a ideia de que a escola seria a responsável por transferir normas, regras e valores que representavam dada sociedade a fim de que os indivíduos se tornassem bons cidadãos. Essa visão homogeneizante de escola embora pareça antiquada, mantém-se atualmente nos discursos escolares. Parsons baseando-se em Durkheim desenvolveu uma teoria ampliada da relação entre cultura e escola pelo olhar do “funcionalismo estrutural”, analisando a relação entre instituição escolar, sistema político e econômico (ROCKWELL, 1996).

Por muito tempo os objetivos da educação foram fomentados pelo sistema econômico. Sob o pensamento produtivista esperava-se que a escola fosse uma formadora em grande escala de mão de obra especializada (melhorar a formação da classe dominada). Com o advento da sociologia funcionalista a escola passou a ser entendida como a instituição responsável pela socialização dos sujeitos produtos dessa sociedade e os seus fracassos escolares explicados por incompetência cognitiva (FORQUIN, 1993).

Entre as décadas de 50 e 60 a sociologia da educação começou a se fortalecer enquanto campo de estudo, tornando-se uma disciplina de universidade, neste período foram criados centros de formação de professores (*colleges of education*) e a sociologia da educação finalmente entrou para o currículo. Esse conjunto de ações fomentou o crescimento da área e uma mudança na maneira de conduzir as pesquisas. A sociologia então migrou do funcionalismo para o interacionismo (FORQUIN, 1993).

Com o interacionismo e mais ainda com a etnometodologia, nova abordagem “interpretativa” nascida na Califórnia nos anos 60, o problema sociológico, contudo, é menos o de saber como alguém se torna desviante ou delinquente do que o de saber como se vem a ser categorizado, “estigmatizado” como tal pelos outros e à custa de que trabalho simbólico podem se construir os “labels” sociais e efetuar-se, por exemplo, certas tomadas de decisão em matéria judiciária ou escolar (FORQUIN, 1993, p.79)

Os estudos etnográficos também auxiliaram muito na compreensão da complexidade inerente às dinâmicas culturais dentro da escola. De acordo com Rockwell “Se começa a pensar na cultura em termos de um diálogo, no qual a comunicação intercultural constitui um espaço de construção de novos significados e práticas” (ROCKWELL, 1996, p. 28). Desde então, as discussões sobre as relações conflituosas entre gêneros, classes e etnias tornaram-se mais frequentes no discurso de antropólogos, linguistas e estudiosos da educação.

Contestando a perspectiva vigente, na década de 60 para 70 surgiu, baseado nos estudos antropológicos, o modelo de “conflito cultural” que compreendia os fracassos escolares, dentre outras coisas, como resultantes da incompatibilidade da cultura que a escola transmite com a(s) cultura (s) dos alunos, sob este paradigma se considera que a escola transmite uma cultura dominante e os grupos com características culturais distintas, ou dominadas, acabam entrando em conflito com a cultura da escola. Essa abordagem evidenciou o caráter coletivo da educação e o caráter socialmente construído dos saberes e conhecimentos. (FORQUIN, 1993; ROCKWELL, 1996).

Nesta concepção, compreende-se que a sociedade e a escola são estruturas plurais repletas de diversos grupos culturais que podem ou não ser compatíveis com a cultura dominante, a visão antropológica de cultura reconhece a singularidade de cada grupo social. Os representantes dessa visão como defensores dos direitos das minorias, contribuíram grandemente para a modificação do paradigma educacional vigente (ROCKWELL, 1996).

A “a noção de homogeneidade cultural como critério de identificação de grupos sociais tem deixado de ter validade mesmo para o caso de grupos étnicos” (ROCKWELL, 1996, p.28). Essa é uma visão que compreende as barreiras geográficas como muros onde se separam culturas homogêneas com sistemas de símbolos e práticas coerentes, excluindo sua complexidade que envolve tanto fatores culturais, quanto econômicos, políticos e históricos. Seria pobre resumir a complexidade de uma sociedade única e exclusivamente por uma visão simplificadora de cultura.

Outros estudos baseados na etnografia surgiram posteriormente refutando essa visão de cultura como uma unidade funcional quase homogeneizante de grupos distintos, que corrobora com o pensamento de Durkheim. Esses estudos começaram a considerar as histórias sociais das minorias, pois a explicação do fracasso escolar não pode se bastar no fato do indivíduo entrar em conflito com a cultura dominante simplesmente por ser diferente, senão as culturas asiáticas passariam pelos mesmos fracassos na escola ocidental, como passam as culturas indígenas, por exemplo. Essas novas pesquisas consideram importante analisar a história social dos grupos para entender as relações de resistência que acontecem dentro dessas relações conflituosas, isso mostra uma complexidade da dinâmica escolar.

Na “teoria da reprodução”, segundo Bourdieu (1998) a escola acaba por legitimar as desigualdades sociais, ele defende a ideia de que a socialização primária define como o indivíduo será futuramente na escola e quais as posições que ele irá assumir dentro da sociedade. Para o autor o *habitus* primários das classes social e economicamente desfavorecidas não são incompatíveis com o da elite e conseqüentemente, não é condizente com o *habitus* escolar, isso se explica pela distribuição desigual do capital cultural<sup>4</sup>. Nesta teoria faz-se uma crítica bastante pessimista ao pseudodiscurso de escola libertadora, para Bourdieu e Passeron a escola apenas colabora para a intensificação das diferenças e legitimação das desigualdades entre sujeitos de diferentes classes sociais. Bourdieu tem como fundamento a ideia de *habitus* e capital, é justamente a distribuição desigual do capital cultural que gera condições de privilégio cultural e dominação à determinados grupos e isso reproduz, segundo ele, a estrutura da sociedade (ROCKWELL, 1996).

Antes da teoria do conflito social e da reprodução as explicações sobre o fracasso escolar estavam baseadas em diferenças genéticas, contudo

A busca de contrastes culturais gerou uma sensibilidade frente às formas divergentes de comunicação e representação que os estudantes

---

Capital Cultural<sup>4</sup>: “De acordo com o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o capital cultural consiste de ideias e conhecimentos que pessoas usam quando participam da vida social. Tudo, de regras de etiqueta à capacidade de falar e escrever bem pode ser considerado capital cultural” (JOHNSON, 1997, p. 57).

expressam na escola. O conceito de reprodução orientou a visão até as formas de construção simbólica de diferenças sociais que se dão entre professores e estudantes. Esses dois modelos permaneceram sem dúvida como elementos necessários de análise da dinâmica cultural na escola (ROCKWELL, 1996, p. 26)

Por volta da década de 70, surgiu a chamada “Nova Sociologia da Educação” uma corrente sociológica voltada para o estudo do currículo, bem como com o interesse de refletir sobre os acontecimentos em sala de aula, pela organização das instituições escolares e pela reflexão sobre os currículos, conteúdos e sua relação com as modificações socioculturais. O que caracterizou este pensamento foi a visão crítica sobre o currículo e mais do que isso, o olhar crítico sobre os saberes veiculados considerando sua natureza socialmente construída (FORQUIN, 1993).

Esta nova corrente de pensamento tem, com efeito, por característica essencial, considerar o conjunto dos funcionamentos e dos fatores sociais da educação a partir de um ponto de vista privilegiado que é o da seleção, da estruturação, da circulação e da legitimação dos saberes e dos conteúdos simbólicos incorporados nos programas e nos cursos (p.77)

Alguns dos autores que influenciaram a Nova Sociologia da Educação foram: Gofman, Alfred Schutz, Berger e Luckman

Já que é integrando sua experiência individual a um campo simbólico e social já existente que ele constrói sua identidade, é necessário reconhecer reciprocamente que a sociedade não é, ela mesma, senão o produto instável de uma perpétua institucionalização das ações humanas, segundo uma dialética aberta de interiorização e de objetivação (FORQUIN, 1993, p.80-81)

Diferentemente do que ocorria entre os anos 50 e 60 em que a temática das reflexões e discussão sobre a educação estavam focadas em elementos externos à escola e como isso influenciava nas desigualdades dentro do ambiente escolar, a nova sociologia da educação ampliou a visão para o que acontecia dentro da escola não somente na dimensão estrutural, mas considerando, aquilo que acontece no cotidiano da vida escolar, a assimilação do capital simbólico e principalmente a seleção dos saberes e transmissão dos conteúdos (FORQUIN, 1993).

O interacionismo, diferente do funcionalismo, compreende o sujeito como ator da cena social, ou seja, um agente não passivo, de acordo com Forquin (1993),

Assim os indivíduos põem no mundo ações dotadas de sentido para eles, e encontram em seu caminho as ações dos outros e as significações postas pelos outros. A vida social é assim o produto de uma “composição entre cada um e os outros, de um concerto e de uma partilha, mas produto constantemente ameaçado, constantemente contestado, causa e efeito de uma “negociação perpétua entre os atores portadores de interpretações e de “definições de situações” divergentes (FORQUIN, 1993, p. 79)

Em suma, a relação entre escola, sujeito e dinâmica social é acima de tudo, dialética. Este pequeno exposto demonstra como a dinâmica da escola é mais complexa e heterogênea do que se supõe e essa heterogeneidade reflete a estrutura real que caracteriza as sociedades humanas. Bem como, nota-se como os estudantes que não possuem determinadas competências culturais são excluídos dos discursos escolares e disso decorrem as reflexões e variáveis que devem ser consideradas ao pensar sobre a escola: a dimensão política e comunicativa da cultura e as questões sociais que produzem diferenças significativas na escola.

A educação não transmite jamais a cultura, considerada como um patrimônio simbólico unitário e imperiosamente coerente. Nem sequer diremos que ela transmite fielmente *uma* cultura ou culturas (no sentido dos etnólogos e dos sociólogos): ela transmite, no máximo, *algo* da cultura, elementos da cultura, entre os quais não há forçosamente homogeneidade (FORQUIN, 1993, p.15)

Diante da forma de olhar para a escola e seus processos dinâmicos apresentado neste subcapítulo, esta dissertação pretende localizar o ensino do canto enquanto tema culturalmente eleito para figurar como parte do ensino de uma área do conhecimento chamada genericamente Arte. Esse ponto ficará mais evidente nos capítulos 4 e 5 ao apresentar o canto como área de estudos e o resultado da análise dos livros.

### 2.3 SELEÇÃO E TRANSMISSÃO: AS DIMENSÕES POLÍTICA E COMUNICATIVA DA CULTURA.

Além da questão da cultura, existem inúmeras outras reflexões a serem feitas sobre a escola, especialmente quando se trata de sua dimensão política, pois ela orienta a seleção de saberes e conteúdos que serão conservados pela escola até a próxima reelaboração do currículo. Para Forquin, “A cada geração, a cada “renovação” da pedagogia e dos programas, são partes inteiras da herança que desaparecem da “memória escolar”, ao mesmo tempo que novos elementos surgem” (FORQUIN, 1993, p.15).

O interesse, a validade e a utilidade das coisas ensinadas podem ser justificadas por aqueles que as ensinam e mesmo que o docente defenda sua área como digna de seleção por parte dos programas escolares, quem está realmente habilitado a selecionar os conteúdos que são verdadeiramente relevantes para o ensino de uma geração? Como mensurar o valor destes conteúdos? Seja qual for a resposta para tais perguntas, o que é fato é que uma seleção no interior da escola se torna necessária.

A seleção de conteúdos e disciplinas engloba, inevitavelmente, uma relação de poder. Por que os manuais de língua portuguesa ou matemática possuem muito mais páginas do que o livro de Arte? Por que - no contexto de distribuição de material didático brasileiro PNLD - o manual de Artes surgiu muito depois dos de biologia ou história? Por que o manual de artes tem que dividir no mesmo espaço quatro linguagens artísticas tão complexas? Isso demonstra aquilo que é considerado genuíno e necessário para o desenvolvimento da sociedade, e como a sociedade elenca os conhecimentos e áreas em grau de importância. Este exemplo da dimensão política que ocorre na escola está materializado no manual escolar. A seleção também se refere a quantidade de tempo que cada aula irá levar, quantas aulas daquela disciplina acontecerão durante a semana. hierarquização de saberes, cursos, indivíduos dentro da escola. Essa hierarquia confirma a existência de controle e forças dominantes no interior escolar.

Rockwell (1996) explica que um conceito importante que enriquece a discussão é a ideia de apropriação, essa ideia desloca o foco das instituições e o direciona para os sujeitos inseridos em uma cultura, ou seja, a maneira como eles selecionam, assimilam, reelaboram e transformam os recursos que lhes são apresentados, o sujeito como um ser ativo da dinâmica cultural. “A revisão anterior sugere uma concepção emergente da cultura como uma construção humana histórica, sujeita a condições e aos usos sociais e políticos, múltipla e dialógica. Esta concepção tem substituído a noção convencional de uma cultura como um sistema e a-histórico, com coerência interna e correspondência linear com uma sociedade. A concepção recente obriga a repensar processos básicos, como a socialização, e apoia o uso de alternativas teóricas, como o conceito de apropriação, para compreender a dinâmica cultural na escola” (ROCKWELL, 1996, p. 31)

Após a seleção, outro fator de importância é a maneira como o conteúdo selecionado será transmitido, em outras palavras, como a cultura será comunicada? Está claro que partes da cultura são simplesmente esquecidas enquanto partes permanecem, e é justamente a ideia de permanência ou cristalização que sustenta a possibilidade da transmissão cultural, contudo, nem todos os saberes disponíveis no seio da cultura são simplesmente ensináveis e devem, portanto, passar por um processo de didatização para que sejam assimilados pelas novas gerações, para isso Forquin traz o conceito de “transposição didática”, para ele,

Tal é o papel, por exemplo, dos manuais e de todos os materiais didáticos, mas também o dos exercícios escolares, das lições, dos deveres, dos controles periódicos, dos sistemas de recompensas e sanções propriamente escolares. Ironiza-se frequentemente a estilística cognitiva particular imposta pelo “imperativo da didatização”, o formalismo a lentidão do espírito escolar e os efeitos de ritualização, de rotinização, de neutralização, de “desrealização” impostos muito frequentemente pela conversão, de toda uma herança viva de experiências, de expressões e de pensamentos, em capítulos de manuais, temas de deveres e questões de exames (FORQUIN, 1993, p. 17)

O paradigma com base nos currículos presume que para a existência de um currículo, faz-se necessária a existência de uma seleção e de uma valoração dos conteúdos e áreas do conhecimento, e isso implica, inevitavelmente, uma exclusão de boa parte da cultura. O currículo é o programa oficial que delimita o

percurso da transmissão cultural, os saberes, conteúdos, modos de ensinar e o desenvolvimento de capacidades. Só se instauram no currículo os conteúdos considerados de suma importância para as jovens gerações que ficam sob responsabilidade de professores especializados e ocupam um tempo delimitado da jornada escolar (FORQUIN, 1993).

Porém, quem impera no processo de escolarização não é o que está formalmente descrito no currículo, mas o que está para além dele, aquilo que acontece no dia a dia da escola, a vivência real do currículo, a dinâmica complexa e mutável do cotidiano escolar, a alteração de conteúdo e desenvolvimento da aula segundo cada docente ou grupos de alunos, o que de fato ocorre na escolarização não está no papel, mas na ação, muitos autores chamam a isso de “currículo oculto”. O currículo oculto nada mais é do que aquilo que não está descrito como normatização escolar, mas que ocorre no interior da sala de aula, e por conta disso, foge do controle institucional (FORQUIN, 1993).

Portanto, mesmo que a seleção direcione a escola por determinado caminho, absolutamente nada garante que o professor irá encaminhar a aula como detalha o currículo ou que a transmissão irá gerar uma recepção direta, isto é, nada garante que o conteúdo será assimilado por quem o recebeu. Transmissão não é sinônimo de aprendizagem.

Nem sempre a escola real corresponde aos programas oficiais, os conhecimentos que penetra as paredes da escola são variados, os professores ensinam muito mais o conhecimento por eles vivenciados do que os diários oficiais determinam. Da porta para dentro, a sala de aula assume autonomia e o professor o gerenciador do currículo. “Os estudantes identificam como “escola” o conjunto de práticas representadas por seus professores (ROCKWELL, 1996, p.32)

Para Forquin (1993), considerando que a cultura também engloba essas partes negativas como o crime, a violência e a maldade, a transmissão cultural pela escola passa por um filtro do que é socialmente aceito e assim somente os pontos mais corretos são aprovados, o que Forquin chama de “versão autorizada” da cultura. O livro, portanto, não é um espelho, pois todos os fatores que contrariam a moral são absolutamente silenciados.



Como garantir a transmissão cultural inserida em um contexto de mundo moderno? O mundo mudou e a velocidade com que as coisas mudam é muito diferente de tempos atrás, “existe assim uma espécie de incompatibilidade estrutural entre o espírito de modernidade e a justificação da educação como tradição e transmissão cultural” (FORQUIN, 1993, p.20). A mutação do mundo moderno abarca vários setores, inclusive a educação, a escola está radicalmente diferente, mas paradoxalmente igual. A perpetuação do passado se choca com o espírito de renovação, mesmo que a mudança seja tão almejada, nenhuma civilização pode negar seu passado, pois ela se reconhece como herança.

A cultura é indubitavelmente parte do processo de aprendizagem, nutrido-o e transformando-se continuamente, a cultura influencia a criação dos currículos, o processo de seleção dos conhecimentos a serem veiculados na escola, faz parte do processo de socialização dos membros escolares e ainda corrobora para as dinâmicas sociais dentro do ambiente escolar, seja pelo vetor positivo ao colocar os alunos em contato com a diversidade ou pelo vetor negativo que pode gerar desigualdades e excludências sociais. Não somente a cultura da sociedade é importante, mas também aquela cultura única da escola, ou seja, aquilo que se faz, produz e acontece apenas no universo escolar.

Em relação aos livros didáticos, a cultura é parte inerente. O livro atua como um componente vivo que veicula essa cultura, é através dele que está explícito, por exemplo, o processo de didatização dos conceitos e conhecimentos transmitidos na escola. O canto, em muitos casos e por muito tempo não foi uma prática acadêmica, logo, para abordá-lo na escola, essa temática teve que passar por um processo de didatização e então foi impresso nos manuais e hoje é um conhecimento transmitido dentro do universo da escola.

### **3 O MANUAL ESCOLAR E A MANUALÍSTICA: UM CAMPO EM CONSTRUÇÃO**

O livro didático surgiu para auxiliar na organização do ensino e é uma forma impressa tão particular que não pode ser confundida com qualquer outra forma impressa, pois ele é indubitavelmente reconhecido pelos sujeitos que o utilizam (ESCOLANO-BENITO, 2012). Seja em formato virtual ou impresso, o livro tem uma singularidade e, portanto, pode ser considerado um gênero textual.

Além de instrumento de conservação e transmissão de conhecimentos, o livro vem assumindo outra função nos últimos anos, a de objeto de estudo, que fornece aos pesquisadores uma síntese da cultura escolar. Nele se encontram, explicitamente ou não, o currículo, os valores considerados importantes para uma sociedade, a compreensão de como os sujeitos escolares socializam, as regras, a metodologia do professor, os modos de leitura preferíveis, o leitor implícito, os programas etc. (ESCOLANO-BENITO, 2012). Todas essas questões sobre os manuais fomentaram a criação de uma nova área de pesquisa; o novo e em construção campo da manualística reúne teóricos, historiadores, professores, etnólogos, pesquisadores da educação e todos os interessados pelo livro como objeto de estudo, e interessados por tudo o que envolve o ambiente escolar (ESCOLANO-BENITO, 2012).

Escolano-Benito (2012) destaca como a trajetória histórica do livro foi se adaptando a novos paradigmas, formatos e proprietários e como se tornou um instrumento sociológico que representa as normas que pautam a escolarização dos sujeitos em cada época e idade. Inevitavelmente, o manual está condicionado a forças políticas e governamentais que impõem os conteúdos e valores a serem transmitidos. Escolano-Benito (2012) afirma que a identidade de um manual escolar é construída sob dois condicionamentos socioculturais:

- a) Como ícone geracional e;
- b) Como símbolo de uma cultura nacional.

No primeiro caso trata-se de uma identificação entre os membros que compartilham da mesma experiência com as imagens, textos e símbolos do livro escolar. O segundo se refere a transmissão e cristalização de valores, conhecimentos e tradições. Da mesma forma que a moeda ou o cartão postal, o manual escolar é um meio de perpetuação e transmissão da língua, da cultura, dos valores e da identidade de um país. Quem também defende a ideia do manual como símbolo de uma cultura nacional é Alain Choppin, um dos iniciadores da manualística na Europa (ESCOLANO-BENITO, 2012).

Choppin (2004) lista as inúmeras dificuldades que a área da manualística se depara atualmente, são elas:

- a) A falta de um conceito unívoco para o próprio objeto da pesquisa, da mesma forma que possui muitos nomes - manual escolar, livro didático, manual didático, livro escolar etc.–possui inúmeras acepções.
- b) A falta de materiais de síntese ou recenseamento: há uma dificuldade em compreender em que momento a manualística se encontra e como conectar as diferentes pesquisas da área.
- c) A barreira linguística para conhecer a existência de outras pesquisas em outros países.

Segundo Choppin (2004) não é preciso pesquisar muito para entender a importância do manual na vida escolar, mas o que é difícil de compreender é a falta de interesse por parte dos pesquisadores, até recentemente, em relação a ele. Em se tratando do Brasil, ele comenta que “em um país como o Brasil, por exemplo, os livros didáticos correspondiam, no início do século XX, a dois terços dos livros publicados e representavam, ainda em 1996, aproximadamente 61% da produção nacional” (CHOPPIN, 2004, p.551).

De acordo com Choppin (2004), o aumento do interesse por esta área nos últimos 30 ou 40 anos se deu por vários motivos, dentre eles:

- a) Aumento do interesse por parte de historiadores e historiadores da educação;

- b) Desejo em recuperar a identidade social por parte de grupos minoritários e/ou dominados;
- c) Publicação de importantes obras de síntese em diversos países;
- d) Evolução dos meios de armazenamento e transmissão das informações;
- e) Criação de grupos e centros de pesquisa dedicados aos manuais;
- f) Dúvidas a respeito da permanência do manual de texto impresso frente à onda crescente de hipertextos.

Com a era midiática, a manualística assumiu em parte a função de atestar o poder simbólico e prático dos manuais no contexto escolar, e a função de manter viva a materialidade do texto. Atualmente, o que se pode observar é que a estrutura textual e iconográfica dos manuais em relação aos livros tradicionais do passado está muito mais moderna e interativa, pode-se afirmar que o livro de texto impresso sofreu influência dos textos on-line e também da dinâmica socio-cultural da pós-modernidade (ESCOLANO-BENITO, 2012). Contudo, Escolano-Benito (2012) explica que mesmo que os hipertextos sofram modificações constantes e sejam altamente inovadores, se comparado aos materiais impressos, eles ainda guardam as mesmas características inerentes ao manual escolar tradicional, pois se encaixa ao “*modus operandi*” dos alunos inseridos no contexto cultural da escola.

O que se pode afirmar em se tratando dos hipertextos, é que a relação do leitor com ele é diferente, pois as possibilidades de interferência no texto são inúmeras, as pesquisas extratextuais ocorrem em tempo real, há também o uso de imagens, cores, caixa de textos etc.; e vale lembrar que a partir de década de 80 a iconografia dos livros tornou-se tão importante quanto o conteúdo textual (CHOPPIN, 2004). Outro fator a considerar é que na atualidade os manuais se encontram em um contexto multimídia, em que o livro está envolto por mapas, dicionários, áudios, vídeos, aplicativos etc.; essa interação entre diferentes mídias e diferentes formas de se relacionar com os manuais, vai permitindo outro tipo de construção de sentido pelo sujeito, que se torna mais ativo em relação ao leitor do manual clássico, que é mais coeso e fechado em regras.

Mesmo com o advento do hipertexto, por que o manual físico permanece? Há mais de 500 anos ele se transforma, cristaliza, normatiza, mas acima de tudo, sobrevive. Escolano-Benito (2012) afirma que “as revoluções da cultura escrita nunca produziram substituições ou mudanças radicais. O manuscrito sobreviveu na época da tipografia impressa, e o livro de imprensa também coabita hoje com o hipertexto em tela” (p. 40). Compreende-se a coexistência desses modos de leitura como um fator positivo para o aluno, pois há uma complementação da aprendizagem e uma aproximação com o universo do jovem estudante.

Com o aumento do número de pesquisas, o livro se tornou um importante objeto de análise. Choppin (2004) apresenta duas abordagens de análise:

- a) O livro como material histórico, considerando a história dos seus conteúdos, temas e disciplinas;
- b) O livro como mercadoria, considerando formas de produção, contexto, distribuição e consumo.

Um dos fatores mais importantes que ocorreram a partir de 1960 e 70 foi a ampliação das tendências de análise dos pesquisadores, até então o livro era substancialmente analisado por seu conteúdo, especialmente sob uma perspectiva ideológica e cultural, mas a partir dessa década o manual também começou a ser abordado sob um viés pedagógico e didático, além de ser reconhecido como um produto comercializado que movimenta, em alguns países como o Brasil, um mercado milionário (CHOPPIN, 2004).

Choppin (2004) elenca as 4 principais funções dos livros didáticos. São elas: função referencial, função instrumental, função ideológica e cultural, e função documental. Compreendê-las é fundamental, pois elas direcionam o olhar do pesquisador para determinado tipo de análise. A função referencial é aquela que compreende o livro como o currículo impresso, como a expressão do programa escolar, o manual é considerado material onde se compilam os conhecimentos, métodos, técnicas e tudo aquilo que se considera importante imprimir às novas gerações. Por outro lado, pela função instrumental analisam-se as atividades, exercícios e o próprio método impressos no livro como facilitadores da

aprendizagem, memorização dos conteúdos, conhecimentos e comportamentos escolares.

Segundo Choppin (2004) a função ideológica e cultural é a mais antiga e ainda tem se mantido como parte fundamental da produção científica. Sob esta lente, o manual assume a função de símbolo nacional que preserva a língua, os valores e a identidade de uma sociedade. A dimensão política do livro se encontra, justamente, nessa capacidade de doutrinar as próximas gerações pois, para Choppin (2004), o manual não é apenas um reflexo da sociedade, ele pode assumir a função de agente, aquele com poder de modificar a realidade em que está inserido.

Por fim, a função documental compreende que

O livro didático pode fornecer, sem que sua leitura seja dirigida, um conjunto de documentos, textuais ou icônicos, cuja observação ou confrontação podem vir a desenvolver o espírito crítico do aluno. Essa função surgiu muito recentemente na literatura escolar e [...] é encontrada [...] em ambientes pedagógicos que privilegiam a iniciativa pessoal da criança e visam a favorecer sua autonomia; supõe, também, um nível de formação elevado dos professores (CHOPPIN, 2004, p.553)

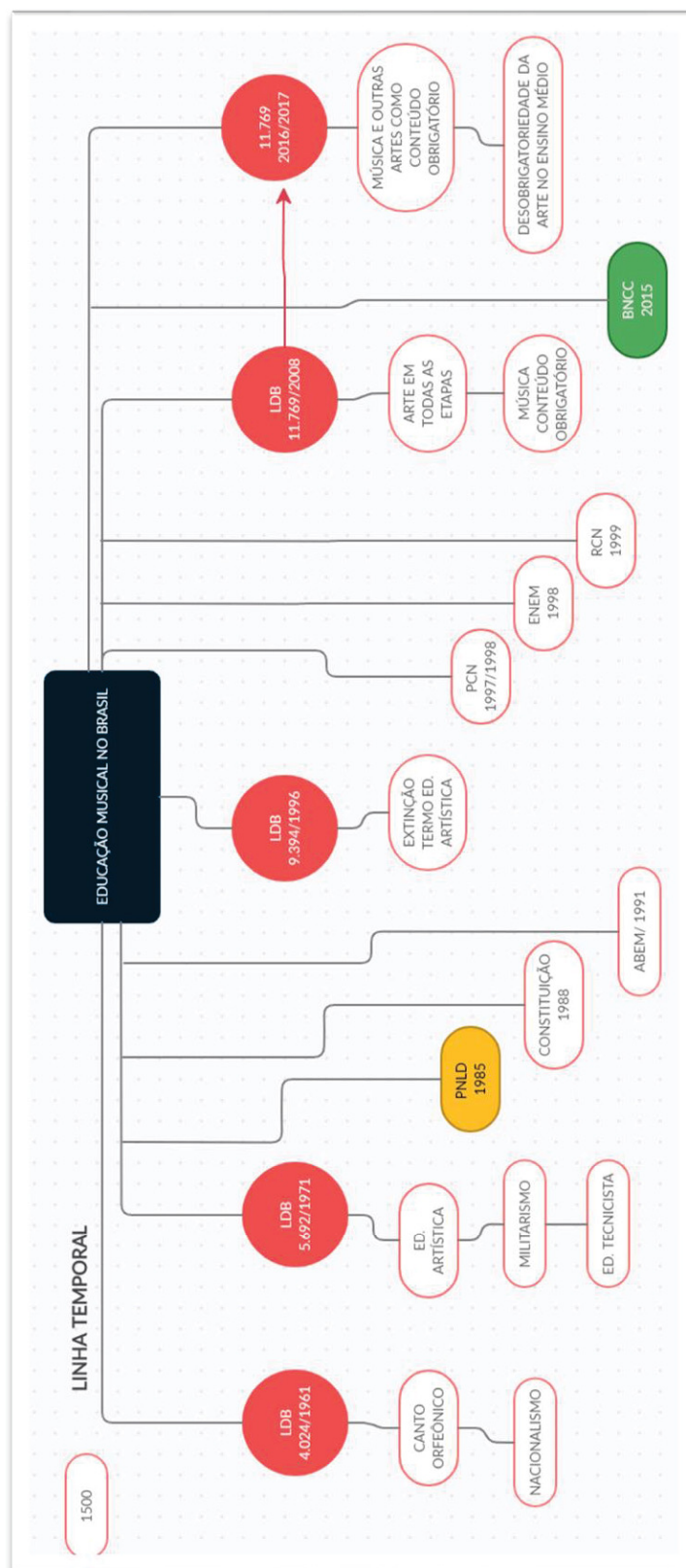
E em relação às características do livro, Escolano-Benito (2012) afirma que são 5 os pontos que devem ser observados ao analisar o manual.

1. Formato: refere-se à estrutura material do livro, tamanho, modelo etc.
2. Cobertura/ capa: “é a porta de acesso ao manual” (ESCOLANO-BENITO, 2012, p. 35). É um mapa que apresenta iconograficamente e com um layout bem característico aquilo que se encontra dentro do manual.
3. Disposição: é maneira como o livro guia o leitor, como as imagens, textos e espaços estão distribuídos em seu interior.
4. Estratégias ilustrativas: As imagens são tão importantes quanto a textualidade, portanto, há um intercruzamento entre estas dimensões e é importante analisar como a estética do livro resulta em determinada forma de aprendizagem.
5. Leitor implícito: refere-se a como o livro foi organizado, mas principalmente, para quem? O leitor implícito é o que define o público, ou

seja, para quem este livro é direcionado e como a ordenação didática do livro pode ser pensada para este leitor, qual estética o atrai e como o conteúdo pode ser disposto dentro do livro.

Embora todas essas questões dos manuais possam ser traduzidas para o contexto brasileiro, a discussão sobre livros didáticos no Brasil é ainda mais complexa, pois passa pela compreensão da própria história da educação no país, especialmente a Educação Musical. Portanto, ao se tratar da análise de livros didáticos nacionais, não se pode ignorar a existência da BNCC, das Leis de diretrizes e bases, do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e todas as suas implicações na educação e sua influência na produção dos materiais disponibilizados em território brasileiro, dentre outros. No gráfico abaixo desenvolvido por esta autora, pode-se observar parte da trajetória da Educação Musical no Brasil desde a LDB de 1961, em paralelo à criação de diversas outras leis que instituíram a arte/música nos currículos, bem como, à criação da BNCC, da ABEM e do PNLD (FIGURA 1).

FIGURA 1: SITUAÇÃO DA EDUCAÇÃO MUSICAL NO BRASIL A PARTIR DE 1961



FONTE: A Autora (2021)



O Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) foi instituído através do decreto nº 91.542/1985, entrando em vigor em 1986, sob a presidência de José Sarney. O objetivo do programa era a valorização do magistério, buscando aumentar a participação dos professores na indicação e avaliação dos livros, além da distribuição gratuita dos mesmos aos alunos de 1º Grau de escolas públicas brasileiras, dentre outras prerrogativas o decreto também instituiu a reutilização e uso consciente dos manuais. O programa herdou práticas estatais de distribuição de livros didáticos que já existiam.

Na década de 1990 houve uma melhora no processo de avaliação dos livros, processo que foi coordenado por universidades públicas, buscava-se maior qualidade dos manuais e houve uma organização dos editais dos quais as editoras deveriam inscrever suas coleções para participar da análise para posterior aprovação. Passou-se a pensar o uso dos livros em cada momento da escolarização básica (ensino fundamental – anos finais e iniciais - e ensino médio), além da inserção de novos componentes curriculares aos programas, sempre com um olhar mais atento às questões de cunho metodológico e pedagógico.

Em 2010, sob a governo de Luiz Inácio Lula da Silva, um novo decreto foi instituído. O decreto de nº 7.084/2010 tratou dos programas Nacional do Livro didático (PNLD) e do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNDE). Este decreto instituiu que o os programas garantissem a distribuição às escolas públicas de materiais didáticos, pedagógicos e literários. Os livros eram escolhidos pelas escolas de acordo com as resoluções do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) e os materiais de apoio seriam responsabilidade de escolha do Ministério da Educação.

Os ciclos trienais se mantiveram, os editais se intercalam entre ensino fundamental (anos iniciais e anos finais) e ensino médio. Em relação à avaliação pedagógica das obras, elas continuaram a ser realizadas por instituições de educação superior públicas, de acordo com as orientações e diretrizes estabelecidas pelo Ministério da Educação, que constituíam equipes formadas por professores do seu quadro funcional, professores convidados de outras instituições de ensino superior e professores da rede pública de ensino. Dentre as características que

o decreto institui tem-se a democratização e fomento do acesso à cultura, transparência para a avaliação das obras, respeito às diferenças sociais, culturais e regionais e o apoio ao pluralismo de ideias e concepções pedagógicas.

O decreto de 2010 foi revogado pelo de nº 9.099 de 2017 no governo Michel Temer (ainda está em vigor) e muitas coisas se mantiveram do decreto anterior, mas novidades foram instituídas. O “novo” PNLD - O Programa Nacional do Livro e do Material Didático foi reorganizado sob a junção do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE). O programa visa avaliar e disponibilizar gratuitamente obras didáticas, pedagógicas e literárias, softwares, materiais de reforço etc., para as escolas públicas (federais, municipais ou estaduais brasileiras) e instituições comunitárias conveniadas ao poder Público.

Os objetivos do programa são garantir o acesso aos materiais, manter um padrão de qualidade das obras, democratizar o acesso às fontes e cultura, apoiar a implementação da Base Nacional Comum Curricular, dentre outros. Como diretrizes tem-se o respeito às diversidades, autonomia pedagógica das instituições de ensino, respeito à liberdade, transparência no processo de avaliação das obras etc.

Sob esta legislação o PNLD garante o atendimento à todas as escolas previamente cadastradas no Censo Escolar da Educação Básica que é de responsabilidade do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira). O processo de aquisição de materiais didáticos ocorre de forma periódica e regular, de modo a atender as etapas e os segmentos de ensino: educação infantil, ensino fundamental anos iniciais (1º ao 5º ano), ensino fundamental anos finais (6º ao 9º ano) e ensino médio.

A avaliação pedagógica dos materiais didáticos do PNLD é coordenada pelo Ministério da Educação que conta com comissão técnica específica, integrada por especialistas das diferentes áreas do conhecimento. Em relação às editoras que se inscrevem no programa, cabe ao Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE) estabelecer normas de conduta a serem seguidas

pelos participantes, regulamentando a forma da divulgação e da apresentação das obras didáticas, pedagógicas e literárias.

### 3.1 PNLD ARTE E A BNCC

Por ser tratar de um programa do Governo Federal que viabiliza o material didático para todo o Brasil, o PNLD assume o papel de currículo editado, ou seja, em grande parte delinea as diretrizes da educação no país, mas isso ocorre de acordo com a BNCC. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento que tem como objetivo a orientação curricular em todo o território brasileiro, apontando aquilo que o estudante deve aprender em cada ano escolar de acordo com cada componente curricular (ROMANELLI, 2016). A BNCC é algo previsto pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB), dada sua relevância, ela é citada no Plano Nacional da Educação (PNE) e nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Ed. Básica.

Segundo Romanelli (2016) o documento apresenta com clareza a distinção das quatro linguagens em Arte: Música, Artes visuais, Teatro e Dança e compreende cada uma delas segundo uma visão essencialista, ou seja, a arte enquanto uma disciplina com conhecimentos específicos e organizados que não existe apenas como ferramenta de desenvolvimento de conhecimentos de outras áreas.

Explicando o documento pelo que Romanelli (2016) chama de “alguns avanços” a BNCC aponta a necessidade da formação especializada do professor, entretanto, há um dilema pelo fato de ainda haver uma cultura de polivalência no ensino de Arte no Brasil. O professor de Arte, herança da década de 1970, na prática é, sobretudo, generalista e o manual assume um papel fundamental no auxílio pedagógico a esse profissional (ROMANELLI, 2016). Além disso, há uma dificuldade em apontar uma relação mínima entre o nível escolar e o domínio do conhecimento, como por exemplo, a pergunta: qual deve ser o conhecimento musical que um aluno do 5º ano deve ter aprendido na escola? Tomando por base que o desenvolvimento artístico não é linear, também se indaga, como

é possível definir (cronologicamente) os conteúdos com um grau de dificuldade maior a cada ano? (ROMANELLI, 2016)

Segundo a BNCC seu objetivo na educação básica é a formação global do sujeito de aprendizagem, focando no desenvolvimento de competências tanto no âmbito intelectual quanto afetivo, pois busca-se uma educação acolhedora e inclusiva. Dentro da área linguagens, na qual a Arte está incorporada, bem como, a língua portuguesa, Ed. Física e língua inglesa, A BNCC define um compartilhamento de 6 competências entre elas, essas seis dimensões das linguagens são:

A competência 1 refere-se à capacidade de perceber o mundo como uma realidade construída e altamente mutável, a Arte neste sentido coopera para a percepção do sujeito como fator ativo e o indivíduo como protagonista na criação de um mundo melhor.

A competência 2 explora as inúmeras formas de comunicação que possibilitam a interação do sujeito com o mundo, a fluência na linguagem pode ser através de uma prática linguística, corporal ou artística.

A competência 3 refere-se ao uso das diferentes linguagens (como escrita ou libras) para se expressar e compartilhar visões, experiências e sentimentos sempre buscando como resultado a cooperação.

A competência 4 defende o uso de diferentes linguagens para o desenvolvimento de um sujeito crítico frente às realidades do mundo contemporâneo e que possa defender suas ideias que estejam em consonância com o bem global e nesta relação empática, o aluno através da arte compreende o mundo não só pelos seus olhos, mas também pelo olhar do outro.

A competência 5 é voltada especialmente para o componente Arte dentro da área linguagens, e preza pelo desenvolvimento de um senso estético no aluno, compreendendo não somente as questões culturais de onde ele vive, mas também aquilo que é patrimônio cultural de outros locais e realidades e acima de tudo permita a fruição.

A competência 6 está focada no uso de tecnologias e como as mídias alteraram a forma de ver e se relacionar com o mundo, mesmo em se tratando de Arte, como no caso da gravação que alterou para sempre o modo de ouvir música, por exemplo.

De acordo com a BNCC o objetivo da Arte é dentre outras coisas gerar autonomia e autoconhecimento aos alunos. Além das competências gerais entre as linguagens, a BNCC ainda elenca 9 competências específicas do componente curricular Arte, dentro dessas competências busca-se o desenvolvimento de 35 habilidades.

A BNCC preconiza o desenvolvimento de trinta e cinco habilidades; e como não existe habilidade que se exerça no abstrato, foram associadas a objetos de conhecimento articulados no âmbito das 4 unidades temáticas a saber, Artes Visuais, Dança, Teatro e Música. Estas, por sua vez, coincidem com as quatro linguagens da Arte previstas na LDB (Vide Lei 13.278 de 2016) incluindo, na BNCC, as artes integradas (GUIA PNLD)

Lembrando que todas essas informações são consideradas no processo de seleção das obras pelo PNLD. Em relação as 9 competências específicas da Arte, são elas:

- 1- A análise e a fruição das produções artísticas e culturais de diferentes povos no Brasil e no mundo, como indígenas, africanos, europeus etc. e em diferentes momentos da história, auxiliando no diálogo com as diversidades.
- 2- Compreender a integração e as particularidades das linguagens artísticas, considerando a sua inserção no ambiente midiático e tecnológico da atualidade.
- 3- Valorizar e conhecer as matrizes culturais e estéticas das manifestações artísticas, especialmente aquela que embasam a identidade brasileira.
- 4- Experimentar todas as experiências não racionais que a arte proporciona, como a expressividade e imaginação.
- 5- Usar a tecnologia como meio de pesquisa, produção e armazenagem de produções artísticas

- 6- Compreender e desenvolver um pensamento crítico acerca das relações entre arte e consumo, do modo de produção e circulação da arte no mercado.
- 7- Utilizar a arte como meio de problematização de questões culturais, sociais, políticas e econômicas.
- 8- Desenvolver ao mesmo tempo a autonomia e a atitude colaborativa através das artes.
- 9- Aprender a analisar e a valorizar o patrimônio artístico no Brasil e no mundo.

O mercado editorial no Brasil é em grande parte fomentado pela produção de manuais, e neste contexto, pode-se afirmar que o interesse pela manualística também aumentou graças a criação do PNLD. O primeiro edital que compreendeu especificamente o componente curricular Arte foi o de 2013 com ano uso em 2015<sup>5</sup>, voltado para o ensino médio. Desde então os grupos editoriais aprovados para este componente curricular foram: FTD, IBEP, MODERNA, ÁTICA, SCIPIONE, SARAIVA, LEYA, SM, e Editora do Brasil.

A cada ano as publicações compreendem um nível da educação básica, intercalando sempre entre ensino médio, fundamental anos iniciais, fundamental anos finais. o PNLD 2018, ano de uso 2020 foi dedicado aos anos finais do ensino fundamental (6° ao 9° ano). As 7 coleções foram selecionadas no PNLD 2020: Por toda parte (FTD), Se liga na arte (MODERNA), Teláris arte (ÁTICA DIDÁTICOS), Mosaico arte (SCIPIONE), Janelas da arte (IBEP), Apoema - arte (EDITORA DO BRASIL), Rumo da Arte (SM). Como pode-se ver nas tabelas abaixo, além do ano de uso, as tabelas descrevem as editoras e coleções aprovadas, quantidade de exemplares e os valores investidos,

---

<sup>5</sup> O edital é realizado dois anos antes da utilização, uma vez que compreende muitas partes distintas do processo

FIGURA 2- SITUAÇÃO DO PNLD ARTE DE 2015 A 2017

Ano de uso	2015		2016		2017	
	Ensino Médio		Anos Iniciais		Anos Finais	
Nível						
Nome da Coleção	Artes em Interação	Por toda PARTE	Ápis	Projeto Presente - Arte	Projeto Mosaico Arte	Por Toda PARTE
Código	42379L1328	42395L1328	48669L1329	48719L1329	0035P.117062	0088P17062
Editora	IBEP	FTD	Ática	Moderna	Scipione	FTD
Quantidade de exemplares (Alunos)	4.225.953	3.175.317	1.900.997	1.318.155	5.978.723	4.439.152
Quantidade de exemplares (Professores)	59.513	45.125	70.462	48.364	133.914	107.921
Livros distribuídos	4.285.466	3.220.442	1.971.459	1.366.519	6.112.637	4.547.073
Valor por exemplar (Aluno)						
Valor por exemplar (Professor)						
Valor Total (Aluno)						
Valor Total (Professor)						
Valor Total por coleção						
Valor total do edital (Arte)		% do Geral Total (Valor)		% do Geral Total (Valor)		% do Geral Total (Valor)
Quantidade total exemplares	144.291.373	% do Total Geral (Exemplares)	128.588.730	% do Total Geral (Exemplares)	152.351.763	% do Total Geral (Exemplares)
Valor total PNLD	R\$ 1.175.967.978,38		R\$ 1.070.680.044,28		R\$ 1.295.910.769,73	

FONTE: HARADA; MANIESI; SCHULTZ (2021).

FIGURA 3- SITUAÇÃO DO PNLD ARTE DE 2018 A 2019

Ano de uso	2018					2019				
	Ensino Médio					Anos Iniciais				
Nível	Ensino Médio					Anos Iniciais				
Nome da Coleção	Artes de Perto	Artes por Toda Parte	Todas as Artes	Percursos da Arte	Arte em Interação	Ápis Arte	Conectados Arte	Ligamundo Arte	Novo Pitangui Arte	Projeto Presente Arte
Código	0201P18063	0125P18063	0028P18063	0040P18063	0040P18063	0085P19061	0206P19061	0076P19061	0170P19061	0176P19061
Editora	Leya	FTD	Ática	Scipione	IBEP	Ática	FTD	Saraviva	Moderna	Moderna
Quantidade de exemplares (Alunos)	1.827.369	2.097.888	1.049.518	1.551.551	626.336	2.807.670	2.868.816	1.616.118	3.700.584	1.225.981
Quantidade de exemplares (Professores)	21.893	25.247	12.613	18.444	7.406	145.484	136.693	83.681	169.289	43.422
Livros distribuídos	1.849.262	2.123.135	1.062.131	1.569.995	633.742	2.953.154	3.005.509	1.699.799	3.869.873	1.269.403
Valor por exemplar (Aluno)	R\$ 12,96	R\$ 11,50	R\$ 14,29	R\$ 13,33	R\$ 15,19	R\$ 21,75	R\$ 18,34	R\$ 22,53	R\$ 20,86	R\$ 21,04
Valor por exemplar (Professor)	R\$ 16,32	R\$ 14,85	R\$ 17,74	R\$ 16,48	R\$ 18,85	R\$ 49,88	R\$ 50,51	R\$ 65,21	R\$ 41,83	R\$ 67,52
Valor Total (Aluno)	R\$ 23.682.702,24	R\$ 24.125.712,00	R\$ 14.997.612,22	R\$ 20.682.174,83	R\$ 9.514.043,84	R\$ 61.066.822,50	R\$ 52.614.085,44	R\$ 36.411.138,54	R\$ 77.194.182,24	R\$ 25.794.640,24
Valor Total (Professor)	R\$ 357.293,76	R\$ 374.917,95	R\$ 223.754,62	R\$ 303.957,12	R\$ 139.603,10	R\$ 7.256.741,92	R\$ 6.904.363,43	R\$ 5.456.838,01	R\$ 7.081.358,87	R\$ 2.931.853,44
Valor Total por coleção	R\$ 24.039.996,00	R\$ 24.500.629,95	R\$ 15.221.366,84	R\$ 20.986.131,95	R\$ 9.653.646,94	R\$ 68.323.564,42	R\$ 59.518.448,87	R\$ 41.867.976,55	R\$ 84.275.541,11	R\$ 28.726.493,68
Valor total do edital (Arte)	R\$ 94.401.771,68					R\$ 282.712.024,60				
Quantidade total exemplares	153.899,147					126.099,033				
Valor total   PNLD	R\$ 1.467.232.112,09					R\$ 1.102.025.652,17				
						% do Total Geral (Valor)				
						% do Total Geral (Exemplares)				
						25,65%				
						10,15%				

FONTE: HARADA; MANIESI; SCHULTZ (2021).



FIGURA 4-SITUAÇÃO DO PNLD ARTE DE 2020

Ano de uso	2020							
Nível	Anos Finais							
Nome da Coleção	Se Liga na Arte	Apoema Arte	Janelas da Arte	Mosaico Arte	Teláris Arte	Rumos da Arte	Por Toda PARTE	
Código	0029P20062	0370P20062	0397P20062	0016P20062	0310P20062	0345P20062	0379P20062	
Editora	Moderna	Editora do Brasil	IBEP	Scipione	Ática	SM	FTD	
Quantidade de exemplares (Alunos)	1.921.671	743.255	666.050	1.085.106	1.404.784	773.677	2.573.562	
Quantidade de exemplares (Professores)	44.734	14.369	14.358	21.800	29.068	16.110	54.432	
Livros distribuídos	1.966.405	757.624	680.408	1.106.906	1.433.852	789.787	2.627.994	
Valor por exemplar (Aluno)	R\$ 24,36	R\$ 25,00	R\$ 28,97	R\$ 30,17	R\$ 30,41	R\$ 22,00	R\$ 31,00	
Valor por exemplar (Professor)	R\$ 45,05	R\$ 67,00	R\$ 80,50	R\$ 60,50	R\$ 56,52	R\$ 54,00	R\$ 52,00	
Valor Total (Aluno)	R\$ 46.811.905,56	R\$ 18.581.375,00	R\$ 19.295.468,50	R\$ 32.737.648,02	R\$ 42.719.481,44	R\$ 17.020.894,00	R\$ 79.780.422,00	
Valor Total (Professor)	R\$ 2.015.266,70	R\$ 962.723,00	R\$ 1.155.819,00	R\$ 1.318.900,00	R\$ 1.642.923,36	R\$ 869.940,00	R\$ 2.830.464,00	
Valor Total por coleção	R\$ 48.827.172,26	R\$ 19.544.098,00	R\$ 20.451.287,50	R\$ 34.056.548,02	R\$ 44.362.404,80	R\$ 17.890.834,00	R\$ 82.610.886,00	
Valor total do edital (Arte)	R\$ 267.743.230,60						% do Geral Total (Valor)	19,26%
Quantidade total exemplares	172.571.931						% do Total Geral (Exemplares)	5,43%
Valor total PNLD	R\$ 1.390.201.035,55							

FONTE: HARADA; MANIESI; SCHULTZ (2021).

Na figura a seguir, pode-se ver uma versão ampliada das tabelas acima, para facilitar a leitura e analisar com mais clareza os tópicos abordados:

FIGURA 5- IMAGEM AMPLIADA DA FIGURA 4

Ano de uso	2020			
Nível	Anos Finais			
Nome da Coleção	Se Liga na Arte	Apoema Arte	Janelas da Arte	Mosaico Arte
Código	0029P20062	0370P20062	0397P20062	0016P20062
Editores	Moderna	Editores do Brasil	IBEP	Scipione
Quantidade de exemplares (Alunos)	1.921.671	743.255	666.050	1.085.106
Quantidade de exemplares (Professores)	44.734	14.369	14.358	21.800
Livros distribuídos	1.966.405	757.624	680.408	1.106.906
Valor por exemplar (Aluno)	R\$ 24,36	R\$ 25,00	R\$ 28,97	R\$ 30,17
Valor por exemplar (Professor)	R\$ 45,05	R\$ 67,00	R\$ 80,50	R\$ 60,50
Valor Total (Aluno)	R\$ 46.811.905,56	R\$ 18.581.375,00	R\$ 19.295.468,50	R\$ 32.737.648,02
Valor Total (Professor)	R\$ 2.015.266,70	R\$ 962.723,00	R\$ 1.155.819,00	R\$ 1.318.900,00
Valor Total por coleção	R\$ 48.827.172,26	R\$ 19.544.098,00	R\$ 20.451.287,50	R\$ 34.056.548,02
Valor total do edital (Arte)	R\$ 267.743.230,60			
Quantidade total exemplares	172.571.931			
Valor total PNLD	R\$ 1.390.201.035,55			

FONTE: HARADA; MANIESI; SCHULTZ (2021).

Compreender a situação da seleção e distribuição dos livros didáticos Arte no país, é de grande importância para esta pesquisa, contudo, o foco deste

estudo está no conteúdo “canto” dentro da linguagem música. Logo, faz-se necessário discutir sobre o ensino do canto e definir qual abordagem de ensino do canto será priorizada na análise dos manuais.

#### 4 CANTO NA PEDAGOGIA VOCAL, NA EDUCAÇÃO MUSICAL E CANTO CORAL

A área da educação musical envolve, dentre várias práticas, a aprendizagem de instrumentos musicais como, por exemplo, o violão, bateria e piano. Contudo, na escola, dentre os instrumentos disponíveis, o canto é o mais democrático e acessível. Com raras exceções<sup>6</sup>, todos aqueles que possuem um aparelho fonador podem cantar. Mas qual é a concepção de canto veiculada na escola? Ela está em consonância com a ideia de canto na pedagogia vocal ou com as práticas de canto coral?

A noção de canto dentro e fora da escola são muito distintas. Embora os educadores musicais considerem que o canto está intrinsecamente englobado à educação musical e têm uma ideia bastante definida desta prática, professores de canto geralmente têm uma visão muito diferente. Então para analisar a voz/canto dentro do livro é necessário ter um conceito bem definido do que é canto.

Canto é uma forma de expressão e comunicação da musicalidade de cada sujeito, mas também é um instrumento complexo que revela a subjetividade e as crenças internas desse indivíduo. Cantar envolve questões musicais, fisiológicas, psicológicas, acústicas e emocionais. Neste capítulo, abordar-se-á o canto sob três perspectivas:

- a) enquanto elemento fundamental da pedagogia vocal
- b) enquanto ferramenta da área da educação musical
- c) enquanto prática coletiva no canto coral

Esta pesquisadora percebe que existe uma limitação do entendimento do canto e da voz cantada em ambientes de educação musical, no geral, o canto

---

<sup>6</sup> Como no caso de pessoas com surdez ou incapacidade de produção vocal, seja por uma paralisia das pregas vocais ou em casos mais graves, quando já não possuem laringe, por problemas decorrentes de câncer, por exemplo. (BEHLAU; MADAZIO, 2015)

como ferramenta de ensino é aquele realizado em grupo e servindo como meio de desenvolver outras habilidades musicais como afinação, solfejo, pulso, dinâmica etc. Tem-se como objetivo deste estudo esclarecer estas múltiplas abordagens do canto para melhor compreendê-lo na educação musical ampliando, assim, suas possibilidades de utilização em sala de aula.

#### 4.1 PEDAGOGIA VOCAL E O CANTO ENQUANTO EXPRESSÃO ARTÍSTICA

A Pedagogia Vocal<sup>7</sup> é um termo utilizado para designar o ensino do canto. Entre seus alicerces estão a técnica vocal, a expressão, a musicalidade e o autoconhecimento. Há claramente uma divisão prática na área entre a pedagogia vocal mais tradicional baseada especialmente no *Bel Canto* e uma pedagogia mais contemporânea. Segundo Joana Mariz:

Tal qual ocorreu no campo do ensino de canto nos anos subsequentes a 1841, data em que García publicou a primeira parte de seu tratado sobre a fisiologia do canto, o influxo de informações novas vem exercendo enorme influência sobre a pedagogia vocal contemporânea. Muitos professores de canto e cantores se tornaram sujeitos de pesquisa e coautores de trabalhos junto com cientistas da acústica, da fonética e da fisiologia da voz cantada (2013, p. 05)

Apresenta-se a seguir, uma caracterização preliminar das diferentes possibilidades da Pedagogia Vocal.

A Pedagogia Vocal Tradicional acontece sob a ótica do mestre-discípulo, em que normalmente os mestres são cantores experientes que ensinam a partir de suas próprias percepções, experiências e sensações, a principal abordagem de ensino é a imitação, e o treino progressivo com vocalizes. O modelo tradicional ainda é válido em muitos aspectos e foi fundamental para a história da pedagogia vocal, portanto merece muito respeito (RAGAN, 2018). Segundo Mariz (2016) “trata-se de uma forma de ensino-aprendizagem de caráter artesanal, em

---

<sup>7</sup> Por tratar-se de uma área do conhecimento bastante consolidada, o termo Pedagogia Vocal, com letras maiúsculas, será recorrente neste trabalho.

que o ouvido, a intuição e a sensibilidade do professor são os principais critérios para avaliar o que é bom ou não na voz do aluno” (p.126).

Na Pedagogia Vocal Contemporânea, o professor é treinado para identificar as demandas dos alunos, percebendo qual abordagem poderá causar maiores mudanças neuromusculares no cantor, além do ouvido treinado, atualmente vários softwares de espectrografia tem auxiliado na análise do professor. Além disso, o repertório pode ser o mais variado, incluindo a música popular brasileira e a CCM<sup>8</sup>(LOVETRI, WEEKLY, 2013) por exemplo.

Mariz (2016) ressalta um ponto importante da área na atualidade, os docentes de canto não têm uma visão tão clara de que são educadores, mas sim se consideram treinadores de voz, tanto que o termo “*coach*” - que do inglês significa justamente treinador - é muito utilizado atualmente para se referir ao professor de canto. Segundo Mariz “muito pouca atenção é dedicada a como incluir o aluno como sujeito ativo de sua aprendizagem” (2016, p.127)

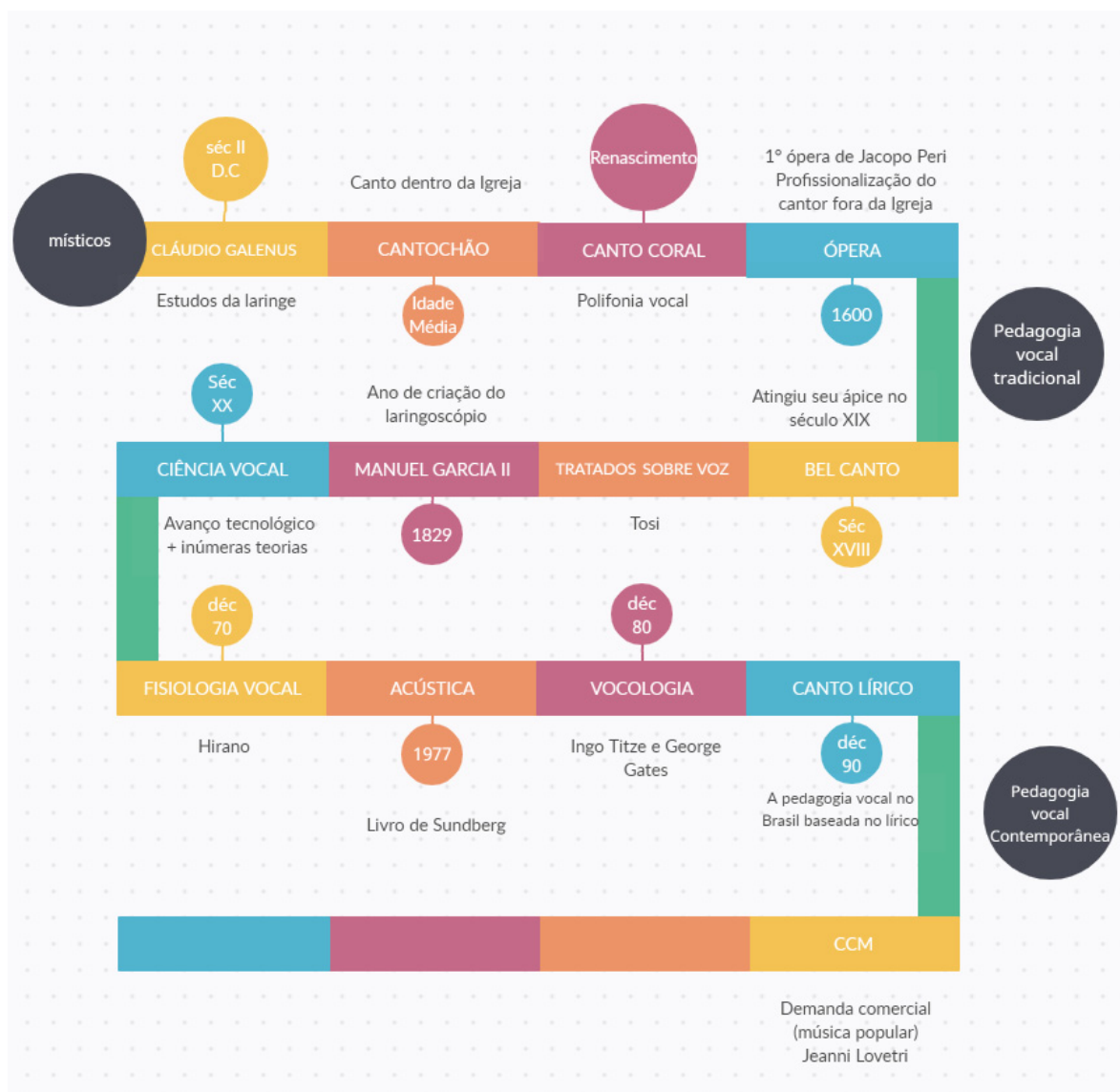
Trata-se de uma área que está em constante construção e ressalta-se que a história da Pedagogia Vocal se inicia antes mesmo da sistematização de métodos de canto, e mesmo que não se tenham tratados descobertos especificamente sobre a Pedagogia Vocal antes da Renascença – período que na música se estende de 1400 a 1600 aproximadamente – não é nem um pouco contestável afirmar que a voz vem sendo sistematicamente ensinada desde tempos anteriores (HOCH, 2019).

O quadro a seguir desenvolvido por esta pesquisadora é uma linha do tempo sobre a Pedagogia Vocal e serve para entender os pontos e períodos da história abordados no recorte deste capítulo.

---

<sup>8</sup> Do inglês Contemporary Commercial Music, CCM é um termo cunhado pela professora e pesquisadora em voz, Jeanie LoVetri, e se refere a todos os gêneros musicais cantados norte-americanos como jazz, blues, rock, pop-rock, country etc.

FIGURA 6- HISTÓRIA DA PEDAGOGIA VOCAL COM INFORMAÇÕES BASEADAS EM STARK (2003), MARIZ (2013) E RAGAN (2018)



FONTE: A Autora

Na Idade Média, a igreja teve uma importância muito grande no desenvolvimento da música e conseqüentemente da música cantada. Embora não tenha havido muitos avanços a respeito dos conhecimentos fisiológicos e acústicos da voz, vários termos e práticas atuais se originaram nesse período, como o termo falsete. Na Europa daquele tempo, a igreja era o principal meio de profissionalização dos músicos, e como as mulheres não podiam cantar na igreja, os

homens passaram a “falsear” suas vozes para que parecessem femininas, utilizando um registro bastante leve e agudo da voz. Atualmente o falsete é designado como um registro da voz tanto em homens quanto em mulheres.

Deste período da história, tem-se conhecimento das “*schola cantorum*”, um tipo de escola de canto coral ou então o coro litúrgico da igreja, com o objetivo de formar jovens cantores para funções religiosas, a primeira surgiu no século IV com o Papa Silvestre I. As *schola cantorum* foram o berço do desenvolvimento de um tipo específico de canto religioso, isento de pulsação e acompanhamento instrumental (*a capella*), chamado cantochão ou canto gregoriano. De origem grega helenística e gália céltica, este tipo de canto não possui pulso (batida) justamente para evitar que o corpo se movimente inconscientemente, pois a manifestação do corpo era um pecado e um afronta contra a moral da época, portanto essa música seguia o ritmo das próprias palavras, algo chamado de ritmo prosódico (VIRET, 2015).

Também da Idade Média, data o sistema de solmização do monge Guido D’Arezzo (HOCH, 2019), isto é, D’Arezzo atribuiu sílabas aos sons musicais, a fim de que esse recurso mnemônico ajudasse os cantores na memorização dos intervalos musicais de uma canção. O monge beneditino tomou como base para essa nomeação, as sílabas iniciais de cada frase do Hino à São João Batista, resultando nas notas ut, re, mi, fa sol, la. Com o passar do tempo houve a inserção da nota Si e a troca da sílaba ut por dó (GOLDEMBERG, 2000). O sistema de Guido pode ser definido como “móvel” ou “relativo”, e significa que as notas não correspondem a frequências fixas. Como as sílabas indicam as notas, mas também suas funções dentro de cada escala (ou modo), entende-se que mesmo que a melodia se inicie em fá ela poderia ser cantada como dó, preservando as funções e a distância entre cada nota. (ESTEVES; SBAFFI, 2016). Diferentes métodos de ensinar ler ou cantar as notas foram produzidos desde Guido D’Arezzo no século XI, mas seu método se difundiu pela Europa e se manteve hegemônico por cerca de 5 séculos (GOLDEMBERG, 2000).

Na Renascença, o pensamento iluminista gerou grandes mudanças no modo de pensar do homem e conseqüentemente na música resultante. Embora



o canto sacro ainda fosse de grande importância, a música profana ganhou valor e o cantor passou a se profissionalizar também fora da Igreja. O principal tipo de canto da Renascença foi o canto polifônico, aquele em que várias vozes ou melodias são sobrepostas, e, dentre os maiores compositores de música vocal polifônica da época, pode-se destacar Janequin, Clément e Palestrina.

Esse período que se compreende do século XVI ao XVII foi determinante para a Pedagogia Vocal, pois as primeiras manifestações do chamado Bel Canto começam a aparecer ainda no século XVI, e é também da Renascença que se tem os primeiros tratados de canto da história. Esses tratados começaram a delinear a pedagogia vocal, especialmente pelo uso de termos e jargões conhecidos ainda hoje (STARK, 2003).

Em 1592 Lodovico Zacconi (1555-1627) escreveu seu tratado intitulado “*Prattica di musica*”, que não era exatamente um tratado sobre o Bel Canto, mas uma pronúncia deste, uma vez que nele se já podia encontrar os termos “voce di petto” (voz de peito) e “voce di testa” (voz de cabeça) (STARK, 2003). Assim como o falsete, voz de peito e voz de cabeça são termos atribuídos aos registros vocais e são até hoje amplamente utilizados pelos profissionais da área.

Um dos pontos mais controversos da pedagogia vocal é justamente a ideia de registros vocais. Pode-se compreender os registros como modificações acústicas e fisiológicas que ocorrem no decorrer da extensão vocal dos cantores, a mudança de um registro ao outro é sentido pela chamada “quebra vocal” que é despercebida em cantores treinados. Segundo Stark (2003), no decorrer da história da pedagogia vocal, este foi um ponto de desacordo entre professores, fisiologistas, cientistas da voz e cantores; e muitas teorias dos registros vocais foram sendo criadas, como por exemplo, a teoria dos 2 registros da “Antiga Escola Italiana”.

Segundo Stark (2003) a discordância continuou por mais séculos:

No início do século XIX, uma teoria de três registros competia com a teoria de dois registros mais antiga. Depois, no seu Tratado de 1841, Manuel Garcia propôs a sua definição clássica de registro, que desde

então se manteve como ponto de referência. Nessa definição, ele tentou criar uma aproximação entre as teorias de dois e três registros (p.57, tradução da autora)<sup>9</sup>

Ainda no período conhecido como Renascença, mais especificamente no ano de 1600, tem-se registro da primeira Ópera da história escrita por Jacopo Peri. É importante ressaltar que o apogeu da Ópera se deu apenas nos séculos seguintes. O surgimento da Ópera corroborou fortemente para a profissionalização do cantor fora da igreja e para as modificações estéticas do canto que viriam a seguir. Como afirma Mariz (2013):

De fato, nos tratados da segunda metade do século XVIII, como é o caso do de Giovanni Battista Mancini, época de ascensão do pensamento iluminista, já começa a aparecer uma preocupação técnica mais evidente, como é possível perceber pela existência de capítulos inteiramente dedicados à união dos registros, à colocação da voz e até à forma ideal dos lábios (MARIZ, 2013, p.18)

No período Barroco, houve o nascimento de um termo bastante difundido na área de voz, o Bel Canto, do italiano significa literalmente “canto belo”. E de acordo com Stark (2003) pelo seu significado incerto, Bel Canto pode designar inúmeros estilos vocais e inúmeros períodos históricos, pois não há nenhuma definição clara, nem do significado, nem de sua posição temporal. Ainda segundo esse autor, muitos definem o Bel canto pela explicação dos tratados e outros a partir da sonoridade sugerida pelos compositores das óperas, como em Rossini, Donizetti, Bellini, dentre outros (HOCH, 2019; STARK, 2003). Embora ainda hoje haja uma dificuldade em conceitualizá-lo, que se pode afirmar é que o Bel Canto é um estilo de canto com uma técnica vocal focada no repertório operístico italiano que teve sua época de ouro da metade do século XVII ao início do século XIX. Neste último século, o termo passou a ser mais amplamente utilizado (STARK, 2003).

---

<sup>9</sup> By the beginning of the nineteenth century a three-register theory competed with the older two-register theory. Then, in his 1841 *Traité*, Manuel Garcia proposed his classic definition of registers, which has remained the reference point ever since. In this definition, he tried to create a rapprochement between the two-register and the three-register theories (p.57)

Com palavras de Stark (2003):

No sentido mais amplo, *Bel Canto* representa a voz “clássica” treinada de cantores de ópera e concertos, estendendo-se de Caccini, no início da era barroca, aos melhores cantores de hoje. Outros termos para a voz treinada de forma clássica incluem a voz “cultivada” e “vocalismo” de elite. Tal canto requer um uso altamente refinado dos músculos laringeos, respiratórios e articulatórios, a fim de produzir qualidade especiais de timbre, uniformidade de escala e registro, controle da respiração, flexibilidade, tremor e expressividade, este tipo de canto requer uma técnica vocal diferente do canto “natural” ou não treinado, e também difere tanto do canto coral quanto das muitas formas de canto popular hoje chamadas de estilos “vernáculos [...] *Bel Canto* tem muitos matizes de significado, mas seja qual for a tonalidade que se escolha, o uso extraordinário da voz humana permanece um tema bastante constante na descrição deste termo (introdução p. 21, tradução da autora)<sup>10</sup>

Por séculos a tradição do canto lírico, especialmente o *Bel Canto*, reinou na pedagogia vocal, e a maior parte das discussões sobre uma pedagogia vocal datam do século XVIII. Uma importante figura foi Francesco Tosi, um *castrato*<sup>11</sup> italiano, professor e compositor, que escreveu um dos mais importantes tratados sobre voz do século XVIII, o “*Opinioni de’ cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*” publicado inicialmente em 1723. Nele se defende a teoria dos dois registros<sup>12</sup> e revela uma tendência dos tratados sobre voz deste período, o foco no estilo e na execução/técnica (HOCH, 2019; STARK, 2003). O *Bel Canto* é um canto virtuosístico que separa os cantores líricos dos amadores, em nível de técnica, virtuosismo e expressividade.

---

<sup>10</sup> In the broadest sense, *bel canto* represents the ‘classically’ trained voice of opera and concert singers, extending from Caccini at the dawn of the Baroque era to the best singers of today. Other terms for the classically trained voice include the ‘cultivated’ voice and ‘elite vocalism. Such singing requires a highly refined use of the laryngeal, respiratory, and articulatory muscles in order to produce special qualities of timbre, evenness of scale and register, breath control, flexibility, tremulousness, and expressiveness, this kind of singing requires a different vocal technique than ‘natural’ or untrained singing, and it also differs from both choral singing and the many forms of popular singing nowadays referred to as ‘vernacular’ styles [...]. There are many shades of meaning to *bel canto*, but whatever shade one chooses, the extraordinary use of the human voice remains a fairly constant theme in the description of this term. (introdução 21)

<sup>11</sup> Cantor com sonoridade única, semelhante à voz feminina, os *castrati* como já diz o nome eram cantores com boa voz que eram castrados durante a infância para preservar a sua qualidade vocal. Essa prática atingiu seu ápice entre os séculos XVII e XVIII, e a voz do *castrato* reinava na época de Tosi. O último *castrato* foi Alessandro Moreschi.

<sup>12</sup> Stark (2003) afirma que muita confusão sobre esse assunto começou com as traduções comentadas em inglês, alemão etc, dos tratados de Tosi.

A tradição da escola do *Bel Canto* é tão forte que influenciou vários métodos de canto que surgiram no século XIX e alguns ainda ressoam nos dias atuais como os de Nicola Vaccai (1790–1848), Giuseppe Concone (1801–1861), Henrich Panofka (1807–1887), e Mathilde Marchesi (1821–1913). Métodos altamente práticos, com exercícios progressivos - os chamados vocalizes - e a inexistência de explicações de conceitos vocais. Por ter um objetivo estético de um repertório específico, a técnica do *Bel Canto* não se adequa facilmente a outras funções vocais, estilos ou gêneros (HOCH, 2019).

Desde o surgimento da Ópera, um canto com qualidade vocal mais pesada e muitos floreios foi surgindo simultaneamente ao crescimento das orquestras e dos espaços de apresentação, a estética vocal de uma ópera barroca difere bastante de uma ópera Wagneriana do período romântico (Século XIX). (STARK, 2003). Além disso, foi justamente no século XIX que a Pedagogia Vocal e a ciência vocal “colidiram” na figura de Manuel Garcia II.

Um dos nomes mais importantes para a pedagogia vocal e ciência vocal foi o de Manuel Garcia II (1805-1906), filho do grande tenor europeu Manuel Garcia. Vindo de uma família muito virtuosa no quesito voz, o jovem Manuel com apenas 24 desenvolveu um problema vocal oriundo do stress psicológico e físico sobre uma voz em processo de muda vocal (STARK, 2003). Então, Garcia II se interessou pelo ensino do canto, especialmente pelos conhecimentos de anatomia da voz, e tornou-se uma referência cuidando de vozes famosas da época e foi o responsável pela criação de dois marcos importantes para a pedagogia vocal: o conceito de golpe de glote<sup>13</sup> e a criação do laringoscópio em 1854 (HOCH, 2019).

Com o laringoscópio, pela primeira vez na história se pode observar as pregas vocais em movimento e compreender a sua fisiologia (função) em funcionamento (em tempo real). Garcia inicialmente observou suas próprias pregas vocais e depois passou a observar as pregas vocais de seus alunos. Isso desencadeou um florescimento dos estudos sobre voz e mudou para sempre o curso

---

<sup>13</sup> O Golpe de glote (*coup de la glotte*) é um conceito que explica o início mais firme da fonação, segundo Garcia essa é a melhor configuração laríngea para o canto (Bel Canto) (STARK, 2003)

da pedagogia vocal (HOCH, 2019). Segundo Stark (2003) “O tratado de Garcia foi um dos primeiros métodos de canto a olhar seriamente para a fisiologia do canto<sup>14</sup>” (p.07, tradução da autora).

Com os avanços tecnológicos, já no século XX surgiram estudos de acústica, biomecânica e fisiologia vocal. Neste período começam a nascer as primeiras organizações para professores de canto<sup>15</sup>, em 1906 nos estados Unidos surgiu a NYSTA (*New York Singing Teachers Association*) que em pouco tempo passou a certificar professores e fomentar debates na área. Depois disso, muitas outras foram sendo criadas como PAVA (*Pan American Vocology Association*), NATS (*National Association of Teachers of Singing*), ICVT (*International Congress of Voice Teachers*) e as discussões e pesquisas sobre voz e voz cantada foram aumentando significativamente, segundo Hoch (2019) a criação dessas organizações foram parte fundamental do nascimento da pedagogia vocal contemporânea. Atualmente vários pesquisadores se destacam na área como Johan Sundberg e Ingo Titze.

Segundo Gill e Herbst (2016) a pedagogia vocal contemporânea é uma área recente que se localiza entre a ciência e prática vocal. A ciência da voz também recebe o nome de vocologia, termo criado por Ingo Titze e George Gattes no final da década de 80. Essa abordagem de pedagogia vocal é geralmente aplicada em aulas individuais, escolas especializadas, com o foco no desenvolvimento do cantor, seja ele de alta performance ou aquele que utiliza a voz para recreação. Gil e Herbst (2016) afirmam que o pedagogo vocal precisa ter conhecimentos sobre fisiologia, acústica, anatomia e habilidades em canto e performance. “Estas elaborações sugerem que há uma enorme diferença entre o conhecimento necessário para cantar bem, e o conhecimento necessário para ajudar os outros a cantar bem”<sup>16</sup> (GILL; HERBST, 2016, p.170, tradução da autora).

---

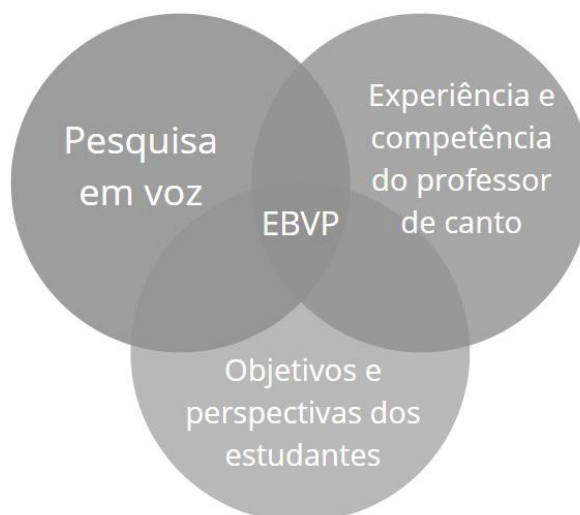
<sup>14</sup> “Garcia’s Traité was one of the first singing methods to look seriously at the physiology of singing (p.07)

<sup>15</sup> Atualmente no Brasil, tem-se a ProCanto, a primeira associação para professores de canto no país.

<sup>16</sup> “These elaborations suggest that there is an enormous difference between the knowledge required to sing well as compared to the knowledge to help others sing well” (GILL; HERBST, 2016, p.170)

Dentro da história do ensino da voz cantada, a pedagogia vocal baseada em evidências científicas é a mais recente, do inglês usa-se a sigla EBVP (*evidence-based voice pedagogy*) que em português significa “pedagogia vocal baseada em evidências”. Segundo Ragan (2018) a estrutura que a pedagogia vocal baseada em evidências utiliza é: *voice research* (pesquisa em voz), *voice teacher experience and expertise* (experiência e competência do professor de canto) e *student goals and perspectives* (objetivos e perspectivas dos estudantes), como está esquematizado na imagem a seguir:

FIGURA 7- VERSÃO TRADUZIDA DA ESTRUTURA DA EBVP



FONTE: RAGAN (2018)

Segundo Ragan (2018) a EBVP preza pelo ensino do uso da voz não somente por meio da experiência e expertise vocal do professor, mas também pelas evidências científicas. A vocologia aplicada na prática do cantor tem como objetivo englobar os conhecimentos e métodos tradicionais em um entendimento contemporâneo de voz. Combinar a experiência do professor com os conhecimentos científicos da produção vocal, além é claro, de considerar as perspectivas e os objetivos dos alunos, faz parte de uma visão holística e humanizadora deste tipo de ensino, o que Ragan (2018) chama de “*art of teaching*”, ou seja, a “arte de ensinar”.

De acordo com Gill e Herbst (2016), existem 3 áreas dentro da pedagogia vocal, cada qual com seus conhecimentos específicos que auxiliam no desenvolvimento vocal do cantor, o objetivo do desenvolvimento vocal é sempre buscar o mínimo de esforço com o máximo de eficiência. Essas três áreas são: construção da voz, *coaching*<sup>17</sup> e reabilitação.

Construção da voz (*voice building*): Nesta área se enquadra o profissional que auxilia no desenvolvimento vocal a partir de aspectos fisiológicos e por meio do treino, prezando a coordenação de ajustes vocais e musicais com finalidades estéticas. A principal habilidade do *voice building* é a expertise auditiva. Um ouvido bem treinado envolve três competências: musicalidade, conhecimentos em psicoacústica, acústica e fisiologia. Embora a Pedagogia Vocal tradicional sempre tenha prezado pela competência musicalidade, as três devem ser igualmente desenvolvidas (GILL; HERBST, 2016).

a) Musicalidade envolve ritmo, afinação, expressividade, entonação, ornamentações etc.;

b) Domínio de acústica e psicoacústica, trata de questões que envolvem timbre, *loudness*<sup>18</sup>, frequência fundamental, uso dos formantes, espectrografia etc;

c) Conhecimento de fisiologia ajuda a perceber auditivamente quais aspectos fisiológicos ocorrem durante a performance e que podem atrapalhar ou ajudar no canto.

O profissional de *coaching* vocal não precisa de tanto conhecimento acústico e fisiológico quanto o *voice building*, pois o foco dele está em questões de performance e gravação. Além do bom uso da voz, busca por um estilo pessoal e presença de palco, o *coach* deve considerar questões emocionais que podem influenciar na função vocal, e deve auxiliar em sotaque e dicções para quando o canto for em diferentes idiomas (GILL; HERBST, 2016).

---

<sup>17</sup> Coaching é um termo da língua inglesa que significa “treinador”, na área de voz é um termo bastante utilizado.

<sup>18</sup> Intensidade percebida da voz

Já a reabilitação de vozes patologicamente prejudicadas ou acometidas pelos danos gerados pelo mau uso vocal é função do fonoaudiólogo e não do professor de canto. Para Gill e Herbst (2016) reconhecer as especificidades de cada área é fundamental para fomentar o crescimento da Pedagogia Vocal, bem como melhorar a atividade dos profissionais que englobam a área. O cantor seja profissional ou não, tendo um time de especialistas, pode com certeza resolver suas demandas vocais e desenvolver a voz de forma muito mais eficiente (GILL; HERBST, 2016).

#### 4.2 CANTO COMO FERRAMENTA DA EDUCAÇÃO MUSICAL

No século XX houve um desenvolvimento muito grande das pedagogias em educação musical, e o canto esteve presente como parte fundamental em diversas delas. Dalcroze, Orff, Willems, Suzuki, Martenot, Schafer, Paynter dentre outros consideravam a voz como um instrumento de grande relevância. Esses educadores influenciaram grandemente a área da educação musical e até hoje são as principais abordagens educativas utilizadas para o ensino da música. Dentre os principais educadores, quem mais priorizou a voz em sua pedagogia foi o húngaro Zoltan Kodály. Em sua filosofia, a música deveria ser parte integrante da educação de todo ser humano e, portanto, um componente curricular na escola.

Segundo Silva (2012) o canto em Kodály, envolve 3 materiais musicais:

- a) Canções e jogos cantados na língua materna
- b) Canções folclóricas, inicialmente as do próprio país.
- c) Temas oriundos do repertório erudito

A pedagogia de Kodály foi desenvolvida especialmente para a escola, ele produziu diversos materiais, totalizando 21 livros independentes que sugerem atividades com graus de dificuldade progressiva. Os livros iniciais abordam o solfejo relativo e o canto das notas sem o pentagrama e os livros mais avançados já consideram o solfejo de leitura absoluta.



Dentro do solfejo Kodály priorizava algumas abordagens:

- 1) solmização com a tônica sol- fá;
- 2) manossolfa;
- 3) dó móvel e leitura absoluta
- 4) uso de sílabas no solfejo rítmico.

Para Kodály a voz poderia ser utilizada em jogos, rimas e canções, bem como, no uso de fraseados rítmicos. Nessa abordagem é através da voz que o aluno expressa suas habilidades musicais de composição e leitura. Vale ressaltar que a leitura cantada é uma habilidade altamente complexa que revela muita expertise no campo auditivo e vocal de um músico (SILVA, 2012). Segundo Goldeberg (2012) ela “é considerada como fator de expressão do pensamento musical inteligente” (p.90), esse autor afirma que é através da leitura cantada que surge a possibilidade de uma relação mais íntima e autônoma com a música (GOLDEMBERG, 2012).

A leitura cantada, ou solfejo, é uma prática bem-vista na área da música, não só por questões de comunicação e compartilhamento, mas também por sua função altamente pedagógica, Kodály a priorizava muito em seu método. A habilidade de ler e entoar a música por si só através do aparato vocal são habilidades até hoje muito valorizadas que podem ser comparadas à habilidade de ler palavras, (GOLDEMBERG, 2012).

A manossolfa é uma ferramenta para o solfejo, e consiste em gestos manuais que representam as alturas das notas, ou seja, tornam a visualização do solfejo mais concreta. Kodály soube combinar muito bem os dois sistemas de leitura musical, dó fixo e dó móvel, na prática de manossolfa. Para ele, as alturas representadas graficamente com letras minúsculas, são relativas, porém as notas são absolutas, “ao se utilizar o nome das notas, determina-se o intervalo cantado” (SILVA, 2012, p.73). Na leitura relativa (dó móvel) as alterações sustentadas recebem a vogal i como Di, Ri, Mi e as bemolizadas recebem a vogal a: Dá, Rá, Ma. Para evitar a confusão entre sol e si, considerando que a grafia utiliza a primeira letra da sílaba, em Kodály Si se torna TI (SILVA, 2012).

Outra prática vocal em Kodály eram as canções folclóricas em língua materna, para ele essas canções auxiliam no desenvolvimento de uma identidade cultural nas crianças, e como essas canções não foram criadas para um fim educacional, poderiam ser aprendidas antes mesmo do ingresso à escola. A coleta das canções folclóricas foi o trabalho etnográfico realizado pelo próprio Kodály e por Bartok em inúmeras viagens pela Hungria (SILVA, 2012).

Kodály segue uma visão bem antropológica da música, sua pedagogia se concentra na figura do professor, pois o considera como o principal responsável pelo despertar musical em seus alunos, ele compreende que a música possui raízes culturais e entende a implicância disso na educação dos jovens, prioriza a alfabetização musical através da vivência pela voz, e defende a ideia de música para todos. Defende ainda um ensino holístico da música, através da experiência com canções folclóricas e temas eruditos, que ajudam a criança a ampliar a noção de cultura para além da sua própria (SILVA, 2012).

Para Kodály a música colabora na formação total do ser humano, tornando-se parte de seu dia a dia na convivência social (ou profissional) daqueles que dela participam. Nesse sentido, o uso da voz como ponto de partida para a musicalização permite que o ensino aconteça em grupo e possibilita a inclusão de participantes, independentemente de seu poder aquisitivo, pois não há necessidade de adquirir um instrumento (SILVA, 2012, p.66)

#### 4.3 CANTO NO CANTO CORAL

No Brasil, uma figura tão patriota quanto Kodály, foi Heitor Villa-Lobos, um educador de referencial expressivo para o ensino do canto no país. A música folclórica era seu ponto de partida para o despertar da herança cultural brasileira e em suas composições e arranjos exaltou a cultura ameríndia, folclórica e afro-brasileira. Seu reconhecimento internacional pelo conjunto de suas obras faz dele o compositor brasileiro de maior projeção (FERRAZ, 2016).

Após o golpe de 1930 em que Vargas assumiu a presidência, Villa-Lobos encontrou a chance explorar o nacionalismo exacerbado no setor político para também transformar a Arte no país. Através da educação de jovens ele pretendia

estimular o gosto pela música de concerto e o respeito pela arte nacional. Sua obra pedagógica foi baseada no “canto orfeônico”, uma prática de canto coletivo que priorizava a disciplina, o civismo e a aprendizagem artística, e assim como Kodály, utilizava da manossolfa como meio de desenvolvimento de habilidades de afinação e solfejo (FERRAZ, 2016).

Villa-Lobos foi um grande disseminador da cultura erudita no ambiente escolar e teve como metodologia principal o canto coral e, com ele, o educador não pretendia formar músicos, mas ouvintes sensíveis à música. Villa-Lobos confiava tanto no papel socializador da educação musical e na importância do canto orfeônico para a educação brasileira, que em pouco tempo sua obra tornou-se tão relevante para o cenário da educação, que ganhou obrigatoriedade nas escolas da então capital, Rio de Janeiro, avançando rapidamente para outras localidades; e até hoje é uma prática lembrada na educação musical e na história do país, tendo Villa-Lobos como a figura central regendo as vozes de milhares de crianças em grandes eventos nacionais (FERRAZ, 2016).

O canto coral nesta pesquisa é considerado uma ramificação da Educação Musical, contudo possui suas particularidades, é uma prática musical difundida não só no Brasil, mas em diversas culturas, configura-se como um meio de socialização, aprendizagem musical e vocal, em que um regente (maestro) além de coordenar o tempo e a dinâmica musicais, assume muitas vezes o papel de educador vocal, ensinando consciência respiratória, auditiva, interpretativa, questões de saúde vocal etc. (FUCCI AMATO, 2007). Normalmente, a prática coral conta com a divisão de vozes e a divisão dos cantores em grupos, sejam amadores ou profissionais, de acordo com sua classificação vocal. Homens de voz grave são denominados baixos e as mulheres são contraltos, por outro lado homens de voz aguda são tenores e mulheres são sopranos.

É inegável a influência do canto orfeônico na Educação Musical brasileira, como afirma Fucci Amato (2007) “o canto em conjunto foi concebido por Villa-Lobos, baseando-se na incorporação de elementos muito fortes na cultura brasileira de sua época e concebendo a música como meio de renovação e formação moral, cívica e intelectual” (p.81). Mateiro, Vechi e Egg (2014) explicam

que alguns momentos históricos foram decisivos para a história do canto na educação do país, dentre eles, destacam as implicações do canto orfeônico de Villalobos entre os anos de 1930 e 1940. Nos anos 70 houve a implementação da Educação Artística no currículo escolar e isso mudou grandemente a maneira como o canto era tratado na escola. Já em 2008 com a Lei 11.769, o conteúdo de música foi enfatizado novamente nos currículos, e segundo as autoras, todo esse cenário influenciou e continua a influenciar o canto na educação musical. Esta Lei foi posteriormente substituída pela 13.278 em 2016, mantendo a obrigatoriedade não apenas da Música, mas também das Artes Visuais, da Dança e do Teatro na disciplina de Arte.

Mateiro, Vechi e Egg (2014) realizaram uma pesquisa de análise das publicações de 1992 a 2012 das Revistas da ABEM, Revistas M.E.B. e Anais dos Congressos Nacionais da ABEM. A Associação Brasileira de Educação Musical funciona desde 1991 e é uma das entidades mais influentes da área. As autoras constaram que nos primeiros dez anos, apenas sete trabalhos sobre canto foram publicados, contudo houve um crescente interesse nos anos seguintes e as publicações atingiram uma média de nove artigos ao ano.

Mateiro; Vechi; Egg, (2014) concluíram que o canto dentro da educação musical existe sobre 2 circunstâncias, a) principal atividade das aulas de música b) auxiliador de outras atividades musicais.

Para a análise dessas publicações foram considerados os títulos, as palavras-chave e os resumos. Os títulos, enquanto indicadores de conteúdo, revelaram que as palavras 'música', 'educação', 'canto' e 'coral' foram as que mais se repetiram. 'Música e educação' apareceram representando a educação musical em alguns títulos que indicavam que os trabalhos versavam sobre aulas de música. A palavra canto, na maioria das vezes, estava relacionada à educação infantil, mas também a temas variados, contemplando o canto e a voz em diversas atividades. A palavra coral apareceu de maneira frequente nos títulos de trabalhos que abordam questões de aprendizagem musical (noções de ritmo, melodia e dinâmicas) e que propõem o desenvolvimento de habilidades específicas para as práticas musicais (MATEIRO, VECHI, EGG, 2014, p. 59)

A análise dos resumos permitiu a categorização dos artigos, como pode se ver na imagem abaixo:

FIGURA 8- CATEGORIAS TEMÁTICAS POR ORDEM CRESCENTE DE TRABALHOS AGRUPADOS



FONTE: MATEIRO, VECHI, EGG (2014)

As principais temáticas pesquisadas foram o e o canto em grupo, principalmente como um fator de socialização, e o canto como ferramenta de desenvolvimento de outras habilidades musicais, ou seja, como prática secundária. Segundo as autoras, quanto ao canto coral:

Princípios e metodologias voltadas ao canto utilizando o canto coral/coletivo como prática foram evidentemente relevantes dentro das publicações listadas. Além de refletirem a prática coletiva no ambiente escolar como meio de socialização, a maioria das pesquisas a respeito do canto coral trouxe a importância desta prática, definindo meios para musicalizar e desenvolvendo habilidades como: ritmo, afinação, elementos técnicos, percepção e práticas corporais (Mateiro; Vechi; Egg, 2014, p.65)

Quanto ao canto orfeônico, foram selecionados seis trabalhos que descreviam as práticas pedagógicas e os processos históricos deste canto na escola (MATEIRO; VECHI; EGG, 2014). De acordo com Mateiro; Vechi; Egg, (2014), ao se tratar de canto na escola, a questão da técnica foi pouco discutida “esse fato implica pensar que o canto no ensino fundamental não está necessariamente aliado à ideia do desenvolvimento da técnica para alcançar uma melhor performance musical” (p.65). Em suma os estudos sobre voz cantada estão focados

na educação de crianças, priorizando o desenvolvimento da cognição e da ludicidade no aprendizado.

Em consonância com Mateiro, Vechi e Egg (2014) esta pesquisadora analisou o banco de dados de 2010 a 2019 dos anais da ABEM, isso revelou que as pesquisas relacionadas à canto, voz, canção, técnica vocal ainda estão mais direcionadas ao ensino do canto coral. Este estudo não tem por objetivo categorizar e analisar todas as pesquisas listadas, mas o que se pode notar é que desde a pesquisa de Mateiro, Vechi e Egg (2014), o cenário pouco mudou.

Os títulos com os termos: canto coletivo, canto coral ou coro representam 50 dos 86 estudos publicados, e 2 deles embora não tenham as palavras no título tratam do mesmo assunto quando analisado o resumo. O restante se divide em canto na escola, improviso, técnica afinação, solfejo, emoção, software de análise acústica, performance etc. Isso mostra a tendência que se tem no ramo da pesquisa em educação musical em se priorizar o canto coral talvez em detrimento da herança histórica dessa prática (Ver Apêndice A)

## 5 METODOLOGIA

### 5.1. OBJETIVO

Desta forma, o objetivo desta pesquisa é compreender e analisar qual é a concepção de canto na educação básica, de acordo com a visão dos manuais da coleção “Por toda parte” da editora FTD (PNLD 2018/2020), apontando e refletindo sobre episódios dos livros que têm relação com canto e voz cantada. Como objetivos específicos tem-se:

- a) Refletir sobre o ensino do Canto na educação básica;
- b) Contribuir para o aprimoramento das práticas de avaliação do livro didático;
- c) Promover a clareza da prática do canto em diferentes abordagens: Pedagogia Vocal, educação musical, canto coral e educação básica;
- d) Compreender qual o conceito de canto veiculado na escola;

### 5.2. MÉTODO

Este estudo se configura como uma pesquisa documental-analítica dos livros didáticos quanto à ideia de canto na educação musical do ensino básico, a análise cruzada é baseada nas categorias propostas por Choppin (2004), e em categorias definidas por esta pesquisadora. Assim, para desenvolver os objetivos estabelecidos na pesquisa, a metodologia consistiu em pesquisa documental-analítica do livro didático do PNLD/ Arte 2018/2020.

### 5.3 CATEGORIAS E PROCESSOS DE ANÁLISE

Todos os manuais foram analisados página a página. A análise do manual foi cruzada com duas abordagens, primeiramente por categorias já existentes e definidas por Alain Choppin e outra análise com categorias desenvolvidas por esta autora.

Alain Choppin é um importante autor da manualística e um de seus iniciadores na Europa, ele apresenta duas abordagens de análise do manual escolar: o livro como material histórico e o livro como mercadoria, para fins desta pesquisa, utilizar-se-á a primeira abordagem.

O livro é portador de uma ideia, um objeto palpável que materializa e reflete elementos da cultura escolar. Choppin (2004) elencou quatro funções dos livros didáticos e elas servirão como categorias de análise nesta pesquisa, já apresentadas no capítulo 1.

a) Função referencial:

- a. compreende-se e analisa-se o livro como um currículo impresso, o local onde se compilam os conhecimentos que devem ser transmitidos às gerações mais jovens e, portanto, quais conhecimentos são definidos como importantes ou não.

b) Função instrumental:

- a. Nesta função analisam-se as atividades, exercícios e o próprio método impresso no livro em relação à aprendizagem, ou seja, diz respeito a como ensinar, como melhorar a aprendizagem, como facilitar a memorização, dentre outros fatores.

c) Função Ideológica e cultural:

- a. Nesta função o manual é um símbolo nacional, que preserva valores e aquilo que identifica determinada sociedade, tem a função de doutrinar. Por exemplo, observa-se se há alguma tendência a evidenciar ou privilegiar algum tipo de canto ou voz em relação a outro de outra cultura.

d) Função documental:



- a. Infelizmente por conta da pandemia causada pelo coronavírus não será possível analisar a função documental nesta pesquisa, pois ela só é observável na prática, analisando o “chão da escola”, as práticas e as atitudes dos alunos frente ao que se propõe no livro.

As informações extraídas dessa análise foram cruzadas com uma segunda abordagem analítica com categorias próprias. Os critérios utilizados por esta autora para definir as categorias estão estruturadas na análise das palavras, imagens e conceitos relacionados ao canto dentro do livro.

Dentre elas, tem-se a análise de:

- a) Conceitos/ práticas relacionados ao canto performático, ao canto coral ou ao canto como meio de musicalização
- b) Elementos técnicos : (ligados a área de acústica / anatomia/ fisiologia e /ou performance vocal)
- c) Multiculturalismo e imagens que remetem ao canto ou voz cantada: o canto é visto a partir de prismas culturais
- d) Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas ou termos técnicos: indexadores que mostram quantitativamente, através do verbal, palavras que estão presentes no manual. foram pesquisadas quantas vezes apareceram as as palavras: canto (res/ras), cantar, voz, coral, vocais, vocal (vocalizes/ vocalizar), coro.

A análise quantitativa de palavras foi feita desconsiderando a parte introdutória que é idêntica em todos os livros, desconsiderando o sumário e as referências, portanto, a análise quantitativa das palavras-chave se deu a partir da página 8 de cada livro (logo após o sumário) até a página que antecede as referências bibliográficas.

#### 5.4 SELEÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO

Os livros de Arte analisados nesta pesquisa foram os da coleção “Por toda parte” da editora FTD. São livros do 6° ao 9° anos Anos Finais do Ensino Fundamental, com coleções aprovadas pelo PNLD 2018/2020. Os autores são Solange dos Santos Utuari Ferrari, Carlos Elias Kater, Bruno Fischer Dimarch e Pascoal Fernando Ferrari.

A escolha desta coleção se deu por três razões:

I) Foi a coleção mais vendida e distribuída no Brasil pelo edital 2018/2020 do PNLD, logo é uma obra bastante representativa a nível de educação brasileira.

II) É uma amostra por conveniência. Considerando as implicações geradas pela pandemia do coronavírus, este foi o material disponível, pois foi a escolha do estado do Paraná, local onde se realizou esta pesquisa.

III) O autor responsável pela parte de música nesses manuais é Carlos Kater, compositor, musicólogo e um educador musical com larga experiência e grande representatividade dentro da área da educação musical.

## 5.5 CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO DE ESTUDO - PANORAMA GERAL DA OBRA

Os livros do PNLD/Arte englobam as quatro linguagens artísticas: música, teatro, dança e artes visuais, todavia, para fins desta pesquisa, a realização da análise documental envolveu a seleção apenas dos conteúdos que abordam a música, mais especificamente a voz cantada. Além disso, muitas são as possibilidades de analisar um objeto tão complexo quanto um manual escolar, neste estudo, optou-se por analisá-los sob a ótica do conhecimento da manualística. Os quatro livros analisados foram a versão do “manual do professor”.

Todos os livros possuem uma parte inicial idêntica, uma breve apresentação do livro, assinada em nome de todos os autores, seguida de um

sumário específico da parte introdutória do livro. Nesta parte inicial, “conheça seu Manual do professor”, fala-se sobre a BNCC, quadro de conteúdos de cada ano, habilidades a serem desenvolvidas em cada uma das 4 linguagens presentes no livro: Música, Dança, Artes Visuais e Teatro, orientações pedagógicas ao professor, explica-se sobre o currículo de Arte, os desafios e as atribuições do professor de Arte, avaliação, dentre outros temas relevantes.

As páginas do livro do professor uma diagramação diferente do livro do aluno, trazendo nas laterais da página um conjunto de informações, dispostas no formato “L”, que destacam:

- Os principais conceitos abordados
- As unidades temáticas e habilidades contempladas
- As propostas pedagógicas e atividades extras para ampliar os conteúdos descritos nos livros

FIGURA 9- EXEMPLO DE UMA PÁGINA DO LIVRO DO PROFESSOR



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Após o sumário do livro, tem-se a primeira unidade de cada livro, sempre iniciada na página 8. Todos os livros possuem quatro unidades que por sua vez são divididas em diferentes capítulos e temas. Cada capítulo tem uma página de “abertura” com alguma imagem para levar à fruição e à reflexão. Nos temas há sempre uma chamada à ação como: “venha olhar”, “venha cantar” que incita a fruição artística em alguma das quatro linguagens e que geram curiosidade para algumas temáticas que envolvem a arte. Para aprofundar um pouco mais nas temáticas, o livro apresenta diferentes subseções como “mundo conectado”, “Mais de perto”, “Palavra do Artista”, “Arte em Projetos” etc.

FIGURA 10- EXEMPLOS DE IDENTIFICAÇÃO VISUAL DAS SEÇÕES TEMÁTICAS PRESENTES NOS LIVROS ANALISADOS



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

## 6. A VOZ DOS LIVROS/ DISCUSSÃO

Conforme apresentado na metodologia desta pesquisa, a análise que se segue se fundamentou nas seguintes categorias de análise:

- A) Função referencial/ Elementos técnicos:
- B) Função instrumental/ Conceitos e atividades:
- C) Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas
- D) Função Ideológica e cultural/ Multiculturalismo

### 6.1 ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE- 6° ANO

FIGURA 11- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 6° ANO



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

O manual do 6º ano possui 208 páginas. Reiterando que esta análise se refere ao manual do professor, logo, alguns conhecimentos, termos ou conceitos podem não ser encontrados no livro do aluno. Todos os manuais são divididos em 4 unidades que por sua vez são divididas em capítulos e temas. A análise

desta autora será direcionada apenas para os assuntos que tratam de voz e canto.

#### 6.1.1 Função referencial/ Elementos técnicos:

Nesta primeira análise, discutir-se-á sobre os termos, jargões ou conceitos da área do canto que foram encontrados nos manuais e, portanto, aqueles conhecimentos considerados importantes de serem transmitidos às gerações mais novas. No manual do 6º Ano encontram-se os termos/conceitos:

- a) Regência
- b) *A cappella*
- c) Soprano, Contralto e barítono (Tipos de Vozes/ Classificação vocal)
- d) Notas musicais

#### 6.1.2 Função instrumental/ Conceitos e atividades:

Neste tipo de análise, proposta por esta pesquisa, busca-se discutir a forma ou metodologia utilizada para ensinar ou aprender. Logo, alguns conceitos que aparecem no livro do professor e do aluno devem ser bem claros, considerando que o professor de Arte é unidocente, ou seja, ele deve ensinar as 4 linguagens artísticas mesmo não tendo formação em todas elas.

Neste estudo apresentar-se-á não somente o conceito veiculado no manual, mas também o conceito mais utilizado na área de voz cantada, para que se possa fazer uma análise comparativa.

##### a) *Regência*

O primeiro termo a ser discutido é o de regência, a relação com o canto se dá principalmente por conta do canto coral que tem na figura do maestro um importante condutor e organizador da música. No tema 2 do capítulo 1 deste livro, chamado “sensações”, tem-se a música como unidade temática e a explanação das funções de compositor(a), músico (musicista) e regente, como pode ser visto na imagem abaixo:

FIGURA 12- TRECHO RETIRADO DO LIVRO, PÁGINA 34

**Compondo, regendo e interpretando**

Na linguagem da música, temos o **compositor** ou a **compositora**, que é a pessoa que cria a peça musical. Os **músicos**, chamados também de intérpretes, são aqueles que a executam. O **regente** ou a regente é quem auxilia o conjunto de intérpretes a realizar a música, indicando a entrada dos instrumentos, o andamento e a expressão da obra musical.

Assim, há quem cria a música, quem a rege e quem a interpreta (cantando ou tocando instrumentos), o que não impede que um regente seja também compositor e, por vezes, intérprete.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

A explicação é bastante abrangente e contempla também os cantores, o que é algo bastante positivo. Reiterando que a presença do maestro não está somente na música instrumental, mas também na música vocal, e mesmo que o livro não fale especificamente sobre isso, fica subentendido. A figura 13, a seguir, mostra um pequeno trecho do manual em que se explica o que é e qual a função do maestro:

FIGURA 13- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34

O maestro, como profissional da música, é responsável por manter a unidade, orientar os músicos em relação ao tempo, intensidade, ordem de apresentação dos integrantes de um grupo musical. Como regente, ele também procura garantir a interpretação da música conforme o arranjo musical feito pelo compositor e que foi combinado com todos os músicos, entre outras funções.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)



Ainda na página 34, o livro sugere algumas atividades para serem respondidas pelos alunos acerca deste tema. A questão de número 4 é sobre canto, como se vê na figura abaixo:

FIGURA 14- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34

1. Você sabe o que um regente ou uma regente faz?
2. E um compositor ou compositora, faz o quê?
3. Que importância eles todos têm para a música?
4. Quem canta uma música ou toca instrumentos é chamado de quê?

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

A resposta encontra-se apenas na sessão do professor, e a resposta sugerida pode fomentar algumas reflexões, a principal delas é uma discussão antiga na área, acerca do cantor ser ou não considerado músico. Pelo fato de não tocar um instrumento, ao menos não um instrumento palpável, muitas vezes o cantor é taxado como um músico menor ou então é desconsiderado desta “classificação”. Observa-se na figura a seguir um trecho retirado da página 34 em que lê-se:

FIGURA 15- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34

4. São intérpretes quando cantam ou tocam instrumentos e músicos ou instrumentistas quando tocam instrumentos.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

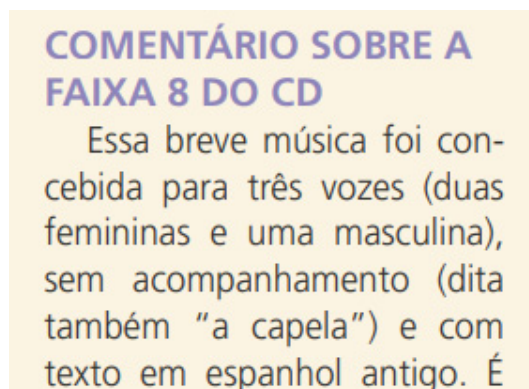
Infelizmente tal resposta corrobora para uma visão preconceituosa em relação aos cantores que normalmente são taxados como “não músicos”, enquanto o fato de manipular um instrumento menos visível e palpável que outros, como a voz, não pode ser considerado um fator menos musical, pois o cantor além de intérprete é um músico que precisa ter habilidades intrínsecas à música

como afinação, tempo, percepção melódica e harmônica, habilidades de improviso, além da técnica.

*b) A cappella*

Duas páginas deste livro foram dedicadas quase exclusivamente à assuntos relacionados a voz cantada, são elas as páginas 135 e 136. Na página 135, explica-se o termo “*a cappella*”, de origem italiana este termo significa canto sem acompanhamento instrumental. Como pode-se ver na figura 16, o manual apresenta uma explicação sucinta, porém correta, deste termo altamente utilizado por cantores:

FIGURA 16- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Importante frisar que este termo será mais bem discutido no livro do 7º ano desta coleção.

*c) Soprano, contralto e Barítono (classificações vocais/ tipos de vozes)*

Os termos soprano, contralto e barítono apresentados neste livro fazem parte de uma terminologia do canto denominado “classificação vocal” ou simplesmente “tipos de vozes”. Neste manual o conceito de classificação vocal é apresentado de forma indireta e descontextualizada, pois usam-se os termos já mencionados (soprano, contralto e barítono) sem nenhuma explicação de onde eles vêm ou que realmente significam, como se vê abaixo na figura 17:

FIGURA 17- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135

texto em espanhol antigo. E interpretada aqui por Patrícia Nacle (voz feminina de contralto), Anna Carolina Moura (voz feminina de soprano) e Sabah Teixeira (voz masculina de barítono).

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

A explanação presente nas figuras 16 e 17 diz respeito a uma partitura de um vilancico localizada na mesma página. O capítulo em que se encontra essa temática é denominado “caravela”, e nele fala-se sobre a arte portuguesa e as outras matrizes culturais do Brasil. Especificamente na página 135, o livro traz uma partitura, exposta na figura a seguir, em que apresenta o vilancico como um tipo de música que “veio com as caravelas”.

FIGURA 18- PARTITURA DO VILANCICO, PÁGINA 135.

**A canção que vem de lá**

Veja a partitura a seguir.



[Dó] [Ré] [Mi] [Fá] [Sol]

1 2 3 4

S Min - no'a - mor de - xis - tes ay!

A Min - no'a - mor de - xis - tes ay!

B Min - no'a - mor de - xis - tes ay!



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Na partitura em questão lê-se algumas classificações vocais como soprano, alto (contralto) e barítono, representadas respectivamente pelas letras S, A e B. Embora não haja uma explicação no manual, a letra A é utilizada para descrever a extensão vocal de contralto, mas pode ser cantada também por homens de vozes bem agudas.

No livro do aluno a explanação sobre a partitura é ainda mais sucinta, observe abaixo um trecho retirado da página 135 do manual:

FIGURA 19- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135

Nessa partitura, vemos uma das partes do vilancico **Minno amor**, de 1500, de autor desconhecido. São três vozes cantando a mesma poesia, mas com melodias diferentes. Na linha superior está a voz mais aguda (“fina”), designada soprano, que faz um movimento como se estivesse a subir e descer uma escada, enquanto as duas outras vozes realizam um contraponto.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Todas as informações apresentadas no livro, embora superficiais, estão corretas. Porém, tendo em vista que o professor de Arte que utiliza este manual, pode nunca ter se deparado com os termos anteriormente ou com a área de voz cantada em sim, a explanação presente no manual pode levá-lo a inferir que outras classificações vocais não existem, observe as duas frases abaixo:

*“Anna Carolina Moura (voz feminina de soprano)”*

*“na linha superior está a voz mais agudo (“fina”), designada soprano”,*

compreendendo o livro como um suporte pedagógico para o professor, considera-se importante olhar com mais clareza para pontos como estes.

Outro ponto crítico a respeito desta temática e ainda em relação à partitura da figura 18, é a explicação presente na parte do professor, como pode ser visto na figura 20:

FIGURA 20- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 135

música que veio com as cavelas. Ela tem as mesmas características dos cânticos natalinos.

Repare que, na partitura da música, a linha melódica da voz Soprano (indicada com um S) é ascendente e se inicia com a nota Fá subindo até a nota Dó (compasso 4), quase

que diretamente como uma escala (ou escada). Depois, no início do compasso 5, com a nota Ré, realiza o movimento contrário, retornando ao ponto de onde partiu (a nota Fá, no compasso 8). Observe isso com seus alunos.

Escute com os alunos a Faixa 8 do CD do 6º ano.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Observe que em relação à partitura há um equívoco quanto ao nome das notas, a frase da soprano se inicia com a nota Dó, e no quarto compasso finaliza na nota sol, e não inicia-se em fá subindo até dó, como pode-se ler na figura acima.

De acordo com Behlau e Madazio (2015), a classificação vocal é um recurso utilizado especialmente no canto lírico e em corais, e envolve questões fisiológicas e técnicas, como:

estrutura corporal do falante, características anatômicas da laringe e do trato vocal, fisiologia da produção vocal e características funcionais da emissão, fatores que podem sofrer influência direta da técnica vocal aprendida, do tipo de treinamento e da dedicação ao estudo do canto. Finalmente, há também, influência da personalidade na classificação vocal (2015, p.83)

No geral, as vozes femininas são classificadas da mais aguda para a mais grave, em sopranos, mezzo-sopranos e contraltos, para homens a classificação da mais aguda para a mais grave é de tenor, barítono e baixo (BEHLAU&MADAZIO, 2015). Contudo, segundo Mangini, e Andrada e Silva (2013) existem diferenças de nomenclatura e classificação entre as diversas escolas de canto lírico existentes, como a escola italiana, francesa e alemã. O sistema de classificação da escola alemã, por exemplo, é o FACH, nele há subdivisões das seis principais classificações e, portanto, encontram-se nomes como

“soprano dramático”, “tenor-lírico”, “soubrette” e outros (MANGINI & ANDRADA E SILVA, 2013), importante frisar que além da classificação ainda se integram ao sistema FACH as habilidades técnicas que o cantor possui como agilidade, tonicidade etc., portanto é o sistema de classificação mais utilizado na ópera, pois:

tem implicações importantes na carreira do cantor lírico profissional que se apresenta nas casas de ópera alemãs. Na medida em que figura no contrato do artista como cláusula que o impede de cantar papéis incompatíveis com sua categoria vocal, esse dispositivo contribui para a minimização dos riscos à sua saúde vocal, bem como para o prolongamento de sua trajetória artística; (MANGINI&ANDRADA E SILVA, 2013, p. 222)

É importante ressaltar que esse sistema não se aplica a todos os ambientes e contextos que necessitam de classificação, a exemplo do Teatro Musical. Segundo a abordagem do professor brasileiro Marconi Araújo, desenvolvedor do método “Belting Contemporâneo”, maestro e diretor vocal e musical, há classificações específicas para o Teatro Musical brasileiro. Tem-se por exemplo, termos como: belters, sopranos, soprano-belters para mulheres, e barítonos, tenores e baritenors para homens. Alguns desses termos são bastante utilizados no exterior.

#### e) Notas musicais

Dando início à ideia de escrita musical, pauta e compasso, temas desenvolvidos neste manual, um dos pontos positivos é que na página 195 ele explica o processo mnemônico de atribuição de sílabas para as notas musicais, desenvolvida por Guido D’Arezzo tendo como base o “Hino a São João”. Dentro desta temática a voz cantada também foi mencionada neste trecho na figura 21:

FIGURA 21- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 195

Na música tradicional, chamamos de partitura o registro em que estão escritas as partes que todos os instrumentos deverão tocar para que soe a música. A partitura registra, inclusive, as partes para as vozes que vão cantar, porque a voz também é um meio de expressão, assim como os instrumentos musicais.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

A inserção deste conteúdo seria bastante propícia para a exploração vocal, tendo em vista que a atribuição de notas às frequências musicais, surgiu muito em função da voz cantada. Contudo, como atividade sugerida, tem-se um treino de “ordenação do nome”<sup>19</sup> das notas musicais, porém sem o uso do canto especificamente:

FIGURA 22- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 196

vertidas e estimulantes serão suas aulas.

Sugerimos formar um círculo com os alunos e escolher um deles para começar a dizer o nome da primeira nota de uma escala musical (por exemplo, Dó, que será seguida por Ré e assim por diante). Você pode aumentar o grau de dificuldade, pedindo a eles que:

- realizem um gesto, além de dizer o nome das notas (por exemplo, batendo uma palma na nota que dá nome à escala);
- variem os ritmos de passada;
- fiquem de olhos fechados;
- formem dois círculos e reproduzam uma mesma escala em sentidos diferentes.

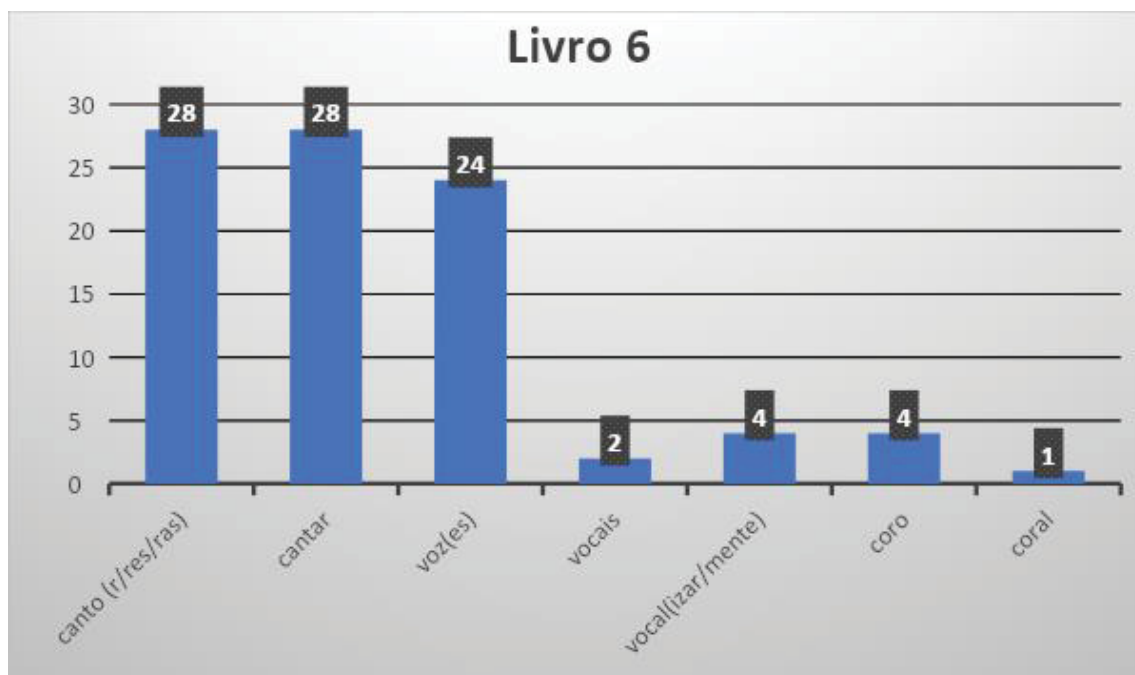
FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.1.3 Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas

A análise das palavras-chave se deu a partir da página 8 do livro, logo após o sumário até a página 207, aquela que antecede as referências bibliográficas. Foram pesquisadas as palavras: canto, cantar, voz, vocais, vocal, coro e coral, o resultado quantitativo está na imagem abaixo:

<sup>19</sup> Termo utilizado na metodologia de Edgar Willems

FIGURA 23- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 6º ANO



FONTE: A Autora (2021)

A palavra cantar, por exemplo, apareceu 28 vezes neste livro, porém 7 delas fazendo menção ao título “venha cantar” que aparece repetidas vezes no decorrer deste manual. Além disso, uma constante no livro é que a maior parte das vezes que uma atividade envolvendo o cantar é sugerida, seu enunciado instrui que o aluno “leia a letra da canção” ou “escute a música”, mas não que ele cante a canção, como pode ser visto nos exemplos abaixo:



FIGURA 24- COMPILADO DE ATIVIDADES EM QUE O CANTO NÃO É SOLICITADO

<p><b>MAIS DE PERTO</b></p> <p><b>Ouvir e cantar</b></p> <p>Na sua opinião, o que é preciso para criar a letra de uma música? Do que você gosta nas letras de música?</p>	<p><b>VENHA CANTAR!</b></p> <p>Observe a imagem a seguir e leia um trecho da canção <b>Etnia</b>, de Chico Science (1966-1997) e Lúcio Maia (1971-).</p>
<p>Leia a canção apresentada acima em voz alta. Saboreie as palavras: certas sonoridades nos permitem viajar e experimentar sensações novas. Um outro exemplo de música que explora as palavras-sons é <b>Bim Bom</b> (1958), do compositor e cantor baiano João Gilberto (1931-).</p>	<p>Ouçã, com seus colegãs, a música <b>Bim Bom</b> de João Gilberto. Disponível em: &lt;<a href="http://livro.pro/cj2gms">http://livro.pro/cj2gms</a>&gt;. Acesso em: 7 ago. 2018.</p>

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Ou então nos exemplos seguintes,

FIGURA 25- COMPILADO DE ATIVIDADES SUGERIDAS NO LIVRO

**TEMA 2 Sensações**

Leia novamente este trecho de letra de música.

Quanto tempo leva pra aprender  
Que uma flor tem vida ao nascer  
Essa flor brilhando à luz do sol  
Pescador entre o mar e o anzol  
Shimbalaiê, quando vejo o sol beijando o mar  
Shimbalaiê, toda vez que ele vai repousar

**Cena musical**

Você já fez seu instrumento (alfaiá) e aprendeu a organizar uma partitura do seu jeito. Então, vamos encenar, tocar e cantar?

Com base em um tema musical – no caso, uma melodia de menos de 10 compassos (muito curta e com letra, datada do séc. XVIII) –, criamos, aqui, uma adaptação para cena musical. Assim, você e os colegas poderão ser atores e músicos. Vamos experimentar? A cena começa por uma fala quase teatral, em que um personagem apresenta as informações básicas da história. Somente depois surge a música, propriamente dita, com canto e instrumentos. Ela se desenvolve em duas partes:

- 1ª parte – um percussionista interpreta o texto construído pela turma, em que são apresentadas informações básicas da história do herói africano;
- 2ª parte – a interpretação é feita por um grupo de músicos que, juntos com o percussionista, tocam e cantam a música em uma versão ampliada e com nova letra acrescentada.

A segunda parte (música) já vimos no começo deste capítulo, na seção **Venha cantar!**, na página 183. Agora, você e seus colegas criarão o texto, sobre a vida de Chico Rei, que dará início à cena.

Agora, leia o trecho da letra da música a seguir.

Minha Mamãe soberana  
Minha Floresta de joia  
Tu que dás brilho na sombra  
Brilhas também lá na praia

**NASCIMENTO, Milton; BORGES, Márcio. Benke. Intérprete: Milton Nascimento.**  
In: **NASCIMENTO, Milton. Txai. Rio de Janeiro: CBS, 1990. 1 CD. Faixa 10.**

A voz de um curumim entoando seu canto, arte indígena do povo Kampa, um dia emocionou o compositor Milton Nascimento (1942-), que, em parceria com o amigo Márcio Borges (1946-), criou a canção **Benke** (1990). Na imagem, crianças indígenas da etnia Yawalapiti brincam na natureza. Na letra da canção, um curumim fala de seu amor pela floresta, por seu povo, pela vida...

Agora, leia um trecho da letra da música **O mar**, de Dorival Caymmi.

O mar  
Quando quebra na praia  
É bonito... é bonito

O mar...  
Pescador quando sai  
Nunca sabe se volta  
Nem sabe se fica  
Quanta gente perdeu seus maridos, seus filhos  
Nas ondas do mar

O mar  
Quando quebra na praia  
É bonito... é bonito

CAYMMI, Dorival. **O mar**. © Dorival Caymmi/Mangione Filhos & Cia. Ltda., 2001.

Site oficial. Com biografia, referências de obras completas (discos, CDs, DVDs, trilhas para cinema, letras, parciais e partituras), galeria de imagens e notícias. Pesquise as músicas e vídeos na internet. Disponível em: <http://livro.prologprolog>. Acesso em: 5 jul. 2018.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Algumas vezes que o livro chamou a ação de cantar estão apresentadas abaixo, encontradas respectivamente nas páginas 205 e 35:

FIGURA 26- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 205

Combine com o professor como será a criação do texto (1ª parte) e, também, quem será o percussionista que vai interpretar o texto construído por vocês. Imediatamente ao fim do texto de apresentação, o percussionista inicia a música. E todos juntos cantam a música **Chico Rei**, que foi apresentada na abertura deste capítulo.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

FIGURA 27- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 35

### **Jogo de criação e interpretação musical**

Vamos experimentar compor, reger e cantar? Combine com a sua turma e professores. Vamos iniciar fazendo uma roda, com todos sentados ou em pé. Pronto! Já podemos começar! Uma pessoa será o regente. Outra será o compositor. Todos na roda serão os músicos (intérpretes).

Veja a função de cada participante:

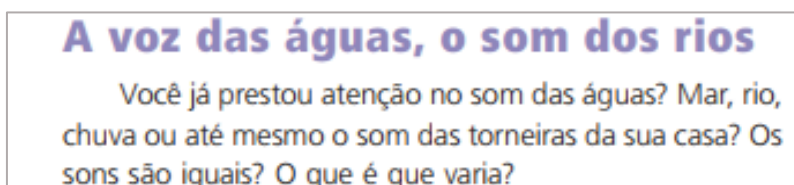
- **compositor** – deve criar cinco expressões sonoras ou “palavras-sons” (exemplos: sons em forma de onomatopeia, sussurro, ritmo vocal, som de risada, zumbido, chiado, entre outros), que serão distribuídas pelo compositor a cinco grupos de músicos formados na classe;
- **músicos** – distribuídos em cinco grupos, eles realizarão as expressões sonoras propostas pelo compositor, conforme as indicações do regente;
- **regente** – por meio de gestos, o regente indicará a “entrada” (início) e a “saída” (finalização) da interpretação dos músicos de suas respectivas expressões. O regente pode indicar um ou mais grupos de músicos por vez. Os músicos interpretarão a sua expressão sonora até que o regente indique que parem. Sempre por meio de gestos, ele indicará se um dado grupo deve interpretar mais forte ou mais fraco, mais rápido ou mais lento.

Para que o jogo seja dinâmico, sugerimos que essa experiência musical não dure mais do que um minuto e meio.

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

As palavras voz e/ou vozes apareceram 24 vezes no decorrer das 208 páginas. Porém, é importante ressaltar nem todas as vezes significavam voz cantada, como pode ser visto a seguir:

FIGURA 28- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 30



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

O mesmo pode-se notar ao analisar as palavras “coro” e “coral”, embora estas palavras sejam as mais encontradas no que diz respeito as pesquisas realizadas na área de educação musical isso não se reflete na análise deste livro.

#### 6.1.4 Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo:

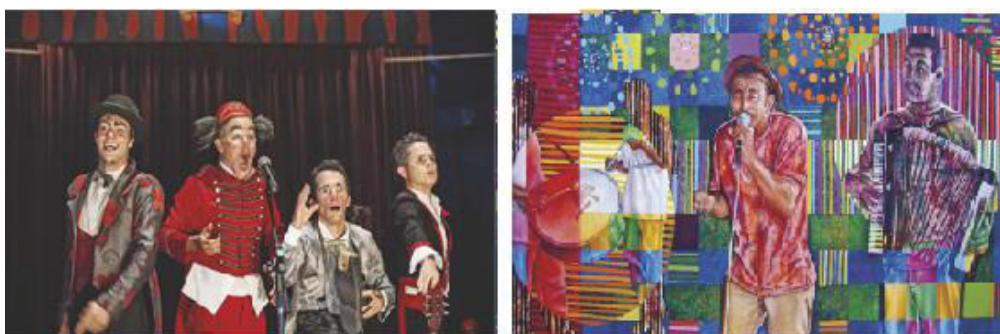
O livro traz contribuições culturais muito interessantes e diversas, tem-se imagens e informações sobre Chichén Itzá, sobre candomblé, cultura indígena, circo, grupos de dança contemporânea como o Débora Colker, imagens e exemplos de maracatu. Há um conjunto de canções que representam uma grande diversidade no livro como a recente “Shimbalaiê” de Maria Gadu, o clássico “A Paz” de Gilberto Gil, e outras de cunho étnico como vilancicos latino-americanos, ou culturalmente localizadas como o mangubeat, etc. Portanto, o manual explora muitos pontos culturais importantes buscando sempre um paralelo entre as quatro linguagens dentro do eixo temático proposto.

Contudo, observa-se que o canto poderia ter sido mais explorado neste manual. Por exemplo, fala-se de acústica no teatro, mas não se fala da acústica que todos possuem que é a da própria caixa de ressonância do canto; fala-se bastante da cultura indígena e afro, culturas que tem no canto um papel de grande importância, mas o canto não foi citado, a título de exemplo existe uma

alusão ao ritual de “assentamento” vindo do candomblé e de outras manifestações religiosas de matriz afro, mas nada sobre pontos cantados, cantos que auxiliam no transe nessas práticas religiosas.

Por fim, existem muitas imagens de cantores e cantoras que ilustram temas como circo, maracatu, cultura afro etc, como se vê nas imagens abaixo, mas o tema não era de fato o canto.

FIGURA 29- COMPILADO DE IMAGENS PRESENTES NO LIVRO



FONTE: MANUAL DA COLEÇÃO POR TODA PARTE (2018)

FIGURA 30- COMPILADO DE IMAGENS PRESENTES NO LIVRO



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

#### 6.1.5 Conclusão manual 6º ano

Voz e o canto neste livro são mais bem compreendidos no sentido de exploração dos sons que podem ser produzidos pela voz, sob um caráter lúdico

e abstrato, e o canto como uma forma de expressão que pode ser utilizada a serviço da música, mas sem nenhum direcionamento estético vocal.

Contudo, a exploração vocal foi pouco instigada neste manual. Por exemplo, na imagem a seguir pode-se ler a proposição de uma atividade que estimula a percepção de sons do ambiente e a exploração de “palavras sons” produzidas pela voz, são elas palavras sem nenhum significado, como “shimbalaiê” um palavra-som criada pela compositora e cantora Maria Gadu.

FIGURA 31- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 33



FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

## 6.2 ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE 7 ° ANO

FIGURA 32- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 7° ANO



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

O manual do 7° ano possui 208 páginas divididas em 4 unidades que por sua vez são divididas em capítulos e temas. Todos os manuais nesta pesquisa foram analisados criteriosamente página a página. A análise desta autora será direcionada apenas para os assuntos que tratam de voz e canto, mesmo que os manuais sejam muito mais complexos e apresentem muito mais conteúdos da área de música.

### 6.2.1 Função referencial/ Elementos técnicos:

Nesta primeira análise, discutir-se-á sobre os jargões ou conceitos encontrados nos manuais e que fazem parte do universo do canto. Portanto, quais conhecimentos dentro do universo da voz cantada são definidos como importantes de serem ensinados. Além disso, propor-se-ão conexões com o universo do canto que podem estar associados aos temas levantados.

No manual do 7° Ano encontram-se os termos:

- a) Parâmetros sonoros:
  - 1. Altura/ Frequência fundamental
  - 2. Timbre/ Qualidade vocal
  - 3. Intensidade/ Loudness
- b) Cânone
- c) Produção da voz
- d) Solfejo
- e) Ópera

### 6.2.2 Função instrumental/ Conceitos e atividades:

#### a) *Parâmetros Sonoros*

##### 1- *Altura*

O tema 2 da unidade 1 deste livro, chama-se “mundo linguagem, sonoro, musical”, e tem como unidade temática a linguagem música. Um dos conteúdos musicais deste livro é o de “Parâmetros sonoros”, em que se explica os conceitos de altura, intensidade, duração e timbre, todos se relacionam com o canto.

Altura é um parâmetro musical intrinsecamente relacionado à ideia de nota musical. Segundo o Dicionário Oxford de música (KENNEDY, 1996) as notas musicais são sinais gráficos e também sonoros representados, na cultura ocidental, pelas sílabas do, re, mi, fa, sol, la, si, que representam diferentes alturas, e a isso também pode se dar o nome de tom. Além disso, cada nota dentro do sistema temperado musical possui uma frequência correspondente.

Trazendo a discussão para o canto, Sundberg (2015) explica que existem duas formas de se compreender a altura tonal em relação à voz, existe um fator físico e um fator percebido da altura, segundo ele:

frequência de vibração das pregas vocais durante a fonação, correspondente à frequência do parcial mais grave do espectro glótico. Correlato físico do atributo subjetivo que é a frequência de fonação percebida, o *pitch*, ou a altura tonal, na terminologia musical (p.303)



Em concordância com a explanação de Sundberg, o livro relaciona frequências graves, médias e agudas com a vibração das pregas vocais. Na sessão do professor pode-se ler:

FIGURA 33- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 28

para telefones celulares que reproduzem a sonoridade de instrumentos musicais, como piano, teclado, instrumentos de cordas e percussão.	porque vibram mais rapidamente (são mais agudas). As vozes masculinas têm frequência sonora mais baixa porque vibram mais lentamente (são mais graves). Vale lembrar ainda que, mesmo que possamos medir com precisão as características de um som, há também sempre	um componente subjetivo na escuta que faz, em determinados casos, um som fraco parecer forte. Isso porque a nossa percepção está relacionada com as condições segundo as quais vivenciamos pessoalmente qualquer experiência, seja ela musical, artística ou não.
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dê mais exemplos de sons graves, médios e agudos. As vozes femininas costumam ter frequência sonora mais alta</li> </ul>		

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Em relação ao livro anterior, este traz de forma muito mais aprofundada a ideia de altura musical e sua relação com seu componente físico, a frequência, explica-se por exemplo, que ela é medida em Hertz, demonstra-se a relação altura e grafia musical na partitura, e relaciona a frequência com a fonte sonora vocal, lê-se:

FIGURA 34- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 29

No caso da música, uma frequência de referência importante é a nota **Lá** (440 Hz), normalmente utilizada para afinar os instrumentos de uma orquestra. A voz masculina tem frequência entre 100 Hz e 200 Hz. A feminina, entre 200 Hz e 400 Hz.

A nota Lá, de 440 Hz, que serve de referência para a afinação das vozes e dos instrumentos, é emitida pelo **Diapasão**.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Entretanto, as informações contidas neste trecho estão confusas e descontextualizadas. Primeiramente é importante ressaltar que a voz humana é formada pela frequência fundamental e seus harmônicos (BEHLAU & MADAZIO, 2015). Sendo assim, a média da frequência vocal apresentada pelo manual para vozes femininas e masculinas, refere-se a um termo da ciência e acústica vocal

denominado Frequência Fundamental (F0). A Frequência Fundamental é definida pela velocidade de vibração das pregas vocais e pode ser analisada sob duas perspectivas,

A frequência fundamental pode ser definida pelo som inicial que as pregas vocais emitem numa fala habitual, ou seja, a frequência da fala de um indivíduo, ou também pela vibração de qualquer nota emitida mesmo que essa nota não esteja dentro do registro da fala habitual, como exemplo, o canto (GUSMÃO, CAMPOS, MAIA, 2010, p 44, grifo da autora).

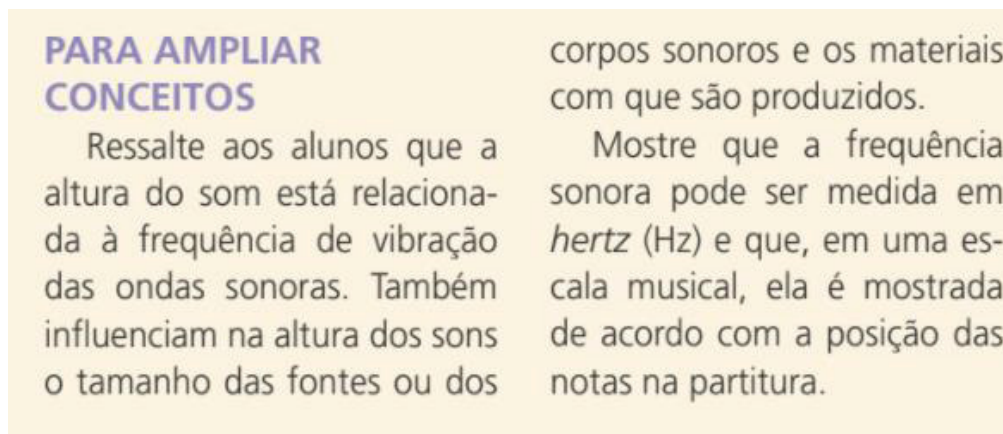
Portanto, o espectro de frequências definidos como de 100hz a 200hz para homens e de 200Hz a 400Hz para mulheres, como aparece no livro, tem relação com a fala, pois no canto o espectro de frequências pode ser muito maior do que apenas 1 oitava. No canto F0 seria o mesmo que nota e, portanto, é altamente mutável, pois as frases musicais têm diferentes melodias em que as notas sobem e descem indefinidamente.

A F0 muda de acordo com o sexo ou momento da vida do indivíduo, a voz masculina difere da feminina, que difere da infantil (GUSMÃO, CAMPOS, MAIA, 2010). Além disso, a média da F0 na fala pode se alterar bastante de acordo com o local da pesquisa, cultura, os sujeitos pesquisados etc. Beber e Cielo afirmam que “alguns autores são referência no Brasil quanto à faixa de normalidade da f0 masculina que é de 80-150 Hz” (p. 342, 2011).

Em suma, a voz do homem é mais grave que a da mulher justamente pelo comprimento das pregas vocais, que medem entre 15 a 20 mm, já na mulher elas medem de 9 a 13 mm. Pregas vocais maiores possuem mais massa (mais mucosa vibrante) e por isso podem produzir sons de vibrações mais lentas e, portanto, mais graves (GUSMÃO, CAMPOS, MAIA, 2010).

Em consonância com este conceito, pode-se ler uma explicação sobre conceitos da acústica na página 29 do manual, observado na figura 35 a seguir:

FIGURA 35- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 29



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Portanto, indaga-se qual a relevância de apresentar este tema (frequência fundamental) e qual a relação que há entre o diapasão e a frequência fundamental das vozes, além disso, é importante ressaltar que o diapasão não serve como referência de afinação das vozes. E mais do que isso, é necessário um conhecimento prévio na área de acústica vocal para compreender que ao explicar que a voz feminina tem o dobro da frequência da voz masculina isso resulta em um som mais agudo e musicalmente representa o intervalo de 8°.

As informações trazidas no livro a respeito de altura estão bem convincentes, mas obviamente que não são tão aprofundadas como proposto neste estudo. Não há erros sobre os conceitos levantados e como o livro não se trata de um material de canto, não é esperado que se tenham informações tão aprofundadas como as trazidas nesta pesquisa, contudo, aquelas apresentadas devem ser tratadas com mais acurácia.

## 2- *Timbre*

Ainda dentro da temática de parâmetros sonoros, tem-se a ideia de timbre. Segue abaixo alguns conceitos sobre timbre expressos neste manual. Na figura 35 há uma explicação presente no manual do aluno:

FIGURA 36- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 31

É o timbre da voz que nos possibilita reconhecer uma pessoa e o som de diferentes instrumentos. Mesmo sem ver, conseguimos reconhecer o som do piano, do violão, da flauta ou do violino ao ouvirmos uma música, por exemplo.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Observe que na figura 36 há uma orientação pedagógica para o professor, a respeito de timbre, destaca-se o fato de o manual frisar o termo “timbre vocal”, porém não há mais explicações no decorrer das páginas do livro acerca deste tema.

FIGURA 37- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 39

#### **ro – Timbre**

Explique aos alunos que o timbre é o parâmetro que confere identidade a um som, permitindo que reconheçamos qual é a fonte sonora que está produzindo uma melodia, por exemplo, ou a pessoa que está falando (timbre vocal). Diga a eles que, aqui, podemos ouvir o som de uma flauta, seguido por um som de piano e finalmente o de um vibrafone, ilustrando assim o parâmetro timbre.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

De fato, existem diferenças entre estes conceitos na música e no canto. De acordo com Behlau & Madazio (2012) costuma-se usar mais o termo qualidade vocal para vozes em detrimento de timbre, pois de fato, trata-se de uma qualidade acústica que depende de características anatômicas, psicológicas e ambientais.

Sob a perspectiva de Sundberg (2015), a qualidade vocal diz respeito a,

propriedades do som da voz que o fazem único e individual, independentemente da vogal produzida. A qualidade da voz é determinada por características específicas da fonte sonora e pelas frequências do terceiro, quarto e quinto formantes, principalmente, ao passo que a qualidade fonética da vogal é determinada sobretudo pelo primeiro e segundo formantes (p.307)

Em suma, neste livro o timbre foi descrito como o parâmetro que permite um indivíduo qualquer reconhecer, apenas auditivamente, a fonte sonora de algum estímulo, seja instrumental ou vocal. Como pode-se notar nas imagens abaixo:

FIGURA 38- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 34

Pelo timbre da voz, reconhecemos uma pessoa que nos chama sem vê-la, bem como identificamos, durante a audição de uma música, o som dos diferentes instrumentos musicais e reconhecemos intérpretes sem prévia identificação.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

FIGURA 39- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 31

Proponha um jogo interessante, pedindo que toda a classe feche os olhos e, ao ouvir a voz de um dos alunos, adivinhe quem ele é. Isso pode ser feito também com dois ou mais instrumentos musicais tocados, sem que os alunos os vejam, ou com outras fontes sonoras (balde de plástico, copo, caneca, som do corpo etc.).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

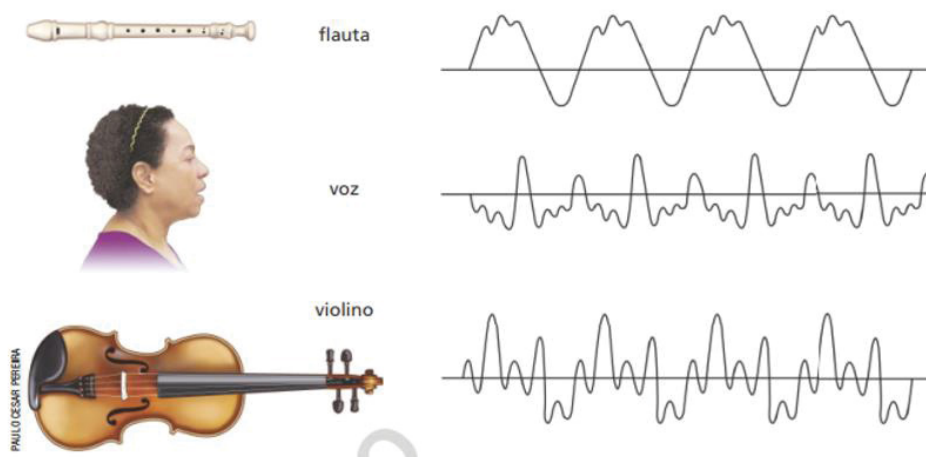
De fato, o timbre é algo único, porém é passível de muitas mudanças quando se trata de voz, mas não somente, para fazer um paralelo, tomar-se-á como exemplo a sonoridade do “piano preparado” de John Cage, onde há uma

grande alteração do timbre do instrumento pela alteração da “anatomia” do piano, pela inserção de objetos nas cordas alterando seu formato e tensão, o mesmo ocorre com a voz humana, através de ajustes da fonte sonora (pregas vocais) e do filtro (trato vocal).

As pregas vocais definem não somente a altura das notas, mas também a intensidade do som e o timbre. Sob uma perspectiva mais da acústica vocal é importante ressaltar que a onda sonora produzida pelas pregas vocais nunca será como a de um diapasão, pois ela não é uma onda sinusoidal, mas sim uma onda complexa, pois além da frequência fundamental, a voz humana também produz inúmeros ruídos e harmônicos. Da mesma forma, pela ação do trato vocal, que pode amplificar ou abafar determinadas frequências produzidas pelas pregas vocais, determina-se a qualidade do timbre, diferenciando a voz de qualquer outro instrumento (GUSMÃO, CAMPOS, MAIA, 2010). A imagem a seguir poderia demonstrar um pouco deste conceito:

FIGURA 40- TRECHO DO LIVRO PÁGINA 34

Como podemos explorar os parâmetros musicais? Já estudamos algumas características do timbre; apresentamos a seguir diferentes representações desse parâmetro do som. Observe a imagem.



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 3- Intensidade/ loudness

Intensidade na música refere-se à volume, ou então dinâmica, sob este parâmetro usam-se termos como forte ou piano (fraco).

FIGURA 41- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 57

<b>Densidade</b>	A densidade refere-se à quantidade de sons emitidos ao mesmo tempo. Uma orquestra, por exemplo, tocando uma mesma melodia com vários instrumentos juntos, produz uma densidade maior do que aquela resultante de um único instrumento.
<b>Timbre</b>	O timbre é a fonte sonora, a cor do som. Assim como temos tonalidades diferentes nas cores, temos nuances distintas em relação aos timbres de voz, instrumentos e outros tipos de sons.
<b>Intensidade</b>	A intensidade pode ser observada na força do som (na sonoridade). É quando ouvimos um som muito forte (alta intensidade) ou fraco (baixa intensidade) e percebemos a sua amplitude. A energia que colocamos ao cantar é um exemplo.
<b>Altura</b>	A altura é medida pela frequência do som em graves e agudos. Podemos, assim, distinguir um som agudo (canto de pássaro, por exemplo) de um grave (motor de caminhão, por exemplo).
<b>Duração</b>	O trabalho da relação entre o tempo e o "espaço" das notas é estabelecido pela duração do som. Sobre este elemento, podemos dizer, também, que existem combinações de sons regulares que determinam o pulso ou a pulsação na música. Dessas combinações nascem os ritmos.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

No canto, porém, esse conceito pode ser ainda mais complexo, pois existe um volume percebido (comumente chamado de projeção) e um volume físico que tem relação com a dinâmica musical no canto, mas pode estar relacionado ao grito. Em uma sugestão de atividade da página 35, o livro diz "todos deverão realizar suas sonoridades [...] em crescendo, isto é, saindo da intensidade mais baixa possível até atingir, ao final, a mais alta", mas pode-se ler em seguida a seguinte instrução:

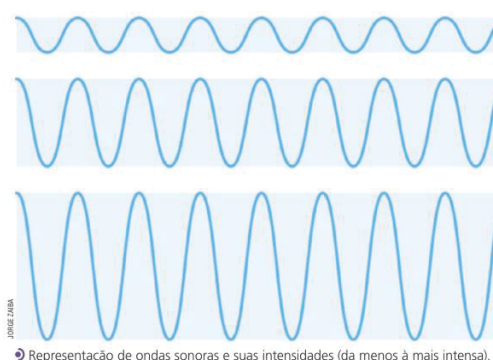
FIGURA 42-TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 35

Atenção: a realização de um som ou sonoridade em alta intensidade não quer dizer gritar.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Mesmo que de forma indireta, essa instrução traz para o professor um conceito que difere a intensidade percebida da intensidade produzida. A intensidade vocal percebida é chamada de *loudness* ou simplesmente volume vocal e tem relação com a sensibilidade auditiva do ouvido humano para determinadas frequências do espectro, e isso difere do conceito físico de intensidade que tem relação com a amplitude ou a energia da onda sonora e é medido em dB (SUNDBERG, 2015). Que se pode ver na figura 43:

FIGURA 43- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 31



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Entretanto, sempre importante reiterar que o manual não precisa e não foi criado com o objetivo de explicar conceitos específicos da Pedagogia e Ciência Vocal, mas com um olhar mais treinado na área, observa-se que há muitos conceitos neste livro que se conectam à acústica da voz, por exemplo, o que seria algo bastante interessante para ser aprofundado.

### b) *Cânone*

Cânone segundo o Dicionário Oxford de música é um tipo específico de contraponto imitativo. A palavra em si significa regra, musicalmente falando, a regra é que a melodia seja imitada nota por nota, após um pequeno intervalo de tempo entre a voz inicial e a próxima. A regra se aplica tanto para vozes cantadas quanto para instrumentos melódicos ou rítmicos (KENNEDY, 1996). O cânone é



uma prática muito comum em canto coral e costuma ser um dos primeiros recursos pedagógicos para o desenvolvimento do ouvido harmônico no coro.

Na página 185 deste manual explica-se rapidamente o que é o contraponto, um termo importante para compreender o cânone,

FIGURA 44- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 185

**Contraponto**, como o nome insinua, significa ponto contra ponto, ou seja, nota contra nota. Na prática, o contraponto é o canto simultâneo de duas ou mais vozes, realizando melodias diferentes que se complementam. Existem contrapontos vocais e também instrumentais (isto é, realizados por instrumentos musicais).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

O cânone foi bastante explorado neste livro, há várias páginas dedicadas a ele, além de exemplos e conceitos, tem-se esquemas e correspondentes em notação musical, como na figura 45 apresentada abaixo:

FIGURA 45- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183

### Canto

Veja como resulta um cânone de *Frère Jacques* a duas vozes, por exemplo. Após a entrada da Voz 1, depois da repetição do texto inicial (*Frère Jacques*), entra a Voz 2. Observe no esquema a seguir.



Voz 1	<i>Frère Jacques</i>	<i>Frère Jacques</i>	<i>Dormez-vous</i>	<i>Dormez-vous</i>	...
Voz 2			<i>Frère Jacques</i>	<i>Frère Jacques</i>	...

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Na página 184, como proposição pedagógica, solicita-se que os alunos ouçam o áudio do grupo Caium cantando a canção “Frère Jacques” (Figura 45) em forma de cânone, prestando atenção na entrada das vozes apontadas pelo professor, que tem orientações na sessão do seu livro, seguida de uma prática vocal do cânone. Diferentemente do livro anterior, neste o uso da voz está sendo muito mais solicitado.

FIGURA 46- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183

The image shows a musical score for the song "Frère Jacques" in 4/4 time, featuring three voices (Voz 1, Voz 2, Voz 3) in a canon. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are: "Frè - re Jac - ques, frè - re Jac - ques, dor - mez vous? dor - mez vous?".

Voz 1 (Red notes) starts with the melody in the first measure. Voz 2 (Green notes) enters in the third measure. Voz 3 (Blue notes) enters in the fourth measure. The score is divided into four measures, with a second system starting at measure 3.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Além disso, o manual frisa que é necessário desenvolver um ambiente acolhedor para que os alunos se sintam confortáveis e seguros em cantar na frente à turma, pois mesmo que a Educação Musical na escola não tenha como objetivo formar grandes músicos, ela deve contribuir para experiências positivas com esta arte, como pode ser visto na figura abaixo:

FIGURA 47- COMPILADO DE TRECHOS DAS PÁGINAS 184 E 185 RESPECTIVAMENTE

<p>Encerradas as explicações e a audição da faixa do CD, cante essa música com a classe. É muito importante, antes de cantar um cânone, treinar apenas o tema melódico, para que cada participante o assimile e se sinta seguro durante a realização simultânea das vozes. Faça-os observar a par-</p>	<p>manifestações musicais. Os momentos de experimentação de formas de interpretação, seguidos de outros de observação, reflexão e conversa partilhada, são fundamentais para desenvolver a prática do canto, bem como para dissolver hesitações e timidez, que muitas vezes limitam a participação de várias pessoas.</p>
--	---

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Na página 186 sugere-se como atividade, compor novas letras para o cânone a quatro vozes, e de domínio público, chamado “Chá”. Sugere-se, ouvir e cantar as canções sob orientação do professor, observar se a voz é feminina ou masculina, quantas vozes são, além de falar sobre o contexto histórico e cultural do cânone estudado, prática que é uma tendência neste livro.

É importante ressaltar que o cânone aparece inúmeras vezes no decorrer das 208 páginas do manual e é apresentado em diferentes formas, fala-se por exemplo, sobre o cânone em inglês “sumer is icumen in” da metade do século XIII. Já no capítulo 1 da unidade 4, “De canto a canto”, tem-se como temática principal as diferentes manifestações vocais de cantos indígenas, africanos, hindus etc., e no exemplo de um canto africano performado pelo grupo vocal Mawaca- que ganha destaque em páginas seguintes, pode-se ler:

FIGURA 48 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA. 163

**Allunde, Alluyá** é uma música que pode estar associada a duas funções diferentes: canto de trabalho na colheita de alimentos no campo ou um acalanto ou cantiga de reza tradicional que pede proteção para as crianças da tribo. A versão aqui considerada é dessa segunda possibilidade. A primeira parte do canto é normalmente realizada sob a forma de cânone a duas vozes, isto é, uma frase musical entoada por duas vozes com deslocamento de tempo, como se a segunda fosse um eco da primeira.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Ainda na página 163 há uma explicação bastante interessante sobre o conceito de cânone, como pode-se ver na figura abaixo:

FIGURA 49 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 163

**PARA AMPLIAR  
CONCEITOS**

Cânone é uma forma musical polifônica, na qual uma frase melódica ou rítmica é interpretada por mais de uma pessoa, mas a cada vez com um deslocamento no tempo. Imagine, por exemplo, que uma pessoa comece a cantar

uma melodia e, instantes depois, uma segunda pessoa inicie o canto da mesma melodia e, a seguir, outra pessoa cante a mesma melodia. Temos aí um exemplo de cânone a três vozes. O que chamamos de "voz" num cânone corresponde não propriamente à voz cantada, mas a cada uma das entradas

da frase melódica ou rítmica, mesmo com instrumentos.

O cânone reproduz em música, de maneira artística e criativa, o efeito do eco ouvido em circunstâncias acústicas particulares – quando, por exemplo, emitimos um som dentro de uma gruta, uma igreja, uma garagem ou um túnel.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

O conceito de cânone volta a aparecer em outras partes do livro, como pode ser visto a seguir:

FIGURA 50 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183

Vamos trabalhar com a voz?

Selecionamos um recurso musical muito especial para este momento: o **cânone**. Essa ideia está associada ao efeito de eco provocado quando emitimos um som em um espaço acústico especial. Um efeito que evoca profundidade, como se, após um primeiro som emitido, outros sons iguais ocorressem sucessivamente, com um intervalo de tempo breve entre eles e com intensidade cada vez menor. Conforme a situação acústica e o tamanho do local em que o som é emitido, ouvimos apenas uma repetição ou duas, ou até mais!

Podemos ter cânone a duas, três ou mais vozes, uma seguindo-se a outra e todas soando simultaneamente. Um cânone bem conhecido é **Frère Jacques**, uma canção infantil de origem francesa. Veja a seguir a sua letra e, na próxima página, sua partitura.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

A página 165 também está repleta de reflexões e exercícios sugeridos ao professor sobre a percepção do canto, e nelas também se lê sobre a prática do cânone:

FIGURA 51 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 165

voluntários. Observe se todos conseguem cantar e ao mesmo tempo escutar o resultado do cânone entoado pela classe.

- Agora, cantem em duas ou mais vozes, mas desta vez como solistas – isto é, cada voz do cânone será entoada por apenas uma pessoa.
- Como você sente a sua voz ao cantar? Gosta de cantar? Você fica à vontade ao interpretar um cânone musical?
- Alguém quer sugerir outras melodias que sirvam de tema de novos cânones?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Este foi um dos temas vocais mais explorados e praticados neste manual. A maneira como foi apresentado, e reapresentado diversas vezes, foi muito rica, tanto em termos práticos, quanto teóricos. Os conceitos foram claros, os exemplos auditivos sempre tinham correspondentes visuais como esquemas e partituras, além disso, o uso da voz cantada foi muito recorrente, foi orientado que o educador criasse um ambiente confortável e acolhedor para o cantar, além das orientações pedagógicas dadas ao professor a respeito do cânone, e tudo isso pode ser analisado como facilitador do entendimento e da aprendizagem dos alunos.

### c) *Produção da voz*

A voz é o resultado da fonação, que som gerado pelas pregas vocais pela passagem do ar, somado ao som amplificado e alterado pelo trato vocal. A Teoria da fonação mais aceita atualmente é defendida por Van Den Berg (1954), e relaciona a elasticidade da musculatura laríngea com as forças aerodinâmicas da expiração, ou seja, para essa teoria, a fonação não é um processo passivo, em que o som ocorre pela simples passagem do ar pelas pregas vocais, mas

sim ativo, pois ocorre pela interação da ação das musculaturas laríngeas com a força do ar que vem dos pulmões. Esta teoria é baseada no "Efeito Bernoulli", um fenômeno físico utilizado para explicar vários fenômenos aerodinâmicos, inclusive a fonação (VAN DEN BER, ZANTEMA, DOORDENBAL, 1957).

Na página 164 também na parte do professor “para ampliar conceitos” lê-se uma explicação sobre a produção da voz.

FIGURA 52- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 164

<p>Guarani, graças à tecnologia e ao interesse de alguns de divulgá-los – o projeto Memória Viva Guarani é exemplo disso.</p>	<p>terísticas individuais das pregas vocais (antes, “cordas vocais”), as quais definem o timbre de cada um, e da passagem do ar por elas. Que tal pedir-lhes que ponham as mãos no pescoço e digam a letra A e, em seguida, a letra I, por exemplo? Qual será a impressão deles? O aparelho fonador, conjunto de</p>	<p>órgãos que nos permite falar e cantar, é um assunto interessante para fazer um trabalho interdisciplinar com Ciências.</p>
<p><b>PARA AMPLIAR CONCEITOS</b> Como produzimos a voz? Converse sobre esse tema com os alunos e esclareça que a voz de cada um depende das carac-</p>	<p></p>	<p><b>+IDEIAS</b> Proponha aos alunos que façam uma lista de suas canções favoritas, por escrito ou oralmente. Nesta primeira</p>

FONTE: Manual da coleção por toda parte (2018)

Diferente do que explica no livro, o timbre é o resultado tanto da fonte e do filtro, quanto de questões psicológicas e culturais que definem os ajustes fisiológicos do aparato vocal. As pregas vocais são as geradoras do som, não só da frequência fundamental, mas também de ruídos e harmônicos, enquanto as estruturas do filtro, ou trato vocal, como língua, palato mole, lábios, mandíbula, faringe e laringe são importantes na amplificação de determinados harmônicos, o que faz muita diferença no timbre.

Quando o livro propõe a percepção da vibração do som no pescoço pela modificação de vogal A e I, o que se está solicitando é um ajuste de filtro. Pela alteração dos espaços do trato vocal, pela ação dos articulares e pela alteração dos chamados formantes, tem-se percepções fisiológicas diferentes para cada vogal, lembrando que todas as vogais têm origem nos formantes do trato vocal, independente da ação das pregas vocais.

Sendo assim, a atividade proposta pode gerar curiosidade nos alunos a respeito do fenômeno acústico que ocorre com a mudança de vogais e por consequência gerar pesquisas extracurriculares, fator bastante positivo. Percebe-se que para um indivíduo com um conhecimento prévio na área da Pedagogia Vocal, muitos assuntos tratados no livro, como este, tem um valor bastante grande, entretanto, não ocorre o mesmo para aqueles que não possuem o subsunçor para compreender a proposta. Muitos conceitos e ideias veiculadas nestes livros não tem o espaço e a explicação necessária para ser compreendido em totalidade, portanto, é possível que temas tão ricos sejam desperdiçados.

#### *d) Solfejo*

O solfejo é uma das práticas vocais mais disseminadas na área da música e também uma das mais importantes para cantores líricos e coralistas. Solfejar consiste em cantar, sem o auxílio de um instrumento, o nome e o ritmo das notas respeitando a frequência e/ou o intervalo entre elas. De acordo com Goldemberg (2012) ela representa uma expertise musical realizada através do aparato da voz, e reiterando a metodologia de Kodály, o solfejo é além de tudo, uma prática altamente pedagógica (SILVA, 2012). Na página 169, tem-se uma explicação da criação dos nomes das notas musicais, também chamada de solmização. As sílabas que deram nome às frequências vêm das iniciais do hino a São João, como se vê neste trecho do manual,

FIGURA 53- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 169



Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labi reatum  
Sancte Iohannis

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

A temática desta parte do livro é sobre música e sua relação com o sagrado, portanto o foco não é necessariamente musical, contudo, nesta mesma

página há uma sucinta explicação sobre o solfejo e também sobre o canto gregoriano e como a música religiosa teve grande influência no desenvolvimento da escrita e leitura musical:

FIGURA 54- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 169

é um gênero de música sacra cujo nome homenageia o papa Gregório I (540-604), que estabeleceu normas e procedimentos litúrgicos na religião cristã ocidental. É um tipo de música vocal monofônica, ou seja, em que todos cantam juntos uma só melodia. **Solfejo** é a técnica de ler as notas musicais escritas numa partitura, dizendo apenas os seus nomes ou entoando as suas alturas. Podemos solfejar melodias (solfejo melódico) ou apenas ritmos (solfejo rítmico).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Considerando o objetivo deste tema no livro é compreensível que não haja solicitação de atividades práticas/ vocais de solfejo, mesmo porque é uma prática que demanda alta complexidade de habilidades técnico-musicais como afinação, percepção melódica, memória musical, dentre outros.

#### e) Ópera

O capítulo 2 da unidade 4 tem como um dos temas principais a Ópera, e já inicia com diversas perguntas para ambientar o aluno sobre essa nova temática, como é mostrado na figura a seguir:



FIGURA 55- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 189

**+IDEIAS**

Neste capítulo, vamos trabalhar com artes integradas, tendo como eixo uma linguagem que envolve outras linguagens, a ópera. Sugerimos a pauta para conversar:

- O que vocês sabem sobre esse tipo de produção artística?
- Já assistiram a algum espetáculo de ópera, mesmo que pela televisão ou internet?
- Já assistiram a musicais produzidos pelo cinema?
- O que pensam sobre a relação entre som e imagem?
- Já ouviram falar em cultura audiovisual? O que pensam a respeito?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

A Ópera já havia sido mencionada anteriormente neste manual, mais especificamente na página 62, através de uma imagem encontrada na sessão “Arte pelo tempo”, onde lê-se curiosidades sobre a arte em ordem cronológica, funcionando como um pequeno iniciador do tema que viria a ser mais bem explorado na unidade 4.

FIGURA 56- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 62



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Como uma constante nos manuais analisados, os temas selecionados são dispostos no decorrer de todo o livro e nunca em um único capítulo, porém essas informações sempre aparecem de forma sucinta e pouco aprofundada, no caso da Na Ópera não foi diferente, na p.198 pode-se ler:

FIGURA 57 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 198

Uma ópera, como dissemos, se divide em diversas partes: atos, cenas, recitativos e árias. É interessante que você experimente ao menos a criação ou a adaptação de uma ária, que é a parte cantada do libreto. Todavia, você pode escolher uma música para abertura, fazer recitativos e inserir outros elementos (como danças ou ações praticadas pelos personagens). Logicamente, o canto não precisa ser como nas óperas tradicionais. Os cantores de ópera estudam muitos anos e têm muitas técnicas vocais para cantar dessa forma. Procure apenas garantir que os versos do libreto sejam cantados.

O espetáculo criado por você e seus amigos terá provavelmente encenação e cantos, mas vocês também podem usar a linguagem do teatro de animação com bonecos. Pesquise sobre as montagens de óperas contemporâneas.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Na sessão do professor da página 192, o manual destaca que espetáculos musicais e cênicos como a ópera remontam da antiguidade e tem manifestações no Egito, Mesopotâmia, Grécia e China. A ópera de Pequim surgiu no século XVIII ganhou destaque nas páginas deste livro, principalmente por ser um Patrimônio Cultural Imaterial da humanidade. Portanto, o conceito de ópera neste livro, está atrelado a questões culturais, compreende-a como forma de arte que engloba diversas linguagens,

FIGURA 58- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 192

Atores entram em cena. Vestem figurinos, ocupam um cenário. Há músicos que executam composições ao vivo e atores que interpretam as falas dos personagens cantando. Luz, som, ação! Que linguagem artística é essa? Se respondeu ópera, acertou! Há muitas formas de espetáculo cênico, mas a ópera é uma que integra várias linguagens artísticas. As linguagens da arte aproximam-se e separam-se diversas vezes durante a história da humanidade.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Uma das Óperas mencionadas neste livro é “O guarani” do compositor brasileiro Carlos Gomes, obviamente fez-se conexões com temas já abordados no livro, como a preservação e enaltecimento das artes indígenas que fazem parte da matriz cultural brasileira. Como proposta pedagógica o manual sugere

a reflexão sobre temáticas sociais em relação ao libreto desta obra e a romantização do povo indígena. O libreto volta a aparecer nas páginas seguintes e é chamado de “elemento textual poético-literário”.

FIGURA 59- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 194

O termo **libreto** vem da língua italiana (*libretto*) e significa livro pequeno, livrinho, mas em português refere-se especificamente ao texto de óperas, cantatas e oratórios.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Outra ópera em destaque é “Aída” de Giuseppe Verdi, criada em 1871 e até hoje considerada um clássico, bem como, obras de Mozart como Don Giovanni e Flauta mágica.

FIGURA 60- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 193

**Don Giovanni**, portanto, faz parte de uma linguagem de teatro musical que entrou para a história com o nome **ópera**. Esse personagem e suas aventuras também são vistos no cinema em versões de Jeremy Leven (1994) e Carlos Saura (2009).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Entretanto, a voz operística que é um dos maiores representantes desta arte no contexto ocidental de Ópera, não foi mencionada, fala-se um pouco sobre a voz neste trecho:

FIGURA 61- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 193

usa tecnologias atuais de efeitos de som e imagem.

3. Na ópera podemos ter integradas as linguagens do teatro (encenação), literatura (dramaturgia), dança (coreografias), música (*performance* de voz e música de orquestra) e artes visuais (cenários, figurinos e efeitos visuais usando tecnologias e projeção de imagens) para criar um grandioso espetáculo.

4. Vários clássicos da literatura já foram adaptados para a linguagem da ópera. Um exemplo é a ópera **Otello**, do compositor italiano Giuseppe Verdi, baseada na peça **Otelo, o mouro de Veneza**, do dramaturgo inglês William Shakespeare.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

O manual explica que a Ópera é um tipo de teatro musical criada entre os séculos XVI e XVII que une teatro e música e em que as falas são cantadas. O livro não faz uma distinção clara entre Ópera e Teatro Musical, a não ser neste pequeno trecho, da página 195, da sessão do professor. Importante ressaltar que a sonoridade e a técnica vocal para cada um destes espetáculos são muito próprias e muito diferentes entre si.

Figura 62- Trecho do livro na página 195

O desenvolvimento das situações de aprendizagem pode impulsionar projetos maiores que incluam a produção dos figurinos, cenário, consolidação de libretos completos, ensaio das composições para apresentação etc. O resultado das produções talvez se aproxime mais da linguagem dos musicais do que das óperas, em virtude de os alunos terem mais proximidade com a música popular do que com a "clássica". Caso isso ocorra, pode-se aproveitar a oportunidade para mostrar um

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Nas páginas 197 e 198, há como sugestão de atividade para os alunos a criação de uma ópera, desde o tema, figurino, libreto à música. Em relação ao canto lê-se:

FIGURA 63 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 198

Uma ópera, como dissemos, se divide em diversas partes: atos, cenas, recitativos e árias. É interessante que você experimente ao menos a criação ou a adaptação de uma ária, que é a parte cantada do libreto. Todavia, você pode escolher uma música para abertura, fazer recitativos e inserir outros elementos (como danças ou ações praticadas pelos personagens). Logicamente, o canto não precisa ser como nas óperas tradicionais. Os cantores de ópera estudam muitos anos e têm muitas técnicas vocais para cantar dessa forma. Procure apenas garantir que os versos do libreto sejam cantados.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Na sessão “Arte pelo tempo” novamente tem-se imagens de ópera e agora de cantoras tanto do universo lírico, quanto do popular, como Adelina Patti e Edith Piaf. Nenhum destes temas ou cantoras ganha um aprofundamento, mas são mencionadas, como pode-se ver na imagem a seguir (figura 63). Por fim, o tema ópera foi de grande relevância neste livro e também na área de voz cantada, e mais uma vez os conceitos levantados no manual, tem relação com o poder cultural desta prática. Pouco ou nada se falou sobre a voz no sentido técnico ou sobre o canto lírico ou Bel Canto que são os principais expoentes de uma Ópera, entretanto por ser um tema de grande relevância para o canto, optou-se por trata-lo na função instrumental e não na análise “cultural/ideológica”

FIGURA 64 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 207

THE PRINT COLLECTION/PRINT COLLECTION/GETTY IMAGES



**Adelina Patti (1843-1919)**, soprano espanhola exaltada nas capitais musicais da Europa e das Américas. Há gravações de canções e árias cantadas por ela no século XIX.

COLEÇÃO PARTICULAR



A cantora francesa **Thérèse** – nome artístico de **Emma Valladon (1837-1913)** – foi retratada na obra **A canção do cão (1875-1877)**, de **Edgar Degas**.

PICTORIAL PRESS LTD / ALAMY/PICTORIAL



A cantora francesa **Edith Piaf (1915-1963)**, famosa em todo o mundo. Sua história virou filme e peça de teatro.

REPRODUÇÃO/REPRODUÇÃO CON TEÓDORA E



A compositora **Chiquinha Gonzaga (1847-1935)** foi a primeira mulher que tocou chorinho no piano e regeu uma orquestra no Brasil.

EDUARDO VESBOM



O grupo de canto **Mawaca**, nascido em 1995, utiliza recursos cênicos como a dança e destaca com seu nome a pluralidade étnica do seu repertório.

PICTORIAL PRESS LTD / ALAMY/PICTORIAL



A indígena **Djuena Tikuna** começou a carreira de cantora e compositora em 2006 e apresentou-se de início com o grupo **Magôta** (ambos do Amazonas). A música do povo Tikuna representa uma cultura viva.

PICTORIAL PRESS LTD / ALAMY/PICTORIAL

PICTORIAL PRESS LTD / ALAMY/PICTORIAL

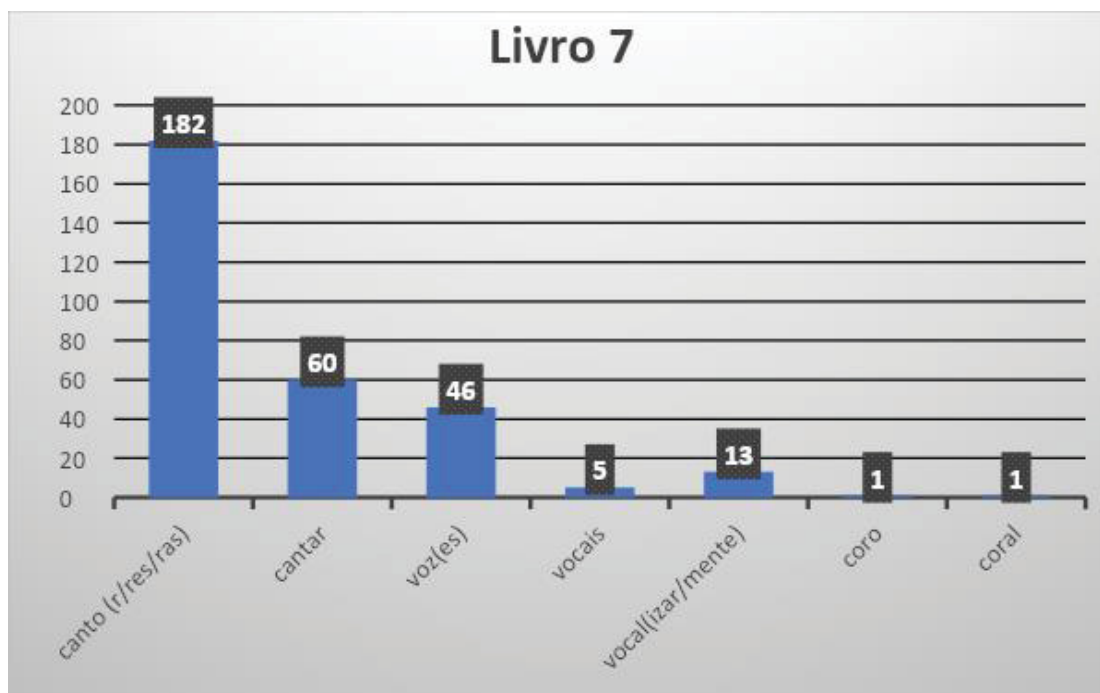
PICTORIAL PRESS LTD / ALAMY/PICTORIAL

PICTORIAL PRESS LTD / ALAMY/PICTORIAL

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.2.3 Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas

FIGURA 65- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 7º ANO

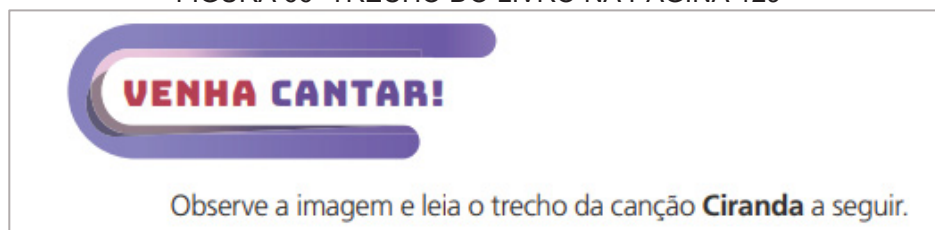


FONTE: A Autora (2021)

A análise das palavras-chave se deu a partir da página 8 do livro, logo após o sumário, até a página 207 que antecede as referências bibliográficas. Em comparação com o livro anterior, os prefixos canto, cantar e voz apareceram muito mais vezes e de fato, isso representa o aumento da temática canto e voz cantada neste livro. Os conteúdos de música também estão muito presentes e de forma bastante rica, há conteúdos como acústica, notação não convencional, apresentação de obras e artistas, confecção de instrumentos e mais.

Como no livro anterior, algumas atividades solicitam a leitura e não o canto de algumas canções, a figura 65 é apenas um exemplo dos vários encontrados no manual, em que logo após o título “Venha cantar!”, a atividade proposta é “leia a canção”.

FIGURA 66- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 129



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Importante ressaltar que isso ocorre em outros momentos do livro como na página 129 apresentada a seguir:

FIGURA 67 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 129

Vimos uma composição na página anterior. Outra bela ciranda contemporânea foi composta por dois exímios músicos e compositores, o pernambucano Lenine (1959-) e o carioca Paulo César Pinheiro (1949-). Essa criação tem o nome de **Ciranda praieira**. Leia um trecho da letra dessa música.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Contudo, há muito mais sugestões de atividades em que se solicita o canto, que está muito relacionado à ideia de comunicação e expressão, logo, refletir e sentir a música através da voz é uma temática presente neste livro, como pode-se ver no exemplo abaixo:



FIGURA 68 TRECHO DO LIVRO PAGINA 59

Vamos criar uma partitura gráfica?  
 Uma partitura gráfica é montada com elementos criados por você para ser interpretada com a voz, com objetos sonoros ou instrumentos musicais.

Você já viu um exemplo de partitura gráfica (não convencional), na página 56, feita pelo artista Walter Smetak. Repare, agora, nos elementos visuais utilizados nas partituras ao lado. Que elementos você percebe? De que forma foram usados?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Não somente as palavras com prefixo canto aumentaram em quantidade neste livro, mas também as que contêm voz, pois o livro solicitou diversas vezes a expressão da arte através do corpo e da voz, para além dos conteúdos de música, pode-se incluir os de teatro. Na imagem a seguir, a voz é solicitada como um meio de improviso, explorando os sons das vogais abertas e fechadas, dos sons curtos e longos e também dos sons que podem ser produzidos pelo trato vocal, como os estalos de língua.

FIGURA 69 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 59

Para interpretar essa partitura, você pode combinar primeiro com os colegas uma forma interessante de realizar cada um dos elementos. Por exemplo:

- o ponto pode ser um som vocal breve, um estalo de língua ou de dedos, uma palma etc.;
- a linha pode ser um som vocal produzido com uma vogal (boca aberta ou fechada), uma imitação de som de vento etc.;
- o bloco pode ser o resultado de vários sons realizados ao mesmo tempo (os já escolhidos ou outros).

As ondulações gráficas podem resultar em ondulações sonoras feitas com a voz, ou em murmúrios, ou outro tipo de efeito, como mãos esfregando-se, som com movimento do corpo etc.

Você também pode interpretar os sons considerando a altura aproximada que eles ocupam na partitura. Tudo será relativo... Um som é mais grave ou agudo em relação aos outros, um som é mais longo ou mais breve em relação aos outros. Se o ponto ou qualquer elemento estiver na parte mais acima da partitura, ele será representado por um som agudo; se estiver na parte média ou baixa, será um som de altura normal (média) ou mais grave.

Cada interpretação em grupo dessa partitura produzirá resultados diferentes. Experimente e ouça.

Quem compõe, agora, é você! Que tal criar sua própria partitura gráfica? Que elementos visuais você pode usar e que sons podem ser inventados e interpretados?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Em suma, o ponto mais positivo deste livro é o acréscimo de atividades em que o canto e a exploração vocal são solicitados, de fato, o canto está mais presente tanto nos conteúdos quanto nas propostas de atividades. A figura 70 mostra um compilado de trechos retirados deste manual que corrobora com essa afirmação:

FIGURA 70- COMPILADO DE TRECHOS DO LIVRO

<p>Essa breve peça está concebida como atividade lúdica para ser interpretada com sons de percussão corporal, de maneira fácil e ágil em sala de aula. Nesse sentido, a peça recorre apenas a poucos elementos sonoros: sons de palmas simples, tapa nas coxas e no peito com as mãos, batida com o pé no chão e expressões vocais livres. É sempre oportuno trabalhar com elementos mais simples e em menor número, explorando ao máximo possibilidades criativas para sua combinação, organização e interpretação. É importante</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Você toca algum instrumento?</li> <li>• Você canta? Participa de um grupo ou coral?</li> <li>• Como é a relação da sua família com a música?</li> <li>• Há músicos ou <i>DJs</i> entre seus familiares?</li> <li>• Em sua comunidade, como é a relação com a música?</li> </ul>
<p><b>+IDEIAS</b></p> <p>Podemos trabalhar tanto com a percussão corporal como com recursos de vozes e outras explorações do corpo sonoro. Proponha que um dos alunos seja o regente indicando os tempos. Cada partici-</p>	<p>Experimente caminhar com os alunos pela escola e, em cada ambiente, estimule-os a cantar um trecho de uma canção conhecida. Converse sobre a percepção do som da voz e da acústica de cada local.</p> <p>alto grau de complexidade em composições orquestrais e em diferentes estilos de música popular. Você pode escolher uma canção para escutar com os alunos, observando, por exemplo, a melodia interpretada pela voz e o acompanhamento realizado por diferentes instrumentos.</p>

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

#### 6.2.4 Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo

O capítulo 1 da unidade 4 deste livro, chama-se “De canto a canto”, e é toda focada no canto. Explorando como os alunos percebem as vozes, o que sentem quando cantam, quais são as diferenças e semelhanças entre cantos de diferentes culturas, a presença da voz cantada em todas as culturas “desde os primórdios dos tempos”. Percebe-se que as atividades propostas envolvem muito a apreciação e percepção de vozes, fala-se dos cantores e não mais somente das canções, instiga-se a apreciação das diferentes vozes e canções de cantores e cantoras brasileiras, especialmente os de MPB, de canções indígenas, africanas etc.

Algumas atividades sugeridas para o professor:

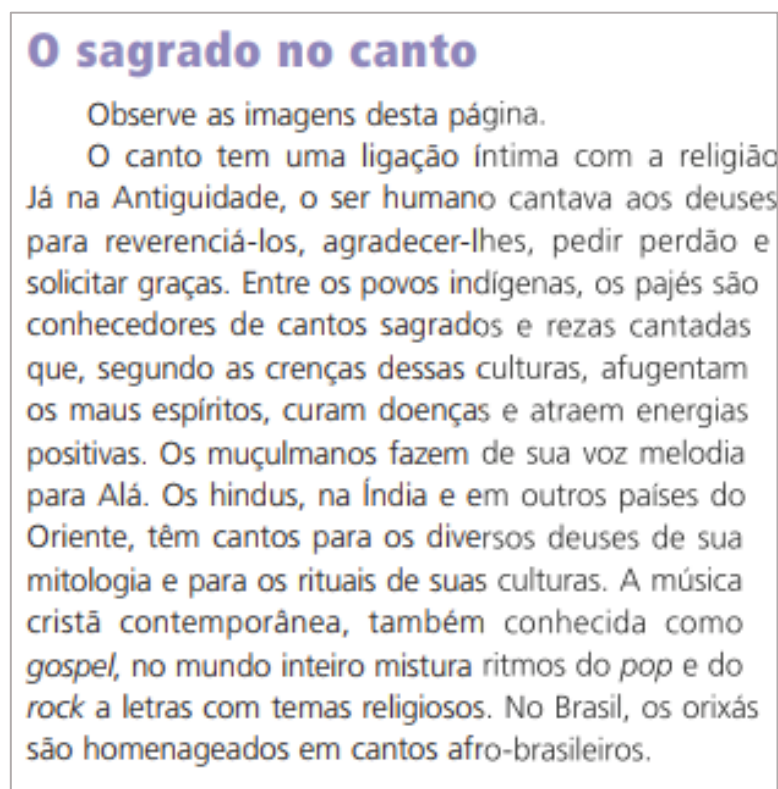
FIGURA 71- COMPILADO DE TRECHOS DO LIVRO

<p>pitulo. Se foi possível ouvir músicas interpretadas por Virgínia Rodrigues, proponha conversas sobre como eles percebem a voz da cantora e seu repertório e se passaram a valorizar mais as cantoras brasileiras.</p>	<p>Em uma roda de conversa, proponha a seguinte avaliação:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Como você percebe seu modo de cantar e o de seus colegas?</li> <li>• Será que todos cantam com o mesmo timbre?</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quantas vozes diferentes você escutou nelas?</li> </ul>	<p><b>+IDEIAS</b></p> <p>Proponha aos alunos que pesquisem mais sobre cantoras brasileiras. Eles podem compor uma lista de músicas (ou <i>playlist</i>, em inglês) e depois compartilhá-la em sessões de escuta sensível. Oriente os alunos a</p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Como você ouve um canto? Como você o sente? Como ele toca você?</li> <li>• Como você se sente quando canta? Como o cantar toca você?</li> </ul>	

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Nesta unidade há um tema chamado “O sagrado no canto”, que explora a relação íntima da voz com a fruição, da voz como um meio de expressão de suas crenças, bem como, o uso do canto em diversos rituais religiosos desde tempos muito antigos e em diversos lugares do mundo. Do canto gregoriano aos cantos afrodescendentes das religiões umbanda e candomblé, o livro explica muito bem como estas vozes e cantos fizeram e fazem parte da cultura de um povo. Como lê-se abaixo:

FIGURA 72 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 168



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Além disso, os diferentes estilos e gêneros musicais são denominados de “cultura”, como pode-se ver abaixo:

FIGURA 73- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 169

## A fé e a notação musical

Durante a Idade Média, a palavra bíblica passa a ser cantada na cultura ocidental católica. São vozes sem o acompanhamento de instrumentos, que criam a cultura do **canto gregoriano**. Naqueles tempos, Santo Agostinho (354-430) afirmou, em latim, "*quia bene canta bis ora*" ("quem canta bem ora duas vezes"). Vem também do latim e da religião católica o nome das notas musicais: **dó, ré, mi, fá, sol, lá, si**. Elas estão no início dos versos do hino a São João Batista:

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Diversas outras culturas de diferentes lugares do mundo, ou "cantos de todo canto" foram exploradas neste manual. Como por exemplo a música e cultura indígena. O manual levanta a necessidade de divulgação e preservação da cultura dos cantos indígenas. Na página 62 tem-se como proposta de atividade ouvir canções de tradição Guarani interpretados por 11 corais infanto-juvenis indígenas do "Projeto Memória Viva Guarani". Como questões sugeridas na sessão do professor:

FIGURA 74- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 162

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Quantas vezes diferentes você escutou nelas?</li> </ul> <p>Na página 163, mostramos a imagem de uma apresentação do grupo Mawaca, que pesquisa e recria a música de diversas partes do mundo. Convide os alunos a observar a imagem e ouvir a faixa 15 do</p> | <p>CD, <b>Allunde, Alluyá</b>. Converse com eles sobre a música e o modo como é cantada. Sugerimos esta pauta:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Quem será que canta essa canção?</li> <li>• Que jeito de cantar é esse?</li> </ul> <p>Instigue-os com essas perguntas e depois convide-os a</p> | <p>ler o texto sobre a música e a própria letra da música. A próxima etapa será ouvi-la e cantá-la juntos.</p> |
|--|---|--|

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Outros temas brasileiros foram exaltados neste livro, principalmente os estilos musicais que são música e dança, mas também são patrimônios culturais do Brasil como as cirandas, hip-hop, coco de roda, chamamé, xote, frevo, maculelê, carimbó, e dentro da descrição dessas expressões culturais, pode-se encontrar algumas menções ao canto. Como por exemplo as diferentes expressões

da voz rimada que existem no Brasil, como o repente, embolada, o rap e os duelos rimados das trovas gaúchas. Durante a explicação do improviso da voz rimada dentro do hip-hop, o canto ganha mais uma vez destaque, como pode-se ver na figura seguinte:

FIGURA 75- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 148

Na cultura *hip-hop* também temos a criação de improviso. Na linguagem do *rap* existe uma modalidade de improviso vocal na qual o ritmo, a mensagem e a velocidade são elementos relevantes.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Abaixo pode-se ler um trecho da página 140, em que aparece a primeira informação específica de técnica ou estilo da voz cantada neste livro, justamente no tema “Embolada”. Na sessão do professor, lê-se como deve ser o canto dos cantadores de embolada:

FIGURA 76 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 141

Na embolada, a sátira é a base da construção temática dos versos, nos quais o embate acontece. O canto deve ser ligeiro, pois a velocidade é uma das características do desafio.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

No exemplo da ciranda, frisa-se a importância da dança em relação à música neste ritmo, fala-se sobre a instrumentação, a clava rítmica que sustenta o ritmo da ciranda, bem como a história de cirandeiros importantes.

FIGURA 77 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 135

Os músicos geralmente tocam e cantam no centro da roda, onde se destaca o mestre cirandeiro, responsável por “puxar” as cantigas, improvisar versos e conduzir a música e a dança. Outra figura que pode compor a ciranda é o contramestre, que faz a condução rítmica no bombo (bombo ou zabumba) ou na caixa. Se necessário, ele pode substituir o mestre. Quem está dançando na roda geralmente acompanha a música com o canto, seja em toda a cantiga, seja nos refrões.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

As atividades propostas neste livro estão dando muito mais ênfase à prática do canto,

FIGURA 78- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 135

As cirandas são realizadas com música e canto. Que tal criar uma melodia de ciranda própria ou uma letra nova para alguma melodia de ciranda que você já conheça? Veja um exemplo: “Vem pra essa ciranda que eu fiz pra você, nossa roda gira com o bem-querer. Gira todo mundo, o mundo diz ‘por quê?’. Se uma vida é curta, aprende a viver”. Você pode utilizar a base rítmica da ciranda para acompanhar sua nova música!

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Essa valorização do canto neste manual, pode ser vista também nesta proposição pedagógica ao professor da página 16, como é mostrado na figura 79 abaixo:

FIGURA 79 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 16

Na sequência, leia a letra da música **Ciranda**, de Gilberto Gil e Moacir Santos, com os alunos. Você também pode trazer o áudio para a turma ouvir e acompanhar cantando. Aproveite para apresentar a Faixa 25 do CD (base rítmica de percussão para a dança da ciranda). Vamos trabalhar com ela mais à frente, mas já podemos trazê-la como nutrição estética.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Vários cantores e cantoras foram mencionados neste livro, a título de exemplo, ele enfatiza a importância da cantora e cirandeira Lia de Itamaracá:

FIGURA 80- IMAGEM ENCONTRADA NA PÁGINA 130



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Ainda na unidade 4, na página 170 o tema é “o canto e a máquina”, o objetivo é mostrar como a tecnologia mudou o universo do áudio-visual e possibilitou a permanência e o acesso aos diferentes “cantos do mundo”.

FIGURA 81- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 162

### PARA AMPLIAR CONCEITOS

O tema central deste capítulo é o acesso aos cantos de todo o mundo, mostrando que, com a digitalização sonora, abrem-se possibilidades de levar a escuta além do repertório oferecido pelos meios de comunicação de massa. A

produção musical também não está mais centralizada nas grandes gravadoras. Converse sobre isso com os alunos e estimule-os a pesquisar na internet a diversidade e a riqueza das culturas.

Os povos indígenas do Brasil já utilizavam instrumentos de várias modalidades em suas

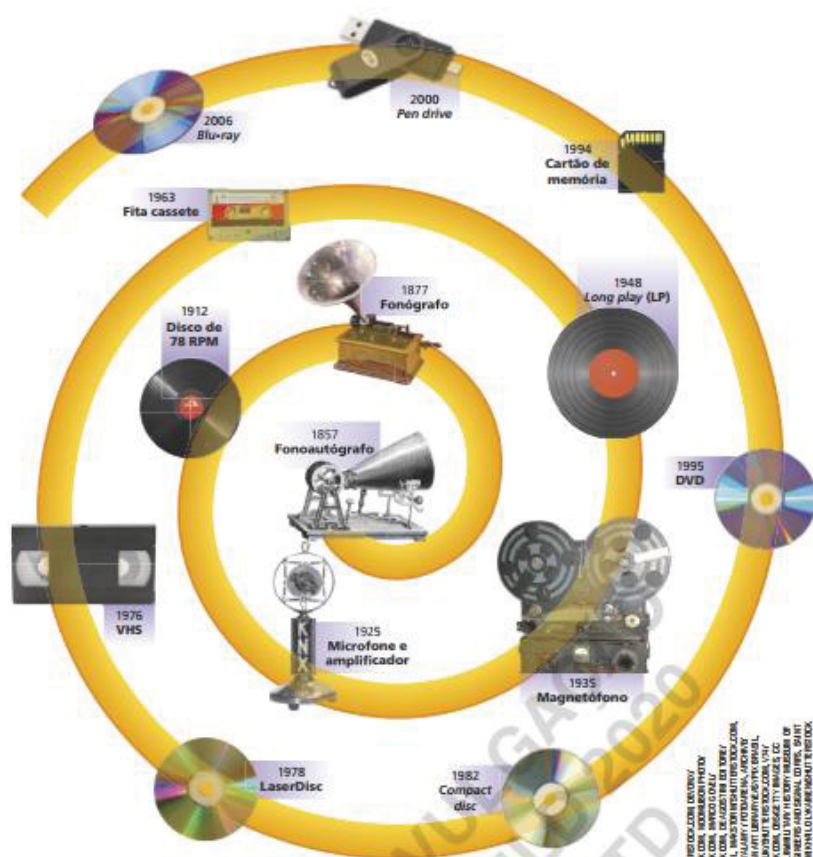
FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Mostra-se como indústria fonográfica foi evoluindo desde a primeira gravação de voz humana com o fonógrafo em 1857, por Édouard-Léon Scott



de Martinville até o fonógrafo de Thomas Edison, capaz de reproduzir a gravação da voz, em 1877, passando pela criação do microfone, até os pen-drives e Blu-ray. E como o canto pode se tornar uma arte menos efêmera, pois não precisava mais acontecer apenas sob a ótica da performance ao vivo, a partir do momento que a voz foi gravada, ela se tornou reproduzível em outras épocas e contextos.

FIGURA 82- IMAGEM ENCONTRADA NA PÁGINA 171



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

A imagem da página a seguir expressa com clareza a maneira como o livro conduz as discussões neste livro,

FIGURA 83- PÁGINA 172 DO LIVRO

Se não tivéssemos conquistado avanços tecnológicos para ouvir uma canção interpretada por uma cantora ou um cantor atual que você aprecia mas vive e se apresenta em um outro país, teríamos de viajar até o local da apresentação ou esperar que o ídolo musical viesse ao Brasil. Ou, ainda, poderíamos ouvir essa música somente por meio de alguém que soubesse cantá-la. Mais ainda, sem os avanços tecnológicos sonoros, talvez nem chegássemos a conhecer o trabalho musical de músicos internacionais.

Atualmente, por causa da facilidade de divulgação na internet, temos notícias da arte de muitos músicos que ganharam fama mundial e podemos apreciá-la. Há exemplos de criatividade na nova geração de artistas brasileiros, sejam os de uma geração mais atual, como Tulipa Ruiz e Roberta Campos, sejam os que integram os grupos Filarmônica de Pasárgada, A Banda Mais Bonita da Cidade e Ba-boom, entre vários outros.



• Tulipa Ruiz em *show* na Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas do Mundo), em Berlim (Alemanha), em 2014.

Observe novamente o infográfico da página 171. Desde o fonógrafo, aparelho do qual já falamos, muitos avanços ocorreram. A voz foi transformada em registros, em matéria. Os discos continham sulcos em sua superfície que registravam o som, ou seja, a voz e os instrumentos musicais se transformavam em marcas que continham determinada informação. Quando a agulha do toca-discos deslizava pelos sulcos, a informação era novamente traduzida em som. As fitas magnéticas passaram a permitir a regravação de informações, todavia a qualidade do som reproduzido diminuía a cada regravação. Os registros

#### DIÁRIO DE ARTE

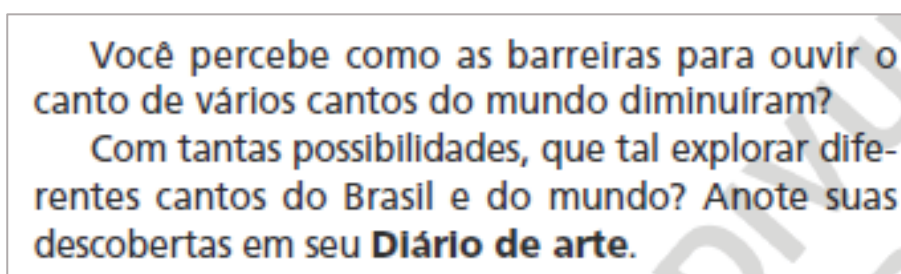
Você já ouviu falar em disco de vinil? Ou fita cassete? Na sua residência há esses objetos? Como eram usados, ou será que ainda são? Vamos pesquisar mais sobre a história dos meios de registros e divulgação de músicas e registrar suas descobertas.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.2.5 Conclusão manual 7º ano

A ideia de canto neste manual tem relação com cultura ou então expressões musicais de determinadas culturas. Tanto que a palavra canto é utilizada como sinônimo de música na maior parte das vezes, a título de exemplo, faz-se um trocadilho com as palavras “canto de todo canto” que significa música/manifestação culturas de várias partes do mundo, como pode-se ver nas imagens abaixo:

FIGURA 84- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 183

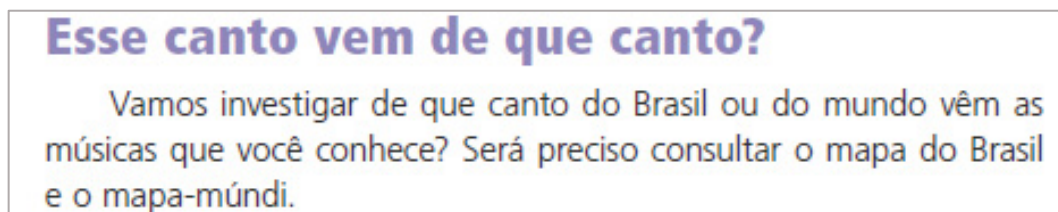


**Você percebe como as barreiras para ouvir o canto de vários cantos do mundo diminuíram?**  
**Com tantas possibilidades, que tal explorar diferentes cantos do Brasil e do mundo? Anote suas descobertas em seu **Diário de arte**.**

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

A voz é constantemente solicitada nas atividades deste livro, mas o foco está principalmente nas questões culturais.

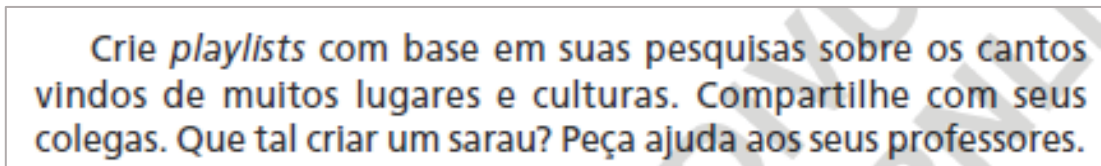
FIGURA 85- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 181



**Esse canto vem de que canto?**  
Vamos investigar de que canto do Brasil ou do mundo vêm as músicas que você conhece? Será preciso consultar o mapa do Brasil e o mapa-múndi.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

FIGURA 86- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 181



**Crie *playlists* com base em suas pesquisas sobre os cantos vindos de muitos lugares e culturas. Compartilhe com seus colegas. Que tal criar um sarau? Peça ajuda aos seus professores.**

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

FIGURA 87- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 181

Os cantos do meu cantar				
Nome da música				
Onde foi que você ouviu essa música?	Qual é a origem dessa música? (país ou estado, se for no Brasil)	Alguém lhe apresentou essa música ou você a encontrou sozinho(a)?	Quem interpreta a música? Quem é o(a) compositor(a)?	Você sabe algo curioso sobre a cultura à qual a música pertence?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.3 ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE 8° ANO

FIGURA 88- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 8° ANO



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

#### 6.3.1 Função referencial/ Elementos técnicos:

Nesta primeira análise, discutir-se-á sobre os termos, jargões ou conceitos da área do canto que foram encontrados nos manuais e, portanto, aqueles conhecimentos considerados importantes. No manual do 8º Ano não se encontram novos termos ou conceitos relacionados à voz cantada, além daqueles que

já foram mencionados em outros livros da coleção, há apenas uma pequena aparição da palavra “monofônica” que será discutida mais adiante.

- a) Cânone
- b) Monofônico/ Polifônico

### 6.3.2 Função instrumental/ Conceitos e atividades:

- a) Cânone

O termo cânone foi novamente utilizado neste livro. Na página 115, por exemplo, há um comentário sobre uma das faixas sugeridas para audição, nela pode-se ver novamente o uso do “cânone”, algo bastante explorado no livro anterior.

FIGURA 89- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 115

**Música breve para tambores ou baldes** é uma peça rítmica interpretada por Fil Pinheiro e Douglas Alonso (00:32:00) sob forma de cânone a três vozes. Ela é apresentada em dois tipos de notação com uma intenção dupla: em um primeiro instante,

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Porém, neste manual o cânone não diz respeito ao canto, pois explora-se o cânone rítmico, tendo em vista a temática de “tambores” que está sendo apresentada. Como atividade na página 116 orienta-se usar diversos instrumentos de percussão como tampa de panela, agogô, prato etc., para realizar um cânone. Nesta mesma página, há uma reiteração do conceito de cânone que foi exposto no livro do 7º Ano.

FIGURA 90- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 116

**Cânone** é uma forma musical baseada na imitação: uma frase rítmica ou melódica (um tema) é tocada ou cantada por uma pessoa ou grupo de pessoas, sendo em seguida repetida com um breve deslocamento de tempo por outra pessoa ou grupo, como se fosse o seu eco. Se tivermos um cânone a três ou mais vozes, repetiremos o mesmo procedimento, entrando cada voz sucessivamente, sempre com um deslocamento de tempo. O cânone é, assim, uma forma polifônica, isto é, realizada por mais do que uma voz. A sobreposição de linhas rítmicas (em um cânone rítmico) ou melódicas (em um cânone melódico) corresponde ao que em música se chama contraponto.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

c) Monofônico/ polifônico

A polifonia já apareceu em livros anteriores, neste a novidade está na aparição da palavra “monofônica”. Nesta sessão do professor, fala-se sobre os diferentes momentos da história da música e cita obviamente alguns marcos da

voz cantada como o cantochão e a polifonia vocal. A respeito da monofonia lê-se:

FIGURA 91- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 52

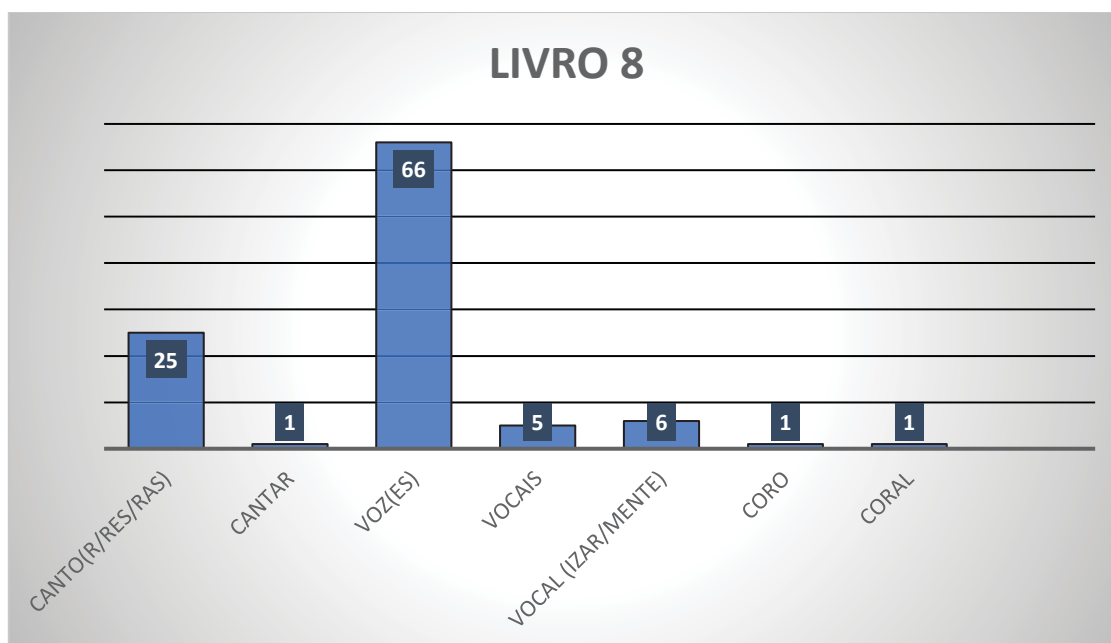
música deu assim um passo a mais em sua evolução.

**Renascença** (c.1450-1600). Desenvolvimento cuidadoso das formas instrumentais e vocais. Na Renascença musical, os compositores passaram a ter maior interesse pela música profana (não religiosa) e também por obras compostas apenas para instrumentos (sem a presença do canto). No entanto, as maiores obras foram compostas para a Igreja, no estilo de “polifonia coral”, ou seja, música contrapontística para um ou mais coros, cantada com ou sem acompanhamento instrumental.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.3.3 Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas

FIGURA 92- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 8º ANO



FONTE: A Autora (2021)

Em relação aos 2 livros anteriores este foi o que menos apareceram as palavras “canto” e “cantar”, porém foi o que mais apareceu a palavra “voz, em um total de 66 vezes, porém a maior parte não no contexto de voz cantada e a sim, a grande maioria, referindo-se à voz na dublagem, que foi um capítulo bem expressivo neste livro. Porém, as palavras vozes e canto surgem algumas vezes falando sobre as vozes dos instrumentos, canto dos pássaros, a voz na dublagem, algumas vezes se referindo as vozes ou canto de algum exemplo musical. Quando se usa voz como “parte de cada grupo” ou “parte musical”, pode ser visto na imagem abaixo:

FIGURA 93 - TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 117

**2.** Em turmas de três a cinco participantes, escreva o tema na notação de retângulos e depois acrescente as demais vozes (ou a parte musical de cada grupo).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

#### 6.3.4 Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo

Em relação ao manual anterior, este tem muito menos atividades ou temáticas envolvendo a voz cantada. Abaixo tem-se alguns momentos em que o livro remete ao canto:

FIGURA 94- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 111

### ***Rroong ka doong ka roo ka do ka doong doong***

“Meu coração está batendo como um tambor da selva”, canta a islandesa Emiliana Torrini na canção ***Jungle Drum (Tambor da selva)***, que contém no refrão a onomatopeia rítmica “*doong ka doong ka rroo ka do ka doong doong*”. Afinal, o coração é o tambor do corpo, tocando o ritmo da vida. Muitos são atraídos pelas batidas do tambor, e essa atração está diretamente ligada à história dos Meninos do Morumbi.



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)



Na página 114 fala-se sobre a música africana e na sessão do professor, explica-se que segundo Willie Anku, a música africana pode ser reconhecida por diversas características, dentre elas:

FIGURA 95- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 114

- modos de se vocalizar os sons percussivos (também chamado "mnemônica").

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Na página 119 fala-se sobre as tecnologias e sobre a criação da música concreta, no livro cita-se um exemplo com voz:

FIGURA 96- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 119

Stockhausen, por exemplo, fez experiências com a gravação da voz de um rapaz que cantava e falava, fazendo-a ficar mais rápida e mais lenta, o que o levou a criar em 1957 a **Canção de um jovem**.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Na página 122 tem-se uma atividade que solicita o uso da voz, porém não a voz cantada

FIGURA 97- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 122

### • **Oficina 1 – Criatividade vocal**

Escolha um texto de qualquer gênero que não seja longo. Leia-o em voz alta e altere a interpretação: leitura muito lenta, depois muito rápida; leitura de trás para a frente; inversão da ordem das palavras; leitura com um ou mais colegas, sobrepondo expressões diferentes (sonoridades, tipos de pronúncia, andamentos etc.).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Quando o livro traz a temática do improviso, também cita a voz (na sessão do professor)

FIGURA 98 TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 125

É muito importante que os alunos possam ter momentos de improvisação musical em classe. Dispostos em roda, cada um deles escolhe um instrumento ou opta por utilizar sua voz ou percussão corporal e, de maneira livre a partir de um som ou expressão emitida por alguém, os demais interagem espontaneamente, procurando alternar momentos de proposição sonora e silêncio. Durante os anos 1970 e

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

A temática da dublagem foi muito explorada neste manual. Na página 138 o livro cita uma dubladora brasileira chamada Gabi Porto. Ela conta na página 138 que precisou infantilizar o timbre de sua voz através do sorriso, mas novamente, o tem não é o canto.

FIGURA 99- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 138

A cantora e atriz Gabriela Porto, conhecida como Gabi Porto, participou da dublagem da personagem Anna na versão brasileira do filme **Frozen** (2013). Ela dublou o canto de Anna na fase da adolescência – Gabi Guimarães foi responsável pela voz da personagem na infância e Hannah Zeitoune, na pré-adolescência. Gabi, que também fez a voz da personagem Moana, do filme **Moana: um mar de aventuras**, contou-nos sobre a gravação e o trabalho de dublagem.



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.3.5 Conclusão manual 8º ano

A concepção de voz como meio de expressão é uma constante em todos os livros desta coleção, a concepção de voz não é desenvolvida sob a perspectiva técnica, e isso fica claro ao analisar o trecho da página 142 (Figura 100) na temática da dublagem. Sugere-se a exploração da voz dramática e da emoção através da voz, no que o livro chama de “exercícios de interpretação vocal”. Para quem está familiarizado com os vocalizes ou exercícios vocais no canto, pode ler esta proposição pedagógica e compreender o “TRTRTR” como um exercício de vibração de língua, ou então o “IU IU IU” um exercício para tons mais agudos, já que essas vogais facilitam o acesso a voz de cabeça. Entretanto, fica claro que os exercícios não têm o propósito de aquecer ou preparar a voz para seu uso como no caso dos vocalizes, mas sim, puramente buscar explorar as diferentes sonoridades.

FIGURA 100- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 142

A proposta da **Oficina 3**, apesar de simples, requer bastante criatividade e disponibilidade dos alunos. Incentive-os a explorar as possibilidades de mudança de contexto da fala e descobrir como a intenção e a entonação da voz terão um papel significativo. Pode-se propor o uso de exercícios de interpretação vocal, ou seja, utilizando apenas a expressão facial, que atua mais diretamente no som. Pesquise sobre exercícios vocais, como:

- realizar movimentos de bocejo;
- movimentar os lábios reproduzindo expressões de bico e sorriso;
- esticar e enrolar a língua;
- pronunciar letras, como AAAAA, TRTRTRTR, IU, IU, IU, TA, TA, TA...

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

## 6. 4 ANÁLISE DO LIVRO POR TODA PARTE 9 ° ANO

FIGURA 101- CAPA DO MANUAL POR TODA PARTE 9° ANO



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### 6.4.1 Função referencial/ Elementos técnicos:

Nesta primeira análise, discutir-se-á sobre os termos, jargões ou conceitos da área do canto que foram encontrados nos manuais e, portanto, aqueles conhecimentos considerados importantes. No manual do 9° Ano se encontram 4 novos termos, todos na mesma atividade da página 50, são eles:

- a) Aquecimento vocal
- b) Glissando
- c) Registro médio

### 6.4.2 Função instrumental/ Conceitos e atividades:

Este foi o manual com o menor número de atividades, conceitos ou aparições de temáticas relacionadas ao canto, porém uma atividade da página 50

merece atenção, pois exclusivamente nela aparecem os 4 termos relacionados à voz cantada deste livro. Como introdução da atividade lê-se:

Figura 102- Trecho do LIVRO NA PÁGINA 50

### **Percursos e identidade na diversidade**

Nesta proposta musical, vamos trabalhar somente com as nossas vozes. Para isso, você, os colegas e o professor vão elaborar expressões vocais livres. É a oportunidade de mostrar seu lado compositor e improvisador e criar as suas próprias melodias.

Esse “percurso” pode ser interpretado por no mínimo duas pessoas. Todas podem se espalhar pelo local escolhido, em pé, de modo que possam ver uns aos outros. Vamos lá?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

#### *a) Aquecimento vocal*

No passo número 1 desta atividade proposta pelo livro, atenta-se para o fato da importância de aquecer a voz antes de realizar as expressões vocais. Segundo Behlau & Madazio (2015),

O aquecimento vocal é feito por meio de exercícios que mobilizam as pregas vocais e todas as estruturas acima da laringe, ou seja, a boca, língua e lábios. Os exercícios variam de acordo com as características de cada indivíduo e com os objetivos de cada profissional. Cada pessoa precisa de um aquecimento diferente (p.63)

Observe a orientação da atividade na figura abaixo:

FIGURA 103- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50

### **• Oficina – Experimento musical**

Este experimento musical está dividido em cinco fases:

- 1.** Todos iniciam ao mesmo tempo com o som mais agudo que puderem emitir, sem, no entanto, se esforçar demais vocalmente (atenção: para isso é necessário antes aquecer a voz; o professor dará as dicas). Apesar de respirar vez ou outra de maneira independente, cada um deve procurar se manter na mesma nota que iniciou. Nessa fase não há quase nenhuma variação no arranjo das vozes.

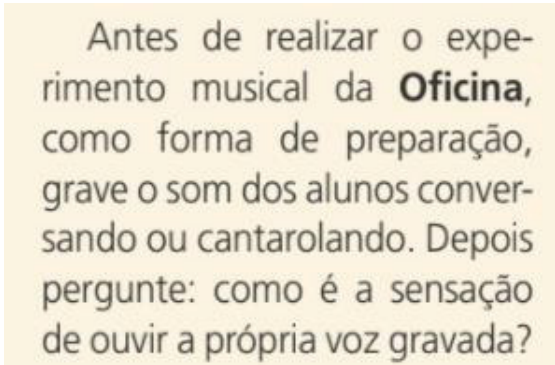
FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Em nenhum livro desta coleção encontrou-se as palavras “aquecer” ou “aquecimento vocal” antes, e nem mesmo neste discutiu-se sobre o aquecimento vocal em termos teóricos ou práticos, desta forma o fato de não haver uma explicação do que significa ou de como realizar a atividade pode ser considerada problemática, tendo em vista que o livro afirma que “o professor dará as dicas”.

O aquecimento vocal é um momento de preparação realizado através de vocalizes ou exercícios vocais, com a finalidade de aumentar o fluxo sanguíneo da área utilizada, promover o alongamento das musculaturas envolvidas no canto a fim de prevenir lesões e desenvolver uma boa técnica. Orientar um bom aquecimento é uma das atribuições do professor de canto e demanda muito conhecimento e prática. Portanto, considera-se danoso afirmar que, sem nenhum suporte pedagógico, que o professor possa orientar o desenvolvimento da atividade como sugerido no manual.

Única proposição pedagógica encontrada para o professor, está na mesma página na sessão do professor, mas não tem relação com a proposta de aquecer a voz.

FIGURA 104- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50

A imagem mostra um trecho de um livro com o seguinte texto: "Antes de realizar o experimento musical da **Oficina**, como forma de preparação, grave o som dos alunos conversando ou cantarolando. Depois pergunte: como é a sensação de ouvir a própria voz gravada?"

Antes de realizar o experimento musical da **Oficina**, como forma de preparação, grave o som dos alunos conversando ou cantarolando. Depois pergunte: como é a sensação de ouvir a própria voz gravada?

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

#### *b) Glissando*

Em seguida, no segundo passo da atividade, é acrescentado mais um termo neste livro, o “glissando” que é algo bastante utilizado no canto, mas também em outros instrumentos. O “glissando” é um tipo de produção da voz ou do som que ocorre, literalmente, deslizando ascendentemente (do grave ao agudo)

ou deslizando descendentemente (do agudo ao grave). Termo que é bem explicado neste trecho:

FIGURA 105- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50

**2.** Após alguns instantes (entre 10 e 20 segundos, por exemplo), cada um começa a realizar um “glissando”, da nota aguda que estava entoando, encaminhando-se para outra nota na região média de sua voz. “Glissando” significa, aqui, “escorregando” da nota mais aguda para uma nota média, sem saltos ou pulos, isto é, descendo de maneira contínua. Esses movimentos são independentes, cada um, de maneira livre, fazendo em seu próprio tempo. Ao chegar nessa nota média, permanecem nela alguns segundos e depois se calam.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Infelizmente este tipo de ornamentação vocal não foi explorada em nenhum dos quatro manuais. A seguir, tem-se a terceira etapa desta atividade:

FIGURA 106- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50

**3.** Durante a pausa de todos, olham-se e respiram juntos por um instante (cerca de uns 5 segundos). Olhando-se novamente, começam todos juntos a interpretar uma melodia livre, improvisada, criada no instante, cada qual à sua maneira. Cada um respira conforme a sua necessidade, retomando, em seguida, sempre de maneira autônoma. Durante essa fase, é interessante modificar a intensidade (mesclar momentos mais fortes e mais fracos), realizar pequenos intervalos de silêncio no meio da melodia criada, aproximar sua nota daquela de um colega, experimentando assim várias possibilidades de interação vocal no conjunto das vozes (jogos vocais). Essa é a fase mais longa e pode durar o tempo que se desejar. Cada pessoa silencia ao terminar a interpretação de sua expressão melódica.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

### c) *Registro médio*

A ideia de registro vocal é algo que vem sendo discutido desde tempos antigos na pedagogia vocal, tendo em vista que cada contexto histórico ou cultural, cada pesquisador ou educador utiliza termos e conceitos diferentes, muitas vezes, para falar sobre o mesmo comportamento vocal, então é compreensível

que haja tantas discordâncias. Usar-se-á nesta pesquisa, a fim de esclarecer ao leitor, a nomenclatura de registros utilizada por Hirano (1988), um importante pesquisador da área. Hirano (1988) é um dos que utiliza o termo registro médio, como pode-se ler na atividade proposta pelo livro:

FIGURA 107- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 50

4. Quando todos estiverem já em silêncio, cada participante, a seu tempo, inicia cantando uma nota no registro médio, em glissando descendente, até atingir a nota mais grave que possa.

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Mais uma vez encontra-se um termo dissociado de um contexto, sem mais aprofundamentos seja para o aluno ou para o professor. Hirano (1988) definiu os nomes dos registros de acordo com o nível de ativação de determinadas musculaturas intrínsecas da laringe. Para a região mais grave da voz usa-se o termo peito, seguido de médio, cabeça e falsete para regiões mais agudas.

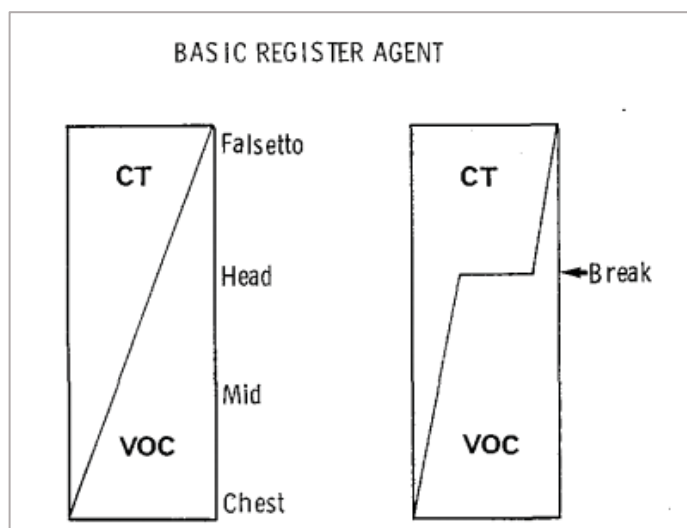
De acordo com Hirano (1988) “registro vocal é basicamente regulado pela proporção da atividade do vocalis e do cricotireóideo”<sup>20</sup> (p.59, tradução da autora). Na figura abaixo pode-se ver um esquema da alternância de predomínio entre os dois músculos citados, Cicotireóideo (CT) e o Vocallis ou Tireoaritenóideo interno (VOC) e como eles atuam na alteração dos registros. Isso significa que, segundo Hirano (1988), é pela modificação da atuação da musculatura intrínseca da laringe que as diferentes sonoridades da voz acontecem.

---

<sup>20</sup> “The vocal register is basically regulated by the ratio of the vocalis and cricothyroid activities”



FIGURA 108- ESQUEMA DESENVOLVIDO POR HIRANO, ENCONTRADO EM: JOURNAL OF VOICE, 1988, P. 59



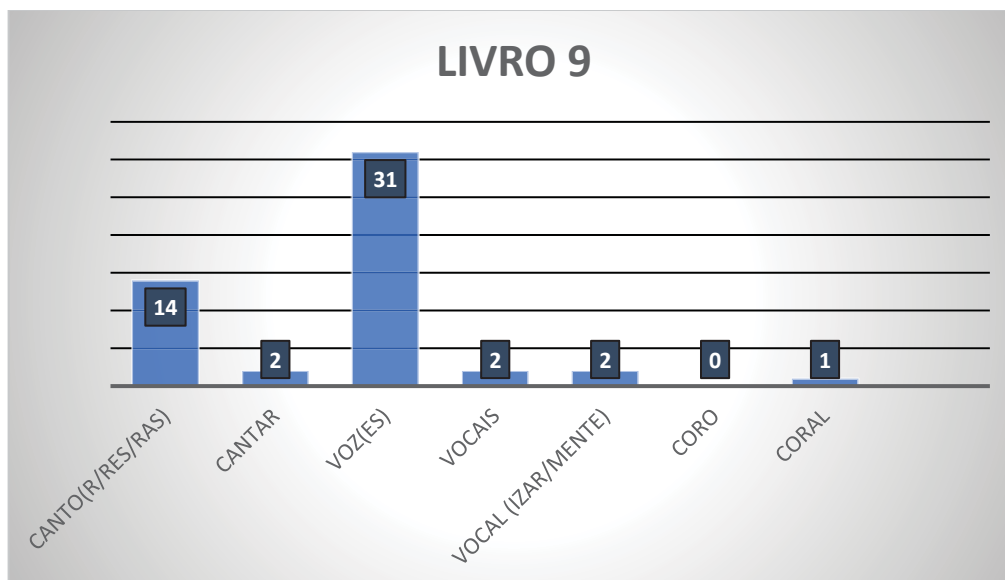
FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Portanto, registro vocal não tem somente relação com a região de frequências, pois ela pode variar de indivíduo para indivíduo, mas também com a densidade da voz e com a qualidade do timbre resultante do registro escolhido. Sendo assim, questiona-se o que seria uma nota em registro médio solicitada pela atividade do livro, para uma cantora popular experiente de voz aguda, uma nota em registro médio poderia ser qualquer nota de dó 3 a dó 4, ou mesmo acima disso ou abaixo disso, dependendo de sua extensão e tessitura.

Percebe-se que o livro apresenta conceitos e sugere atividades à esmo, pressupondo que as pessoas sabem do que se trata, sempre importante lembrar que o professor unidocente não possui habilitação em todas as linguagens artísticas e mesmo aqueles que são formados em música, podem não ter o conhecimento sobre voz sugerido nas atividades.

### 6.4.3 Análise de palavras-chave em relação às atividades propostas

FIGURA 109- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 9º ANO



FONTE: A Autora (2021)

A palavra canto apareceu apenas 14 vezes neste livro e 2 delas se referia ao canto dos pássaros. Da mesma forma, a palavra voz (es) aparece 31 vezes, mas em muitos casos lê-se “dar voz”, “porta-voz”, “voz de comando”, “dar voz à arte”. A pesquisa das palavras-chave é um representante bastante fiel daquilo que se apresenta no livro. Se comparado ao livro do 7º Ano, que teve muitos conteúdos de canto, há uma diferença bastante grande.

### 6.4.4 Função ideológica e cultural/ Multiculturalismo

Como demonstrado na pesquisa das palavras-chave, a temática canto/cantar e voz diminuíram bastante neste livro. Abaixo, observa-se alguns trechos que representam os momentos que a voz cantada foi explorada. No capítulo 2 da unidade 1, por exemplo, fala-se sobre as tecnologias e a evolução das mídias que possibilitaram a criação dos meios de gravação de instrumentos e voz.

FIGURA 110- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 52




FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

E na página 139 citam-se alguns cantores populares como Noel Rosa e Tom Zé:

FIGURA 111- TRECHO DO LIVRO NA PÁGINA 139


**Noel Rosa (1910-1937)**

Um dos mais destacados artistas de nossa música; cantou, tocou violão e bandolim e compôs diversos sambas até seu prematuro falecimento, aos 26 anos de idade. Era hábil na arte de escrever letras, com um olhar especial para os acontecimentos do dia a dia.



**Tom Zé (1936-)**

Cantor, compositor e arranjador baiano, traz em sua bagagem a relação com a música popular e o pensamento musical de vanguarda, estudou com ícones como Walter Smetak e Hans-Joachim Koellreutter, participou do Movimento Tropicalista (final da década de 1960 e início da seguinte) e depois aventurou-se na música experimental.



FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre todo objeto que remete à escola, por si só é complexa, principalmente por estar relacionada à ideia de cultura, algo que foi muito explorado nos manuais analisados. Neste estudo a cultura foi compreendida como aquilo que envolve hábitos, valores, práticas de grupos específicos, e toda a herança cultural a ser ensinada ou aprendida, sendo assim, de acordo com Forquin (1993) é aquilo que institui os seres como humanos. A escola por sua vez é um espaço de relações sociais e culturais, e mesmo que cultura e escola não sejam sinônimos, a relação dialética entre ambas é inegável.

A escola e a cultura passam sempre por um processo de seleção, a fim de definir os conhecimentos que serão comunicados às gerações mais novas, por isso, fica claro que na escola não estão disponíveis todos os conteúdos existentes, mas aqueles que algum ou alguns grupos determinaram fundamentais a serem ensinados, portanto, partes da cultura são simplesmente esquecidas enquanto outras permanecem e se cristalizam, através do processo de transmissão cultural que ocorre na escola (FORQUIN, 1993; ROCKWELL, 1996).

Essa transmissão ocorre também por meio do manual escolar que é um componente vivo da cultura da escola e demonstra as relações de poder entre os conhecimentos e conteúdos que passam pela seleção. O livro escolar também é definido como um currículo impresso e dentre suas diferentes atribuições está o papel de transportar didaticamente os conhecimentos selecionados para que sejam enfim ensináveis. Desta forma, o canto foi um conteúdo selecionado por estes manuais e a maneira como ele foi didatizado foi objeto de análise neste estudo.

Reiterando que com essa análise, buscou-se compreender e analisar qual é a concepção de canto na educação básica, de acordo com a visão dos manuais da coleção “Por toda parte” (PNLD 2018/2020), apontando episódios dos livros que têm relação com canto e voz cantada.

A voz nos livros foi comumente atrelada à ideia de expressão e comunicação sonora, exprimindo as características culturais e históricas de um povo ou lugar, ou simplesmente um meio de fruição que auxilia no desenvolvimento de habilidades musicais. Portanto, a função ideológica e cultural foi a mais forte neste livro, tanto que não caberia a apresentação de tantos trechos nesta pesquisa, muitos foram os temas culturais atrelados ao canto como maracatu, rap, baião, música hindu, indígena, africana, ópera de Pequim, repente, trovas gaúchas, dentre tantos outros exemplos. Aqui tem-se um conceito de voz bastante utilizado nos livros desta coleção:

FIGURA 112- TRECHO DO MANUAL 7º ANO

#### +IDEIAS

É bem provável que a voz humana tenha sido o primeiro recurso de expressão e comunicação sonora utilizado por nossos antepassados. Hoje, sabemos que a voz se tornou o principal meio de comunicação humana. Vozes femininas, masculinas e

infantis, desde o mais longínquo passado, ecoam sons, música, a arte do canto. Vozes em canto individual ou grupal. Vozes soltas, ressoando pelo mundo da arte e da cultura.

Peça aos alunos que pesquisem outros grupos musicais étnicos existentes no Brasil e em sua

região. Um trabalho interessante é o da Orquestra Mundana Refugi, grupo musical integrado por imigrantes refugiados no Brasil, que interpretam músicas de países como Grécia, Burkina Fasso, Turquia e Suriname, sob a coordenação de Carlinhos Antunes (veja o *link* em **Conexões**).

FONTE: manual da coleção por toda parte (2018)

Dentre as diversas práticas, o canto pode ocorrer em conjunto, solo, com ou sem acompanhamento, como ferramenta de desenvolvimento da música, ou pela pura expressão artística. Considerando que há uma clareza de conceitualização do que é canto coral, do que é canto performático dentro da Pedagogia Vocal, e do canto como meio de desenvolvimento de habilidades musicais, como já foi exposto anteriormente neste estudo, a questão que motivou essa pesquisa foi “que canto é esse que acontece na escola?”, salientando-se que os manuais didáticos possibilitam uma perspectiva específica de investigação.

Como o manual escolar é considerado um objeto que concentra em seu interior as crenças e a seleção de conteúdos considerados importantes para as

novas gerações, ele reflete também as crenças que os escritores, editores e professores tem sobre a diversos temas, inclusive a voz cantada, portanto, a análise dos livros didáticos de Arte do PNLD 2018/2020 da coleção “Por Toda Parte” da editora FTD foi o meio de analisar e responder a questão levantada acima.

O canto na escola básica não se assemelha em totalidade ao canto em nenhum outro contexto, mas toma emprestado um pouco de cada um. A título de exemplo, tem-se o canto coral que é uma prática em conjunto que remonta da antiguidade e teve no desenvolvimento do cantochão um grande marco, mais tarde nas peças corais de Bach e Haendel e depois nos festivais corais dos séculos XIX e XX. Nessa prática busca-se o desenvolvimento de certas habilidades como: leitura de partitura, percepção harmônica e melódica e a habilidade de cantar sob regência e com divisão de vozes, mas um dos fatores mais importantes do canto coral é a possibilidade de fazer música em grupo e facilitar a socialização.

Pela análise realizada nos manuais do 6° ao 9° Ano, constatou-se que as palavras “coral” ou “coro” foram as que menos pontuaram na análise, reiterando que os manuais foram analisados página a página. Mateiro, Vechi e Egg (2014) realizaram uma pesquisa de análise das publicações de 1992 a 2012 das Revistas da ABEM, Revistas M.E.B. e Anais dos Congressos Nacionais da ABEM e constatou-se que a maior parte das pesquisas em educação musical tinham como temática o canto coral ou o canto coletivo. Da mesma forma, esta pesquisadora analisou o banco de dados de 2010 a 2019 dos anais da ABEM e constatou que 50 dos 86 artigos publicados também se tratava de canto coral, isso representa cerca de 60% das publicações.

Portanto, embora o canto coral esteja em destaque quando o assunto é pesquisa dentro da área da educação musical, não se revela a mesma tendência de protagonismo no manual escolar, pela análise das palavras. Entretanto, algumas atividades de canto, embora não tenha sido explicitado, referiam-se a canto coletivo como no caso dos cânones e vários outros temas se relacionam com canto coral, como: regência, soprano, contralto e barítono (tipos de vozes), solfejo e polifonia, além da apreciação de grupos vocais/ corais como Mawaca,

Caium e outros, mas importante ressaltar que o canto coral ficou nas entrelinhas das práticas propostas.

O segundo ponto é o canto como uma expressão artística que está vinculado à Pedagogia Vocal seja pela ótica da pedagogia contemporânea ou tradicional. Sob esta abordagem, o canto é um conjunto de habilidades treináveis, e é expressão mais clara do que ocorre em aulas de canto. Nessa prática, buscase o desenvolvimento de ajustes neuromusculares que auxiliem na performance do cantor, desenvolvam o autoconhecimento, o condicionamento muscular, e o desenvolvimento de habilidades específicas do repertório do cantor como melismas, distorções, vibrato, Belting, dentro outros.

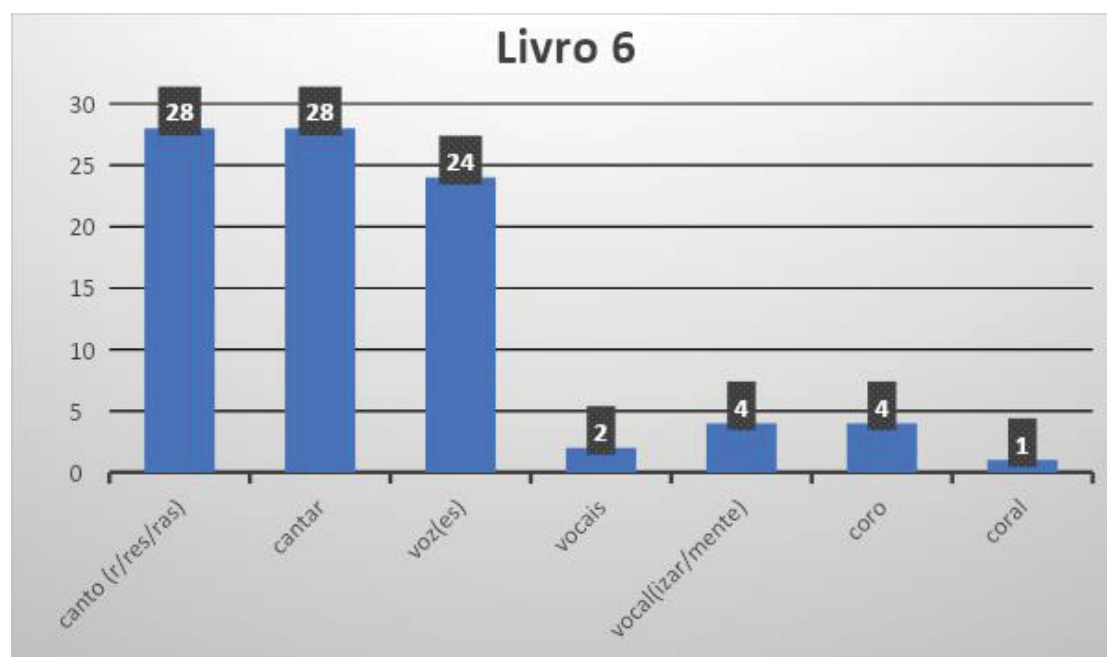
A análise realizada sob as funções instrumental e referencial buscou verificar se houve alguma tendência à conteúdos ligados à fisiologia, anatomia, acústica ou prática vocal solo, ou a termos e termos relacionados ao desenvolvimento técnico vocal, como registro vocal, ornamentos, modos de fonação, técnicas de respiração, apoio, filtro e timbre vocal, dentre outros. Os termos encontrados foram organizados na tabela abaixo, de acordo com o livro em que ele aparece, lembrando que timbre por exemplo aparece muitas vezes em outros manuais, mas timbre vocal somente no manual do 7º Ano, o mesmo se aplica a cânone e a outros termos. Considerando que a Pedagogia Vocal contemporânea é uma área que existe entre a prática e a ciência vocal os termos também foram classificados entre “canto” ou “ciência vocal”. Dentre os termos encontramos nos 4 livros, tem-se.

Tabela 2- TERMOS ENCONTRADOS NOS MANUAIS ANALISADOS

LIVRO	TERMO	CLASSIFICAÇÃO
6	soprano, contralto e barítono (classificação vocal)	CANTO
6	a capella	CANTO
6	regência	CANTO
6	notas musicais	CANTO
7	timbre (vocal)	CANTO
7	solfejo	CANTO
7	cânone (vocal)	CANTO
7	ópera	CANTO
7	altura	CIÊNCIA VOCAL
7	intensidade	CIÊNCIA VOCAL
7	produção da voz	CIÊNCIA VOCAL
7 e 8	monofonia/ polifonia	CANTO
9	aquecimento vocal	CANTO
9	registro médio	CANTO
9	registro médio	CANTO

FONTE: A Autora (2021)

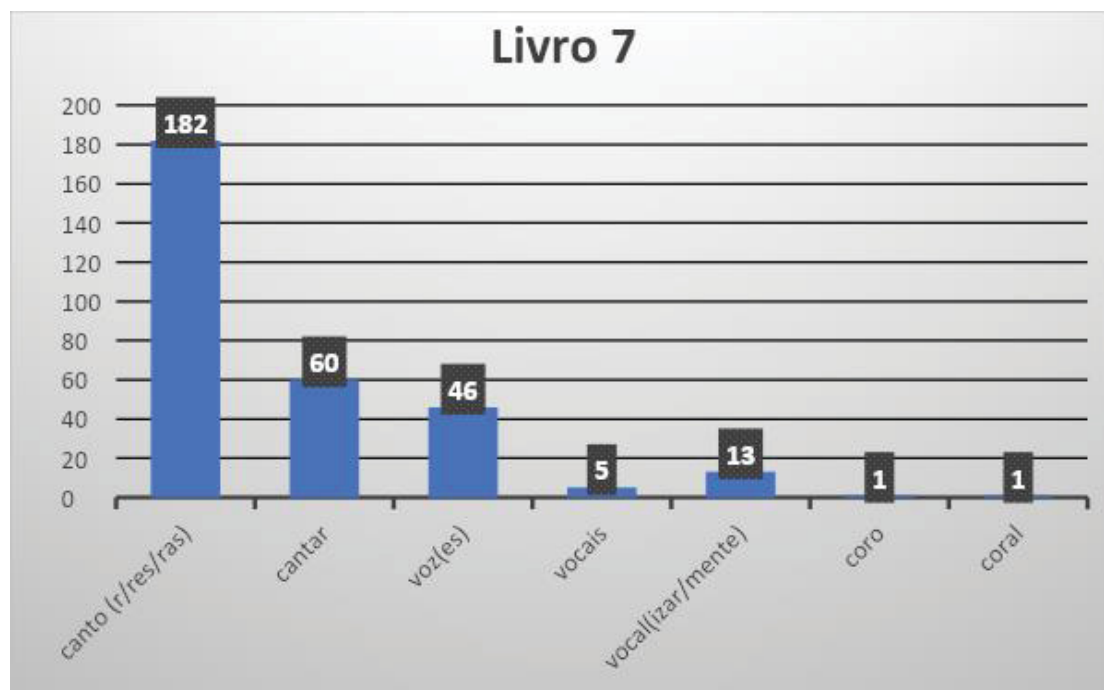
Figura 113- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 6º ANO



FONTE: A Autora (2021)

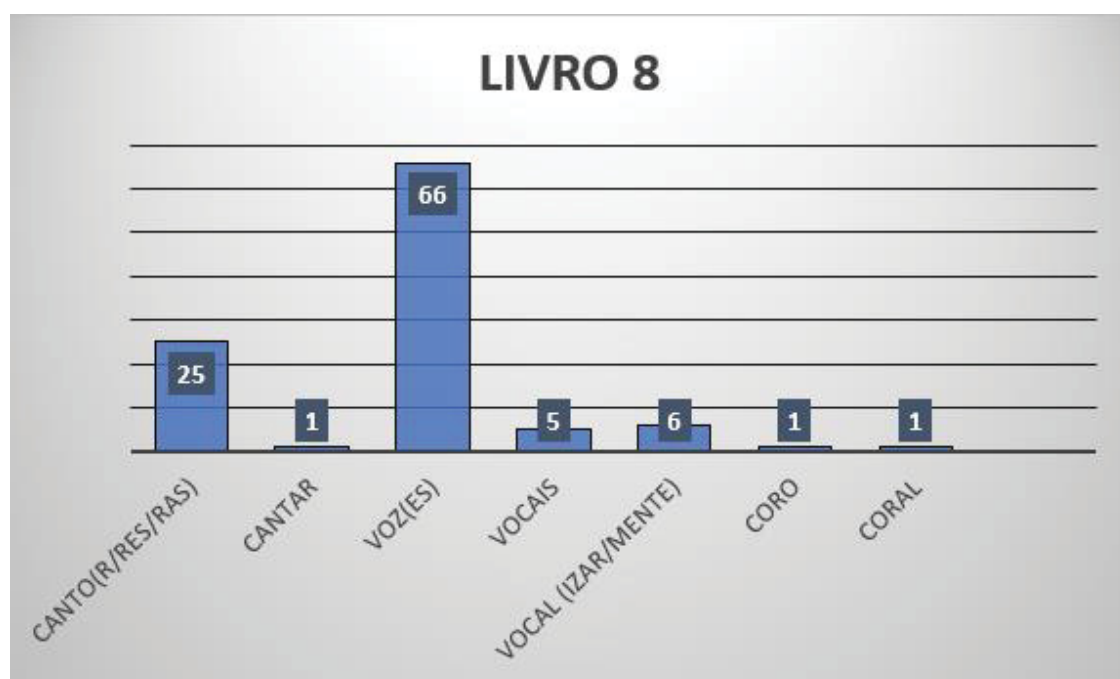


Figura 114-GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 7º ANO



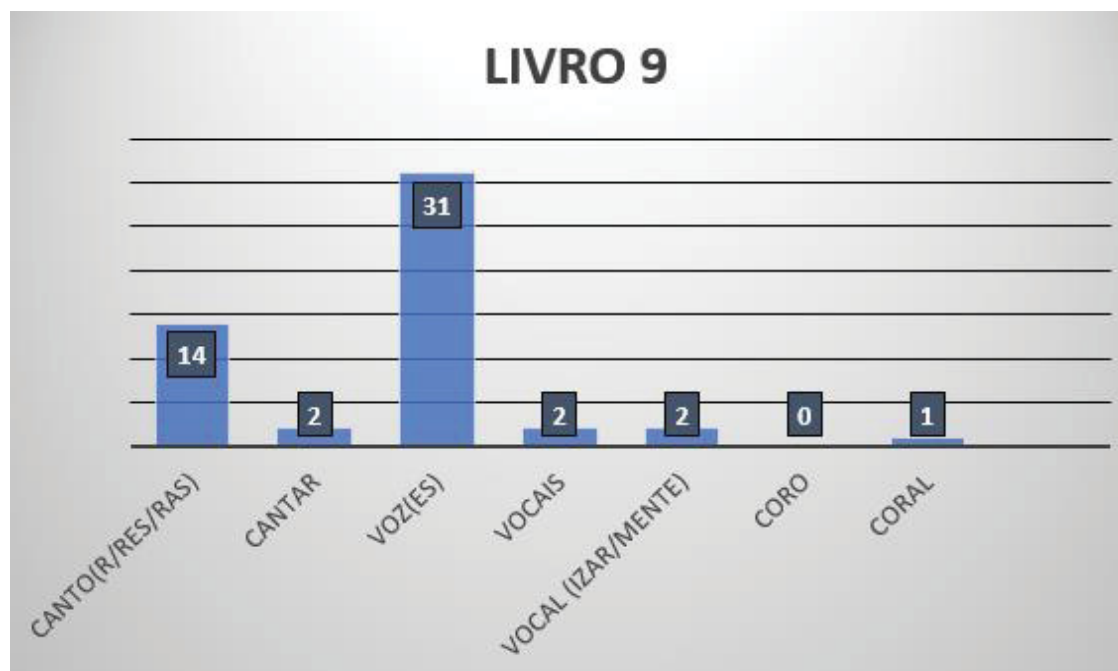
FONTE: A Autora (2021)

Figura 115- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 8º ANO



FONTE: A Autora (2021)

Figura 116-- GRÁFICO DA ANÁLISE DAS PALAVRAS ENCONTRADAS NO LIVRO DO 9º ANO



FONTE: A Autora (2021)

Observa-se que tanto pela análise das palavras, quanto pela análise página a página do livro há concordância com o fato de que o livro do 7º Ano foi o que mais trouxe conteúdos sobre voz cantada, de forma bastante aprofundada em alguns temas como o cânone, mas superficial em outros como “produção da voz”, como já foi explanado nas páginas anteriores.

Logo, estes manuais não se propuseram a ser manuais de canto e nem precisavam ser, portanto não é surpresa que alguns temas fossem tratados com superficialidade, como no caso das inúmeras atividades de “canto” que sugeriam apenas a leitura ou a escrita de alguma canção. Nesta pesquisa pontuou-se bastante sobre a necessidade do manual ser um bom meio de pesquisa para o professor, em muitos casos, porém, os termos -como aquecimento vocal, registro médio e outros - apareceram fora de contexto e sem nenhum suporte para o professor unidocente.

Entretanto, o fato de ter tantos exemplos e tantos exercícios e jargões que remetem ao canto já é algo muito positivo nesta coleção de livros, tanto por

representar um conhecimento tido como importante, tanto por apresentar as diversas formas de canto e música que existe no mundo. O fato de haver vários conceitos específicos do canto já é um ponto bastante positivo para estes manuais. Portanto, observa-se que o canto no manual é o resultado de vários aspectos do canto em suas diferentes abordagens, há exercícios que remetem ao canto coral, há uma perspectiva bem forte do canto como um meio de expressão e fruição da linguagem musical, bem como, o canto é quase sinônimo de cultura em muitas partes do livro, além disso, o canto sob uma perspectiva mais da pedagogia vocal também apareceu muitas vezes, especialmente nos termos relacionados à prática do canto e à ciência vocal, da mesma forma, o canto como ferramenta de desenvolvimento de outras habilidades musicais, através de uma função determinada contextualista da arte.

Considerando a riqueza da dinâmica escolar, como explica Rockwell (1996), deve-se atentar para o fato de o conhecimento ser uma construção humana, que está sendo reestruturado e transformando sempre. Mesmo que o manual descreva e apresente os conteúdos, a aprendizagem depende da apropriação dos sujeitos, sejam eles os que “transmitem” o conhecimento, no caso dos professores, ou daqueles que “recebem”, no caso os alunos. E como todas as considerações desta pesquisa são baseadas em um objeto concreto, o manual escolar, elas não refletem em totalidade o que ocorre no chão da escola, mesmo que o livro seja um representante fiel do currículo e seja um importante suporte pedagógico do professor, o que impera na escola não é o que está descrito na normatização escolar, mas sim o currículo oculto que ocorre no interior da sala de aula, e aquele que só pode ser analisado por aqueles que vivenciam o dia a dia da escola. Sendo assim, mais pesquisas são necessárias para ampliar o conhecimento sobre a temática levantada neste estudo que analisou apenas uma das coleções de livros veiculadas nas escolas, e frisando que é sempre importante considerar não somente as páginas do livro, mas também a relação que ele estabelece com a escola (FORQUIN, 1993).

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, V.; ROMANELLI, G. Livros didáticos para Educação Musical: análise de três coleções direcionadas aos anos iniciais do Ensino Fundamental. In: **Desafios para a superação das desigualdades sociais: o papel dos manuais didáticos e das mídias educativas**. Curitiba: IARTEM/NPPD-UFPR, 2013.
- BOURDIEU, P. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: Catani, A. (org) **Escritos de Educação**. Petrópolis, RJ, 1998, p.39-64.
- BRASIL. **Decreto nº 91.542, de 19 de agosto de 1985**. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1980-1987/decreto-91542-19-agosto-1985-441959-publicacaooriginal-1-pe.html> . Acesso em 12/03/2020
- BRASIL. **Decreto nº 7.084, de 27 de janeiro de 2010**. Revogado pelo decreto de nº 9.099 de 2017. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2010/decreto/d7084.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/decreto/d7084.htm) . Acesso em 15/03/2020
- BRASIL. **Decreto nº 9.099, de 18 de julho de 2017**. Regulamenta a Lei Federal de nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que regula o acesso a informações, e dá providências correlatas. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9099.htm#art29.%20Acesso%20em%2010/05/2020](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2017/Decreto/D9099.htm#art29.%20Acesso%20em%2010/05/2020) . Acesso em 17/03/2020.
- BRASIL. **Lei nº 13.278, de 02 de maio de 2016**. Fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. Diário Oficial da União, Brasília, DF, maio. 2016. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/lei/l13278.htm) . Acesso em 03/05/2021
- CHOPPIN, A. Pasado y presente de lós manuales escolares. In: RUIZ BERRIO, J. (Ed). **La cultura escolar de Europa: tendencias históricas emergentes**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000, p. 107-165.
- ESTEVES, G; SBAFFI, E. **Técnica de leitura da partitura musical com notação relativa: da Solmização de Guido di Arezzo até o Dó móvel de Zoltán Kodály**. IX Encontro Regional Norte da ABEM Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical UFRR, Boa Vista, 31 de agosto a 02 de setembro de 2016.
- ESCOLANO-BENITO, A. El manual como texto. **Proposições**, v. 23, n. 3 (69), set/dez. 2012. p.33-50.
- FERRAZ, G. Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico: o nacionalismo na educação musical. In: MATEIRO, T; ILARI, B.(org) **Pedagogias Brasileiras em Educação Musical**. Curitiba: Intersaberes, 2016. p. 27-55
- FORQUIN, J. **Escola e Cultura, as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar**. Tradução de Guacira Lopes Louro- Porto Alegre: Artes Médicas, 1993. 208p.
- FUCCI AMATO, Rita. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-música**. Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007
- GARCIA, T.B. Os livros didáticos na sala de aula. In: GARCIA, T.; SCHMIDT, M.A.; VALLS, R. **Didática, História e manuais escolares: contextos iberoamericanos**, Ijuí: UNIJUÍ, 2013, p. 69-102.

GARCIA, T.; SCHMIDT, M.A.; VALLS, R. **Didática, História e manuais escolares: contextos iberoamericanos**, Ijuí: UNIJUÍ, 2013, p. 69-102.

GILL, B; & HERBST, C (2016) **Voice pedagogy—what do we need?** *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 41:4, 168-173,

GOLDEMBERG, R. 2012. “Uma abordagem psicolinguística para a compreensão da leitura cantada à primeira vista.” In *Anais do 8º Simpósio de Comunicações e Artes Musicais*, editado por Maurício Dottori, 90–94. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina.

GOLDEMBERG, R. **Métodos de leitura cantada: dó fixo versus dó móvel**. revista da abem, n 5 set, 2000. P.7-12.

GUIA PNLD. Disponível em: [https://pnld.nees.com.br/pnld\\_2020/componente-curricular/pnld2020-arte](https://pnld.nees.com.br/pnld_2020/componente-curricular/pnld2020-arte) . Acesso em 25/09/2020

GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, P. H.; MAIA, M. E. O. O formante do cantor e os ajustes laríngeos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.43-50.

HIRANO, M. Vocal Mechanisms in Singing: Laryngological and Phoniatic Aspects. **Journal of Voice**. 1988, v. 2, n. 1, pp. 51-69. Raven Press, Ltd., New York

HOCH, M. Historical Landmarks in singing voice pedagogy. **Voice and Speech Review**, 2019, 13:1, 43-60,

KENNEDY, M. Concise dictionary of music. 1996. Disponível em: <https://pdfroom.com/books/the-concise-oxford-dictionary-of-music-oxford-paperback-reference/OX623jG9g4Z> .

LOVETRI, J, WEEKLY, EM. **Contemporary commercial music: who’s teaching what in non-classical vocal music**. *J Voice*. 2003;17(2).

MANGINI, Maurício Machado; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção. Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 209-222, dez. 2013.

MATEIRO, T; VECHI, H; EGG, M. “A prática do canto na escola básica: o que revelam as publicações da ABEM (1992-2012). **Revista da ABEM**, Londrina, v. 22, n. 33. 57-76. Jul. dez 2014

MATEIRO, T.; ILARI, B. (Org.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibplex, 2011

MARIZ, J. Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto- um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo rio-São Paulo. São Paulo. 2013. xii, 180 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/110657> . Acesso em 27 out 2020.

MARIZ, J. A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileira. **Música Popular em Revista**, Campinas, jan-jun. 2016 v.4, n.2.

PNLD. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/busca-geral/318-programas-e-aco-es-1921564125/pnld-439702797/12391-pnld> . Acesso em 15/01/2019

ROCKWELL, E. La dinámica cultural em la escuela. In ALVAREZ, M. (Ed.). **Hacia um curriculum cultural: la vigencia de Vygotski em la educación**. Madrid, ES: Fundación Infancia y aprendizaje, 1996.

ROMANELLI, G. **Falando sobre a arte na Base Nacional Comum Curricular – BNCC. Um ponto de vista da Educação Musical.** Linguagens – Revista de Letras e Comunicação. Blumenau, v. 10, n. 3, p. 476-490, set/dez. 2016

SILVA, W M. Zoltán Kodály: Alfabetização e habilidades musicais. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. **Pedagogias em Educação Musical.** Curitiba: Intersaberes, 2012, p.p.55-87

STARK, J. **Bel Canto: a history of vocal pedagogy.** Toronto: University of Toronto Press, 2003

VAN DEN BERG, JW; ZANTEMA, J. DOORNENBAL, P. On the Air Resistance and the Bernoulli Effect of the Human Larynx. **The journal of the acoustical society of America.** Institute of Physiology, University of Gronigen, The Netherlands v. 29, n° 5, maio. 1957.

VIRET, J. **Canto Gregoriano, uma abordagem introdutória.** Curitiba: Editora UFPR, 2015.

## APÊNDICE A

Segue abaixo, a lista de artigos publicados pela Abem tratando do tema canto, os títulos com alguma menção a canto coral ou coro, estão sublinhadas para facilitar a análise do leitor:

<b>ANAIS DO CONGRESSO NACIONAL ABEM 2010</b>	
<b>1</b>	<b>“Saudades do Nordeste”</b> : práticas musicais em um espetáculo de <u>coro</u> infantil ALESSANDRA ARAÚJO DA SILVA
<b>2</b>	<b>A aprendizagem musical na prática <u>coral</u> e o conceito de comunidade de prática</b> LUCILA PRESTES DE SOUZA PIRES DA COSTA SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FIGUEIREDO
<b>3</b>	<b>A leitura cantada como ferramenta geradora de competências musicais em crianças de oito anos na disciplina Prática Vocal</b> MIRIAM GONÇALVES DINIZ RONALDO DA SILVA
<b>4</b>	<b>Ações pedagógicas no contexto de aulas de canto: A necessária relação entre a técnica musical e as emoções</b> ADRIANA L. P. BRAGA MARIA CARMEN V. R. TACCA
<b>5</b>	<b>‘Bru’ o quê? Vocalize para quê?</b> ALESSANDRA MENDES DA SILVA ANÉLITA DAYANA NUNEZ DANNA DE SOUZA Obs> PESQUISA REALIZADA COM <u>CANTO CORAL</u>
<b>6</b>	<b><u>Canto coletivo</u>: brincando e cantando – uma proposta de Educação Musical</b> MICHELINE PRAIS DE AGUIAR MARIM GOIS ANDRÉIA PIRES CHINAGLIA DE OLIVEIRA
<b>7</b>	<b><u>Canto coral</u>: um levantamento sobre os trabalhos apresentados nos Encontros Nacionais e Congressos da ABEM entre 1992 e 2009</b> LÍGIA KARINA MENEGHETTI CHIARELLI SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FIGUEIREDO OBS: FORAM ANALISADOS 1557 TRABALHOS
<b>8</b>	<b>Cooperação e integração no <u>canto coral</u></b> RITA DE CÁSSIA FUCCI AMATO
<b>9</b>	<b>Desenvolvimento de elementos musicais básicos através da percepção rítmica, vocal e instrumental com crianças de 2 e 3 anos</b> KATIANE AJULCEIA DALLAGO MARIA APARECIDA PIO SANTOS MÔNICA ZEWE URIARTE
<b>10</b>	<b>Estágio em <u>canto coral</u>: uma experiência com participantes leigos</b> MIKELY PEREIRA BRITO
<b>11</b>	<b>Improvisação Vocal na Prática Musical</b> WÂNIA MARA AGOSTINI STOROLLI
<b>12</b>	<b>Investigando a <u>prática coral</u>: dificuldades e aprendizagens da pesquisa de campo</b> LEILA MIRALVA MARTINS DIAS
<b>13</b>	<b>O ensino de Canto nos ramos genérico e vocacional do 1º Ciclo do Ensino Básico em Portugal: um estudo de caso múltiplo</b> MARIA CRISTINA PAIS AGUIAR MARIA HELENA GONÇALVES LEAL VIEIRA
<b>14</b>	<b>Educação musical com idosos: concepções e práticas de regentes no <u>canto coral</u></b>

	MICHAL SIVIERO FIGUERÊDO
15	<b>O Ensino de Canto Popular na Unicamp</b> ALEXEI ALVES DE QUEIROZ
16	<b>O processo criativo no <u>Canto Coral</u> articulado com outras linguagens artísticas</b> ANA MARIA DE CASTRO SOUZA
17	<b>Presto Ópera: uma nova forma musical como processo de aprendizado</b> AMARILIS REBUÁ DE MATTOS
18	<b>Projeto Presto-Ópera: experiência como pianista colaborador</b> AMARILIS REBUÁ DE MATTOS LUIZ DA SILVA LEANDRO
19	<b>Propostas para execução coordenada do solfejo rítmico</b> ANTENOR FERREIRA CORRÊA
20	<b>Vocal CE-Canta: um relato de desafios musicais e pedagógico-musicais na formação de acadêmicos do curso de Música</b> JEIMELY HEEP HELENA DÓRIS DE SALA OBS: (REGENTES E <u>GRUPO CORAL</u> )
	<b>ANAIS DO CONGRESSO NACIONAL ABEM 2013</b>
21	<b>A Igreja Católica como espaço de educação musical: aulas de <u>canto em um grupo de jovens</u></b> MICHELLE ARYPE GIRARDI LORENZETTI
22	<b>A prática do canto nas aulas de música: um estudo com uma turma de 4º ano</b> TERESA MATEIRO ANDRÉIA TONIAL ZANELLA ANA ESTER CORREIA MADEIRA
23	<b>A produção acadêmica sobre o canto na aula de música: pesquisas produzidas no período de 1987 a 2012</b> TERESA MATEIRO MARISLEUSA DE SOUZA HORTÊNSIA VECHI
24	<b><u>Canto Coral</u> e Terceira Idade: um relato de experiência</b> HAMILTON DE OLIVEIRA SANTOS
25	<b>Compartilhando saberes: a “<u>Oficina de Canto em Grupo</u>” na formação de educadores musicais em Sobral</b> SIMONE SANTOS SOUSA JÉSSICA CISNE DO NASCIMENTO TÁTILA MICHELE PEREIRA COSTA
26	<b>Coral Nova Sinfonia: Uma análise da formação musical por meio do <u>Canto Coral</u> num projeto social</b> JOÃO GABRIEL SANTANA CARVALHO LEONARDO MORAES BATISTA
27	<b><u>COROPASSO</u>: o corpo canta, anda, pensa, recria, faz, compartilha - o projeto sociomusical CÉCOM/Gardênia Azul</b> REGINA MARCIA SIMÃO SANTOS CARLOS EDUARDO MAGARINOS TORRES NOEMI GOES TEIXEIRA VIRGÍNIA ROSA FERREIRA
28	<b>“<u>Corpo-voz-movimento</u>”: a educação musical no <u>canto coral</u></b> JÉSSICA FRANCIÉLI FRITZEN PABLO DA SILVA GUSMÃO CLÁUDIA RIBEIRO BELLOCHIO
29	<b>Desafios da supervisão/criação e tutoria a distância: um relato de experiência a partir da disciplina Prática de Canto 1 do Curso de Licenciatura em Música a distância da UnB</b> JULIANA DIAS CAMPOS FERLIM JAQUELINE MARQUES
30	<b>Estratégias didáticas na prática do <u>canto coral</u> universitário</b> LOUISE CLEMENTE SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FIGUEIREDO



31	<b>O cantar se formando e se transformando: dois estudos de caso</b> ANA CLAUDIA SPECHT
32	<b>Os Festivais de <u>Coros</u> do Rio Grande do Sul (1963-1978) e o engendramento de práticas músico-educativas</b> LÚCIA HELENA PEREIRA TEIXEIRA
33	<b>Os saberes docentes e o <u>canto coral</u> com adolescentes</b> ROGÉRIA TATIANE SOARES FRANCHINI
34	<b>Performance Vocal: Contribuições para a formação e atuação na Educação Básica</b> SIMONE BRAGA
35	<b>Repertório Brasileiro para Atividades de Percepção e Solfejo</b> GERARDO SILVEIRA VIANA JÚNIOR PÉRICLES NARBAL DA COSTA DE OLIVEIRA ARTUR GUIDUGLI DE MENDONÇA SÉRGIO PAULO DELGADO FERNANDES
36	<b>Repertório para coro Infanto-juvenil nos grupos <u>corais</u> do Projeto Guri</b> JULIANA DAMARIS DE SANTANA PAZIANI
37	<b>Voz e cena: a prática pedagógica do canto através de jogos teatrais</b> CAMILA COSTA ZANETTA DAIANE DORDETE STECKERT JACOBS
38	<b>Na prática <u>coletiva do canto</u> infantil</b> Deuzéli Jesus de Miranda
	<b>ANAIIS CONGRESSO NACIONAL ABEM 2015</b>
39	<b>O <u>coro infantil</u>, seus ensinamentos e suas aprendizagens: perspectivas teóricas e metodológicas de uma pesquisa no Projeto “Um Canto em Cada Canto”</b> KLESIA GARCIA ANDRADE
40	<b>“Um Canto em Cada Canto”: o <u>coro infantil</u> e suas perspectivas músico-educativas</b> KLESIA GARCIA ANDRADE
41	<b>A ação pedagógica no Projeto “Um Canto em Cada Canto”</b> KLESIA GARCIA ANDRADE
42	<b>Prática coral: um panorama das publicações de anais de encontros e congressos da abem e anppom dos últimos dez anos (2003-2013)</b> LUIZ EDUARDO SILVA, SÉRGIO LUIZ FERREIRA DE FIGUEIREDO
43	<b>Metodologia de pesquisa para investigar a inclusão de práticas corporais no ensino-aprendizagem da técnica vocal para grupos <u>corais infanto-juvenis</u></b> THAYS LANA PENEDA SIMÕES PATRÍCIA FURST SANTIAGO
44	<b><u>Canto coral</u> com adolescentes: publicações brasileiras</b> ROGERIA TATIANE SOARES FRANCHINI
45	<b><u>Canto coral</u> e Projeto Social: transformações sociais a partir da experiência educativa e estética</b> CLARA BEZERRA NUNES BARROS
46	<b>Projeto Semeando Sons: O <u>canto coral</u> como meio de aproximação da música às escolas públicas circunvizinhas da Universidade Estadual do Ceará.</b> CLÁUDIO FERREIRA MESQUITA
47	<b>O <u>Canto Coral</u> no Programa Mais Educação: a defasagem entre a proposta e a ação</b> MAURA PENNA ELIANE MENDES IAN BANDEIRA OLGA RENALLI BARROS
48	<b>A extensão vocal infantil</b> SILVIA SOBREIRA BRUNO BOECHAT
49	<b>As práticas pedagógicas com o canto na sala de aula: um estudo de caso</b> HORTÊNSIA VECHI
50	<b>Em busca da afinação no <u>Coral Infantil</u> como meio de musicalizar no Programa do PIBID de Música no UNASP</b> AILEN BALOG LIMA

	PAULO JEOVANI DOS SANTOS JUNIOR
51	<b>Adaptação de repertório musical: uma prática coletiva com as oficinas de violão, <u>canto coral</u> e flauta doce</b> FRANCISCO MICHEL ARAÚJO EWELTER SIQUEIRA ROCHA LUCIANA RODRIGUES GIFONI
52	<b>Tipos de solfejo: conjecturas, problematizações e vivências</b> ANTÔNIO CARLOS BATISTA
53	<b>O feedback visual em tempo real por meio de softwares de análises acústicas no ensino do canto.</b> GREYCE ORNELAS VIANA TEIXERIA MARIA BETÂNIA PARIZZI
54	<b>A música no contexto universitário: um estudo dos processos educativos no <u>coral</u> da UFPB, Campus II, entre 1978 e 1982</b> JETER MAURÍCIO DA SILVA NASCIMENTO VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA JOÃO VALTER FERREIRA FILHO
55	<b>O processo de formação do cantor lírico no ensino superior: discussão dos conceitos de Formação, Competências e Conteúdos e suas articulações no ensino e aprendizagem do canto lírico</b> FERNANDES DOS SANTOS
56	<b>Reconfiguração de Política Cultural em Política Curricular: aspectos metodológicos de investigação sobre os Painéis Funarte de Regência <u>Coral</u> (1981-1989)</b> MANOEL CÂMARA RASSLAN
57	<b>A voz do corpo: consciência corporal e <u>canto coral</u></b> EVALDO PEREIRA DA SILVA SIMONE SANTOS SOUSA QUÉSIA DE CARVALHO DOS SANTOS
58	<b><u>Prática coral</u> no Programa Conquista Criança: um estudo de caso em andamento</b> CLÁUDIA CAVALCANTE FONSECA LEILA MIRALVA MARTINS DIAS
59	<b>Aplicações de Técnicas e Exercícios Vocais para o Aprimoramento do Canto Individual e <u>Coletivo</u>: um relato de experiência sobre as práticas profissionais em múltiplos espaços musicais</b> ACENISIA RODRIGUES SOUZA DE AZEVEDO
60	<b>O som de dentro: práticas vocais nas séries iniciais</b> THAMIRIS APARECIDA CORRÊA CRISTIANE MULLER
61	<b>Voices from the space-in-between: international exchange experiences of music teacher students</b> MARIA WESTVALL FLÁVIA MOTOYAMA NARITA SAMUEL KARLSSON ANTENOR FERREIRA CORREA
62	<b>O que se canta e escuta na educação infantil: uma investigação em espaços pedagógicos do município de Gaspar / Santa Catarina</b> MELITA BONA ROZENEI MARIA WILVERT CABRAL
63	<b>Projeto <u>Coral Infantojuvenil</u> (PCIU!): ensino, pesquisa e extensão na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Pôster)</b> ANA LUCIA IARA GABORIM MOREIRA MARIANA ARAÚJO STOCCHERO
64	<b>Levantamento de teses, dissertações e artigos sobre a prática profissional do regente de <u>coros</u> como educador musical</b> CINARA BACCILI RIBEIRO
	<b>ANAIS DO CONGRESSO NACIONAL ABEM 2017</b>
65	<b>Andragogia musical em Roraima: uma experiência de musicalização através da <u>prática coral</u></b> BEATRIZ TAVEIRA DE MOURA TEIXEIRA JEFFERSON TIAGO DE SOUZA MENDES DA SILVA

66	<b>A Associação dos Festivais de <u>Coros</u> do Rio Grande do Sul e a mobilização para os/dos eventos (1963-1978)</b> LÚCIA HELENA PEREIRA TEIXEIRA
67	<b>A utilização do <u>canto coletivo</u> como instrumento de iniciação musical</b> LETÍCIA TIENE BENI
68	<b>A técnica vocal na formação de regentes: um relato de experiência no curso <u>Regência de Coro</u> do PRONATEC nos anos de 2012 a 2014 na EMUFRN</b> THAISE CRISTINA MARCELINO MATIAS
69	<b>A utilização do <u>canto gregoriano</u> como recurso pedagógico entre os alunos da graduação em Música da UFCG</b> JOÃO VALTER FERREIRA FILHO
70	<b>A regionalização dos exercícios de técnica vocal no coral: Relato de experiência na graduação</b> EDNA ANDRADE SOARES
71	<b>O perfil dos professores de canto no ensino superior de música: um estudo em andamento</b> JULIANA BISCHOFF
72	<b><u>Análise do projeto "um canto em cada canto": uma pesquisa em andamento</u></b> DHEMY FERNANDO VIEIRA BRITO
73	<b>O Ensino de canto popular na escola especializada: revisão bibliográfica na produção das revistas da ABEM e ANPPOM (2010 - 2015)</b> THAISE CRISTINA MARCELINO MATIAS
74	<b>O ensino de práticas vocais nas Licenciaturas em música na modalidade Ensino a distância</b> DANIEL CHRIS AMATO
75	<b>Formação do regente <u>coral infantojuvenil</u> no curso de Licenciatura em Música: o caminho da extensão</b> ANA LUCIA IARA GABORIM MOREIRA ANA LÚCIA CARNEIRO DE OLIVEIRA
<b>ANAIS DO CONGRESSO NACIONAL ABEM 2019</b>	
76	<b>Afinação e seleção vocal em <u>coros infantis</u> do estado de Minas Gerais: uma pesquisa em andamento</b> DÉBORA ANDRADE MARCUS VINÍCIUS MEDEIROS PEREIRA
77	<b><u>Repertório Coral</u>, da escolha ao desenvolvimento junto ao Coro. Relato de experiência intitulada "Laboratório Coral" com uma turma de regência coral da Etec de Artes de São Paulo.</b> EMERSON PEREIRA TINEO
78	<b>Diferenciação Curricular no Contexto das Aulas de Canto dos Cursos de Bacharelado em Música das Universidades Federais Brasileiras</b> VIVIANNE APARECIDA LOPES
79	<b>O <u>canto coral</u> e o aperfeiçoamento da inteligência emocional de adultos: experiências no Coro Vox Victoria, no Coro Cristolândia e no Coral Arcelor Mittal, localizados em Vitória/ES</b> IZAURA SERPA KAISER MARISA RODRIGUES GUSMÃO
80	<b>Ensino de canto no Teatro Musical: desenvolvendo uma proposta de ensino em um projeto de extensão da EMUFRN</b> DANILO NOGUEIRA DE MORAIS
81	<b>Dinâmica de <u>ensaio coral</u> em coros de terceira idade: aspectos da preparação vocal e do estudo de repertório</b> ANA LUCIA IARA GABORIM-MOREIRA DINEIDE DIAS DE OLIVEIRA ANGELA CRISTINA COLOGNESI DOS REIS
82	<b>O <u>canto coral</u> em diferentes contextos: um olhar comparativo entre um projeto social na periferia de Belém e uma escola particular de ensino básico em Ananindeua/Pará</b> SÂMELA CRISTINA DE SOUZA JORGE
83	<b>Projeto Quem Canta Seus Males Espanta - Relato de Experiência 2007-2019</b>

	SERGIO ANDRÉ BAUER
84	<b>Pedagogas em formação e suas autopercepções com relação à (des)afinação no canto</b> SILVIA GARCIA SOBREIRA MAURA PENNA
85	<b>As canções infantis de Émile Jaques-Dalcroze: relato de experiência de um projeto de extensão</b> GILKA MARTINS DE CASTRO CAMPOS NILCEIA DA SILVEIRA PROTÁSIO CAMPOS
86	<b>“Voz é emoção, é personalidade”: a história de um Licenciando em Música</b> DYANE ROSA TERESA MATEIRO