



O CANTO CORAL NO BRASIL: TRAÇADOS SOBRE UMA PRÁTICA DE EDUCAÇÃO MUSICAL

Wesley Simão Bezerra

Instituto Federal de Pernambuco (IFPE) - drumswesley@hotmail.com

Resumo do artigo: A formação de corais escolares constitui metodologia bastante interessante, seja como atividade curricular ou extracurricular. Além de propiciar o ensino dos conteúdos próprios da teoria musical, solfejo, harmonia e leitura de partitura, a prática do canto coral também pode auxiliar na formação integral do ser humano, contribuindo para o desenvolvimento da sociabilidade e da sensibilidade artística e estética. Em face dessa relevância, o presente trabalho traça o percurso da criação de corais nas escolas do Brasil. O objetivo é desvelar de que forma esse recurso didático foi implantado e quais os obstáculos e progressos ocorridos ao longo dos anos, a fim de discutir a viabilidade dessa prática como meio de propiciar o ensino de música na educação básica. Em decorrência do viés historiográfico, a pesquisa utiliza como recurso metodológico o levantamento de informações em fontes bibliográficas diversas, que abordam a formação de coros em território nacional, desde o período colonial até a contemporaneidade. A partir dos dados obtidos, questiona-se quais dificuldades levaram ao fracasso e quais medidas garantiram o retorno e a efetivação dessa prática pedagógica. Ao final das análises, constata-se que a utilização do canto coral com fins educativos, passou por avanços e recuos ao longo do tempo, mas sempre se manteve como método de ensino significativo, ainda que como recurso interdisciplinar. Nesse sentido, a partir da aprovação da lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, que institui a obrigatoriedade do ensino da música na escola, o desenvolvimento de corais se mostra como atividade de suma importância para a viabilização da música no contexto escolar.

Palavras-chave: Coral escolar, História, Educação.

Introdução

A lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008 constitui um marco na história da educação musical no Brasil, por alterar a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional-LDBEN, tornando obrigatório o ensino de música na Educação Básica. Após mais de trinta anos de exclusão, os conteúdos concernentes à referida área artística voltam a ser prestigiados nos currículos escolares.

A nova legislação foi bem recebida pelos educadores musicais. A expectativa era que a Música fosse paulatinamente incorporada ao ambiente escolar, não mais restrita aos momentos de lazer, não apenas método auxiliar às outras áreas do conhecimento, mas como disciplina autônoma, reconhecidamente importante para formação integral do ser humano. Afinal, há muito tempo, profissionais da saúde e da educação apontam os benefícios da Música para o ser humano.

Zampronha (2007), através de pesquisa bibliográfica, levantou uma enorme quantidade de influências positivas, cientificamente comprovadas, da arte musical sobre o ser humano. Entre os dados obtidos pela pesquisadora, destacam-se as ações da música sobre



fenômenos Psicofisiológicos e Fisiopsicológicos, isto é, a arte sonora propiciando ao receptor, experiências sensoriais que desencadeiam reações hormonais, fisiológicas, psicológicas e comportamentais, em outras palavras a música tem efeito sobre as atividades motoras, orgânicas e mentais, influenciando a respiração, a circulação, a digestão, a oxigenação, entre outros, revertendo a fadiga, aumentando a capacidade produtiva e agindo sobre o comportamento. No que tange aos estados psíquicos, a música estimula o equilíbrio afetivo e emocional, propiciando a calma, o bem-estar e o relaxamento. Ela também minora as dores, agindo sobre o córtex e os centros inferiores do cérebro e ao atuar sobre o sistema límbico, influi diretamente sobre a memória. A respeito da cognição, a música estimula a atenção, a capacidade criativa, a memorização, a inteligência e pode formar no cérebro imagens sinestésicas, auxiliando na criação da consciência do movimento. No âmbito do comportamento, a música estimula a ação, pois, enquanto atividade essencialmente humana, fala à mente, ao corpo, às emoções. Em síntese, a música

favorece o indivíduo em razão de seus múltiplos estímulos, biológicos, fisiológicos, e psicológicos. Daí que ‘fazendo’ música, escutando, cantando, vivenciando, o indivíduo acaba por influir no ritmo de seus pensamentos e emoções, na harmonia de sua saúde corporal e mental. (ZAMPRONHA, 2007, p. 123).

Nesse sentido, a Educação Musical preenche uma lacuna na formação dos alunos brasileiros. Mas, passados oito anos da promulgação da lei nº 11.769/2008 e os três anos previstos para a adaptação das instituições de ensino, constata-se que a música ainda não faz parte do cotidiano escolar de forma satisfatória. Os profissionais da educação, especialmente os gestores, argumentam que têm encontrado uma série de dificuldades para a implantação efetiva da disciplina. Urge, portanto, buscar as formas mais viáveis de reinserir a música no contexto escolar.

A prática de canto coral se destaca como uma das atividades que podem tornar possível a efetivação dos conteúdos musicais nos currículos da Educação Básica. Os corais escolares têm certa tradição no Brasil e o uso da voz como instrumento minora o problema da falta de recursos para aquisição de equipamentos e instrumentos musicais que, em geral, custam caro. Além disso, a prática do canto não requer um espaço físico com necessidade de grandes adequações, tal como ocorre com o uso de salas de estudo/ensaio de grupos de percussão e/ou orquestra sinfônica, por exemplo. Nas instituições em que o ensino da música está presente, a prática coral é uma das modalidades de educação musical bastante propícia porque acarreta baixos custos, uma vez que cada aluno já possui seu próprio instrumento que



é a voz.

Diante do exposto, propomos traçar a história do canto coral, em contexto nacional, como conteúdo educacional, mediante pesquisa em fontes bibliográfica diversas, a fim de pontuar os fatores que contribuíram para seu surgimento, efetivação, fracasso, esquecimento e ressurgimento.

Além do interesse histórico em si, o resgate do percurso da prática do Canto Coral no Brasil propicia a superação dos obstáculos a serem enfrentados, pois refletir sobre o passado ajuda a compreender o presente, encontrar mecanismos de contornar os problemas enfrentados e, assim, planejar o futuro.

Percurso histórico do Canto Coral como atividade pedagógica no Brasil

O Canto Coral, como prática educativa no Brasil, principia através da atividade jesuítica e a missão de catequisar os povos indígenas. Durante este período, o responsável pela formação dos coros e por toda a parte musical das cerimônias religiosas e cívicas era denominado Mestre-de-Capela, os quais estavam subordinados a autoridade da igreja, recebiam os favores de um senhor local e, as vezes, mantinham escolas de meninos, ou mesmo desempenhavam outras funções desligadas do ensino, afim de aumentar seus rendimentos. Os coralistas eram todos adultos e crianças do gênero masculino, não havendo espaço para as mulheres. Nessa época a música sacra predominava no Brasil, seguindo modelos europeus.

A partir da chegada da família real, em 1808, as atividades musicais ganharam novo impulso. A transferência da Corte Portuguesa para o Brasil provocou um breve período de efervescência cultural, com a criação da Biblioteca Real; Museu Nacional; a Escola real de Ciências, Artes e Ofícios; Academia de Belas Artes; o Real Teatro de São João; o Jardim Botânico e a Imprensa Régia. Nesse período, o canto começa a se desvincular da igreja, através das atividades voltadas ao entretenimento como as óperas e operetas.

Nesse momento, o maior nome da música colonial foi o Padre José Maurício Nunes Garcia que, nomeado mestre da Capela Real, foi financiado por D. João VI para continuar a dar aulas de música gratuitamente para crianças pobres. Mas, com o retorno da família real a Portugal a ajuda de custo foi cortada. Não tendo condições financeiras para continuar as aulas, o padre se viu obrigado a encerrá-las. O regresso da corte a Portugal e a proclamação do império também contribuíram para levar as outras atividades artísticas ao declínio no Brasil.



Desse modo, o ensino de música ficou quase que restrito aos filhos das famílias mais abastadas, que podiam contratar professores particulares para aulas em casa e comprar instrumentos musicais. Ainda durante o Brasil Império, Francisco Manuel da Silva continuou o trabalho do Padre José Maurício, formando musicalmente jovens pobres, mediante a criação do Imperial Conservatório de Música. Mas, somente em 1843 o movimento musical voltou a ganhar força com a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro e a admissão dos meninos cantores desta Instituição à Capela Imperial, que voltou a ser o centro do movimento musical brasileiro. Utsunomiya (2011) resume bem o papel social e a configuração do ensino de música nesse período:

a música poderia servir como uma forma de ascensão social e, conseqüentemente, músicos mestiços fizeram usos dessa prerrogativa. Não se pode negar que, com José Maurício Nunes Garcia, há um prenúncio do que seria o ensino de música no Brasil: classes dominantes com poder aquisitivo e que possuíam acesso à cultura musical erudita e classes desfavorecidas sem acesso a nenhum tipo de conhecimento musical. (UTSUNOMIYA, 2011, p. 14)

Durante o período da República Velha a prática do canto coral voltou a ganhar destaque no cenário educacional através de figuras importantes como João Gomes Júnior e Carlos Alberto Gomes Cardim, que atuaram na escola Caetano de Campos em São Paulo capital e os irmãos Fabiano Lozano e Lázaro Lozano que desenvolveram importantes atividades no município de Piracicaba, interior de São Paulo.

Entre os nomes que se destacaram nas duas primeiras décadas do século XX, Fabiano Lozano é visto como o mais importante. O jovem que veio da Espanha com sua família para Piracicaba com 14 anos de idade foi um grande incentivador da música atuando como professor de piano e de canto orfeônico. Além de ter desenvolvido vários métodos para a prática coral, foi um mestre dedicado a fazer a juventude cantar e a desenvolver o gosto pela boa música e pelas artes em geral. Para Lozano não saber cantar era tão lamentável quanto não saber ler e escrever.

Durante as décadas de 1910 e 1920, Lozano realizou trabalhos bastante significativos no estado de São Paulo como o primeiro Orfeão Normalista em 1914 e o Orfeão Piracicabano em 1925. Este último ficou conhecido nacionalmente através das turnês que o grupo fazia por várias regiões do país. O músico também se encarregou de criar métodos didáticos para o canto coral. Dentre eles destacam-se: *Toadas de Minha Terra*, *Alegria das Escolas* e *Sorrindo e Cantando*.

Apesar da importante contribuição de Lozano no sentido de promover o canto



orfeônico no Brasil, suas atividades ficaram restritas apenas a alguns estados, especialmente São Paulo e Pernambuco. Assim, coube a Villa Lobos o mérito de difundir essa modalidade de coral por todo o país, mediante o apoio do governo de Getúlio Vargas. Segundo Fonterrada (2008, p. 212), “Villa Lobos, em pouco tempo, tornou-se um dos mais importantes nomes da educação musical no Brasil, ao instituir o canto orfeônico em todas as escolas públicas”.

De fato foi com Villa Lobos que não apenas o canto, mas a educação musical no Brasil atingiu seu momento áureo. A prática do canto orfeônico tornou-se acessível a um grande número de alunos porque não era preciso ter conhecimento técnico de música para praticá-lo.

O músico começou a trabalhar com o canto orfeônico em 1930 com a implantação do Estado Novo. Para o compositor, toda nação deveria cantar e para isso o papel do canto coral na escola era fundamental. Seus objetivos com essa prática eram musicalizar a nação, democratizar o acesso à música e elevar o nível cultural da população brasileira. Na concepção de Villa Lobos o canto orfeônico auxiliaria no desenvolvimento do ser humano, preparando-o para as artes e para a vida.

O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música! [...] Tenho uma grande fé nas crianças. Acho que delas tudo se pode esperar. Por isso é tão essencial educá-las. É preciso dar-lhes uma educação primária de senso ético, como iniciação para uma futura vida artística. [...] A minha receita é o canto orfeônico. Mas o meu canto orfeônico deveria, na realidade, chamar-se educação social pela música. Um povo que sabe cantar está a um passo da felicidade; é preciso ensinar o mundo inteiro a cantar. (VILLA-LOBOS *apud* SILVA, 2011, P. 376).

Pelas palavras do próprio Villa Lobos, logo se nota o viés social e ideológico que promoveram o canto orfeônico na época do Estado Novo. Essa prática pedagógica passou a ser vista como um meio que favorecia a construção da solidariedade e da disciplina. Sua prática não devia ser confundida com ordens de manifestações puramente estéticas. Através dos corais pretendia-se tornar o ensino da música acessível a todos a fim de promover o patriotismo, o nacionalismo, a sensibilidade, o amor pelas artes e a preservação da cultura.

Segundo Silva (2011), Villa Lobos pretendia implantar a música em todos os espaços do país, de modo que

cada corpo, e cada mente do nosso povo seriam transformados em instrumentos sonoros, a reproduzir a riqueza dos sons, com a liberdade de cruzamento de diferentes sons, e diferentes séries: a da música erudita, da música popular urbana, da música folclórica, dos sons da natureza tropical, do canto dos passarinhos, da rítmica frenética assimilada da contribuição africana e do grito (akia) dos índios que é música pura. [...] a consciência dos valores musicais brasileiros viriam a se projetar sobre todas as criaturas. Daí, sua grande preocupação com a formação de professores e ampliação de escolas de música, de fanfarras, de corais de todos os



agrupamentos possíveis, como veículos a incentivar a educação e a formação musical da juventude brasileira. (SILVA, 2011, p. 376).

Em consonância com a ideologia nacionalista do Estado Novo, Villa Lobos acreditava que as canções folclóricas eram o meio mais adequado e democrático para tornar o ensino de música acessível a todos. Assim, além de ser o responsável por implantar o canto em todas as escolas brasileiras, o maestro tornou-se conhecido pelo trabalho realizado com o folclore brasileiro. O músico viajou por todo o país, passando pelas regiões mais remotas com o intuito de “coletar” as canções populares de cada localidade por onde passava, as quais foram empregadas na sua prática educativa. É possível supor que o interesse pelas canções nativas foi suscitado a partir do conhecimento da metodologia de Kodaly, pois, conforme Fonterrada

Villa Lobos, em suas viagens à Europa, tinha conhecido os métodos ativos em educação musical e se encantara com a proposta de Kodaly, achando-a perfeitamente adequada às escolas brasileiras. As características do método que chamaram a atenção de Villa Lobos foram: o uso do material folclórico e popular da própria terra. (FONTERRADA, 2008 p.212).

O resultado dessas viagens foi a publicação do *Guia do Canto Orfeônico*, material didático desenvolvido especificamente para o canto orfeônico, contendo 138 versões de cantigas infantis do folclore brasileiro, editado em 1938.

Apoiado por Getúlio Vargas, dentro de pouco tempo as apresentações dos corais escolares tornaram-se eventos de grande destaque. Com sua experiência musical e carisma incríveis, Villa Lobos conseguiu reunir grandes massas corais, chegando a realizar apresentações com até 12 mil crianças. Além dos corais de alunos destacavam-se também as apresentações de altíssimo nível do *Orfeão dos Professores* que contava com 250 educadores realizando apresentações de altíssima qualidade. Esse grupo, criado em 1932 por Villa Lobos, tinha a intenção de servir como laboratório de experiências pedagógicas e musicais.

Apesar de cultuar sempre o folclore nacional, Villa Lobos conseguiu promover com seus grupos corais gigantes, apresentações importantíssimas como a Missa Solemnis de Beethoven, executada pela primeira vez no Brasil e a Missa de Johan Sebastian Bach, em primeira audição na América do Sul.

Observando a atuação de Villa Lobos pode-se dizer que ele teve seu objetivo alcançado ao fazer com que o Brasil cantasse mesmo sendo um país sem grande tradição vocal. Não se pode deixar, entretanto, de notar que para isso ele contou amplamente com o apoio de Getúlio Vargas. Além de incentivar os grandes espetáculos, a ação do Estado Novo se fez sentir mediante o surgimento de uma série de instituições e cursos para subsidiar a



formação de professores. Entre elas destacam-se a SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística e, posteriormente o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro e conservatórios oficiais criados em outros estados brasileiros. Havia três tipos de curso: o curso de férias, com duração de dois meses, curso de emergência, que durava um semestre e o curso de especialização ou seriado com duração de três anos, que diplomava o professor de canto orfeônico.

A criação desses cursos certamente contribuiu para a implantação definitiva do canto orfeônico em todas as escolas brasileiras. De certo modo, pode se dizer, que a formação profissional de músicos foi um dos maiores legados para a educação musical obtido mediante a parceria entre Villa Lobos e o Estado Novo.

Na década de 1960, após o fim da era Vargas, a prática do canto orfeônico foi substituída pela disciplina de educação musical através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 4.024, de 1961, que não se diferenciava muito da proposta anterior, até porque os professores eram praticamente os mesmos. Esta lei tinha por objetivo oferecer um ensino de música mais democrático e acessível. Isso seria possível por meio da exploração de novos recursos e possibilidades de criação musical por parte dos alunos. Depois de alguns anos, educadores importantes como Anita Guarniere, Liddy Chiafarelli, Gazy de Sá e Sá Pereira começaram a “entrar” em cena, dando enormes contribuições à Educação Musical.

Esses professores eram herdeiros dos educadores musicais que revolucionaram a Educação Musical Europeia na primeira metade do século XX, como Willems, Carl Orff e Dalcroze, entre outros. Suas metodologias estavam voltadas a incentivar o uso do corpo e estimular o desenvolvimento da percepção auditiva durante a prática musical. Para esses professores, fazer música era ir muito além da prática do canto, possibilitando e oportunizando as crianças a se expressarem através do corpo, da voz ou de um instrumento musical.

A rítmica de Dalcroze, denominada Eurritmia, entronizou o corpo como catalisador do ritmo e de todos os fenômenos musicais. A tônica era dizer *eu sinto* em lugar de *eu sei*. Dalcroze trouxe uma contribuição inestimável ao ensino da música, até então puramente teórico, livresco e fastidioso, totalmente desvinculado da vivência e da prática. [...] No Brasil, esse método encontrou total receptividade através dos professores Liddy Chiafarelli Mignone e Sá Pereira, que o aplicaram amplamente junto com algumas ideias do pedagogo Edgar Willems, também muito conhecido por seu enfoque psicológico. (PAZ, 2000, p. 10).

Durante a Ditadura Militar a disciplina Educação Musical foi substituída pela Educação Artística, através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei 5692/71), que



englobava também artes plásticas, teatro e dança. Com a LDB 9.394/96 a disciplina passou a ser denominada Ensino de Artes.

As análises de Pena (2004) sobre a legislação e o ensino de música demonstraram que não houve grandes diferenças entre essas duas últimas legislações. Em ambas a música ficou atrelada ao ensino conjunto das demais áreas artísticas. Se no ensino da “Educação artística” vigente desde a década de 70 ocorreu “um enfoque polivalente, marcado pelo experimentalismo, que levava ao esvaziamento dos conteúdos próprios de cada linguagem”, a denominação de Ensino de artes proposta pela legislação promulgada nos anos 90 também continua a abrigar a multiplicidade.

Pena (2004) também observou que nos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental e Médio, embora sejam explicitadas quatro modalidades (Artes Visuais, Música, Teatro e Dança), as decisões sobre quais linguagens, quando e como ministrar esses conteúdos ficam a cargo do professor.

Essa multiplicidade no ensino das diferentes modalidades se torna problemática em decorrência da ambiguidade da legislação, da carga horária reduzida da disciplina e, também, da falta de formação adequada, pois tanto a graduação em Educação Artística quanto a formação em Artes, com habilitação em apenas uma das disciplinas não permite que o profissional seja capaz de dominar de modo satisfatório todas as linguagens.

Embora seja possível concordar que a implantação de dança, teatro e artes visuais sejam importantes assim como a música para a formação integral do ser humano, não se pode negar também que ao dividir espaço com estas outras linguagens a Educação Musical se empobreceu e chegou a ser quase que extinta. Desde a LDB 5692/71 a música perdeu grande espaço na sala de aula, especialmente a parte teórica e o ensino de instrumentos musicais. A música no ambiente escolar ficou restrita como auxiliar a outras disciplinas pedagógicas. Não obstante, nas escolas em que está presente, a prática da música é utilizada como componente extracurricular e como momentos de diversão ou lazer, ou, no máximo, para abrilhantar as datas festivas do calendário escolar.

Outra consideração relevante destacada por Pena diz respeito,

paralelamente, o padrão tradicional de ensino de música, de caráter técnico profissionalizante, mantém-se sem maiores alterações em grande parte das escolas de música especializadas – bacharelados e conservatórios -, continuando a ser visto como modelo de um ensino ‘sério’ de música. No entanto, seus conteúdos e metodologias não são adequados para as escolas regulares, onde a música tem objetivos distintos da formação de instrumentistas (PENNA, 2004, p. 22).



Forma-se assim um contraste relevante entre o ensino de música realizado nos conservatórios e escolas técnicas e o ensino de música nas escolas da educação básica, pois, ensinar na escola de música é diferente de ensinar na escola convencional, onde a disciplina música irá conviver e dividir espaços com todas as outras disciplinas que já fazem parte do currículo educacional.

Apesar da lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008 ser vista com uma esperança para a efetivação e valorização do ensino de música nas escolas, a legislação deixa algumas lacunas que pode prejudicar o bom rendimento e desenvolvimento da música como disciplina, uma vez que permite qualquer pessoa que tenha conhecimentos musicais possa dar aulas de música sem necessariamente ter uma formação acadêmica e pedagógica. Segundo Violeta Hamsy de Gainza, para ser professor de música não basta ser músico, tem que entender de educação e conhecimentos básicos de psicologia além de ter conhecimentos sólidos e vivências musicais, ou seja, conhecer teoria, harmonia, solfejo, percepção e tocar bem um ou mais instrumento musical. Para a educadora, não basta apenas ler um livro sobre o assunto e achar que está preparado para dar uma aula de qualidade. Um bom professor é aquele capaz de entender que antes de passar um conteúdo específico para um aluno, é preciso ter a consciência de ensinar valores que irão contribuir para a sua formação como cidadão e como ser humano para que eles tenham condições de lidar com o maior número de possibilidades ao longo da vida.

Conclusões

Observando a trajetória do canto coral no Brasil nota-se sua importância capital para o desenvolvimento do ensino musical. O canto coral foi a primeira modalidade de ensino de música implantado no país através da atividade jesuítica. Foi também através da prática do canto orfeônico que a educação musical foi implantada em todas as escolas do país e foi também através do canto que a música permaneceu no ambiente escolar ainda que auxiliar a outras disciplinas. É nesse sentido, portanto, que a prática de corais pode apresentar-se como umas das alternativas viáveis ao retorno do ensino de música nas escolas brasileiras.

Isso, entretanto, só será possível mediante a vontade da sociedade e dos poderes constituídos, afinal, ao reconstituir a trajetória do canto coral no Brasil, observa-se que essa prática no ensino de música como um todo teve sua implantação, seu desenvolvimento, seu auge e sua decadência sempre vinculados a vontades políticas. Enquanto o estado não propiciar os meios necessários, a música e a prática do canto terá grande dificuldade de ser



reimplantada nas escolas ainda que a legislação obrigue sua prática.

Vale ressaltar, entretanto, que as organizações não governamentais ligadas à arte musical e a sociedade como um todo, têm o dever de cobrar das autoridades os meios que possibilite o cumprimento da lei e fomentar através do prestígio da participação e da observação atenta, a prática musical no contexto escolar, para que a música passe a ser vista a exemplo do que ocorre em outros países como uma disciplina de grande importância para a formação humana. Do contrário, o ensino de música continuará dependendo da vontade política e qualquer novo governo poderá retirá-lo mais uma vez alterando a legislação.

Referências:

FONTEERRADA, Marisa T. de Oliveira. **De tramas e fios: Um ensaio sobre música e educação.** São Paulo: editora UNESP, 2008.

FUCCI AMATO, Rita C. **Villa-Lobos, Nacionalismo e Canto Orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas.** *Revista HISTEDBR on-line*. Campinas, nº 27, 2007.

GAINZA, Violeta H. **Entrevista com Violeta Hamsy de Gainza.** Disponível em <<http://revistaescola.abril.com.br/arte/pratica-pedagogica/violeta-hamsy-gainza-fala-educacao-musical-627226.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

PAJARES, Vânia Sanches. **Fabiano Lozano e o Início da Pedagogia Vocal no Brasil.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Campinas, São Paulo, 1995.

PAZ, Ermelinda A. **Pedagogia Musical Brasileira no Século XX: metodologias e tendências.** Brasília; Editora musimed, 2000.

PENNA, Maura. **A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: I – analisando a legislação e termos normativos.** *Revista da ABEM*. Porto Alegre, V. 10, mar. 2004.

SANTOS, Najla Rosângela. **A Prática Coral Como Atividade Extra Curricular Em Escolas de Ensino Fundamental: Um estudo na cidade de Florianópolis.** Dissertação (mestrado em música) UDESC, 2012.

SILVA, José Amaro Santos da. **De Música e Músicos: biografias, teorias, histórias, críticas...** Pernambuco. Editora Universitária UFPE, 2011.

UTSUNOMIYA, Mirian Megumi. **O regente do coro infantil de projetos sociais e as demandas por novas competências e habilidades,** 2011. 130f. Dissertação (Mestrado em Música). – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2011.

ZAMPRONHA, Maria de Lourdes Sekeff. **Da música, seus usos e recursos.** 2º ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2007.