

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Escola de Música**  
**Programa de Pós-graduação em Música**

Luan Carlos Oliveira

**APRENDIZAGEM MUSICAL NA PRÁTICA CORAL: Estudo de um coro sacro da  
cidade de Ouro Preto-MG**

Belo Horizonte

2023

Luan Carlos Oliveira

**APRENDIZAGEM MUSICAL NA PRÁTICA CORAL: Estudo de um coro sacro em  
Ouro Preto/MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Fernandino

Belo Horizonte

2023

O48a

Oliveira, Luan Carlos.

Aprendizagem musical na prática coral [manuscrito]: estudo de um coro sacro em Ouro Preto/MG /  
Luan Carlos Oliveira . - 2023.  
117 f., enc.; il.

Orientadora: Jussara Fernandino.

Linha de pesquisa: Educação musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Canto Coral. 3. Música sacra. 4. Educação musical. I. Fernandino, Jussara, 1964-  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluno **Luan Carlos Oliveira**, em 31 de maio de 2023, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas Professoras:

---

Profa. Dra. Jussara Rodrigues Fernandino  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientadora)

---

Profa. Dra. Maria Tereza Mendes de Castro  
Universidade Federal de Ouro Preto

---

Profa. Dra. Heloísa Faria Braga Feichas  
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Jussara Rodrigues Fernandino, Professora do Magistério Superior**, em 31/05/2023, às 15:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Heloisia Faria Braga Feichas, Professora do Magistério Superior**, em 31/05/2023, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Teresa Mendes de Castro, Usuária Externa**, em 13/06/2023, às 14:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2337411** e o código CRC **CB0821B0**.



Aos meus pais Carlos e Margareth, com saudades eternas.

Ao saudoso Padre Demerval Alves Botelho, SDN, que me abriu as portas para a trajetória musical.

A Dom Francisco Barroso Filho, fundador do Coral São Pio X pela inspiração e proximidade.

## **Agradecimentos**

*Te Deum Laudamus:* A Vós, ó Deus, louvamos! O primeiro e mais profundo agradecimento rendo a Deus que me deu o dom da vida e me proporcionou todas as condições para realizar este trabalho.

À minha amada esposa Jennefer - que primeiro me motivou e insistentemente me estimulou a iniciar o mestrado - por todo amor, paciência e incentivo. Amo você! Aos meus amados filhos Tomás e Catarina, que vieram ao mundo ao longo do mestrado, razões das minhas lutas e sorrisos diários.

Aos meus pais Adão e Fatinha, e também à Sassá pelas orações, cuidado e todo amor. Obrigado por me conduzirem até aqui! À minha avó Aparecida, incansável intercessora, pelos sacrifícios, conselhos e confiança.

Às minhas queridas irmãs Winnie e Larissa por dividirem comigo tantas alegrias e cumplicidades. À vó Iracema pela alegria e cuidado, e aos meus muitos familiares que guardo no coração com carinho.

Aos meus amigos que são como família: Valtair e Stefanne, Humberto e Joyce, Amanda, Luana e Talmo, Tatiane e Wanderson (Canarinho), Lucas, Rodolfo e Luciene, Tatiana e Arthur, Letícia, Carla e Raphael, Renan e Gabriela, Luana Dias e Amilton, Frei Felipe Rocha, Giselda e Anderson, Aureliano, Daniele, Pauliana, Gabriel, tia Cátia e Cássio.

Aos amigos do Ministério Universidades Renovadas/RCC pelas maravilhosas experiências, especialmente ao MUR Ouro Preto e à Equipe Nacional do MUR, através dos amigos Eni e Valmir, Iacy, Milena, Angélica Reis e Maik.

Aos amigos do Centro de Educação Cecília Meireles pela convivência diária, apoio e motivação. Um agradecimento todo especial à Tia Soraya, com quem aprendo diariamente, pela acolhida, oportunidades e confiança. Gratidão também à sua família, especialmente ao tio Sérgio e Isadora, pelo carinho. Agradeço também ao Lucas, pela confiança e parceria.

Aos amigos da Free Som Escola de Música pelas parcerias, pelos alegres encontros e pela motivação. Ao querido amigo Cristiano Silva pela confiança e por todas as nossas ricas conversas.

Aos padres Danival, Magno, Adilson e Edmar pela orientação, cuidado e conselhos.

A Dom Barroso, fundador do Coral São Pio X, pela confiança, acolhida sempre alegre e gentil e pelas muitas conversas recheadas de histórias, música, cultura e fé. Gratidão imensa ao grande amigo João Sacramento, diretor executivo do Coral, por toda disponibilidade, boa vontade e parceria. Sem a sua ajuda essa conquista não seria possível!

Agradeço de coração aos amigos do Coral e Orquestra São Pio X, com toda sua musicalidade, por serem inspiração para este trabalho. Obrigado por abrirem as portas do coro e pelas amizades. Gratidão especial ao Waldiney (Dinei) e à Maíra Batista.

Aos amigos servidores da Secretaria Municipal de Cultura, especialmente ao Arthur Ramos e colaboradores da Casa do Folclore.

À querida e sempre amável professora Tereza Castro pelo enorme incentivo, confiança e inspiração.

À professora Heloísa Feichas pelas ricas contribuições na qualificação.

À UFMG, pelo ensino de qualidade, e aos colegas e professores do PPGMUS pelas lições, compartilhamentos e experiências.

Por fim, um agradecimento especialíssimo à minha orientadora, Jussara Fernandino, que me conduziu neste percurso com muita tranquilidade, paciência, compreensão e competência. Muito Obrigado!



*Accénde lumen sénsibus, infúnde amórem córdibus,  
Infírma nostri córporis, virtúte firmans pérpeti.*

A nossa mente iluminai, os corações enchei de amor,  
nossa fraqueza encorajai, qual força eterna e protetor.

Do hino *Veni Creator Spiritus*

## RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo investigar como acontece o aprendizado musical dos coralistas integrantes do Coral São Pio X, um coro sacro fundado em 1959 na cidade histórica de Ouro Preto-MG. Trata-se de um coral que adota um repertório composto, em grande parte, pela música sacra colonial e que possui grande atuação nas tradicionais festividades religiosas da cidade. O coro é formado por cantores amadores e não há estrutura de ensino formal de música. A investigação empregou técnicas de coleta de dados via método misto, levantando dados quantitativos por meio de questionário e dados qualitativos por meio de observação participante e entrevista semiestruturada. A abordagem metodológica, no entanto, teve caráter predominantemente qualitativo. A fundamentação teórica buscou suporte nas teorias da aprendizagem de Knud Illeris (2007, 2013) e Etienne Wenger (1998, 2013) que proporcionaram parâmetros para o desenvolvimento das análises relativas aos processos de aprendizagem em diálogo com autores das áreas de Educação Musical e Canto Coral (DIAS 2011; FIGUEIREDO, 1990; FIGUEIREDO, 2010; FUCCI AMATO, 2007; OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2017; SWANWICK, 2003). Para a discussão dos dados utilizamos as categorias que emergiram das teorias adotadas, sendo as “dimensões da aprendizagem” da teoria de Illeris: conteúdo, incentivo e interação e os “componentes da Teoria Social da Aprendizagem” de Wenger: significado, prática, comunidade e identidade. Os resultados refletem a relevância dos aspectos emocionais e de motivação sobre o aprendizado, bem como o compartilhamento de saberes, as relações de ajuda entre os integrantes e a ação do regente como mediador dos saberes musicais no coro.

**Palavras-chave:** Canto coral. Aprendizagem musical. Corais amadores. Teoria Social da Aprendizagem.

## **ABSTRACT**

This research aimed to investigate how the musical learning of the choir members of Coral São Pio X takes place, a sacred choir founded in 1959 in the historic city of Ouro Preto-MG. It is a choir that adopts a repertoire composed, in large part, of colonial sacred music and that has a great performance in the city's traditional religious festivities. The choir is made up of amateur singers and there is no formal structure for teaching music. The investigation used mixed method data collection techniques, collecting quantitative data through instruction and qualitative data through participant observation and semi-structured interviews. The methodological approach, however, was predominantly qualitative. The theoretical foundation sought support in the learning theories of Knud Illeris (2007, 2013) and Etienne Wenger (1998, 2013) which provided parameters for the development of analyzes on the learning processes in dialogue with authors in the areas of Music Education and Choral Singing (DIAS 2011; FIGUEIREDO, 1990; FIGUEIREDO, 2010; FUCCI AMATO, 2007; OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2017; SWANWICK, 2003). For the discussion of the data we used the categories that emerged from the adopted theories, being the "learning dimensions" of Illeris's theory: content, incentive and interaction and the "components of the Social Theory of Learning" of Wenger: meaning, practice, community and identity. The results reflect the emotion of the emotional and motivational aspects of learning, as well as the sharing of knowledge, the helping relationships between the members and the conductor's action as a mediator of musical knowledge in the choir.

**Keywords:** Choral singing. Musical learning. Amateur corals. Social Theory of Learning.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Os processos fundamentais da aprendizagem. (Fonte: ILLERIS, 2013, p. 18).....	31
Figura 2 - As três dimensões da aprendizagem e do desenvolvimento de competências. (Fonte: adaptado de ILLERIS, 2007, p. 28).....	33
Figura 3 - Componentes de uma teoria social da aprendizagem. (Fonte: WENGER, 2013) .....	35
Figura 4 - Mapa Conceitual de uma Comunidade de Prática - (Fonte: Adaptado de Brasil et. al., 2021, p. 04). .....	37
Figura 5 - Relação entre os conceitos de Knud Illeris e Etienne Wenger (Fonte: elaborado pelo autor) .....	38
Figura 7 - Convite e programação da 1ª Semana do Aleijadinho em 1968 com menção à participação do Coral São Pio X   Fonte: Arquivo do CSPX.....	44
Figura 6 - Brasão do Coral São Pio X.....	45
Figura 8 - Casa do Folclore em Ouro Preto/MG.   Fonte: Galeria do IPHAN. ....	46
Figura 9 - Livreto do Setenário das Dores de Nossa Senhora - Paróquia de N. Sra. da Conceição/ Ouro Preto .....	50
Figura 10 - Diretório da Novena Solene da Imaculada Conceição .....	53
Figura 11 - Partitura do Invitatório de N. Sra. da Conceição   Fonte: Arquivo do CSPX.....	55
Figura 12 - Trecho da partitura do Agnus Dei da Missa Mater Amabilis   Fonte: Arquivo do CSPX...56	
Figura 13 - Santuário Matriz de Nossa Senhora da Conceição   Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	57
Figura 14 - Interior do Santuário de Nossa Senhora da Conceição   Fonte: Arquivo pessoal do autor..58	
Figura 15 - Igreja de São Francisco de Assis   Fonte: Arquivo pessoal do autor. ....	58
Figura 16 - Igreja de Nossa Senhora das Dores   Fonte: Arquivo pessoal do autor. ....	59
Figura 17 - - Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Baixo)   Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	59
Figura 18 - Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia (Mercês de Cima)   Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	60
Figura 19 - Igreja Matriz de Santa Efigênia   Fonte: Arquivo pessoal do autor. ....	60
Figura 20 - Igreja de Nossa Senhora do Carmo   Fonte: Arquivo pessoal do autor. ....	61
Figura 21 - Basílica de Nossa Senhora do Pilar   Fonte: Arquivo pessoal do autor. ....	61
Figura 22 - - Igreja de Nossa Senhora do Rosário   Fonte: Arquivo pessoal do autor. ....	62
Figura 23 - Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, pintura de Manoel da Costa Ataíde   Foto: Arquivo pessoal do autor.....	75

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1- Relação de atividades observadas .....	22
Tabela 2 - Relação de compromissos anuais do CSPX .....	48

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1 - Faixa etária dos membros do CSPX. ....	64
Gráfico 2 - Escolaridade dos membros do CSPX.....	64
Gráfico 3 - Tempo de participação no CSPX. ....	66

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	14
2. ABORDAGEM METODOLÓGICA .....	19
2.4 Técnicas de coleta de dados .....	20
2.4.1 Observações .....	20
2.4.2 Questionários.....	24
2.4.3 Entrevistas .....	25
2.4.4 Fontes documentais .....	26
2.4.5 Análise dos dados.....	26
3. AS TEORIAS DA APRENDIZAGEM DE KNUD ILLERIS E ETIENNE WENGER.....	28
3.1 Teorias da Aprendizagem .....	28
3.2 Teoria da aprendizagem de Knud Illeris .....	30
3.3 Teoria da aprendizagem de Etienne Wenger .....	33
3.3.1 Comunidades de Prática .....	35
3.4 Relacionando as teorias.....	37
4. O CORAL SÃO PIO X .....	40
4.1 A cidade de Ouro Preto: o cenário histórico-cultural .....	40
4.1.1 Música em Ouro Preto.....	41
4.2 Histórico do Coral.....	43
4.3 Organização e estrutura do CSPX.....	45
4.4 Atividades do CSPX .....	46
4.4.1 Os ensaios.....	46
4.4.2 Festividades religiosas.....	47
4.4.3 Calendário de atividades: .....	47
4.4.4 O Setenário das Dores .....	49
4.4.5 A Semana Santa .....	50
4.4.6 A Novena de Nossa Senhora da Conceição .....	52
4.5 O repertório do coral.....	53
4.6 Os locais de atuação:.....	56
5. OS MEMBROS DO CORAL SÃO PIO X: PERFIL E MOTIVAÇÕES PARA A PARTICIPAÇÃO NAS PRÁTICAS MUSICAIS.....	63
5.1 Perfil dos cantores do Coral São Pio X.....	63

5.2 Itinerário musical dos cantores: .....	65
5.3 O Incentivo na prática e no aprendizado musicais.....	67
5.3.1 Primeiros contatos com o Coral São Pio X.....	67
5.3.2 Motivações para participação no coral.....	67
5.3.2.1 Dimensões afetivas na aprendizagem .....	70
6. O APRENDIZADO MUSICAL NO CORAL SÃO PIO X. ....	79
6.1 A Educação Musical no coro .....	79
6.2 O Conteúdo da aprendizagem: as habilidades desenvolvidas.....	80
6.2.1 Técnica vocal.....	81
6.2.2 Leitura musical: relação dos coralistas com a partitura .....	82
6.3 O aprendizado musical através da interação no cotidiano do coral .....	86
6.3.1 As relações de ajuda.....	93
6.3.2 O regente e o processo de aprendizagem no coro .....	95
6.4 Conclusões .....	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	103
REFERÊNCIAS .....	106
GLOSSÁRIO.....	110
APÊNDICE A - Questionário para os coralistas .....	113
APÊNDICE B - Roteiro Entrevista com os coralistas:.....	116
APÊNDICE C - Roteiro de Entrevista com o regente.....	117



## 1. INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surge da minha prática profissional como pianista de coro e do contato com alguns corais sacros na cidade histórica de Ouro Preto-MG. Além do marcante casario colonial ainda preservado, Ouro Preto guarda também um grande patrimônio cultural e artístico, expresso ainda hoje pelas antigas bandas de música, corais sacros, grupos de congado e outras manifestações culturais e religiosas. Os coros sacros existentes na cidade possuem um rico acervo musical – em grande parte do período colonial, cantados em latim – que é frequentemente apresentado nas celebrações e ofícios religiosos tradicionais de Ouro Preto.

O canto coral é uma prática musical que reúne diversas pessoas com os mais variados interesses musicais. O cantar coletivamente assume significados bastante pessoais, mas sempre marcados por processos de aprendizado e desenvolvimento coletivo. A proposta de estudo surge no desejo de reconhecer os processos de desenvolvimento das habilidades musicais pelos quais passam os coralistas, numa perspectiva de aprendizado da música vivenciada no cotidiano do grupo.

Por ser uma prática musical muito acessível, o canto coral atrai pessoas de todas as idades, etnias, crenças e poder aquisitivo; com ou sem formação musical prévia. Junker (1999), ao analisar o canto coral no Brasil, considera que no país, assim como em todo o mundo, a grande maioria de grupos corais é composta por amadores. Tais coros são de natureza comunitária, geralmente ligados a uma instituição, ou até mesmo independentes (JUNKER, 1999, p. 1).

A grande presença de cantores amadores nos grupos corais (JUNKER, 1999; SILVA, 2017) evidencia a necessidade de algum tipo de aprendizado musical que auxilie o trabalho desses grupos. Já que os grupos corais têm como fundamento a prática do canto, as relações de ensino favorecem o exercício musical dos cantores que não possuem formação específica. O coro, torna-se, então, um ambiente pedagógico, onde o ensino-aprendizagem de música também se desenvolve. Sendo assim, para os indivíduos sem prévio conhecimento musical, o coro acaba assumindo a função de única escola de música, cabendo ao regente desenvolver diversos trabalhos de educação musical (FUCCI AMATO, 2007).

A vivência coral – através dos ensaios, sobretudo – oferece um conjunto de ações pedagógicas que possibilita o acesso dos coralistas ao canto e desenvolve sua capacidade de se expressar musicalmente (OLIVEIRA, 2011 p. 33). O coro é uma ação coletiva dotada de interações sociais já exploradas pela literatura (JUNKER, 1999; FUCCI AMATO, 2007; DIAS, 2011;

OLIVEIRA, 2011). Nesse ambiente de relações sociais acontecem constantes trocas de saberes e experiências, verificando-se a ocorrência de diversos processos relacionados ao aprendizado.

A diversidade dos coralistas realça as mais variadas experiências musicais, bem como os diferentes graus de conhecimento das questões próprias do fazer musical em coro. Desde os iniciantes aos mais experientes, todos têm a oportunidade de desenvolver-se musicalmente: “Os mais leigos, então, iniciam a descoberta de sua própria musicalidade, enquanto os cantores mais experientes têm a possibilidade de desenvolver-se ainda mais e experimentar os processos de produção musical em grupo” (OLIVEIRA, 2011 p. 33).

Swanwick (2003) considera ser necessário propiciar aos coralistas uma experiência musical efetiva do ponto de vista educacional, aprimorando as habilidades musicais. Ferracioli e Reis (2016) demonstram em sua pesquisa que o coro adulto amador é um importante espaço de educação musical, propício para o desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem em música. De tal modo, compete ao regente, como o condutor musical do grupo, a função de educar musicalmente aos coralistas (FIGUEIREDO, 1990; SWANWICK, 2003; FUCCI AMATO, 2007; FUCCI AMATO, 2008; FIGUEIREDO, 2010; SILVA, 2017). Por isso, cabe ao regente aproveitar toda e qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando com o coro em ocasiões de desenvolvimento musical dos cantores, tendo o cuidado de não desprezar nenhum desses momentos (FIGUEIREDO, 2010, p. 9). De tal modo, a ação do regente não se limita, apenas, a resolver pontos problemáticos de uma determinada obra. Aos poucos, nesse processo, “o cantor vai adquirindo a capacidade da analogia e, com isso, muitos problemas vão sendo resolvidos por eles próprios, já sem a necessidade de intervenção do regente” (FIGUEIREDO 2010, p. 9).

Sabe-se, pela literatura já exposta que a prática coral é um ambiente propício para a prática educativo-musical. A função social do coro e as possibilidades de aprendizado musical por meio das relações coletivas têm, igualmente, sido exploradas (FUCCI AMATO, 2007; DIAS 2011; OLIVEIRA, 2011). Contudo, ainda é preciso investigar mais detalhadamente a maneira como são compartilhados os saberes musicais num coro, observando a perspectiva dos coralistas e dos regentes, de forma a compreender como os elementos musicais são assimilados e quais lacunas devem ser preenchidas neste processo, a fim de proporcionar um maior aproveitamento educacional na vivência musical de um coro.

A proposta dessa pesquisa, portanto, não reside em verificar se a prática coral é um ambiente de educação musical, mas em identificar os processos que acontecem na prática dos grupos corais – sejam intencionais ou não – que resultam em algum aprendizado musical. De forma específica, esta pesquisa visa a prática musical do Coral São Pio X, um coro sacro fundado em 1959 na cidade histórica de Ouro Preto-MG, coro em que atuo como organista e cujas peculiaridades motivaram o presente estudo.

Considerando que neste coro os cantores, em sua maioria, são amadores, e não receberam formação musical formal anterior, a partir do meu contato e experiência com este e com outros corais da cidade de Ouro Preto surgiu o questionamento que norteia esta pesquisa: *Como acontece o aprendizado musical na prática do coro?* – e a partir dele, vieram outros: *Como os saberes musicais são compartilhados? E como acontece a assimilação musical do repertório por parte dos coralistas?*

Dessa forma, o objetivo principal desta pesquisa foi investigar como acontece o aprendizado musical dos coralistas, tendo como objeto de estudo a prática musical do Coral São Pio X, que será identificado em alguns trechos do presente trabalho também pela sigla CSPX. De acordo com Jean Lave (2015, p. 39) “enquanto nós sabemos com certeza o que as pessoas aprendem, sabemos muito pouco sobre como elas aprendem”. Tal afirmação reforça, portanto, a necessidade de uma investigação dessa natureza. Tal objetivo suscitou outros, secundários, sendo estes:

- Identificar o perfil dos coralistas integrantes do Coral São Pio X;
- Conhecer as motivações dos coralistas para a participação no coro;
- Identificar as formas de interação e compartilhamento dos saberes musicais;
- Investigar como acontece a assimilação musical do repertório por parte dos coralistas.

No alcance destes objetivos, a investigação empregou técnicas de coleta de dados via método misto, levantando dados quantitativos por meio de questionário e dados qualitativos por meio de observação participante e entrevista semiestruturada, tendo como sujeitos de pesquisa os integrantes do Coral São Pio X. No entanto, a abordagem metodológica é de caráter predominantemente qualitativa, uma vez que, conforme Dal Farra e Lopes (2013, p. 72-73), citando Spratt, Walker e Robison (2004),

nas pesquisas qualitativas a ênfase está mais nos significados (“palavras”) do que nas frequências e distribuições (“números”), tanto na coleta, quanto na

análise dos dados. Alguns pesquisadores argumentam que a pesquisa qualitativa está envolvida com medidas, mas medidas que são de ordem diferente de medidas numéricas.

Para tal, a fundamentação teórica adotada lançou mão de autores das áreas de Educação Musical e Canto Coral (DIAS 2011; FIGUEIREDO, 1990; FUCCI AMATO, 2007; OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2017; SWANWICK, 2003, dentre outros), buscando, ainda, suporte nas teorias da aprendizagem de Knud Illeris (2007, 2013) e Etienne Wenger (1998, 2013), que proporcionaram parâmetros para o desenvolvimento do processo de análise relativos aos processos de aprendizagem. A teoria da aprendizagem de Illeris procura uma abordagem ampla, mais geral e abrangente, sem dar ênfase a contextos específicos e envolvendo tanto processos psicológicos do indivíduo como sua interação ao meio em que vive; ao passo que a teoria de Wenger apresenta um claro enfoque na perspectiva social da aprendizagem.

Quanto à sua estrutura, a dissertação está organizada em seis capítulos. A partir desta Introdução, o capítulo dois apresenta a abordagem metodológica, discorrendo sobre os sujeitos da pesquisa, e as técnicas empregadas na coleta e análise dos dados levantados. O capítulo três traz um breve panorama geral das teorias da aprendizagem e em seguida expõe o referencial teórico escolhido como parâmetro para esta pesquisa: as teorias da aprendizagem de Knud Illeris (2007, 2013) e Etienne Wenger (1998, 2013), culminando com uma elaboração das relações entre as referidas teorias.

O capítulo quatro apresenta a contextualização do objeto de pesquisa: o Coral São Pio X de Ouro Preto/MG. Neste capítulo tratamos do histórico do coro e suas características, além de trazer, ainda, a cidade de Ouro Preto como cenário histórico-cultural no qual o grupo está inserido. No mesmo capítulo tratamos de fatos históricos determinantes, sobretudo no campo da música, que explicam diversos costumes e práticas tradicionais que estão entrelaçados com as atividades do CSPX. Na sequência, relatamos a organização e estrutura do coral, abordando o calendário de atividades desenvolvidas - entre ensaios e apresentações -, explicações sobre as principais festividades religiosas, informações sobre o repertório do coro e principais locais onde se apresenta.

Os capítulos 5 e 6 desenvolvem a análise e a discussão dos dados. No capítulo cinco trazemos a construção do perfil dos cantores do CSPX considerando idade, profissão/ocupação, escolaridade, tempo de participação no coro e o itinerário musical dos cantores: a formação

musical prévia, a prática de instrumentos musicais, participação em outros grupos e etc. Em seguida, pontuamos elementos de incentivo na prática e no aprendizado musicais, levantando diversos aspectos motivadores que confluem no aprendizado musical no coro.

O capítulo seis, por sua vez, discorre sobre o CSPX como um ambiente de educação musical e expõe diversos aspectos do conteúdo do aprendizado, como o desenvolvimento de habilidades e saberes no coro, além dos aspectos de interação que ocorrem no cotidiano.

Por fim, as considerações finais retomam os principais pontos desenvolvidos ao longo do trabalho, sintetizando a trajetória da pesquisa e os resultados alcançados. Dado o fato da grande presença de coralistas amadores nos grupos corais e sabendo do favorável ambiente pedagógico-musical dos mesmos, a pesquisa científica deve voltar-se também a essa realidade. Espera-se que o presente trabalho possa trazer futuras contribuições que favoreçam e enriqueçam o potencial dos grupos corais.

## 2. ABORDAGEM METODOLÓGICA

Adotamos como abordagem metodológica nesta pesquisa os *métodos mistos*, tendo como base as concepções de John W. Creswell (2007). Nos chamados métodos mistos são associadas as técnicas da pesquisa quantitativa e as técnicas da pesquisa qualitativa, de modo que tais métodos são “aqueles que envolvem coleta e análise das duas formas de dados em um único estudo” (CRESWELL, 2007, p. 32). No que tange aos métodos específicos de coleta e análise de dados, os *métodos mistos* utilizam tanto métodos predeterminados como emergentes; utilizam questões abertas e fechadas além de formas múltiplas de dados contemplando todas as possibilidades; utilizam tanto a análise estatística como a textual (*ibidem*, 34).

Creswell (2007, p. 33) expõe três diferentes procedimentos de investigação: procedimentos *sequenciais*, procedimentos *concomitantes* e procedimentos *transformadores*.

Os procedimentos *sequenciais* são aqueles nos quais os pesquisadores tentam elaborar ou expandir os resultados de um método com outro método. Já nos procedimentos *concomitantes*, o pesquisador converge dados quantitativos e qualitativos com a finalidade de obter uma análise mais ampla do problema de pesquisa; coleta as duas formas de dados conjuntamente, integrando-os na interpretação dos resultados. Por fim, nos procedimentos *transformadores* o pesquisador utiliza uma lente teórica como uma perspectiva integradora que fornece uma estrutura para tópicos de interesse, métodos de coleta de dados e resultados ou mudanças previstas pelo estudo dentro de um projeto com dados quantitativos e qualitativos. “Dentro dessa lente pode estar um método de coleta de dados que envolva uma técnica sequencial ou concomitante” (CRESWELL, 2007, p. 33).

O autor apresenta, também seis estratégias de métodos mistos que são delimitadas a partir de alguns critérios. Dentre essas estratégias, a que se alinha aos procedimentos adotados nesta pesquisa é a denominada *estratégia aninhada concomitante*. Nessa estratégia acontece a coleta dos dados qualitativos e quantitativos de forma simultânea, e há um método predominante que guia o projeto.

No presente estudo foram coletados dados qualitativos (através das observações e entrevistas semiestruturadas) e também dados quantitativos (por meio de questionário - instrumento de coleta de dados próprio da pesquisa quantitativa). Priorizamos o método qualitativo que também corresponde à maior densidade dos dados, enquanto que os dados quantitativos tinham

por objetivo analisar as informações sobre o perfil dos participantes da pesquisa, além de complementar, ampliar e dialogar com os dados qualitativos.

## **2.4 Técnicas de coleta de dados**

No intuito de se alcançar os objetivos propostos nesta pesquisa, a coleta de dados se deu através da observação participante das atividades do Coral São Pio X - ensaios e apresentações -; através da aplicação de questionário aos integrantes do coro e de entrevistas semiestruturadas com quatro cantores e também com o maestro.

### *2.4.1 Observações*

A observação é uma técnica de coleta de dados que utiliza os sentidos na obtenção de informações e determinados aspectos da realidade. Não se limita apenas em ver e ouvir, mas também em examinar fatos ou fenômenos que se desejam estudar (MARCONI E LAKATOS, 2003, p. 190). A observação como técnica de pesquisa “não é uma contemplação passiva e nem mesmo um simples olhar atento. Ao contrário, é essencialmente um olhar ativo sustentado por uma questão” (LAVILLE E DIONNE, 1999, p. 176).

As observações realizadas neste estudo tiveram caráter participativo, uma vez que sou integrante do Coral São Pio X, atuando nele antes mesmo da realização da pesquisa como organista do coro. Laville e Dionne (1999, p. 180) referindo-se à observação participante explicam que neste formato o pesquisador-observador não fica retirado, mas se integra à situação por uma participação direta e pessoal. Gil (2008, p. 103) afirma, por sua vez, que podemos definir observação participante como “a técnica pela qual se chega ao conhecimento da vida de um grupo a partir do interior dele mesmo”.

A presença do pesquisador pode provocar alterações no comportamento dos observados, tolhendo a espontaneidade dos mesmos e produzindo resultados pouco confiáveis. Tal circunstância é o principal inconveniente da observação (GIL, 2008, p. 100). Todavia, sendo eu um integrante do coro, já havia uma real e prévia proximidade com os integrantes, o que evitou o processo inicial de adaptação, muitas vezes delicado e desconfortável, que pode ocorrer nos primeiros dias no campo de investigação. Neste contexto, a observação participante acabou por restringir o estranhamento natural que normalmente ocorre devido a presença de um

pesquisador no ambiente a ser estudado. Por outro lado, sendo integrante do coro, acabo estabelecendo uma dualidade: proximidade profissional e afetiva versus distanciamento necessário ao pesquisador. Entretanto, desenvolvi a pesquisa consciente dessa dualidade e, na medida do possível, tentei assumir uma atitude “neutra”, tendo como principal mecanismo de imparcialidade o balizamento da coleta e análise dos dados não por interpretação pessoal, mas por meio de seleção de parâmetros oferecidos pelas teorias selecionadas pela pesquisa.

Existem duas formas diferentes de observação participante segundo Gil (2008, p. 103). A primeira delas é a forma natural, que ocorre quando o observador pertence à mesma comunidade ou grupo que investiga - esta é, por conseguinte, a forma de observação que realizamos - e a segunda forma é a artificial, que acontece quando o observador se integra ao grupo com o intuito de realizar uma investigação. Ao que Gil chama de forma “natural”, Krohling Peruzzo (2017, p. 172) nomeia “participação observante” - um neologismo utilizado com o intuito de distinguir um nível mais elevado de participação, onde “o pesquisador atua como parte do grupo investigado ao mesmo tempo em que o observa”. Uma observação com tais características acarreta alguns riscos:

Trata-se de uma opção que exige muita maturidade intelectual e acentuada capacidade de distanciamento na hora da interpretação – a fim de não criar vieses de percepção e na análise –, e responsabilidade para com o ambiente pesquisado, de modo a não interferir demasiadamente no grupo ou criar expectativas que não poderão ser satisfeitas, até pela circunstância de possuir uma posição transitória no grupo (KROHLING PERUZZO, 2017, p. 173).

Um outro risco, ainda, são as limitações de memória do pesquisador (já que, participando, não tem como tomar muitas notas no momento em que os eventos ocorrem). Por esse motivo, a coleta de dados deve ser sempre metódica e orientada aos seus fins. Para tanto, imediatamente ao término de cada atividade, cuidei de fazer as anotações de tudo quanto pude observar, registrando-as cuidadosa e criteriosamente em um diário de campo. As anotações foram descritivas, procurando registrar os fatos ocorridos da forma mais neutra possível e também analíticas, com ideias e intuições surgidas ao longo da ação (LAVILLE E DIONNE, 1999, p. 180).

Antes de iniciar as observações, procurei a diretoria do coral para apresentar o meu projeto de pesquisa e solicitar a autorização para realizar a investigação. As observações realizadas favoreceram o conhecimento da rotina do coro, dos espaços utilizados e do ambiente; do



repertório executado; auxiliaram na percepção de práticas comuns, do convívio e interação entre os participantes e posturas adotadas.

Uma vez que participo ativamente do coro, estive presente em praticamente todas as atividades do grupo. Contudo, observar indiscriminadamente todas estas ocasiões geraria um elevadíssimo volume de dados cujas análises seriam demasiadamente dispendiosas e, até mesmo, desnecessárias. Por conta disso, em ocasiões específicas me pus a observar a dinâmica do coral com intenção prévia, com a devida preparação e dispondo das ferramentas necessárias para tal. As observações aconteceram no período de 9 meses, sendo a primeira delas realizada no dia 01/06/2021 e a última do dia 15/04/2022. Neste período, acompanhei com olhar de pesquisador o Coral São Pio X em suas atividades: ensaios, missas solenes, novenas, tríduos e uma semana santa. Neste sentido, por exemplo, embora eu estivesse presente em todos os dias do Setenário<sup>1</sup> das Dores, realizei a observação em apenas três dos sete dias. A relação dos eventos observados está detalhada na tabela a seguir:

**Tabela 1- Relação de atividades observadas**

ATIVIDADE	QUANTIDADE DE OBSERVAÇÕES	LOCAL	DURAÇÃO APROXIMADA	DATA
Ensaios	20	Casa do Folclore / Igreja das Dores / Sede do Movimento Serra	02h00min (cada)	Variadas
Missa Solene de Nossa Senhora do Carmo	1	Igreja de Nossa Senhora do Carmo	02h00min	16/07/2021
Missa de aniversário do coral	1	Espaço celebrativo	01h10min	03/09/2021
Missa do Senhor Bom Jesus e Te Deum	1	Adro da igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos	02h15min	14/09/2021
Missa festiva de Nossa Senhora das Dores	1	Igreja de Nossa Senhora das Dores	01h30min	15/09/2021
Tríduo de Santa Efigênia	3	Igreja de Santa Efigênia	00h40min	18/09/2021 a 20/09/2021

<sup>1</sup> Ver glossário

Missa Solene de Santa Efigênia	1	Igreja de Santa Efigênia	01h45min	21/09/2021
Te Deum	1	Igreja de Santa Efigênia	00h50min	21/09/2021
Missa e Tríduo de Nossa Senhora das Mercês	1	Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões	01h30min	24/09/2021
Missa festiva de Nossa Senhora das Mercês e Te Deum	1	Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões	02h15min	26/09/2021
Tríduo de São Francisco	1	Igreja de São Francisco de Assis	01h15min	01/04/2021
Jubileu de Nossa Senhora da Conceição	4	Igreja de São Francisco de Assis	01h15min	01/12/2021 a 04/12/2021
Primeira Missa de um novo padre	1	Igreja de São Francisco de Assis	02h30min	05/12/2021
Missa Solene de Nossa Senhora da Conceição	1	Igreja de São Francisco de Assis	02h00min	08/12/2021
Tríduo de Nossa Senhora do Rosário	1	Igreja de Santa Efigênia	00h40min	30/12/2021
Primeira Missa de um novo bispo	1	Igreja de São Francisco de Assis	02h30min	26/01/2022
Missa de aniversário e passeio	1	Igreja de Nossa Senhora do Carmo - Belo Horizonte	06h00min	07/01/2021
Setenário das Dores	3	Igreja de Nossa Senhora das Dores	00h45min	02/04/2022 a 08/04/2022
Depósito do Senhor dos Passos ( <i>Popule Meus</i> )	1	Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões	00h40min	09/04/2022
Bênção de Ramos e Missa - Domingo de Ramos	1	Igreja de São Francisco de Assis / Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões	02h20min	10/04/2022
Ofício de Trevas - Quarta-feira santa	1	Basílica do Pilar	01h00min	13/04/2022
Missa Solene da Ceia do Senhor - Quinta-feira Santa	1	Igreja de São Francisco de Assis	02h00min	14/04/2022

Solene Ação Litúrgica - Sexta-Feira Santa	1	Igreja de São Francisco de Assis	01h20min	15/04/2022
---	---	----------------------------------	----------	------------

#### 2.4.2 Questionários

Utilizamos também o questionário como instrumento de coleta de dados a fim de alcançar os objetivos da pesquisa. O questionário, segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 201) “(...) é um instrumento de coleta de dados, constituído por uma série ordenada de perguntas, que devem ser respondidas por escrito e sem a presença do entrevistador”. Trata-se de uma técnica de investigação na qual pessoas são submetidas a um conjunto de questões “com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc.” (GIL, 2008, p. 121).

O questionário utilizado foi desenvolvido após a conclusão do período de observações do coro e as perguntas foram elaboradas a partir da análise das minhas anotações no diário de campo. O formato utilizado foi o impresso e as respostas, anônimas. A construção de um questionário, segundo Gil (2008, p. 121), consiste basicamente em traduzir os objetivos da pesquisa em questões específicas. O autor afirma, ainda, que “as respostas a essas questões é que irão proporcionar os dados requeridos para descrever as características da população pesquisada”. Sendo assim, as perguntas foram definidas visando a sua eficácia e considerando o potencial dos dados de atenderem as finalidades da pesquisa.

A estrutura do questionário compreendeu tanto perguntas fechadas como abertas. As questões fechadas visaram os dados mais objetivos, enquanto que as questões abertas permitiram maior liberdade de resposta. Neste último tipo de pergunta há mais espaço para o interrogado emitir sua opinião, podendo, assim, exprimir seu pensamento pessoal e traduzi-lo com suas próprias palavras, conforme seu próprio sistema de referências (LAVILLE E DIONNE, 1999, p. 186).

O questionário, apresentado no Apêndice A da presente dissertação, contém questões relacionadas à faixa etária, escolaridade, profissão e formação musical dos participantes. Além disso, há também perguntas acerca da participação em outros grupos ligados a música, da prática de instrumentos musicais, do tempo de participação no Coral, motivações e do gosto pessoal em relação ao repertório adotado. Há, ainda, perguntas relacionadas ao aprendizado

musical dos cantores: sobre habilidades musicais adquiridas, estudo do repertório, formas de aprendizado, atitudes em caso de dúvidas e sobre a leitura de partituras.

Os questionários foram distribuídos em dois ensaios ocorridos no mês de maio de 2022 e, superando as expectativas, obtivemos uma alta adesão. Distribuímos o número de 17 questionários – número que corresponde ao total de cantores que estiveram presentes nos dias da distribuição – dos quais 15 foram respondidos (88%). À medida em que recebia os questionários, eu os numerava sequencialmente: “Cantor 01”; “Cantor 02” etc.

### *2.4.3 Entrevistas*

A entrevista é uma das técnicas de coleta de dados mais utilizada na pesquisa qualitativa (RESENDE, 2011, p. 35). É utilizada para recolher dados descritivos na linguagem do próprio sujeito, o que permite ao investigador desenvolver uma ideia de forma intuitiva sobre a maneira como os sujeitos interpretam aspectos do mundo (BOGDAN e BLIKEN, 1994, p. 134). Em nossa investigação realizamos entrevistas do tipo semiestruturadas com quatro integrantes do coro e também com o regente.

As entrevistas semiestruturadas são caracterizadas por possuírem roteiro mais aberto e flexível, o que permite maior fluidez ao longo da conversa (MOREIRA E CALEFFE, 2008, p. 169). Podem ser definidas como uma “série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimento” (LAVILLE; DIONNE, 1999, p. 188). O roteiro das entrevistas foi elaborado após uma análise preliminar dos dados obtidos através dos questionários e também do conteúdo das observações visando complementar o conteúdo destes. Como técnica de coleta de dados, a entrevista foi adotada por ser adequada para obter informações sobre o que as pessoas sabem, crêem, esperam, sentem, já fizeram ou pretendem fazer, além de explicações sobre diversas coisas precedentes (GIL, 2008, p. 109).

Todas as entrevistas foram realizadas na Casa do Folclore (local onde ocorrem os ensaios do coral) e tiveram duração média de 30 minutos. Utilizei o recurso de gravadores de vozes por meio de dois aparelhos como recurso contra problemas técnicos e/ou de dificuldade de entendimento futuro. A partir das gravações, todas as entrevistas foram transcritas. A entrevista com o regente – Apêndice C desta dissertação – teve como objetivo compreender a sua atuação

à frente do coro, a atuação dos cantores e o papel do Coral São Pio X. A entrevista com os cantores – Apêndice B – buscou apurar percepções sobre o aprendizado, motivações, convivência e atuação dos mesmos. Quatro coralistas foram entrevistados, sendo escolhidos aqueles que se ofereceram, voluntariamente, quando apresentei a proposta ao grupo. Os entrevistados – regente e cantores – estão identificados nesta dissertação pelos pseudônimos seguintes:

- *Roberto*: Regente do coro. Músico, servidor público, 38 anos de idade. Rege o coral há 1 ano e 8 meses.
- *Joana*: Professora de educação física, estudante de nutrição, 33 anos de idade. Participa do coral há pouco mais de 2 anos. Canta no naipe de sopranos.
- *Marcos*: Almojarife aposentado, 63 anos de idade. Participa do coral há cerca de 37 anos. Canta no naipe de baixos.
- *Cecília*: Fiandeira aposentada, 84 anos de idade. Participa do coral há 63 anos, sendo uma das fundadoras. Canta no naipe de sopranos.
- *Emílio*: Motorista, 60 anos de idade. Participa do coral há mais de 15 anos. Canta no naipe de tenores.

#### 2.4.4 Fontes documentais

A fim de complementar os dados sobre o coral, busquei também algumas fontes documentais. Tais fontes têm origem nos próprios arquivos do coro, em jornais locais, em sites e portais de notícias. Junto à secretaria do coral, consegui acesso a livros de atas, estatuto da entidade, listas de frequência, lista de membros, ofícios e convites para apresentações e outros documentos relevantes. Obtive acesso também ao arquivo do coro, obtendo dados sobre o repertório e as partituras utilizadas.

#### 2.4.5 Análise dos dados

Foi realizada, por fim, a análise e interpretação dos dados coletados por meio das anotações do diário de campo das observações, dos questionários, das entrevistas e das fontes documentais.

A análise dos dados foi realizada tendo como parâmetros de análise as dimensões da aprendizagem de Illeris (2007; 2013): conteúdo, incentivo e interação e aos componentes necessários à teoria social da aprendizagem de Wenger (1998; 2013): significado, prática, comunidade e identidade. A partir delas, e em interlocução com informações provenientes dos campos da Educação Musical e Canto Coral (DIAS 2011; FIGUEIREDO, 1990; FUCCI AMATO, 2007; OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2017; SWANWICK, 2003, dentre outros), procuramos identificar os processos de aprendizagem que acontecem na prática do coro.

### **3. AS TEORIAS DA APRENDIZAGEM DE KNUD ILLERIS E ETIENNE WENGER**

Neste capítulo trazemos um breve panorama geral das teorias da aprendizagem e em seguida tratamos do referencial teórico adotado como parâmetro para esta pesquisa: as teorias da aprendizagem de Knud Illeris (2007, 2013) e Etienne Wenger (1998, 2013). Por fim, o capítulo culmina com uma elaboração das relações entre as referidas teorias.

#### **3.1 Teorias da Aprendizagem**

Existe uma considerável quantidade de teorias da aprendizagem cujas características delineiam correntes de pensamento e também variadas formas de categorização e visões educacionais. As teorias da aprendizagem oferecem ferramentas para conhecer, analisar e aperfeiçoar os processos de aprendizagem, tornando-se mais ou menos relevantes e eficazes em contextos específicos, de acordo com o escopo da proposta de cada teoria. Algumas delas: behavioristas, cognitivas, construtivistas e as teorias da aprendizagem social.

As teorias behavioristas consideram que a aprendizagem consiste em mudança no comportamento e ocorre através de estímulos e respostas que se relacionam obedecendo a princípios mecanicistas (JOB, 2011). Tais teorias possuem foco pedagógico no controle e resposta adaptativa (WENGER, 2013). As teorias cognitivas consideram a aprendizagem como transformações nas estruturas cognitivas internas. “A aprendizagem ocorre quando o indivíduo busca em seus conhecimentos antigos suportes para aprender novos conhecimentos que passam a gerar mudanças na estrutura cognitiva existente ou desenvolve novas estruturas” (JOB, 2011, p. 22).

No âmbito das teorias construtivistas, considera-se que a aprendizagem ocorre nos processos pelos quais os educandos constroem suas próprias estruturas mentais na interação com o meio (WENGER, 2013, p. 255). A relação do indivíduo com o seu meio, quando estão em plena interação, ocasionam a aprendizagem (JOB, 2011, p. 23). Devemos tratar, ainda, das teorias da aprendizagem social que consideram as interações sociais, enfatizam as relações interpessoais envolvendo imitação e modelagem e estudam os processos cognitivos pelos quais a observação pode se tornar fonte de aprendizagem (WENGER, 2013, p. 256).

Existem, também, muitas teorias tradicionais e contemporâneas da aprendizagem com variados focos: teorias da atividade, teorias da socialização e teorias organizacionais. As diferentes teorias tratam, de algum modo, do conceito de aprendizagem e do modo de aprender; consideram também os desafios e obstáculos ao aprendizado e propõem modelos de aplicação em vista de melhorias no processo de ensino-aprendizagem. Encontramos desde visões mais tradicionais até teorias atuais que propõem novos pensamentos e a exploração de novas possibilidades. Segundo Illeris (2013, p. 7), tradicionalmente a aprendizagem é compreendida como aquisição de conhecimento e habilidades. Entretanto, na atualidade, esta compreensão cobre um campo muito maior, incluindo dimensões emocionais e sociais.

Quando se fala em aprendizagem, portanto, é necessário compreender qual conceito ou visão está em questão. As diferentes correntes de pensamento foram, ao longo dos anos, estudadas, debatidas, reformuladas e desmembradas, também nos dias atuais novas teorias têm sido exploradas e estudadas. Neste sentido, é bastante difícil, considera Illeris (2013, p. 8), obter uma visão geral sobre o tema da aprendizagem, caracterizada, antes de tudo, pela complexidade.

Como base teórica adotamos as teorias de Knud Illeris (2007, 2013) e Etienne Wenger (1998, 2013); pesquisadores atuais da aprendizagem, cujas teorias em vários níveis se conectam com a natureza deste trabalho. Wenger propõe uma teoria com enfoque na aprendizagem como participação social e tendo em vista que nos propomos neste trabalho a investigar a aprendizagem em um coro - que por essência é uma comunidade de prática coletiva - a teoria social de Wenger oferece elementos e bases inteiramente relacionados à pesquisa, como veremos de formas mais específicas à frente. Paralelamente, buscamos também uma outra abordagem que buscasse compreender a aprendizagem para além do enfoque social. É neste contexto que a teoria de Illeris se encaixa: Illeris apresenta uma teoria com características abrangentes, que considera desde fatores psicológicos internos até fatores sociais, de integração com o ambiente. Sua proposta aborda a aprendizagem como um todo e é alicerçada em diversas outras teorias.

As obras destes pesquisadores oferecem critérios para fundamentar e organizar este trabalho; elementos que serão tratados a seguir e servirão de referência para a análise da prática do coro estudado e as possíveis situações de aprendizagem.



### 3.2 Teoria da aprendizagem de Knud Illeris

Knud Illeris é um professor e escritor dinamarquês, pesquisador das teorias da aprendizagem. Illeris (2007) propõe um conceito de aprendizagem bastante aberto por considerar que a aprendizagem inclui um conjunto muito amplo e complexo de processos. Portanto, define aprendizado como “qualquer processo que, em organismos vivos, leve a uma mudança permanente em capacidades e que não se deva unicamente ao amadurecimento biológico ou ao envelhecimento” (ILLERIS, 2007, p. 3).

O autor trata de dois processos fundamentais que compõem a aprendizagem; processos muito diferentes, mas complementares: “um processo externo de **interação** entre o indivíduo e seu ambiente social, cultural ou material, e um processo psicológico interno de elaboração e **aquisição**” (ILLERIS, 2013, p. 17) (grifos nossos). O processo de interação é interpessoal e social por natureza, enquanto que o processo de aquisição é determinado basicamente por matérias de natureza biológica (ILLERIS, 2007, p. 23). Illeris (2007, 2013) argumenta que muitas teorias da aprendizagem lidam apenas com um desses processos – o que não as tornam inválidas, uma vez que os processos podem ser estudados separadamente - mas, explica, “isso significa que não cobrem todo o campo da aprendizagem” (2013, p.17).

Uma abordagem abrangente da aprendizagem, segundo os apontamentos de Illeris, não deve contemplar unicamente um desses processos. Exemplificando sua posição, o autor traz, por um lado, as tradicionais teorias behavioristas e cognitivas da aprendizagem que se concentram apenas no processo psicológico interno e, por outro, algumas teorias modernas da aprendizagem social que destacam apenas o processo externo de interação. Portanto, reforça a sua posição: para que haja qualquer forma de aprendizado, os dois processos - interação e aquisição - devem estar ativamente envolvidos (2013, p. 17).

O argumento principal da teoria de Illeris é que toda aprendizagem envolve, em meio a estes dois processos, três dimensões: **conteúdo, incentivo e interação**. As dimensões conteúdo e incentivo compõem o processo interno de aquisição, ao passo que a dimensão da interação compõe o processo externo de mesmo nome. A imagem a seguir é uma representação gráfica dos processos fundamentais e das três dimensões da aprendizagem.

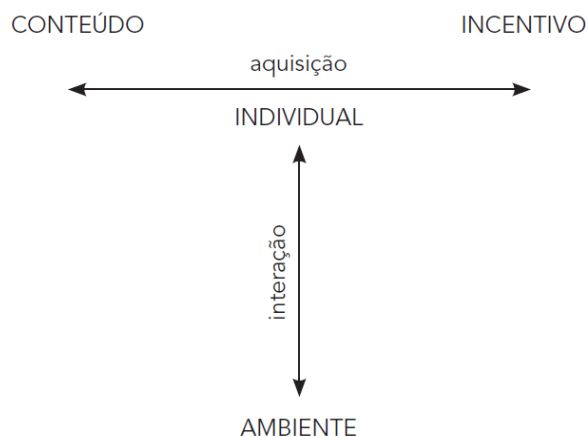


Figura 1 - Os processos fundamentais da aprendizagem. (Fonte: ILLERIS, 2013, p. 18)

A dimensão do **conteúdo** diz respeito ao que é aprendido. Neste sentido, a aprendizagem sempre tem um sujeito e um objeto: sempre há *alguém* aprendendo *algo* (ILLERIS, 2007, p. 24). O conteúdo deve ser compreendido de forma muito mais ampla do que a ideia de conhecimento ou habilidades, sendo que “muitas outras questões, como opiniões, insights, significados, posturas, valores, modos de agir, métodos, estratégias, etc. podem estar envolvidas com o conteúdo da aprendizagem e contribuir para construir a compreensão e a capacidade do aprendiz” (ILLERIS, 2013, p. 18). Existe ainda, segundo Illeris, uma busca do indivíduo que envolve construir significado e capacidade para lidar com os desafios da vida prática, e desta forma, desenvolver uma funcionalidade pessoal geral. No que diz respeito a este trabalho, o conteúdo demonstrou estar relacionado aos diversos elementos musicais inerentes ao repertório do coral pesquisado: elementos técnicos, práticos, teóricos, elementos de expressão, significado e atitudes. Em resumo, a grande variedade de aspectos que podem ser aprendidos pelos sujeitos: os coralistas.

A dimensão do **incentivo** “proporciona e direciona a energia mental necessária para o processo de aprendizagem” (2013, p.18). Está relacionada a elementos como sentimentos, emoções, motivação e volição<sup>2</sup>. A função do incentivo é, em última análise, garantir o equilíbrio mental contínuo do indivíduo e, assim, de forma simultânea, desenvolver uma sensibilidade pessoal. No âmbito desta pesquisa, o incentivo está relacionado aos aspectos motivacionais relacionados

<sup>2</sup> Volição, na definição de Corno (apud MENESCAL, 2018, p. 38) pode ser compreendida como o controle das intenções e impulsos para que a ação ocorra. Trata-se de um processo que assegura a transformação das intenções em ação.

aos cantores, à ação do regente, às questões que os impulsionam a continuar no processo, à vontade de aprender, de cantar, de saber como se faz e às variadas questões pessoais de cada pessoa envolvida.

Illeris (2007, p. 95; 2013, p. 19) considera que há uma relação estreita entre a dimensão do conteúdo e a do incentivo. Estas dimensões estão integradas no processo interno de elaboração e aquisição. De tal modo, o que é aprendido – o conteúdo – é influenciado pela natureza e força da energia mental, ao mesmo tempo que a motivação, as emoções, as atitudes e a vontade são influenciadas pelo conteúdo da aprendizagem.

O conteúdo da aprendizagem está sempre, por assim dizer, “obcecado” com os incentivos em jogo (p. ex., se a aprendizagem é motivada por desejo, interesse, necessidade ou compulsão). De maneira correspondente, os incentivos sempre são influenciados pelo conteúdo, por exemplo, novas informações podem mudar a condição do incentivo (ILLERIS, 2013, p. 18).

A dimensão da **interação** (relação indivíduo - ambiente) está relacionada aos impulsos que dão início ao processo de aprendizagem. A interação pode ocorrer na forma de percepção, transmissão, experiência, imitação, atividade, participação, etc. (ILLERIS, 2007). Refere-se à integração pessoal em comunidades e na sociedade e, desta forma, também constrói a sociabilidade do indivíduo. Entretanto, reforça o autor que essa construção ocorre necessariamente por meio das duas outras dimensões: conteúdo e incentivo (ILLERIS, 2013, p. 20). A dimensão da interação inclui ação, comunicação e cooperação; se preocupa com a interação do indivíduo com seu ambiente social e material em dois níveis: por um lado, o nível social próximo em que ocorre a situação interativa como, por exemplo, uma sala de aula ou um grupo de trabalho e, por outro lado, o nível geral da sociedade que estabelece as premissas para a interação (ILLERIS, 2007). No que tange a esta pesquisa, a dimensão da interação revela os processos ocorridos no coro através das relações sociais, da cooperação, da integração entre os cantores e dos cantores com o regente. O canto coral, como uma prática essencialmente coletiva, tem de forma especial nesta dimensão muitas possibilidades de tornar mais evidentes os processos de aprendizagem por meio da própria dinâmica prática de suas atividades, no cotidiano das relações e costumes adotados, além dos aspectos estabelecidos com relação ao repertório e ao fazer musical.



*Figura 2 - As três dimensões da aprendizagem e do desenvolvimento de competências. (Fonte: adaptado de ILLERIS, 2007, p. 28)*

O triângulo da aprendizagem de Illeris obtém, segundo o autor, o caráter de uma figura que mostra a amplitude e a diversidade de nossa aprendizagem (ILLERIS, 2007, p. 28). Em cada ângulo do triângulo na Figura 2, está indicada uma dimensão. Correspondentemente, fora dos ângulos, estão escritas as palavras-chave que são usadas em relação a cada uma das dimensões para resumir o objetivo de aprendizagem na dimensão em questão e o que desenvolvemos em um nível geral desta forma (ILLERIS, 2007, p. 27). Desse modo, o conteúdo promove significado e capacidades e desenvolve a funcionalidade; o incentivo promove equilíbrio mental e corporal e desenvolve a sensibilidade; já a interação, por sua vez, promove integração e desenvolve a sociabilidade.

### 3.3 Teoria da aprendizagem de Etienne Wenger

O pesquisador norte-americano Etienne Wenger propõe uma teoria social da aprendizagem e o foco de sua teoria é a aprendizagem como participação social. A proposta de Wenger trata da aprendizagem no contexto de nossa experiência de inserção no mundo (WENGER, 2013, p.

247). A participação em grupos sociais molda o que fazemos, o que somos e como interpretamos o que fazemos.

A participação, aqui, refere-se não apenas a situações e locais de envolvimento em certas atividades e com certas pessoas, mas a um processo mais abrangente de ser participante ativo das práticas de comunidades sociais e construir identidades em relação a essas comunidades (WENGER, 2013, p. 248).

Sua teoria parte de quatro premissas: a) Somos seres sociais. Longe de ser uma verdade trivial, esse fato é um aspecto central da aprendizagem; b) O conhecimento é questão de competência com relação a atividades valorizadas - como cantar com afinção, descobrir fatos científicos, consertar máquinas, escrever poesia, ser gregário, crescer como garoto ou garota, e assim por diante; c) O conhecimento é questão de participar da busca dessas atividades, ou seja, de envolvimento ativo no mundo; d) O significado - nossa capacidade de experimentar o mundo e o nosso envolvimento com ele como algo significativo - é, em última análise, o que a aprendizagem deve produzir (WENGER, 2013, p. 248).

Wenger estabelece os componentes necessários à teoria social da aprendizagem para caracterizar a participação social como um processo de aprender e de conhecer. Esses componentes são: significado, prática, comunidade e identidade.

O **Significado** diz respeito à possibilidade de analisar a capacidade de mudança individual e coletiva, para experimentar a vida e o mundo de modo significativo. A **Prática** corresponde ao componente que permite a análise das formas como os indivíduos compartilham os recursos históricos e sociais, assim como as perspectivas que sustentam o engajamento mútuo em uma determinada ação ou atividade. O componente **Comunidade** são as configurações sociais nas quais as iniciativas (projetos ou atividades) dos indivíduos são consideradas adequadas e em que a sua participação é reconhecida como competente. O conceito de **Identidade**, por sua vez, permite a análise dos processos pelos quais a aprendizagem modifica os indivíduos e cria trajetórias particulares de transformação, no contexto das comunidades (WENGER, 1998; 2013).



Figura 3 - Componentes de uma teoria social da aprendizagem. (Fonte: WENGER, 2013)

Wenger (2013) argumenta que estes elementos estão “profundamente interconectados e se definem mutuamente”. Embora a Aprendizagem tenha uma posição central na imagem acima, ao ser substituída pela posição de qualquer um dos outros componentes a figura continua a fazer sentido.

No que tange a esta pesquisa, os componentes da teoria social da aprendizagem de Wenger evidenciam e dão bases para as análises do aprendizado na prática coral. Desse modo, através do Significado, ficam evidentes as experiências vividas, o contexto; a história do grupo; através da Prática: o cantar, fazer música, os efeitos da vivência musical; através da Comunidade: pertencimento ao coral; a figura de cantores que estão desde a fundação ou há muitos anos; através da Identidade: o ser cantor, ser solista, ser agente e guardião de uma cultura.

### 3.3.1 Comunidades de Prática

Os componentes que vimos acima fundamentam os processos de pertencimento às chamadas Comunidades de Prática. O conceito de Comunidade de Prática sofreu várias alterações ao longo dos anos, de acordo com o levantamento de Rodrigues, Silva e Miskulin (2017). O mais recente conceito de Comunidade de Prática é o seguinte: “Comunidades de Prática são grupos de pessoas que compartilham uma preocupação ou uma paixão por algo que fazem e aprendem

como fazê-lo melhor à medida que interagem regularmente”<sup>3</sup> (WENGER; WENGER-TRAYNER, 2015, p. 1, tradução nossa).

Em termos de estrutura, uma Comunidade de prática é constituída por três componentes: o domínio, a comunidade e a prática. O domínio diz respeito ao interesse e identidade compartilhados pelos membros. A comunidade é o ambiente de estabelecimento de interações entre os membros, quando eles se envolvem, se ajudam e compartilham informações construindo relacionamentos que os permitem aprender uns com os outros. A prática diz respeito ao compartilhamento de atividades, histórias, experiências e formas de lidar com problemas (WENGER; WENGER-TRAYNER, 2015, p. 2).

Wenger (1998, p. 73) apresenta, ainda, três dimensões da prática: engajamento mútuo, empreendimento conjunto e repertório compartilhado<sup>4</sup>. O *empreendimento conjunto* diz respeito às responsabilidades mútuas assumidas pelos membros da Comunidade de Prática, à confiança estabelecida e à semelhança de interpretações realizadas. O *engajamento mútuo* corresponde à realização de tarefas em conjunto, à manutenção da comunidade e à interação. Por fim, o *repertório compartilhado* diz respeito à rotina, à linguagem, ferramentas e tudo aquilo que vai sendo construído coletivamente ao longo do tempo.

Existem, ainda, três diferentes modos de pertencimento a uma Comunidade de Prática: o engajamento, a imaginação e o alinhamento. Brasil et al. (2021, p. 09) resumem:

O engajamento diz respeito ao envolvimento ativo do indivíduo no processo de negociação de significado, compartilhando histórias e interagindo com os demais membros. A imaginação compreende o processo de criar imagens do mundo e visualizar conexões que extrapolam a própria experiência de engajamento local do indivíduo. O alinhamento é um modo de pertencimento em que se coordenam as atividades compartilhadas pelos membros da CdP (empreendimento local), de modo a torná-las parte de estruturas sociais mais amplas. Portanto, a maior parte do que as pessoas fazem envolve a combinação de engajamento, imaginação e alinhamento, sendo que a ênfase em um ou outro atribui qualidades distintas às ações e aos significados destas.

Os mesmos autores elaboram um esclarecedor mapa conceitual:

---

<sup>3</sup> Communities of practice are groups of people who share a concern or a passion for something they do and learn how to do it better as they interact regularly.

<sup>4</sup> No original em inglês: *mutual engagement, joint enterprise e shared repertoire*.

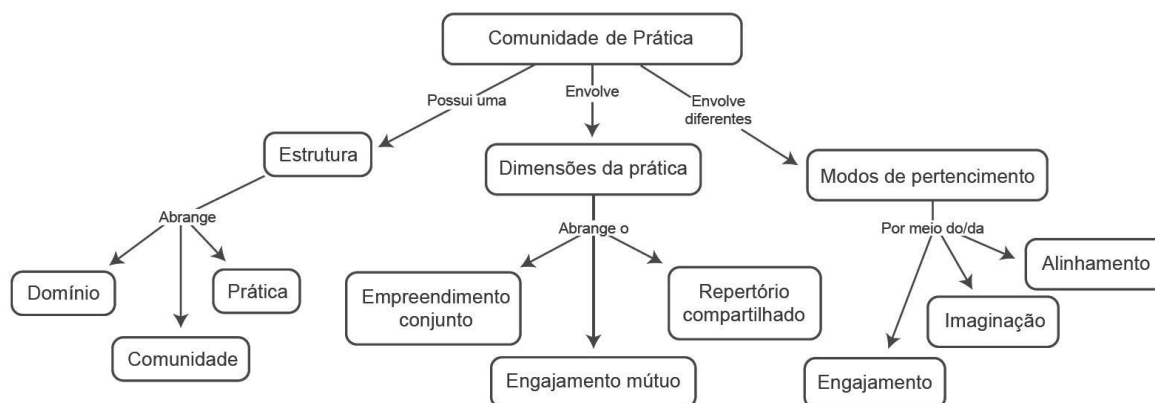


Figura 4 - Mapa Conceitual de uma Comunidade de Prática - (Fonte: Adaptado de Brasil et. al., 2021, p. 04).

### 3.4 Relacionando as teorias

Podemos encontrar correlações entre as teorias de Illeris (2007, 2013) e Wenger (1998, 2013), de modo que o próprio Illeris (2007) no desenvolvimento de sua teoria trata brevemente sobre a proposta de Wenger, tecendo comentários sobre pontos em que as teorias se diferenciam e se aproximam.

Wenger considera como óbvios os fatos biológicos, culturais, linguísticos e históricos, e portanto, sem trazer alguma conceituação explícita sobre tais fatores em sua teoria. Esclarece, contudo, que não alega que uma perspectiva social como a proposta por ele tenha tudo a dizer sobre a aprendizagem (WENGER, 2013, p. 255). Illeris, por outro lado, procura evidenciá-los à sua maneira, deixando bem definidos o que chama de processos fundamentais e dimensões básicas da aprendizagem.

Illeris traz uma abordagem mais abrangente e geral, ao passo que Wenger faz uma abordagem mais específica. Illeris (2007, p. 111) afirma que, enquanto ele tenta especificar e discutir as dimensões em relação umas às outras, Wenger dá prioridade ao que ele (Illeris) chama de dimensão de interação, e embora Wenger também inclua o que na terminologia de Illeris é chamado de matéria de aquisição interna, isso é colocado sob a perspectiva social.

Illeris (2007, p. 144) relaciona alguns pontos entre a sua teoria e a de Wenger. Ele considera que o Significado em Wenger se relaciona com a dimensão do conteúdo. Para ele é bastante claro que Prática e Comunidade dizem respeito à dimensão de Interação e se referem a um nível



prático e a um nível de consciência, respectivamente. Illeris considera, ainda, que Identidade diz respeito a todas as três dimensões e, portanto, também à dimensão de incentivo. Ou seja, a identidade está relacionada tanto aos processos de aquisição quanto aos processos de interação.

A teoria de Wenger poderia, portanto, na concepção de Illeris, ter sido desenvolvida como uma teoria geral de aprendizagem, incluindo todas as três dimensões da aprendizagem de uma forma equilibrada. Entretanto, Wenger – na análise de Illeris – optou por se concentrar na dimensão da interação e, então, incluir as outras duas dimensões a partir dela. Na perspectiva de Wenger (2013, p. 247) a teoria social da aprendizagem que ele propõe “não é uma substituição para as outras teorias da aprendizagem que abordam aspectos diferentes do problema”. Porém, explica, sua teoria tem seu próprio conjunto de premissas e seu próprio foco. Para ele, cada uma das diferentes teorias da aprendizagem “refletem um foco deliberado e um recorte do problema multidimensional da aprendizagem” (WENGER, 2013, p. 247).

A fim de melhor ilustrar as relações entre as duas teorias, elaboramos o seguinte esquema a partir das representações trazidas pelos autores, sendo que a cor azul se refere aos conceitos de Wenger e a cor verde, aos de Illeris.

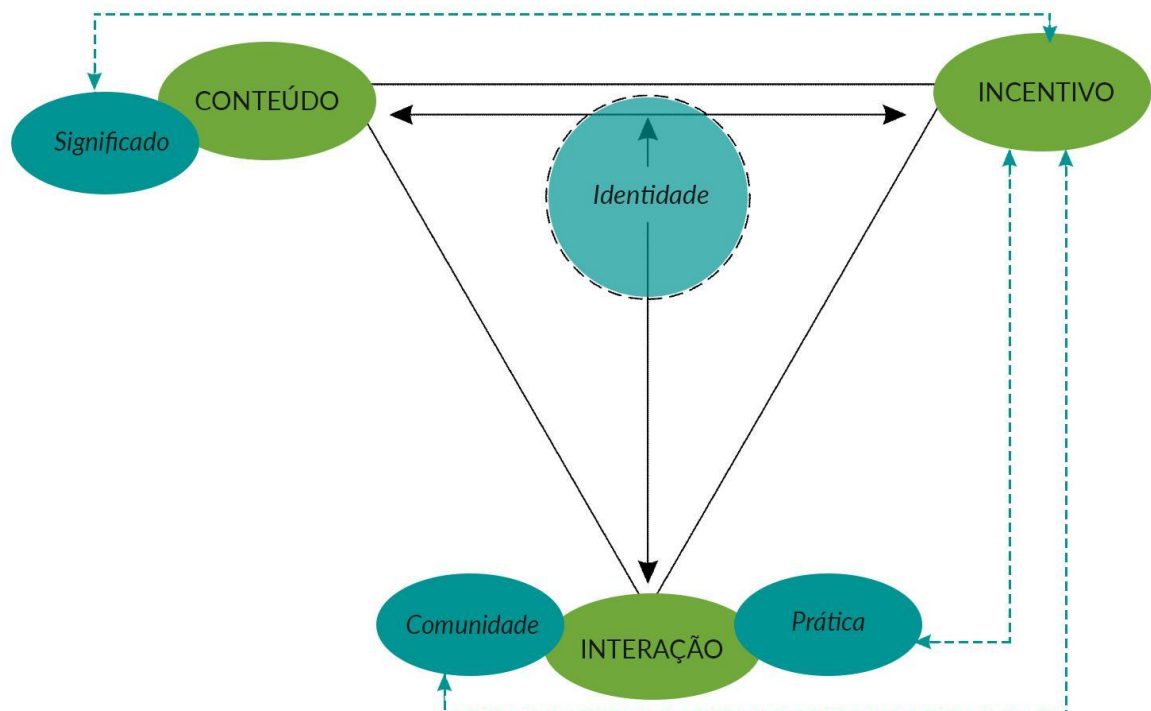


Figura 5 - Relação entre os conceitos de Knud Illeris e Etienne Wenger (Fonte: elaborado pelo autor)

Para esta pesquisa, portanto, achamos por bem adotar como referencial as teorias de Illeris e Wenger tratadas acima, evidenciando, de Illeris, os dois processos fundamentais: aquisição e interação e as três dimensões da aprendizagem: conteúdo, incentivo e interação. Além disso, uma vez que esta pesquisa se dedica a investigar a aprendizagem em um grupo coral e considerando que a prática coral é essencialmente coletiva, adotamos também a teoria social da aprendizagem de Etienne Wenger para melhor elucidar o processo externo de interação (indivíduo – ambiente).

## **4. O CORAL SÃO PIO X**

Este capítulo apresenta a contextualização do objeto de pesquisa: o Coral São Pio X (CSPX) de Ouro Preto/MG. Inicialmente trazemos a cidade de Ouro Preto como cenário histórico-cultural no qual o grupo está inserido. Tratamos, ainda, de fatos históricos determinantes, sobretudo no campo da música, que explicam diversos costumes e práticas tradicionais que estão entrelaçados com as atividades do CSPX. Na sequência, falamos do histórico do coro e suas características, relatamos a organização e estrutura do coral, abordando o calendário de atividades desenvolvidas – entre ensaios e apresentações –, explicações sobre as principais festividades religiosas, informações sobre o repertório do coro e principais locais onde se apresenta.

### **4.1 A cidade de Ouro Preto: o cenário histórico-cultural**

Ouro Preto é uma cidade histórica na região central do estado de Minas Gerais com uma população de cerca de 74 mil habitantes<sup>5</sup>. A cidade se destaca devido ao conhecido patrimônio histórico-arquitetônico ainda preservado que ostenta uma grande quantidade de igrejas em estilo barroco e rococó num relevo montanhoso, repleto de ladeiras e vielas bem preservadas ao longo dos séculos. São vastas as heranças artísticas e materiais de Ouro Preto, cidade marcada pela exploração do ouro - minério que deu nome à cidade (PEREIRA, 2014, p. 3).

A origem de Ouro Preto<sup>6</sup> remonta aos idos 1698 com a fundação do arraial do Padre Faria pelo bandeirante Antônio Dias de Oliveira, pelo Padre João de Faria Fialho e pelo Coronel Tomás Lopes de Camargo e seu irmão. Foi elevada à categoria de vila em 1711 com o nome de Vila Rica através da junção de vários arraiais. Em 1720 foi escolhida para capital da nova capitania de Minas Gerais.

Após a Independência do Brasil, Vila Rica recebeu, em 1823, o título de Imperial Cidade, conferido por D. Pedro I do Brasil, tornando-se oficialmente capital da então província das Minas Gerais e passando a ser designada como Imperial Cidade de Ouro Preto. Foi capital do estado até o ano de 1897 quando a capital foi transferida para Belo Horizonte. A antiga capital

---

<sup>5</sup> De acordo com a estimativa do IBGE [para 2021] a população total corresponde a 74.824 habitantes. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/ouro-preto/panorama> em 20 de abril de 2023.

<sup>6</sup> Informações obtidas em publicação no site da Prefeitura de Ouro Preto em texto de Alex Bohrer. Disponível em: <https://ouopreto.mg.gov.br/historia>.

de Minas conservou grande parte de seus monumentos coloniais e foi elevada a Patrimônio Nacional, em 1933. Depois de cinco anos foi tombada pela instituição que é o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 5 de setembro de 1980, na quarta sessão do Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO, realizada em Paris, Ouro Preto foi declarada Patrimônio Cultural da Humanidade.

#### *4.1.1 Música em Ouro Preto*

Uma contextualização histórica se faz necessária para compreender o cenário musical de Ouro Preto, cujos reflexos incidem também em aspectos da prática atual do CSPX. Vila Rica era um ambiente de grande efervescência cultural, especialmente no âmbito da música, sendo um bom referencial de atividade musical na América portuguesa setecentista (LEONI, 2007, p. 11). Reunindo documentos históricos, Leoni (2007, p. 185-192) demonstra que somente em Vila Rica, hoje Ouro Preto, havia cerca de 205 músicos atuantes no século XVIII.

Desde o início do ciclo do ouro, as ordens religiosas regulares foram responsabilizadas pela prática de desvio dos metais preciosos. As diversas queixas a respeito do procedimento dos frades na sonegação do ouro levam a uma proibição do estabelecimento das ordens regulares em Minas Gerais (GODINHO, 2008, p. 74). Tal proibição, ocorrida no início do século XVIII, provocou uma lacuna na organização da vida religiosa e, por conseguinte, na organização social e cultural de Minas, fazendo com que coubesse aos leigos instituir e fomentar a vida religiosa através das irmandades, que preencheram tal lacuna (ALVES, 2019, p. 116). As irmandades eram agremiações que abrigavam leigos, reunidos em torno de uma devoção específica (GODINHO, 2008, p. 74). De acordo com Alves (2019, p. 116), as irmandades leigas frutificaram na Capitania de Minas Gerais, principalmente nas áreas urbanas, e em meados do século XVIII, Vila Rica possuía 29 confrarias<sup>7</sup> em pleno exercício de suas funções. Estas, certamente, eram as mais opulentas e frequentadas das Minas.

Devido à supressão das ordens religiosas regulares, que na América espanhola eram centros de produção musical, as irmandades leigas se fortaleceram como mantenedoras da música nas celebrações litúrgicas (LEONI, 2007, p. 12; MONTEIRO, 2018, p. 121). Todas as irmandades

---

<sup>7</sup> Confrarias e irmandades são sinônimos.

possuíam um calendário anual de festas e atividades como missas e procissões para homenagear ao seu santo protetor (ALVES, 2019, p. 118)

As irmandades foram, juntas com os Senados da Câmara, responsáveis pelas festas religiosas e celebrações da corte portuguesa, e também pela música para estas festas. Os mestres de música, que trabalhavam para essas irmandades e Senados, foram responsáveis pela organização de companhias de música, compostas por músicos que possuíam licenças para exercer música. Também escreveram música para as festas e ensinavam música. Além dos mestres de música, o clero também ensinava música, isto é, canto, instrumento, composição e teoria da música. Os músicos também tinham a obrigação de aprender Latim e liturgia. (ALGE, 2017, p. 147-148).

Cada festividade religiosa demandava um tipo de repertório: eram Missas, novenas, setenários, *Te Deum*<sup>8</sup>, ofícios fúnebres, Semana Santa, celebrações paralitúrgicas e etc. De acordo com Salles (1963, p. 118-119 apud SANTOS, 2016) na Vila Rica do século XVIII, toda a população tinha nas cerimônias de culto sua ocupação predileta. Havia, também, grande competitividade entre as irmandades. Cada uma delas desejava realizar as melhores festas e cerimônias religiosas para aumentar o número de associados (chamados “irmãos”). Por isso, “surgiu uma pressão sobre os compositores para se executar música nova, que distinguisse a irmandade contratante das demais” (CASTAGNA, 2003, p. 4). Deste modo, havia uma grande variedade de composições para as diferentes festividades, sempre buscando maior qualidade frente as demais. Consolidava-se, então, um rico repertório sacro dotado das particularidades locais.

Parte deste repertório, expandido ao longo dos anos, é executado nos dias atuais pelo Coral São Pio X nas festividades religiosas que ainda acontecem em Ouro Preto. As irmandades que ainda existem continuam a organizar suas festas, muito marcantes na cultura da cidade. Atualmente, os contextos social e religioso já foram bastante alterados em relação àqueles da Vila Rica setecentista, mas Ouro Preto faz questão de preservar suas tradições, seja pelas Missas Solenes com músicas em latim, pelas cerimônias opulentas da Semana Santa, pelas novenas e tríduos, seja pelo Setenário das Dores. Obras compostas num passado já distante, são trazidas à vida em celebrações como estas através das atividades do CSPX.

---

<sup>8</sup> Ver glossário

## 4.2 Histórico do Coral

Na histórica cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, encontra-se o Coral e Orquestra<sup>9</sup> São Pio X, um grupo musical fundado em 1959, que reúne cantores e instrumentistas e que se apresenta nas diversas festividades religiosas da cidade. Com seus 63 anos de história, o Coral São Pio X, embora bastante jovem no cenário histórico da tricentenária Ouro Preto, possui papel ativo na vida cultural da cidade, dando voz a composições históricas e outras que marcaram gerações no município.

O Coral São Pio X nasceu<sup>10</sup> por desejo do então pároco de Nossa Senhora da Conceição, o ouropretano Cônego José Francisco Versiani Veloso, que posteriormente veio a se tornar o primeiro bispo de Itumbiara/GO. O Cônego Veloso se preocupava com a perda da rica tradição musical de Ouro Preto e no intuito de resgatar essa mesma tradição, solicitou ao Arcebispo de Mariana, Dom Helvécio Gomes de Oliveira, a transferência do neossacerdote ouropretano e músico, padre Francisco Barroso Filho, de Acesita, onde se achava, para Ouro Preto, com a finalidade de organizar um coral e uma orquestra que pudessem dar nova vida às solenes festividades religiosas da paróquia. Em Ouro Preto não sobreviveu nenhum grupo musical dos séculos XVIII e XIX, diferente do que ocorreu em São João Del Rei, por exemplo, com a Orquestra Ribeiro Bastos estudada por Fabíola Resende (2011). Com isso, muitas obras se perderam e outras corriam o risco de terem o mesmo destino. A riqueza musical de Vila Rica precisava ser difundida e tornada presente naqueles mesmos ofícios litúrgicos outrora celebrados - e para os quais muitas obras foram compostas - e ainda preservados.

O então padre Francisco Barroso, hoje bispo emérito de Oliveira/MG, chegou a Ouro Preto no dia 30 de outubro de 1958 e logo começou a, de fato, realizar a fundação do coral. Para tanto, o padre Barroso começou a procurar e selecionar cantores e também a descobrir músicos para compor o novo grupo. A criação do Coral e Orquestra São Pio X foi oficializada em 03 de setembro de 1959. O nome do coral é uma homenagem a São Pio X, papa da Igreja Católica entre 1903 e 1914<sup>11</sup>, sendo reformador e restaurador da música sacra na liturgia católica. Por essa característica, foi escolhido como patrono do coro.

---

<sup>9</sup> O coro é conhecido como “Coral e Orquestra São Pio X” ou apenas “Coral São Pio X”. O uso das duas nomenclaturas é bastante comum. Entretanto, nos documentos oficiais, como o Estatuto social, a entidade é denominada como “Coral São Pio X”. No item 4.3 trazemos uma breve contextualização sobre a orquestra.

<sup>10</sup> A fonte dos dados relativos ao histórico do CSPX são relatos escritos e atas disponíveis no arquivo do coro.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.vatican.va/content/pius-x/pt.html>

Em 13 de agosto de 1962, conforme o registro no livro de atas, foi eleita a primeira Diretoria do Coral. Na mesma ata, os participantes de então já se preocupavam com a necessidade de organizar um calendário dos compromissos assumidos. Pe. Barroso teceu comentários sobre a repercussão das apresentações atribuindo o êxito ao “espírito com que o coral se apresentava”: para a “glória de Deus e edificação dos fiéis”.

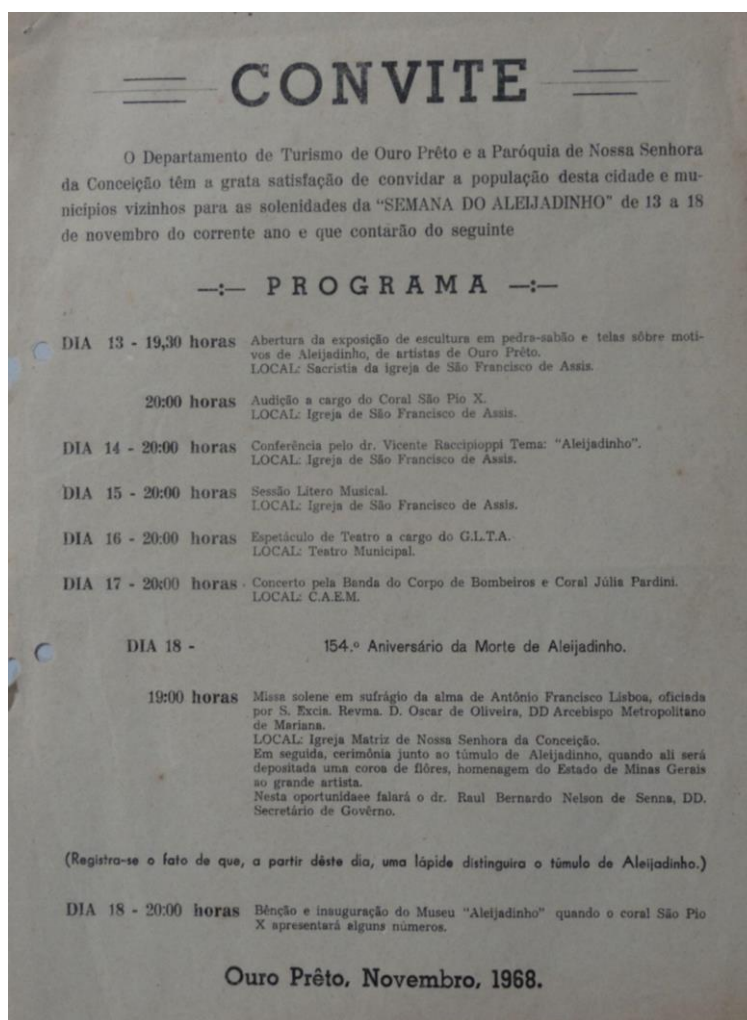


Figura 6 - Convite e programação da 1ª Semana do Aleijadinho em 1968 com menção à participação do Coral São Pio X | Fonte: Arquivo do CSPX

Em sua trajetória até os dias de hoje o CSPX alcançou o reconhecimento na cidade por sua atuação na cultura local. No dia 18 de novembro de 2013 o Coral São Pio X recebeu a Medalha do Aleijadinho em solenidade realizada na Igreja de São Francisco de Assis, no encerramento das comemorações da Semana do Aleijadinho, o mestre do Barroco Mineiro. A honraria foi criada pelo Decreto Municipal nº 22/74 e “visa valorizar pessoas, instituições ou entidades que se destacam na prestação de serviços ou na realização de trabalhos em favor da manutenção,

preservação e salvaguarda do patrimônio e da cultura<sup>12</sup>”. Na ocasião, o Coral foi representado pelo seu então presidente, Dílzio França. Em 2019, por ocasião das comemorações dos 60 anos do Coral, a Câmara Municipal de Ouro Preto concedeu o título de Honra ao Mérito ao CSPX. Outro fator marcante foi a promulgação da Lei nº 1.197 de 11 de dezembro de 2020 que declarou de utilidade pública o Coral e Orquestra São Pio X.



*Figura 7 - Brasão do Coral São Pio X*

### **4.3 Organização e estrutura do CSPX**

O CSPX é administrado por uma diretoria composta por um presidente, um diretor executivo, primeiro e segundo secretário e dois conselheiros. A parte musical é organizada pelo regente com o auxílio do organista. Entre cantores e instrumentistas, compõem o grupo cerca de 35 pessoas. A orquestra é, na verdade, um pequeno grupo instrumental composto, habitualmente, por duas flautas, um clarinete, dois trompetes, um bombardino, uma tuba, um teclado (órgão) e dois violinos. Alguns instrumentistas já participam do Coral e Orquestra há vários anos e outros ingressaram há pouco tempo. A maior parte deles integram ou já integraram alguma banda de música da cidade. Nos períodos mais exigentes de apresentações do CSPX é comum que outros músicos sejam convidados para reforçar a orquestra, tendo uma participação específica. Provavelmente, a prática de denominar a parte instrumental de “orquestra” se deve a um antigo costume de assim chamar a alguns grupos musicais institucionalizados no século XIX. Era típico na época um grupo instrumental atuando junto a um coral a quatro vozes (ALGE, 2017, p. 149-150).

---

<sup>12</sup> Informação extraída do site da Prefeitura de Ouro Preto. Disponível em: <https://ouopreto.mg.gov.br/noticia/973>



#### 4.4 Atividades do CSPX

As atividades realizadas pelo CSPX compreendem basicamente os ensaios e as apresentações realizadas nas celebrações religiosas da cidade. Além das festividades religiosas, de vez em quando, o coral se apresenta em alguma outra atividade cultural na cidade ou nas cidades vizinhas, como encontro de corais e eventos diversos a convite da prefeitura ou outras instituições.

##### 4.4.1 Os ensaios

Os coralistas se reúnem, habitualmente, uma vez por semana para o ensaio que acontece às terças-feiras num local denominado Casa do Folclore. O local do ensaio é uma das casas de cultura da Prefeitura Municipal e o prédio abriga alguns setores administrativos ligados à Secretaria de Cultura. Trata-se de um prédio antigo cujas características internas e externas são de interesse para a preservação da memória e paisagismo locais (BAETA, PILÓ, MARTINS e SANTOS, 2012).



*Figura 8 - Casa do Folclore em Ouro Preto/MG. | Fonte: Galeria do IPHAN.*

O espaço utilizado pelo CSPX para os ensaios é uma sala maior e central que dá acesso a outros ambientes. Nas paredes da sala há vários painéis com uma linha do tempo muito detalhada com

eventos culturais acontecidos em Ouro Preto. É comum que os membros do coral fiquem observando as fotos antigas da cidade e lendo trechos de textos contidos nas placas. Comentam sobre as fotos, tentam identificar ruas, personalidades e contextos das imagens. Uma das portas dá acesso a uma sala menor onde estão arquivadas as partituras do coro, algumas estantes e instrumentos musicais.

Os ensaios têm duração média de duas horas e normalmente acontecem às 19h00. No início dos ensaios sempre é feita uma oração e em seguida é realizado o aquecimento vocal.

#### *4.4.2 Festividades religiosas*

As festividades religiosas, como visto anteriormente, são marcantes na cultura ouropretana, desde suas origens. Há um vasto calendário de atividades religiosas, sobretudo ligadas ao catolicismo, muitas delas ainda realizadas nos dias atuais (NEVES e COTTA, 2011). A tradição local busca manter as celebrações e ofícios religiosos bastante próximos ao que era feito no passado. Várias dessas celebrações são ainda realizadas, mantendo os ritos em latim, com grande solenidade e suntuosidade, sempre marcadas pela música: seja pelos corais, seja pelas bandas.

O CSPX participa ativamente de muitas destas festas e seu maior objetivo é cantar nessas celebrações o tipo de repertório que as mesmas exigem. As principais festividades nas quais o coro se apresenta atualmente são: o Setenário das Dores da Virgem Maria, as celebrações da Semana Santa e a Novena de Nossa Senhora da Conceição.

#### *4.4.3 Calendário de atividades:*

O calendário do CSPX compreende atividades fixas, que ocorrem todos os anos, e atividades esporádicas que variam de acordo com os convites que o grupo possa receber. O calendário padrão anual pode ser visualizado na tabela a seguir:

Tabela 2 - Relação de compromissos anuais do CSPX

Período	Atividade
Janeiro/fevereiro	Preparação para as apresentações da Quaresma/Semana Santa
Março/abril	Setenário das Dores* (7 dias)  <i>Semana Santa*:</i> Depósito de N. Sra. Das Dores - Canto do "Inflammatum" Depósito do Senhor dos Passos - Canto do "Popule Meus" Domingo de Ramos - Bênção e Missa Solene Terça-feira Santa - Procissão da Soledade - "Inflammatum" Quarta-feira Santa - Solene Ofício de Trevas Quinta-feira Santa - Missa da Ceia do Senhor (a tarde), Sermão do Mandatum e "Lava-pés" (a noite) Sexta-feira Santa - Sermão das Sete Palavras (de manhã); Solene Ação Litúrgica (a tarde) e Sermão do Descendimento (a noite); Sábado Santo: Solene Vigília Pascal Domingo de Páscoa: Missa Solene da Ressurreição, Coroação de N. Sra. do Triunfo e Te Deum
Maió/ junho / julho	Preparação de repertório
Julho	Festividades de Nossa Senhora do Carmo (16/07)
Agosto	Tríduo e Festa de São Roque (13 a 16/08)
Setembro	Celebração e apresentação de aniversário do coral (03/09) Festa de Nossa Senhora das Dores (15/09) Tríduo e Festa de Santa Efigênia (18 a 21/09) Tríduo e Festa de Nossa Senhora das Mercês / N. Sra da Saúde e Senhor Bom Jesus dos Perdões
Outubro	Tríduo e Festa de São Francisco de Assis (30/09 a 04/10)
Novembro	Missa de Finados Semana do Aleijadinho Novena "Jubileu" de Nossa Senhora da Conceição (28/11 a 07/12)
Dezembro	Festa de Nossa Senhora da Conceição: Missa Solene e <i>Te Deum</i> (08/12) Tríduo e Festa de Nossa Senhora do Rosário (Alto da Cruz) (29/12 a 01/01)

\* *Datas variáveis*

Todos os eventos previstos no calendário anual do coro dependem da efetivação do convite por parte das irmandades, ordens ou mesmo das paróquias em tempo oportuno. Tais convites são realizados por meio de ofícios direcionados à diretoria do Coral. De toda forma, não é comum haver muitas modificações por conta das tradições já estabelecidas. Normalmente cada grupo musical, seja coro ou banda, já tem o costume de cantar e tocar determinada festividade religiosa. Sendo assim, os moradores da cidade já sabem qual grupo devem ouvir em cada ocasião. Diversos outros compromissos não previstos surgem ao longo do ano e para atender às solicitações, o coro procura se organizar e preparar o repertório adequado.

Tratamos, a seguir, das principais festividades já mencionadas anteriormente:

#### 4.4.4 O Setenário das Dores

Dentre as celebrações do período da quaresma, destaca-se o “Setenário das Dores da Bem-Aventurada Sempre Virgem Maria”. Trata-se de uma antiga devoção a Nossa Senhora das Dores, celebrada durante sete dias, meditando em cada um deles uma das sete dores da Mãe de Jesus. Tradicionalmente, as duas paróquias do centro histórico – Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora do Pilar – realizam o Setenário das Dores todos os anos. Na paróquia do Pilar o Setenário ocorre durante a quaresma nas sete sextas-feiras que antecedem a Semana Santa na Basílica do Pilar. Já na paróquia de Nossa Senhora da Conceição (Antônio Dias) acontece por sete dias consecutivos na semana anterior à Semana Santa na Capela de Nossa Senhora das Dores. A sétima e última “dor” coincide nas duas paróquias, sendo meditada no mesmo dia, na chamada Sexta-Feira das Dores, quando se iniciam as celebrações da Semana Santa de Ouro Preto. O CSPX canta o Setenário da paróquia de Antônio Dias, à qual está vinculado. São sete dias intensos para os coralistas, dias que serão precedidos pela programação da Semana Santa.

O rito do Setenário das Dores é celebrado em latim, com algumas partes em português. A maior parte da celebração é destinada à música: Minueto, *Domine e Veni*, Jaculatória Salve Virgem Dolorosa, Ladainha e *Stabat Mater*, dentre outras obras. No livreto distribuído aos fiéis na celebração, lê-se:

Nesses atos para-litúrgicos o coral e orquestra executam composições dos séculos XVIII e XIX, sendo várias delas de autoria de compositores ouropretanos. Nos anos ímpares, culmina o Setenário das Dores com uma piedosa procissão que conduz a imagem de Nossa Senhora das Dores até a

igreja da qual sairá no domingo seguinte para a tradicional cerimônia do encontro com seu divino Filho a caminho do Calvário.

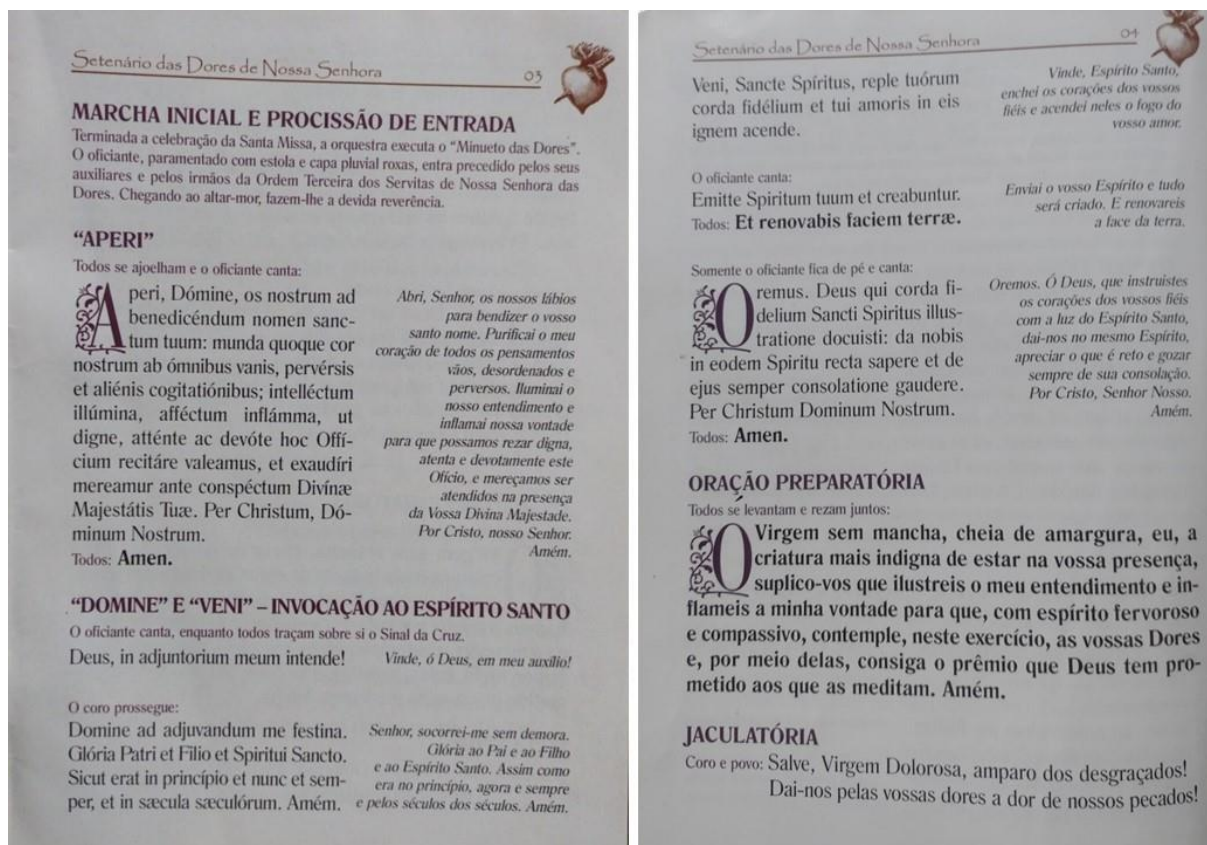


Figura 9 - Livro do Setenário das Dores de Nossa Senhora - Paróquia de N. Sra. da Conceição/ Ouro Preto

#### 4.4.5 A Semana Santa

A Semana Santa compreende as mais importantes celebrações da liturgia Católica<sup>13</sup> e possui uma grande marca na religiosidade popular, sobretudo em Minas Gerais. “Festas católicas como a Semana Santa em Minas Gerais, são estruturadas em torno de um modelo “Barroco”, extremamente dramático, e acompanhadas pelo repertório da Música Colonial Mineira” (ALGE, 2017, p. 156). Em Ouro Preto é o evento religioso de maior suntuosidade e projeção – inclusive no aspecto turístico – e possui diversos elementos característicos devidos à nuances históricas locais. A Semana Santa se destaca pela forte dramaturgia religiosa, com celebrações que revivem os mistérios da paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo. Em Ouro Preto, as

<sup>13</sup> Fonte: <https://www.cnbb.org.br/261402-2/> acesso em 10/03/2023

celebrações litúrgicas e paralitúrgicas<sup>14</sup> criam uma verdadeira atmosfera religiosa com antigos costumes, desde as suntuosas procissões acompanhadas pelos irmãos das várias confrarias religiosas ao som das bandas de música e dos tradicionais toques dos sinos das muitas igrejas existentes no centro histórico, das vestimentas utilizadas, da confecção dos tapetes devocionais feitos de serragem pelas ruas da cidade, das sacadas enfeitadas com toalhas e rendas nas cores litúrgicas utilizadas na semana santa (roxo, vermelho e branco), do uso de matracas, do figurado bíblico até os sermões e celebrações litúrgicas em si.

Segundo o relato de Edilson Pereira (2014, p. 10) na Semana Santa dos anos de 2010 e 2011 a Prefeitura afirmava num *folder* distribuído a moradores e turistas:

A Semana Santa é Ouro Preto em pleno estado de graça. No altar das montanhas de Minas, a cidade celebra sua festa maior, na qual arte e fé se confundem e projetam, numa única expressão, o sentimento mais profundo do povo. Há mais de três séculos, Ouro Preto rememora a Paixão de Jesus Cristo com a dramaticidade barroca da liturgia e a emoção criadora da arte.

A Semana Santa de Ouro Preto possui algumas particularidades históricas marcantes. Embora seja um período de grande união da população local e grande empenho conjunto de diversos setores, há uma marca de divisão que caracteriza esse período na cidade, conforme se lê no relato seguinte:

A Semana Santa tornou-se o principal acontecimento na vida da metrópole do garimpo, que fervilhava na agitação típica de um eldorado. E a festa religiosa se viu também atingida pelos conflitos que se alastravam entre a população, em meio à febre do ouro. Separados pelo morro de Santa Quitéria, sobre o qual se estende a Praça Tiradentes, paulistas pioneiros e portugueses senhores da colônia firmaram forte rivalidade. Na paróquia de Antônio Dias, concentraram-se os oriundos de São Paulo, desbravadores do sertão e responsáveis pela descoberta das minas. Na freguesia do Pilar, instalada no Ouro Preto propriamente dito, ficaram os portugueses, reinóis e donos do território. Para evitar as permanentes contendas entre jacubas (moradores do Antônio Dias e comedores de farinha) e mocotós (habitantes do Pilar regalados com fartura de carne), as Paróquias sabiamente decidiram estabelecer alternância na celebração da Semana Santa. A cada ano, uma delas assumiria a direção dos festejos, evitando atritos. No ano par, a presidência da Semana Santa cabe à Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, padroeira da cidade, e no ano ímpar, à de Antônio Dias. Mas Ouro Preto, como um todo, se movimenta e colabora para que a Semana Santa seja, sempre mais, o comovente testemunho da fé que ilumina a alma de seu povo.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ver glossário.

<sup>15</sup> Texto atribuído a Ângelo Oswaldo, algumas vezes prefeito de Ouro Preto, reproduzido em vários *sites* e citado por PEREIRA (2014, p. 11-12).

O antigo costume da alternância da Semana Santa é mantido nos dias atuais e continua a suscitar curiosidade e certa competitividade que faz manter a alta qualidade na preparação e execução dos atos religiosos. Nos anos ímpares, portanto, a população de Ouro Preto já espera ouvir o Coral São Pio X em algumas ocasiões marcantes como na chegada da procissão do Depósito de Nossa Senhora das Dores (quando se canta o *Inflammatus et accensus*, de Gioachino Rossini), no sermão do *Mandatum* e rito do lava-pés na quinta-feira santa e no sermão do descendimento da cruz, na Sexta-Feira Santa. O CSPX tem atividades na Semana Santa de todos os anos. Alguns atos, como a chegada da procissão do Depósito de Nosso Senhor dos Passos no sábado que antecede o Domingo de Ramos, são sempre cantados pelo Coral, independente de qual paróquia assume a organização. Para além disso, existem várias celebrações litúrgicas que acontecem nas duas paróquias, sendo que nos anos ímpares, a quantidade de compromissos é maior.


As celebrações da Semana Santa ouropretana começam, de fato, na sexta-feira das dores, com a procissão do Depósito de Nossa Senhora das Dores, após o encerramento do Setenário. À chegada da procissão, um momento marcante para a população local: o canto do *inflammatus*. De acordo com Pereira (2014, p. 84) é um canto específico dessa época, além de ser “um dos mais aguardados pelos moradores em função do tom muito agudo (quase como um grito de dor) que o início da música possui, tornando-se um desafio de afinação para a solista que se dispõe a cantá-lo”. Trata-se da Ária nº 8 para soprano e coro “*Inflammatus et accensus*”, parte da obra *Stabat Mater* do compositor italiano Gioachino Rossini (1792 - 1868).

#### 4.4.6 A Novena de Nossa Senhora da Conceição

O Jubileu de Nossa Senhora da Conceição acontece de 28 de novembro a 8 de dezembro, dia em que no calendário litúrgico católico se celebra a festa da Imaculada Conceição da Virgem Maria. O CSPX é responsável pela parte musical da novena solene que acontece todos os dias da festividade logo após a celebração da missa. Além disso, no dia da festa, fica a cargo do CSPX a Missa Solene Cantada, na parte da manhã e o canto do *Te Deum Laudamus* no encerramento das festividades, à noite.

O repertório executado compreende obras de grandes compositores, especialmente do ouropretano padre João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 16 de março de 1797 - Mariana, 26 de janeiro de 1832) – o Invitatório de Nossa Senhora da Conceição, o Hino *Ave Maris Stella* e

a Ladainha de Nossa Senhora, além de outras obras antigas com compositores não identificados. Trata-se de uma das mais longas novenas e com a parte musical mais rebuscada e com grande participação de fiéis.



**Novena Solene**  
em honra à Imaculada Conceição  
da Santíssima Virgem Maria

*"Tota pulchra es, Maria"*

**1- MINUETO** (Sentados)

**2- INVITATÓRIO E PROCISSÃO DE ENTRADA** (De pé)  
**Coro:** Immaculatam Conceptionem Virgini Mariæ celebremus: Christus ejus Filium adoremos Dominum.  
**Trad-** Celebremos a Imaculada Conceição da Virgem Maria; adoremos o seu Filho, Cristo Senhor!

**3- DOMINE E VENI** (Ajoelhados)  
**INVOCAÇÃO AO ESPÍRITO SANTO**  
O oficiante canta, enquanto todos traçam sobre si o Sinal da Cruz:  
**Ofic-** Deus, in adjutorium meum intende.  
**Coro:** Domine ad adjuvandum me festina. Glória Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper, et in sæcula sæculórum. Amém. Veni, Sancte Spiritus, reple tuórum corda fidélium et tui amoris in eis ignem acende.  
**Ofic-** Emitte Spiritum tuum et creabuntur.  
**T- Et renovabis faciem terræ.**  
*Somente o oficiante fica de pé e prossegue.*  
**Ofic-** Oremus. Deus qui corda fidelium Sancti Spiritus illustratione docuisti: da nobis in eodem Spiritu recta sapere et de

ejus semper consolatione gaudere. Per Christum Dominum Nostrum. **T- Amen.**

**4- ORAÇÃO DE SÃO PIO X A MARIA IMACULADA** (De pé)  
Todos rezam juntos:  
**V**irgem Imaculada, que tanto agradastes ao Senhor e fostes sua Mãe no Corpo e na alma, na fé e no amor, por piedade, volvei benigna vossos olhos aos que imploram o vosso poderoso patrocínio. Eia, bendita Mãe, nossa Rainha e Advogada, que desde o primeiro instante da vossa Conceição esmagastes a cabeça do inimigo, acolhei as súplicas que, unidos a vós, num só coração, vos pedimos apresenteis perante o trono do Altíssimo, para que todos cheguemos ao porto da salvação. A Igreja e a sociedade cantem de novo o hino do resgate, da vitória e da paz. Amém.

**5- HINO (AVE MARIS STELLA)**  
1. Claro e o povo: Ave, Maris Stella, / Dei Mater alma, / Atque semper Virgo, / Felix cæli porta.

Figura 10 - Diretório da Novena Solene da Imaculada Conceição

#### 4.5 O repertório do coral

O repertório – que é o conjunto de obras que determinado coro executa – ocupa um lugar primordial na atividade coral; é, pois, através dele que a vitalidade do coro se manifesta. Por meio da preparação do repertório acontece o desenvolvimento musical de todo o coro (FIGUEIREDO, 2010). Oliveira e Oliveira (2005) explicam que “o repertório que um coral canta é o seu cartão de visita”. Figueiredo (2010, p. 25) afirma, ainda, que “é o elo principal



entre todos os agentes que participam da atividade coral – coralistas, regente, público – e o fio condutor das atividades desenvolvidas pelo conjunto – ensaios, apresentações, etc.”

O Coral São Pio X conta com um grande repertório que compreende, especialmente, obras do período colonial mineiro dos séculos XVIII e XIX, além de outras obras sacras do início do século XX. A maior parte do repertório é cantada em latim, devido ao contexto das tradicionais celebrações litúrgicas. Infelizmente, muitas obras se perderam com o passar dos anos e muitas outras continuam guardadas no arquivo esperando ser preparadas para serem executadas em tempo oportuno.

Dentre as obras mais antigas, destacamos as obras de João de Deus do Castro Lobo (Ladainha, Invitatório, Hino *Ave Maris Stella*), de Jerônimo de Souza Lobo (Salve Virgem Dolorosa, Matinas e Laudes de quinta-feira Santa - Ofício de Trevas), Pe. José Maria Xavier (*Popule Meus; Domine, tu mihi lavas pedes?*), Martiniano Ribeiro Bastos (*Stabat Mater e Quando Corpus*). Há várias composições sem autores identificados e sem origem certa que são cantadas pelo CSPX com frequência.

O repertório contém, em suma: Composições de Missas Solenes, obras das novenas e tríduos, obras do Setenário das Dores, da Semana Santa, cânticos em português (partes móveis da Missa), *Te Deum Laudamus* e Missa de *Requiem*. O repertório básico das novenas e tríduos compreende:

- O Minueto, executado pela orquestra (em alguns casos);
- *Domine e Veni* - 4 composições de A. Américo, uma de Justino da Conceição e uma sem compositor identificado;
- Hino - De acordo com padroeiro homenageado;
- Ladainhas de Nossa Senhora (três opções: Ladainha das Dores, Ladainha do “Couto”<sup>16</sup> e Ladainha de Emílio Soares);
- Cantos de exposição do Santíssimo Sacramento, *Oremus pro pontifice e Tantum Ergo*;
- Jaculatória - De acordo com padroeiro homenageado;
- Hino da Ordem (no caso das Ordens Terceiras de São Francisco de Assis e de Nossa Senhora do Carmo).

---

<sup>16</sup> A Ladainha em Sol do padre João de Deus do Castro Lobo é conhecida como “Ladainha do Couto” pelos coralistas. É provável que em algum momento da história tenha havido certa confusão com o sobrenome do compositor.

No Setenário das Dores há a jaculatória “Salve Virgem Dolorosa” e o Hino “*Stabat Mater*”. As Missas (enquanto estilo de composição) são compostas por: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus e Agnus Dei*. Na celebração das Missas (culto religioso) há outras músicas, entretanto: as chamadas partes móveis ou variáveis, partes em que o coral canta algumas músicas de períodos mais recentes em português.

A maior parte das obras que compõem o repertório do coro são executadas com a orquestra; outras apenas com vozes e órgão e algumas poucas a *capella*. Várias obras possuem solos, normalmente cantados por membros mais antigos. Aqueles que normalmente fazem os solos são uns 5 ou 6, apenas. De forma geral, as Missas possuem muitas mudanças de andamento, e algumas delas, muitos solos, especialmente no *Gloria* e no *Credo*, que são músicas maiores e geralmente mais difíceis. O mesmo pode se dizer das belíssimas Ladainhas e do *Te Deum*.

O *Te Deum Laudamus*, ou simplesmente, *Te Deum*, é cantado pelo CSPX várias vezes durante o ano, sempre na conclusão das maiores festas. É cantado de modo alternado: o padre canta um verso em gregoriano, seguido pelo coral com a parte seguinte.

## Invitatório da Conceição

Pe. João de Deus C. Lobo

Allegro

S  
f Im - ma - cu - la - tam Con - ce - pti - o - nem Vir - gi - nis Ma - ri - a

C  
f Im - ma - cu - la - tam Con - ce - pti - o - nem Vir - gi - nis Ma - ri - a

B.  
f Im - ma - cu - la - tam Con - ce - pti - o - nem Vir - gi - nis Ma - ri - a

Órg.  
Allegro

Figura 11 - Partitura do Invitatório de N. Sra. da Conceição | Fonte: Arquivo do CSPX

Organ | Agnus Dei 3

The musical score is for the Agnus Dei section of a Mass. It features five parts: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), and Organ (Org.). The lyrics are in Portuguese: "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di; A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta". The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The organ part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

Figura 12 - Trecho da partitura do Agnus Dei da Missa Mater Amabilis | Fonte: Arquivo do CSPX

#### 4.6 Os locais de atuação:

O CSPX se apresenta nas diversas igrejas espalhadas pelo centro histórico de Ouro Preto, especialmente naquelas que pertencem à paróquia de Nossa Senhora da Conceição: a Igreja de São Francisco de Assis, a Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, Igreja de Nossa Senhora das Dores e o Santuário Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

O Santuário Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias é uma igreja de grande valor histórico e artístico, um dos mais importantes exemplares da arquitetura religiosa brasileira e abriga os restos mortais de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814) e de seu pai, Manoel Francisco Lisboa. Esta importante igreja esteve fechada para restauração por 9 anos (2013 - 2022) e foi reaberta à população no final de 2022<sup>17</sup>. A história do CSPX está marcada por inúmeras apresentações na Matriz e pode fazer parte das cerimônias de reabertura do templo. No mês de agosto de 2022 foram realizadas as cerimônias religiosas de reabertura, com uma grande programação. Já no mês de novembro, ocorreu a cerimônia civil com a presença de autoridades, representantes do IPHAN e da comunidade local. O Coral São Pio X participou ativamente das duas ocasiões. Embora estes acontecimentos tenham ocorrido após o

<sup>17</sup> Fonte: <https://ouropreto.mg.gov.br/noticia/2956>. Acesso em 18 de abril de 2023.

período de observações do coro, achei por bem mencionar esses fatos que fazem parte da história recente do Coral e de toda a cidade de Ouro Preto. No dia 29 de novembro de 2022, após dez anos, o CSPX retornou à sua Matriz para cantar a Novena Solene da Imaculada Conceição.



*Figura 13 - Santuário Matriz de Nossa Senhora da Conceição | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*



Figura 14 - Interior do Santuário de Nossa Senhora da Conceição | Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Figura 15 - Igreja de São Francisco de Assis | Fonte: Arquivo pessoal do autor.



*Figura 16 - Igreja de Nossa Senhora das Dores | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*



*Figura 17 - - Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Baixo) | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*



*Figura 18 - Igreja de Nossa Senhora das Mercês e Misericórdia (Mercês de Cima) | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*



*Figura 19 - Igreja Matriz de Santa Efigênia | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*



*Figura 20 - Igreja de Nossa Senhora do Carmo | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*



*Figura 21 - Basílica de Nossa Senhora do Pilar | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*





*Figura 22 - - Igreja de Nossa Senhora do Rosário | Fonte: Arquivo pessoal do autor.*

## **5. OS MEMBROS DO CORAL SÃO PIO X: PERFIL E MOTIVAÇÕES PARA A PARTICIPAÇÃO NAS PRÁTICAS MUSICAIS.**

Neste capítulo iremos apresentar o perfil dos integrantes do Coral São Pio X, conhecendo a faixa etária, escolaridade, profissão e experiência musical dos mesmos, desde a existência de alguma formação musical até a prática musical em outros grupos. Em seguida, trataremos da participação dos cantores no coro estudado: como conheceram o grupo e os motivos que os impulsionaram a integrar o coro e que os fazem continuar na prática do Coral. Todos esses fatores serão analisados na perspectiva de como confluem no processo de aprendizagem musical dos coralistas.

### **5.1 Perfil dos cantores do Coral São Pio X**

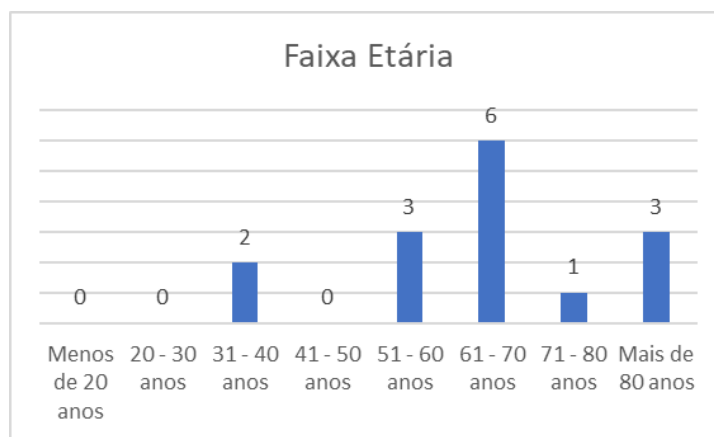
A partir dos dados coletados, procuramos identificar e delinear os integrantes do Coral São Pio X a fim de melhor conhecer os sujeitos da pesquisa. O perfil dos cantores que integram o Coral foi elaborado principalmente através das informações obtidas por meio dos questionários, unidos aos dados extraídos das entrevistas e observações. Tais informações permitem compreender o contexto da participação dos cantores na prática musical do grupo, entendendo como eles se situam nesta prática e possibilitam conhecer as circunstâncias que caracterizam o coro.

Atualmente, o Coral conta com cerca de 15 cantores frequentes que participam assiduamente das atividades desenvolvidas. Cerca de outros 5 participantes aparecem esporadicamente nos ensaios e em algumas apresentações. Esta informação foi obtida através de um livro de presenças e de uma tabela com os nomes e contato dos participantes, os quais tive acesso através da secretaria do Coral. De acordo com o que os coralistas informaram nos questionários, os naipes estão assim estruturados:

- Sete sopranos (47%);
- Quatro contraltos (27%);
- Dois tenores (13%);
- Dois baixos (13%).

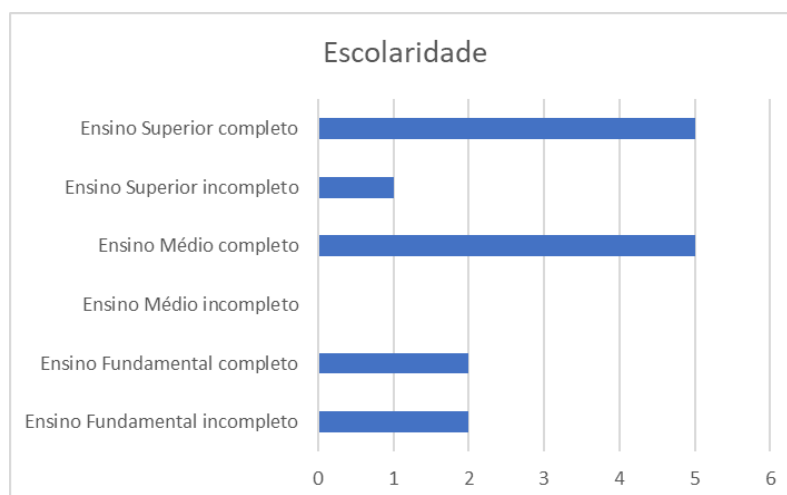
Com relação à idade dos participantes, seis cantores afirmaram ter idade entre 61 e 70 anos (40%); três afirmaram ter entre 51 e 60 anos (20%) e outros três, mais de 80 anos (20%). Dois

cantores afirmaram ter idade entre 31 e 40 anos (13%) e um cantor informou ter idade entre 71 a 80 anos. As faixas de idade constantes no questionário podem ser verificadas no Gráfico 01, abaixo. É importante notar que apenas dois participantes (13%) relataram ter idade inferior a 50 anos, enquanto que dez (67% dos participantes) têm idade superior a 60 anos. Estas informações são cruciais para a compreensão do perfil do coro e evidenciam que se trata de um grupo composto, majoritariamente, por pessoas na terceira idade.



*Gráfico 1 - Faixa etária dos membros do CSPX.*

A escolaridade é bastante diversa, sendo que há, neste coral, cantores com ensino fundamental incompleto a cantores com pós-graduação. No que tange às profissões, percebe-se uma grande variedade: professoras, tecelãs, almoxarife, motorista, técnico em mineração, funcionários públicos, jornalista, estudantes e dona de casa. Dentre os respondentes, sete cantores (47%) afirmaram ser aposentados e dois cantores (13%) não informaram profissão. A quantidade de aposentados é facilmente compreendida devido à elevada faixa etária existente no Coral.



*Gráfico 2 - Escolaridade dos membros do CSPX.*

Mateus Almeida (2013, p. 121), tratando do canto coral na terceira idade, considera como sendo de conhecimento geral que a falta de produtividade na terceira idade desenvolve aspectos negativos e que problemas psicológicos, neurológicos e motores podem ser desencadeados com o passar do tempo. Para o autor, “a música se constitui em um recurso estimulante para essa faixa etária”. Havia uma concepção de que na terceira idade o conhecimento se estagnava, pois o conhecimento era iniciado na infância e alcançava seu máximo desenvolvimento na vida adulta. Entretanto, aponta Santos (2018, p. 3), essa concepção foi substituída, com o passar dos anos, pela ideia de que o ser humano se desenvolve ao longo da vida. De acordo com Illeris (2007, p. 199), normalmente a aprendizagem nesta etapa da vida é orientada para trazer significado e harmonia na vida, como uma espécie de compreensão resumida da existência. Além disso, é comum que ocupem o seu tempo em coisas que consideram atividades de qualidade, como atividades culturais ou sociais (ILLERIS, 2007, p. 210). Para Almeida (2013, p. 121), “quando voltamos o olhar para um grupo de terceira idade, podemos observar os benefícios que o canto coral tem a lhes proporcionar”. O autor complementa, ainda, que o canto coral na terceira idade atua como um “veículo de fortalecimento das relações interpessoais em que a música se torna um elemento socializador”.

## **5.2 Itinerário musical dos cantores:**

Interessa-nos, também, no contexto desta pesquisa, compreender o perfil musical dos coralistas. Para tanto, questionamos os cantores com relação à formação musical prévia - sendo esta formal ou informal - à participação em outros grupos voltados à música e também sobre a prática de algum instrumento musical.

A maioria dos coralistas (10 = 67%) informou não possuir nenhum tipo de formação musical anterior. Os demais coralistas (5 = 33%) tiveram formação musical: em curso livre ou escola especializada de música (3), com familiares ou amigos (1) e na escola de educação básica (1). Questionados sobre quando ocorreu a formação musical informada, os cantores responderam que esta aconteceu na infância ou adolescência e apenas um respondente informou estar em um curso de música atualmente. Estes dados revelam questões importantes aos fins desta pesquisa. Se a maioria dos participantes não possui formação musical anterior, o Coral se torna, então, o ambiente musicalizador, o espaço de aprendizado e desenvolvimento musical. Aqueles que

disseram já ter passado por alguma formação musical, em sua maioria, tiveram esta vivência há muitos anos - décadas, até. O estímulo de tais formações ganha forma, de fato, na prática, que para eles, ocorre na dinâmica das atividades do Coral.

Sobre a participação em outros grupos musicais, quatro cantores (27%) disseram participar de outros corais e um cantor (7%) disse participar de uma banda de música. Com relação à prática de instrumentos musicais, três respondentes (20%) informaram que tocam violão e um respondente (7%) informou tocar instrumentos de percussão. Deste modo, 67% dos participantes não participam de outros grupos musicais. Esta informação, somada aos dados de formação musical dos cantores, revela que, de fato, o Coral pode assumir, para muitos destes, a função de única escola de música (FUCCI AMATO, 2007). Sendo assim, o Coral, como ambiente de prática musical, ganha um papel ímpar no desenvolvimento musical dos participantes, de modo que o aprendizado musical que tiveram está diretamente atrelado a diversos âmbitos desta prática.

Sobre o tempo de participação no Coral, apenas um coralista (7%) disse participar há menos de dois anos e dois coralistas (13%) disseram participar desde a fundação do coro, portanto, há 63 anos. A grande maioria dos cantores (13 = 87%) participa do cordal há mais de 10 anos, sendo que quatro destes (27% do coro) possuem mais de 40 anos de participação.

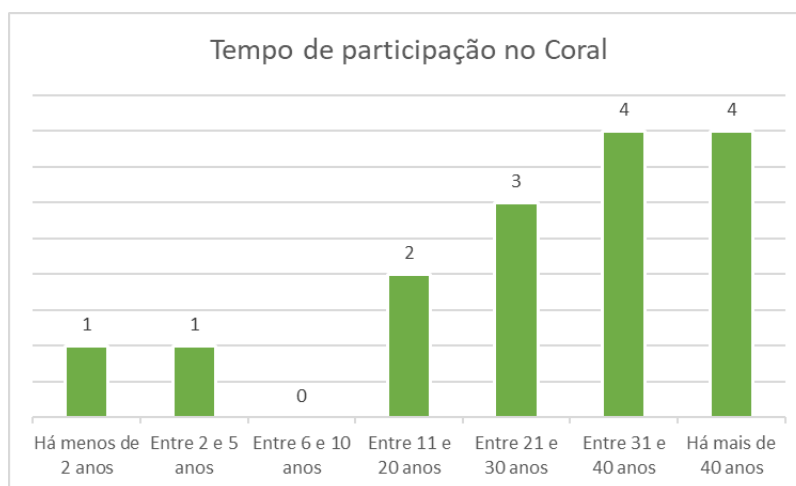


Gráfico 3 - Tempo de participação no CSPX.

### 5.3 O Incentivo na prática e no aprendizado musicais

#### 5.3.1 Primeiros contatos com o Coral São Pio X

Perguntamos aos cantores no questionário: “Como você conheceu o Coral São Pio X?” e “O que te motivou a participar do Coral?”. Com tais perguntas desejamos compreender melhor a relação dos cantores com o coro, entender como se deu o processo de relacionamento dos membros com o grupo bem como o que os levaram a tomar a decisão de participar do Coral.

No que tange aos primeiros contatos com o Coral, respondendo à questão “Como você conheceu o Coral São Pio X?” Os cantores afirmaram, em sua maioria (11 = 73%), ter conhecido o coro nas “celebrações ou ofícios da igreja” e o outro modo mais citado foi “através de familiares ou amigos” (4 = 27%). Algumas informações adicionais foram dadas nos questionários e também nas entrevistas:

*Sou da fundação (Cantor 1); Sou fundadora (Cantor 11).*

*Através da coroação dos anjos (Cantor 4).*

*A convite do fundador (Cantor 5); Por meio de convite (Cantor 10).*

*Como eu fui coroinha desde os 7 anos de idade, eu sempre tive essa vivência de escutar o coral nas celebrações da igreja (Joana, entrevista).*

*[Como eu conheci] o coral é o seguinte... eu sempre gostei muito, desde pequeno. A minha mãe era uma pessoa muito religiosa. Então, tinha as novenas aqui na matriz de Nossa Senhora da Conceição, aqui no [bairro] Antônio Dias. Ela trazia a gente e a gente ficava assim, ligados... mais na música do que no altar, né? Então a gente foi crescendo e até que um dia eu comecei a frequentar o coral e pedi uma pessoa se eu podia participar. Então eu fui aceito e estamos aí até hoje (Marcos, entrevista).*

#### 5.3.2 Motivações para participação no coral

A motivação está diretamente relacionada à dimensão do *Incentivo* na teoria da aprendizagem de Illeris. Esta dimensão, além da já mencionada motivação, diz respeito às questões em torno de sentimentos, emoções e volição (ILLERIS, 2013, p. 18). Illeris considera que uma adequada teoria da aprendizagem deve transcender a divisão clássica entre o cognitivo e o afetivo, devendo se preocupar com o ser humano como um todo (ILLERIS, 2007, p. 76). Pensando, portanto, nesta integralidade da pessoa, além de identificar o que se aprende, procuramos também perceber outros aspectos que são determinantes na aprendizagem.

Nos questionários aplicados, os cantores informaram suas motivações para participar do coro. Verificamos que ouvir e gostar das apresentações do coral foi o motivo mais relatado (6 cantores). Além deste, também foram motivações apresentadas: convites recebidos (5 cantores) e o gosto pela música (3 cantores).

Destaco aqui a relevância da escuta como fator motivador para a participação no coro, uma vez que o principal motivo informado para a participação no CSPX foi a escuta do mesmo. A maioria dos atuais participantes tiveram a oportunidade de ouvir e apreciar o coro em outros momentos. A apreciação musical, além de motivar, é um importante elemento do aprendizado musical. A ação de escutar é inerente a qualquer atividade musical, seja ela qual for. Escutar, contudo, não é uma ação passiva e sem vida, mas ao contrário é delimitadora e permite a possibilidade de ampliação dos significados musicais. Por isso, “a apreciação é a razão central da existência da música e a meta última e constante em educação musical” (SWANWICK, 1979, p. 43)<sup>18</sup>. Esta escuta do coral a qual os cantores se referem não é uma ocasião esporádica, mas ocasiões sucessivas no contexto das festividades religiosas. Dessa forma, trata-se de uma escuta cheia de *significado*, que se torna aprendizado através da experiência (WENGER, 2013, p. 248).

*[O que me motivou] foi escutar o coral cantar nas igrejas, na semana santa e etc. (Cantor 12).*

*Eu participava de coroações a Nossa Senhora durante o mês de maio e ouvia o coral cantar. Gostei muito. Gostaria de cantar e fui convidada (Cantor 9).*

Nas respostas acima é possível identificar, também, a relevância do contexto religioso na motivação dos cantores. Durante o período em que estive observando as atividades do coro, pude perceber que a maioria dos integrantes possui interesse não apenas musical, mas também na prática religiosa. Os cantores participam das cerimônias religiosas atentamente, com suas devoções e costumes, fazendo suas orações. Alguns trazem um terço consigo - e costumam rezá-lo antes do início das celebrações; outros trazem medalhas e broches ou trazem adesivos religiosos em suas pastas de músicas. Além disso, os ensaios do coro são iniciados e concluídos com orações como o Pai-Nosso e Ave-Maria. Há também uma oração inicial composta

---

<sup>18</sup> “Audition is the central reason for the existence of music and the ultimate and constant goal in music education”.

especialmente para o Coral, que alguns rezam de cor. Em algumas circunstâncias os participantes costumam apresentar intenções e pedidos de orações por causas específicas. No ensaio do dia 29 de junho de 2021, uma cantora reclamou: “oh gente, já tem uns dois ensaios que a gente fica conversando e esquece de fazer oração. Temos que pedir as bênçãos de Deus e a proteção de São Pio X pra gente continuar firmes”.

Vimos, anteriormente, que a maioria dos participantes conheceu o Coral através das celebrações e ofícios da igreja. Este dado corrobora a percepção de que as práticas religiosas são muito relevantes para os membros do coro e fazem parte do seu cotidiano. Nas falas dos cantores é possível perceber a importância que atribuem às tradições religiosas e como a participação no coro está associada às práticas piedosas que possuem no dia a dia:

*Todo domingo você vai à missa e muitas vezes o coral estava cantando. Eu gostava de acompanhar, sabe? Eu disse que gostava do coral e uma pessoa me falou: ‘vai lá no ensaio’” (Emílio, entrevista).*

*[O Coral São Pio X] representa a tentativa de resgatar e manter as tradições religiosas em Ouro Preto (Joana, entrevista).*

Em entrevista com o regente Roberto, perguntei o que, na opinião dele, motiva os cantores a participarem do coral. Obtive a seguinte resposta: “Então... eu acho que a motivação deles já veio ao longo do tempo, né? de participar dessas festividades religiosas da cidade”.

Os coralistas entrevistados, quando questionados sobre suas motivações, afirmaram:

*O que me motivou é que eu gosto muito de cantar, adoro música. (Emílio, entrevista)*

*Eu gosto das tradições. Então... o São Pio X é um dos poucos corais que ainda tenta manter a tradição da igreja Católica, do latim, da liturgia sacra... então, isso é o ponto forte [...]. O que me traz para o coral é o gosto mesmo, principalmente pela música sacra (Joana, entrevista).*

*Tem alguns motivos... primeiro, gostar, né? Você tem que gostar daquilo que faz. E depois, também não deixa de ser [um motivo], conhecer mais pessoas e formar uma outra família, né? porque o coral é uma família! (Marcos, entrevista).*

*O que me motivou? é que eu amo cantar! Eu gosto demais das músicas. A minha vida é cantar! A minha vida é música e cantar... Essa é a minha vida! (Cecília, entrevista).*



### 5.3.2.1 Dimensões afetivas na aprendizagem

As condições emocionais e psicológicas são verdadeiros impulsos, que pela força da energia mental influenciam o que é aprendido, ao mesmo tempo em que a motivação, as atitudes e emoções são influenciadas por aquilo que se aprende - o conteúdo (ILLERIS, 2007, p. 95). O ambiente coletivo de prática, de convivência, de estabelecimentos de relações, e por consequência, de histórias, memórias, afetos e aprendizados se torna um essencial fator motivador. No contexto da participação no Coral, os cantores dizem sobre suas experiências e o significado dessa participação:

*Me dá muita alegria, me dá muita satisfação. É o que eu gosto mais de fazer... participar das músicas, do coral (Cecília, entrevista).*

*O coral é uma coisa... soma né? É uma coisa muito boa para mim, é muito excelente e soma para a vida da gente... uma coisa a mais que a gente participa na sociedade e pra mim é muito importante. O coral é muito importante além dos outros afazeres que tenho no dia-a-dia. Eu gosto muito do coral (Marcos, entrevista).*

*São duas coisas que eu me sinto bem... a música... a música é uma terapia pra gente! E dançar... também é outra terapia. Então, eu aconselho essas duas coisas. Eu gosto de expressar meus sentimentos através das músicas que a gente canta. A gente canta com a alma! (Emílio, entrevista).*

*Pra mim é um privilégio, né? particularmente, é um privilégio participar [do coral] e pretendo levar assim até quando Deus quiser (Marcos, entrevista).*

Afirmações como as citadas acima, relatando a alegria, o bem-estar e satisfação por cantar e por participar de uma comunidade musical, têm de ser levadas em consideração na análise do aprendizado. O ambiente, inferimos através dos relatos, é incentivador, cheio de significados e da subjetividade dos participantes. Os efeitos dessa participação vão influenciando as condições emocionais com as quais os cantores vivenciam ativamente as atividades do grupo.

Ainda nesta dinâmica, os diversos compromissos e atividades do coral, bem como o repertório adotado adquirem diferentes significados e importância para os membros. No ensaio do dia 01 de junho de 2021, o regente avisou aos participantes que iriam começar a ensaiar um novo *Te Deum*. Na ocasião, os cantores comemoraram e demonstraram certa empolgação com seus comentários: “que bom, vamos poder variar um pouco”, “ótimo, só temos cantado o [*Te Deum*] de Anacleto”. Já no ensaio do dia 15 de junho de 2021, o regente Roberto entregou as partituras do *Te Deum* de João Batista Lehmann e começou a ensaiar com o naipe dos sopranos. Uma das

cantoras imediatamente indagou: “Uai, mas esse é o ‘*Te Deum* curto’, né gente?” - Outra cantora respondeu: “É sim! Mas tem tempo que a gente não canta. Nem deve sair direito...”. As duas arriscaram cantar sozinhas, espontaneamente, um trecho do início da obra. Em seguida, uma delas comentou: “Ele [o *Te Deum*] não é muito bonito não!” e fez uma careta. Outros cantores concordaram. O regente explicou que estudar aquela obra era importante por ser menor e mais simples, o que facilitaria em algumas circunstâncias, como em dias de cerimônias muito demoradas ou períodos com muitas apresentações. O fato é que percebendo a insatisfação dos cantores e a desmotivação com relação àquela obra, alguns ensaios depois, o regente acabou abandonado a proposta: “Essa obra é bem mais simples, mas não está havendo evolução do coro, né gente? Está claro que vocês não querem! Vamos gastar nosso tempo com outras coisas então”, afirmou para o grupo.

Este caso, observado durante os ensaios, deixa à mostra que o repertório adotado tem uma importante influência no aprendizado do grupo e diz respeito à disposição com a qual os cantores iniciam um processo. Este mesmo caso ilustra também a compreensão de Illeris (2007, p. 82) que afirma que o aspecto do *incentivo* da aprendizagem sempre afetará o resultado da aprendizagem, ainda que não influencie o próprio conteúdo aprendido. É importante notar, ainda, que a disposição ou indisposição existente diante de um contexto de aprendizagem impacta diretamente num certo grau de decisão de cada pessoa, como que um ‘sim, quero aprender!’ ou ‘não, não tenho interesse!’. Para ilustrar a relação do *incentivo* com os resultados da aprendizagem, Illeris apresenta um exemplo de fácil compreensão, considerando que um menino bem-motivado, via de regra, será melhor em lembrar matemática do que um outro menino, mesmo que este último, com grande esforço, acabe aprendendo a mesma coisa. Desse modo, o menino bem-motivado estará inclinado a usar suas habilidades matemáticas em todos os contextos relevantes, enquanto que o menos motivado tenderá a evitar estes contextos, ou vai evitar vê-los de um ponto de vista matemático - o que o fará mais propenso a esquecê-lo (ILLERIS, 2007, p. 82).

Os cantores manifestaram suas preferências de repertório e as atividades preferidas no coro. Algumas ocasiões, como a Semana Santa e o Jubileu de Nossa Senhora da Conceição e as novenas surgem com frequência nas afirmações dos coristas. Questionados sobre quais músicas do repertório eles mais gostam, os cantores responderam:

[...] Semana Santa [...] (Cantor 3)

Sábado Santo e Semana Santa (Cantor 4)

Quase todas da Semana Santa (*Popule Meus*), Jubileu de Nossa Senhora da Conceição (todas) [...] (Cantor 5)

[...] *Christus factus est*<sup>19</sup> [...] (Cantor 10)

[...] *Popule Meus*, Ofício de Trevas<sup>20</sup> e etc. [...] (Cantor 12)

Eu gosto muito das novenas, dos tríduos e do *Te Deum* (Joana, entrevista).

Nós temos algumas atividades do coral junto com a comunidade, né?... Tem a semana santa, né? que é um marco do coral; a novena da Imaculada... e as festas das paróquias, das outras irmandades que convidam a gente. A gente está sempre presente pra poder contribuir, dentro do possível (Marcos, entrevista)

Olha, eu gosto muito de participar da na novena de Nossa Senhora da Conceição, do Jubileu, que fala né? Gosto de participar, muitas vezes, das novenas que se tem na nossa paróquia (Emílio, entrevista)

Nestas ocasiões mais intensas do ano, como a Semana Santa e o Jubileu de Nossa Senhora da Conceição, o coro se apresenta por vários dias seguidos. É neste período que costumam aparecer alguns cantores que vão mais esporadicamente, atraídos pelas particularidades destas ocasiões. É interessante notar que mesmo sendo períodos muito cansativos a frequência dos participantes era significativamente alta nestes dias. Isso reforça, a meu ver, a importância destas celebrações para os cantores e evidencia que se encontram bem-motivados nestas ocasiões. A fala dos cantores revelam – ao citarem as obras preferidas, as festas religiosas e os convites que recebem – que o incentivo está tarelado ao gosto musical, mas também ao contexto comunitário e social.

Impactam diretamente na ação do coro, e por consequência, no seu processo de aprendizagem, a recepção, valorização e incentivo da comunidade local, especialmente das pessoas que são referências nos contextos cultural e religioso. No encerramento do Jubileu de Nossa Senhora da Conceição, no dia 08 de dezembro de 2021, após o Coral cantar o *Te Deum Laudamus* como parte dos ritos de encerramento, o pároco da paróquia de Antônio Dias pediu a todos os presentes que lotavam a igreja que olhassem para cima, em direção ao coro da igreja. O padre pediu que todos os integrantes do Coral e Orquestra se aproximassem da sacada do coro e então fez grandes elogios: “Sem vocês nossa festa não teria brilho... tão dedicados que são à arte, à nossa paróquia e ao serviço da igreja [...]. Sabemos o quanto vocês se dedicam, com tantos

<sup>19</sup> Parte do repertório da Semana Santa.

<sup>20</sup> As duas obras fazem parte do repertório da Semana Santa.

ensaios e longa preparação. Vocês viram, quantas ladainhas tão bonitas, cantadas com maestria? Lindo demais, né? Muito obrigado a todos vocês!”. E seguiu-se um longo aplauso de todos. Os cantores e músicos ficaram visivelmente satisfeitos e surpresos pela forma do agradecimento. Um cantor, ao final comentou: “agora aumentou nossa responsabilidade né? com esses elogios todos... vamos ter que ensaiar mais pra continuar fazendo mais bonito”.

No ensaio do dia 29 de junho de 2021, em um dado momento, o padre da paróquia chegou enquanto o coral estava cantando. Ele ficou escutando em silêncio. Quando acabou a música ele aplaudiu e elogiou o coral: “estava passando e ouvi vocês cantando... estava tão bonito que eu tive que passar aqui”. Na sequência, observei que todos cantaram mais entusiasmados e soltando mais a voz. O regente comentou depois de um tempo: “acho que vou pedir o padre para vir toda semana. Até a parte que não estava dando certo saiu sem dificuldade agora...”. A situação era que havia uma dificuldade de entendimento da divisão rítmica de alguns trechos de um *Domine*. O regente já havia explicado e cantado com os coralistas e após várias repetições não haviam conseguido executar corretamente.

A relação dos cantores com o repertório e a influência do mesmo no seu aprendizado musical podem ser percebidas pelo tipo de repertório adotado: músicas sacras, barrocas, algumas de compositores ouropretanos de renome no âmbito da música colonial brasileira, cantadas em latim. Este repertório, muito específico, cantado pelo coral torna-se um fator de certo orgulho e satisfação por parte dos cantores, características expressas de algumas formas em seus relatos:

*Tem muitas pessoas [...] fora de Ouro Preto, de outras cidades, que não conhecem nosso coral. Então, através das apresentações, a gente fica mais é... visto, né?, fica mais conhecido. Então, eu acho muito importante isso (Emílio, entrevista)*

*O que me traz para o coral é o gosto mesmo, principalmente pela música sacra (Joana, entrevista)*

“O que o Coral representa para Ouro Preto e seus moradores?” foi uma das perguntas direcionadas aos coralistas. As respostas parecem tão sincronizadas quanto as vozes num coro:

*Patrimônio cultural, tradição, religiosidade, orgulho para os ouropretanos (Cantor 4).*

*Representa tradição, beleza, representa Ouro Preto (Cantor 7).*

*Representa a continuação e a representação de uma tradição secular da cidade (Cantor 10).*

*É a beleza ouropretana que temos, para representar nossas vozes através da música, apresentada em latim, porque poucas pessoas conhecem (Cantor 14).*

O regente Roberto, tratando da representatividade do coro para a cidade, contextualiza a prática do Coral no ambiente cultural de Ouro Preto, além de situar a sua ação como regente neste cenário:

*O coral tem 63 anos, funcionando; já passou vários desafios, transformações, inclusive agora está passando por novos desafios... É um coral de extrema importância para a cidade, principalmente para a comunidade do [bairro] Antônio Dias... que ele foi criado para atender as festividades [...]. Então, é de extrema importância o bom funcionamento desse coral. Foi por isso, até, que aceitei esse desafio [de reger]. O coral já não é só dessa comunidade [...]. Então é isso... o coral é de extrema importância para a comunidade ouropretana e quando se fala de festividade religiosa, na maioria delas, o coral São Pio X está presente. Então não tem como não falar do Coral São Pio X nas festas religiosas de Ouro Preto (Roberto, entrevista).*

A relação do Coral São Pio X com as festividades religiosas de Ouro Preto é muito forte e já faz parte dos costumes da população. O Coral tem sua participação ativa nas cerimônias da Semana Santa que, inclusive, atraem grande quantidade de turistas. O repertório executado, em grande parte do período colonial, chama a atenção e desperta curiosidade quando somado às diversas particularidades das tradições ainda vividas na cidade. As novenas e tríduos, o Setenário das Dores, as Missas Solenes e cântico do *Te Deum Laudamus* compõem a atmosfera cultural da cidade e nestas ocasiões o Coral São Pio X está presente.

Não é raro que várias pessoas subam até o coro das igrejas - local onde o Coral normalmente se posiciona - durante as cerimônias religiosas para ver o Coral de perto, gravar vídeos, tirar fotos, sanar a curiosidade e fazer perguntas aos cantores. Em uma dessas ocasiões, no dia 05 de dezembro de 2021, durante a novena de Nossa Senhora da Conceição, ouvi uma cantora que dizia a um turista: “Não é em todo lugar que a gente vê uma cerimônia linda assim, né? com essas músicas tão bonitas e em latim ainda! Eu canto aqui há vários anos e não me canso. É muita beleza!”. Em outro momento, a mesma cantora comentava o quão inspirador era poder cantar, lá de cima, com uma visão tão linda do teto da igreja: “me sinto como se fosse aqueles anjos ali (aponta a pintura) cantando”. A cantora se referia à belíssima pintura de Manoel da

Costa Ataíde, que decora o teto da nave da igreja de São Francisco de Assis<sup>21</sup>, que trata da Assunção da Virgem Maria, que naquela representação está rodeada por uma grande orquestra de anjos. Um cenário incrivelmente musical.



Figura 23 - Forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, pintura de Manoel da Costa Ataíde | Foto: Arquivo pessoal do autor.

No processo de aprendizagem, ocorre também o importante desenvolvimento da sensibilidade. A incerteza, a curiosidade ou até mesmo as necessidades não satisfeitas podem nos levar a buscar novos conhecimentos ou novas habilidades para restabelecer o equilíbrio mental e corporal e, ao fazê-lo, através da dimensão do *incentivo*, desenvolvemos simultaneamente nossa sensibilidade em relação a nós mesmos e ao nosso ambiente (ILLERIS, 2007, p.26-27). O cantor Emílio, em entrevista, respondeu o que para ele significa ser cantor: “[Ser] cantor?... eu acho que é a gente se expressar através das músicas, [expressar] o sentimento que a gente tem”. Na fala desse participante podemos perceber nuances da sensibilidade com relação a si mesmo - que toca também o componente da *identidade*.

<sup>21</sup> Em 2021, como em alguns anos anteriores, a novena de Nossa Senhora da Conceição foi realizada na igreja de São Francisco de Assis, uma vez que o Santuário Matriz de Nossa Senhora da Conceição ainda estava fechado para obras de restauração.

Através dos discursos dos cantores (alguns já citados acima), pude constatar que é uma visão unânime entre os participantes que o CSPX é um patrimônio da cidade, como que um promotor e guardião das tradições religiosas no que tange à música. O significado que o Coral assume nas concepções dos cantores, uma vez que esta comunidade é composta por eles, certamente, diz bastante sobre eles próprios. A dimensão da *Identidade* surge neste aspecto, revelando as relações complexas entre o indivíduo e a comunidade. Nossas identidades, segundo Wenger (1998, p. 148), mesmo no contexto de uma prática específica, são também uma questão de nossa posição e da posição de nossas comunidades dentro de estruturas sociais mais amplas e não são apenas uma questão interna a essa prática. De tal modo, o Coral, como comunidade inserida numa estrutura mais ampla - a histórica cidade de Ouro Preto e seus contextos -, assume uma posição de conservador das tradições, revelando aspectos importantes sobre os membros. A participação no coro, com tais características, parece tornar os cantores agentes de preservação de um patrimônio; promotores de uma cultura histórica que se enraíza no cotidiano e na trajetória de cada sujeito. Esta participação, de acordo com a visão de Wenger, molda não apenas o que fazem, mas molda quem são e como interpretam aquilo que fazem (WENGER, 2013, p. 248). Importante ressaltar que “o coro pode ser considerado um multiplicador da cultura musical que expressa” (OLIVEIRA, 2011, p. 89).

Faz-se necessário lembrar que as motivações que impulsionam os cantores na prática musical do grupo não se limitam aos estímulos iniciais, mas são constantemente dinamizadas pelas diversas situações cotidianas vivenciadas no Coro. De tal modo, a permanência dos coralistas no grupo é também consequência das atividades desenvolvidas com todas as suas particularidades. Os coralistas apresentaram algumas motivações para continuarem participando do Coral:

*Pelo amor à música e ao ambiente (pessoas) (Cantor 5).*

*Gostar de cantar e [por gostar] das pessoas (Cantor 6).*

*Colegas - grupo; interesse pela música; interesse pela arte. (Cantor 8).*

*Gosto muito de cantar e gosto muito do ambiente e dos colegas (Cantor 9).*

*Aprimorar conhecimento cultural dentro da música, relacionamento pessoal com os demais componentes (Cantor 13).*

A participação no coro estabelece novas relações sociais, novas experiências coletivas que por sua própria natureza ocasionam o estabelecimento de relações pessoais. O ambiente, isto é, a comunidade firmada na prática musical, é o espaço de envolvimento, de enriquecimento das relações e de desenvolvimento mútuo. Trata-se de uma participação ativa na *prática* da comunidade social, que possibilita construir *identidades* em relação a esta comunidade (WENGER, 2013, p. 248). A aprendizagem acontece, também, através do sentimento de pertença à medida em que o ambiente vai se tornando familiar e à medida que cria uma certa identificação de cada pessoa com a comunidade e sua prática.

*O coral é uma família. Você tem que ter um relacionamento interpessoal e não funcional: 'vou lá cantar e tal e vamos embora pra casa' - fica uma coisa muito vazia. [...] Eu gosto de todos, né? [mesmo] com todas as dificuldades que tem hoje, no dia-a-dia, eu faço o máximo para estar presente em todas [as atividades] porque eu gosto de estar presente no coral. Eu gosto de estar presente... falando do coral mesmo, e também dos colegas, né? (Marcos, entrevista).*

*[...] Eu sinto assim... a gente é uma família. O coral pra mim, é uma família. Onde a gente vive todos os dias... entra ano, sai ano... pra mim é uma família, o coral (Cecília, entrevista).*

Dias (2011, p. 23) afirma que “a prática coral permite que os indivíduos sejam postos frente a frente e interajam pelo discurso musical, quando cada um dos participantes vai estabelecendo uma sintonia compartilhada”. A sociabilidade desenvolvida na prática coletiva de música - e neste caso, na prática coral - é ao mesmo tempo resultado de um processo de aprendizagem e também um elemento facilitador ou propiciador do mesmo processo. Na dinâmica da aprendizagem, o conteúdo e o incentivo, segundo Illeris, dependem crucialmente do processo de interação entre o indivíduo e o ambiente social, cultural e material (ILLERIS, 2013, p. 21). Esta interação resulta numa rica experiência humana e musical, onde "os conhecimentos adquiridos pelos participantes do coral influenciam na apreciação artística e na motivação pessoal de cada um, independentemente de sua faixa etária ou de seu capital cultural, escolar ou social” (FUCCI AMATO, 2007, p. 77).

Os estímulos do ambiente, sejam os propriamente musicais, sejam os interpessoais, são fatores de grande importância no desenvolvimento musical. O incentivo, como forte impulso, desempenha um papel determinante do aprendizado musical, como processo contínuo de experimentações, vivências e expressividade emocional. As diversas motivações pessoais,



tomam outras proporções na dinâmica de grupo de um coro; a integração dessas motivações e o aprendizado que daí resulta, são também um campo de descobertas.

Identificamos, portanto, neste capítulo, os sujeitos da pesquisa em questão - os integrantes do Coral São Pio X: são cerca de 20 cantores, que em sua maioria estão na terceira idade, já se encontram aposentados e participam do coral há muitos anos. Elucidamos, ainda, os benefícios da prática coral em grupos de terceira idade, sobretudo no que tange ao fortalecimento das relações sociais, aos benefícios emocionais e de integração. Os membros do coro, majoritariamente, não possuem formação musical anterior à participação no grupo e por este motivo, o CSPX se torna para eles o principal ambiente de aprendizado e vivências musicais, onde desenvolvem a sua musicalidade coletivamente.

Diante do que foi exposto no capítulo, percebemos que as motivações dos coralistas podem ser resumidas em alguns aspectos motivadores: Há a **motivação a partir da escuta/apreciação do coro**, surgida das apresentações realizadas pelo grupo em diversos momentos. Os cantores foram motivados também pela **prática religiosa, pela tradição e vida cultural da cidade**. Tais características marcam a história, trazem recordações e um efetivo envolvimento cultural. O **reconhecimento externo** do papel do coro no cenário cultural da cidade também fez com que os coralistas se mantivessem estimulados. Outro aspecto motivador é o **gosto pela música** e a possibilidade de assumirem um papel artístico. **O repertório musical e as atividades do coro** foram também motivadores: as especificidades do repertório, suas características e singularidade despertaram o interesse dos participantes. Por fim, o **sentimento de pertença, a convivência e a socialização** representam aspectos de grande motivação que integram e consolidam a prática do coral.

Todos estes aspectos se relacionam diretamente com a dimensão do *Incentivo* da aprendizagem de acordo com Illeris (2007, 2013) e uma vez motivados e dispostos dos efeitos afetivos e emocionais relacionados à participação no grupo, através da *interação* entre os participantes o *conteúdo* da aprendizagem se manifesta. Estas dimensões despontam em meio a uma participação ativa na *prática* do coro, que possibilita construir *identidades* em relação a esta *comunidade* (WENGER, 2013, p. 248). A participação no CSPX, com todas as suas características e a partir dos aspectos motivadores resulta numa experiência cheia de *significado* que continua a incentivar a participação.

## 6. O APRENDIZADO MUSICAL NO CORAL SÃO PIO X.

Neste capítulo procuro tratar dos diversos processos que acontecem no cotidiano do Coral São Pio X e que configuram aspectos de aprendizado musical. Para tanto, a partir dos apontamentos dos próprios cantores, será abordado o *conteúdo* do aprendizado - que compreende as habilidades desenvolvidas pela efetiva participação no coro. Em seguida, trataremos de outras questões centrais neste estudo: as formas de aprendizado que foram observadas no coral ocorridas na *interação* dos cantores e analisadas sob a perspectiva teórica adotada.

### 6.1 A Educação Musical no coro

A investigação do aprendizado musical no coro pode despertar, por vezes, pensamentos que questionam a validade e a eficácia do aprendizado musical ocorrido fora do ambiente de uma escola de música. Segundo Carlos Sandroni (2000, p. 20) nos dias atuais é mais comum admitir que é possível aprender música fora das escolas de música. Entretanto, destaca que “é preciso reconhecer que ainda temos uma tendência renitente a pensar que o modo como se aprende fora delas, em alguma medida, é menos importante, ou mesmo irrelevante”. Deste modo, procuramos resistir a esta tendência e identificar a importância do conhecimento musical desenvolvido no coro, considerando suas características e formas. O coro, afirma Fucci Amato (2007, p. 75), “é um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino-aprendizagem”. Portanto, tratamos, aqui, do canto coral como um ambiente de educação musical.

Na dinâmica de um coro, diversos trabalhos de educação musical podem ser desenvolvidos. Podemos citar, por exemplo, o solfejo, o ensino de leitura musical, o desenvolvimento de técnica vocal e atividades de percepção (FUCCI AMATO, 2007, p. 82). Entretanto, conforme alerta Margarete Arroyo (2000, p. 19) “a educação musical deve ser muito mais do que aquisição de competência técnica; como visto no capítulo anterior, há todo um ambiente de rica prática cultural que confere significado à vida e ao fazer musical dos integrantes.

Fucci Amato (2007, p. 83) apresenta algumas ferramentas que podem contribuir para o processo de ensino/aprendizagem musical dentro do canto coral, como: inteligência vocal, consciência respiratória, consciência auditiva, prática de interpretação, dentre outros. A partir da utilização

de várias dessas ferramentas, aos poucos os participantes vão se desenvolvendo musicalmente e no contexto de sua prática podem aprimorar suas experiências musicais.

A educação musical dentro do canto coral pode ser concebida a partir da ampliação do entendimento das possibilidades de desenvolvimento musical e vocal individual, o que certamente reflete na qualidade da produção musical do coro e permite o cultivo de expectativas de realização em nível crescente de execução (FUCCI AMATO, 2007, p. 91).

## 6.2 O Conteúdo da aprendizagem: as habilidades desenvolvidas

Como visto no capítulo três deste trabalho, Illeris (2007, 2013) considera que todo aprendizado é o aprendizado de algo; que o que se aprende não tem a ver apenas com conhecimentos e habilidades, mas também com atitudes, compreensão, discernimento, orientação cultural geral, aquisição de metodologia e características pessoais como independência, responsabilidade, cooperação e flexibilidade, tudo o que se reúne sob o conceito moderno de competência (ILLERIS, 2007, p. 243). Tais aspectos envolvem a dimensão do *Conteúdo* da aprendizagem e serão abordados a seguir.

Nos questionários aplicados aos cantores foi possível verificar as impressões que eles próprios possuem sobre os benefícios de sua participação no coral. Um dos itens era: “Você considera que adquiriu ou aprimorou habilidades musicais no coral?” - ao qual apenas um cantor respondeu negativamente. Muitos dos participantes informaram quais habilidades consideram ter aprendido ou aperfeiçoado no coral:

*Cantar por partitura e técnica vocal (Cantor 01)*

*Postura (Cantor 03)*

*Postura, compostura, sociabilidade musical, etc. (Cantor 04)*

*Saber ouvir, ser mais atenciosa e calma, cantar afinada. (Cantor 05)*

*Usar bem a voz, através do uso do diafragma (respiração), técnica vocal.  
(Cantor 06)*

*Mesmo não sabendo nome de nota, consigo perceber quando a nota sobe ou desce. Contagem de compasso (Cantor 07)*

*Aprendi a ler partitura. Postura. Afinei a voz. (Cantor 08)*

*Sensibilidade de escutar, educar a voz e afinação. (Cantor 09)*

*Ler um pouco de partitura; ouvir melhor. (Cantor 10)*

*Técnica vocal (Cantor 11).*

*Vocalize, técnica vocal (Cantor 13)*

*Ritmos e tons (Cantor 14)*

Nas respostas obtidas, percebe-se a predominância de habilidades relacionadas ao canto como prática musical – resultado natural para um grupo cuja atividade básica é, de fato, cantar: “técnica vocal”, “afinação”, “educar a voz”, “vocalize” e “respiração”.

### *6.2.1 Técnica vocal*

Figueiredo (1990, p. 75) trata da função da técnica vocal como elemento de educação musical e faz importantes considerações sobre o seu uso em coros. A técnica vocal, muito abordada na prática coral, compreende exercícios que visam a facilitar a realização musical e melhorar a qualidade vocal, afirma o autor. Por sua vez, Gaborim-Moreira (2015, p. 261) destaca dois princípios: a técnica vocal é parte do aprendizado musical e também é essencial para a construção, de modo eficaz, da performance do grupo; além disso, a técnica vocal é fundamental para a manutenção da saúde vocal dos coralistas. “A técnica vocal é assunto de extrema importância para a atividade coral e deve ser tratada cuidadosamente para não criar obstáculos ao invés de resolvê-los” (FIGUEIREDO, 1990, p. 76).

De acordo com Silva (2017, p. 126) o aprendizado da técnica vocal conduz ao domínio de habilidades e à compreensão de conhecimentos musicais específicos, como “(...) cantar de maneira satisfatória, tendo em vista uma boa emissão, afinação e articulação, sem esforços e fadigas vocais”. Para Figueiredo (1990, p. 76) a técnica vocal deve facilitar a emissão e o controle da voz por meio de exercícios constantes realizados de forma sistemática, compreendendo a técnica vocal como um recurso na prática coral.

Os ensaios do CSPX começam, habitualmente, com exercícios de aquecimento vocal (vocalizes) que o regente utiliza para trabalhar nuances de técnica vocal com os cantores, como pude verificar no período de observações do coro. Não há uma ação sistematizada que aborde as noções de técnica vocal, respiração e afinação. Todos esses conteúdos surgem organicamente

quando trabalham as músicas do repertório. Ao longo dos ensaios, as próprias dificuldades apresentadas pelos coristas levam o regente a tratar conteúdos específicos.

No ensaio do dia 08/02/2022, um dos cantores do naipe dos baixos comentava com o outro: “você está respirando errado aí. Está faltando ar, por isso fica picada a palavra, fica respirando no meio dela. Tem que usar o diafragma... Não é isso, maestro?” – O regente, então, concordou e complementou a explicação para todos. Casos como esse, de intervenções feitas pelos próprios cantores são bastante comuns no dia a dia do grupo. Não é raro que compartilhem entre si os saberes que construíram, levando mais elementos para a dinâmica de aprendizagem do coro.

Em algumas ocasiões o regente dava orientações ao grupo sobre higiene vocal e também sobre formas de mitigarem os esforços excessivos na hora de cantar, sobretudo, nos períodos de maior atividade do coro, quando cantavam durante vários dias seguidos. Durante a Novena de Nossa Senhora da Conceição (dia 02/12/2022), por exemplo, o regente orientou que os cantores não cantassem junto com o povo as partes alternadas das músicas para não cansar as vozes. As intervenções do regente, podemos concluir, são ocasiões propícias ao desenvolvimento dos cantores. Mais a frente trataremos mais detalhadamente da função do regente.

Outras respostas dadas à pergunta das habilidades adquiridas no coro, como, por exemplo, “compostura” e “sociabilidade musical”, despertaram a vontade de questionarmos o seu significado ao cantor participante da pesquisa. Entretanto, o instrumento de coleta de dados utilizado – questionário – é limitante neste sentido. Alguns cantores responderam, como pode ser observado, habilidades que não são necessariamente musicais, como: postura e “ser atenciosa e calma”. Possivelmente, com base em suas experiências pessoais e de participação no grupo, esses cantores compreendem que tais características são necessárias a uma boa prática musical.

### *6.2.2 Leitura musical: relação dos coralistas com a partitura*

Chama atenção a resposta do Cantor 07: “*mesmo não sabendo nome de nota, consigo perceber quando a nota sobe ou desce*”. O cantor, sabe, na verdade, perceber a variação de alturas que

ocorre nas melodias das músicas que executa. Trata-se da percepção do movimento sonoro da melodia que fica mais aguda, ou seja: "quando a nota sobe"; ou que fica mais grave, "quando a nota desce". Existe aí, portanto, um tipo de inteligência musical que, embora não compreenda todas as nuances da codificação musical, sabe interpretar significados na partitura, alcançando, por fim, seu objetivo. O significado que tentamos criar no processo de aprendizado, segundo Illeris (2007, p. 74) é inerente à capacidade do cérebro humano, e portanto, à nossa natureza. O pesquisador considera, ainda, que à medida em que a sociedade vai se tornando mais complexa, esse aspecto do aprendizado também aumenta. Na perspectiva de Wenger (1998, p. 54) a construção de significados produz novas relações com e no mundo. No caso em questão, o corista estabeleceu uma relação com os elementos que dispunha, criando sentidos no contexto prático de sua ação.

Os cantores também foram questionados com relação à leitura de partitura e sua compreensão da mesma. Diante da pergunta "Você sabe ler partitura?" Dez coralistas (67%) responderam "entendo um pouco", quatro coralistas (27%) disseram que "não", nenhum deles respondeu afirmativamente e uma pessoa não respondeu. Nas mais de 40 ocasiões em que me pus a observar o coral, os participantes sempre fizeram uso de partituras e, a ponderar pelas comunicações do regente e dos cantores, as partituras eram sempre consideradas, com apontamentos diretos à escrita musical. Algumas frases são bem habituais no cotidiano do coro, como: "Vamos voltar no compasso x", "atenção para a fermata", "Esse *Allegro* não deveria ser mais rápido um pouco? Estou achando muito lento!", "Ninguém olhou para o maestro né? e aí ninguém fez esse *rallentando* que está escrito aí...", "tem gente cantando na pausa", "começa piano e vai crescendo até o fortíssimo", "Vocês entram dois tempos depois de nós", "É pra voltar *Da capo*?" - Tais frases revelam que há algum grau de propriedade da linguagem musical por parte dos integrantes, demonstram que foi desenvolvido um vocabulário, um repertório de conceitos, significados e contextos que integram, comunicam e traduzem percepções.

Todavia, as respostas dos cantores no tocante ao conhecimento da leitura de partituras, de forma preliminar, parecem divergir um pouco da prática observada no grupo. As entrevistas ajudaram a compreender melhor a perspectiva dos cantores:

*Olha, se eu falar pra você que eu sei ler partitura, é mentira né? porque eu não tenho conhecimento musical. Eu tenho um pouco de conhecimento, mas se você falar se eu entendo a partitura? eu não sei! (Marcos, entrevista)*

*Não sei ler partitura, eu gosto de cantar pela partitura, mas infelizmente eu não sei ler, mas eu me esforço para cantar pela partitura. Pra mim é bem melhor (Cecília, entrevista).*

*Rapaz, eu não sei não. Eu canto mais de ouvido... Sou sincero! Canto mais de ouvido mesmo. Eu não sei ler partitura muito não (Emílio, entrevista).*

Um fato interessante aconteceu em um dos ensaios que observei (15 de junho de 2021): o regente, que estava há poucos meses à frente do coro, entregou a partitura de uma nova música que ia trabalhar com o grupo e rapidamente alguns cantores reconheceram, pela leitura da partitura, qual era a música: “Uai, mas esse é o ‘*Te Deum* curto’ né gente?” – Tratava-se de uma obra que eles já haviam cantado há vários anos, mas não tinham a informação do compositor. A obra era identificada por eles pelo apelido de “*Te Deum* curto”. Analisei que com as informações que tinham à disposição, a única forma que tinham de identificar a música era, de fato, através da leitura da partitura. Em diversos outros ensaios observei, também, que alguns cantores conseguiam solfejar diferentes trechos de obras que eram ensaiadas. Essa habilidade ficava evidente sempre que recebiam a partitura de uma nova música, quando não tinham referências anteriores da mesma. Ou seja, não se tratava apenas de imitação ou de memorização, mas da habilidade de extrair e interpretar informações musicais da partitura.

Cada coralista possui uma experiência diferente, e, por conseguinte, há diferentes modos e graus de aprendizado do repertório e da partitura, resultando em formas diferentes de uso da mesma:

*Alguma coisa eu entendo, assim... Quando a partitura vem as quatro vozes, pra mim é uma preocupação de menos as entradas das músicas, porque você seguindo a partitura, você vai seguindo as quatro vozes e você vê a hora da sua voz, a hora do outro... tudo certo. Para mim, é uma tranquilidade pegar a partitura para seguir desse jeitinho aí (Cecília, entrevista).*

*Tem aquelas notas, tem aqueles pontinhos. Ah, é ‘dó’? é ‘ré’?... isso eu não sei! Então... isso é um conhecimento que eu tenho que aprender. O que eu sei [é] mais ou menos igual [ao que] eu falei pra você: Oh, gente, é ‘moderato’, é ‘piano’... isso eu sei... É lento, é forte... é mezzo forte, isso eu aprendi através de vocês, no coral... Mas o resto, ler [as notas na]clave de sol, isso eu não sei (Emílio, entrevista).*

*Só sei quando sobe a nota e desce. Se ela está na clave de sol, também eu sei olhar. Fora isso, não sei nada, nada... Minto!... sei sim: sei quando muda o andamento; sei contar os compassos... [isso] já aprendi. Uso a partitura mais para ler a letra (Joana, entrevista).*

De forma geral, os cantores desenvolveram a habilidade de se guiarem pela partitura. Alguns de forma mais básica, apenas através da letra das músicas contida na partitura e por elementos de dinâmica; e outros, por sua vez, já conseguem interpretar mais informações: identificar algumas notas, as entradas do seu naipe e dos demais, duração das notas e pausas e etc. Nos questionários, dos dez cantores que responderam “Entendo um pouco” de partitura, sete disseram ter aprendido no próprio coral e os outros três não informaram onde e nem como aprenderam.

As conclusões que começam a se delinear vão ao encontro do que afirma Carlos Alberto Figueiredo sobre o uso frequente da partitura nos ensaios do coro. Suas considerações traduzem com bastante clareza o processo o que acontece no CSPX:

Todo cantor de coro deve ter consigo sua partitura, mesmo que nada saiba sobre notas ou valores. A experiência demonstra que cantores permanentemente estimulados a ler música durante os ensaios desenvolvem essa habilidade de maneira espantosa. Além disso, o permanente contato com uma partitura, durante o ensaio, permite que detalhes sutis da obra, tais como durações de notas finais, colocação exata das dinâmicas, etc. não se percam (FIGUEIREDO, 2010, p. 12).

Considero que as partituras têm, no cotidiano do CSPX, uma função altamente didática: através delas os coristas são instigados, ora pela curiosidade, ora pela observação a descobrirem coisas novas: tornam-se material de exploração e experimentação, além de proporcionar elementos que abrem portas para diversos aspectos que são realizados na prática musical, na hora de cantar. “A leitura da partitura e a técnica vocal se tornam interesses naturais do grupo quando a prática de educação musical é capaz de motivar o aluno à descoberta” (OLIVEIRA, 2011, p. 58). Segundo Souza (2006, p. 121) ao interpretarmos os signos musicais trazemos à mente imagens sonoras mentais – sons do ouvido interno, sons que com os quais já tivemos contato e para os quais atribuímos um significado, exercitamos a nossa abstração e o pensamento formal. “Mais que codificação e decodificação, passa a ser uma escrita de comunicação”.

É possível que os cantores tenham dificuldade em reconhecer seus conhecimentos musicais por não haver uma estrutura escolar. É o que aponta Andrade (2011, p. 70), por exemplo, em sua pesquisa também com um coro: para muitos o aprendizado está relacionado à forma escolar, com a figura clara do professor, conteúdos expostos, tarefas, avaliações e notas. Em suma, o aprendizado estaria atrelado ao ensino formal escolarizado. Neste caso, os cantores tendem a



minimizar seus conhecimentos e habilidades, tratando-os como inferiores. Esta visão precisa ser superada e corresponde aos esforços atuais das pesquisas em educação e dão maior validade e fundamento à natureza do presente estudo.

### 6.3 O aprendizado musical através da interação no cotidiano do coral

As ações e reações dos coralistas que interessaram a esta pesquisa foram desde pequenas conversas entre os participantes, até questionamentos, posicionamentos, perguntas e comentários tecidos ao longo dos ensaios. A maneira como se comportam, como expressam suas preocupações e comunicam suas impressões e compreensões é potencialmente reveladora.

Assim, a cultura produz aprendizagem, mas aprender também produz cultura. Aprender na prática envolve aprender a fazer o que você já sabe e fazer o que você não sabe, iterativamente, ambos ao mesmo tempo. Tais relações, múltiplas e contraditórias, são todas, juntas e ao mesmo tempo, “a relação” em questão – chamem isso de “aprender na/como prática”. A questão “como a aprendizagem acontece?” nos convida a interessantes e complexas análises nessa perspectiva (LAVE, 2015, p. 41).

Uma das perguntas feitas aos coralistas no questionário foi: “Como você aprende as músicas do repertório do coral?” Tal pergunta tinha o principal intuito de investigar a compreensão pessoal dos cantores em relação ao seu próprio aprendizado, extraíndo informações que pudessem revelar comportamentos e possíveis procedimentos. As respostas obtidas foram:

*Participando dos ensaios (Cantor 01)*

*Nos ensaios (Cantor 02)*

*Ouvindo e memorizando (Cantor 03)*

*Memorizando, estudando e ouvindo (Cantor 04)*

*Através dos ensaios (Cantor 05)*

*Aprendo as músicas participando dos ensaios (Cantor 06)*

*Nos ensaios. Algumas músicas [aprendo] escutando em casa (Cantor 07)*

*No ensaio, [e também, estudando] em casa (Cantor 08)*

*Ouvindo (Cantor 09)*

*[ouvindo] alguém cantando e eu repetindo. Ouvindo na internet (Cantor 10)*

*O maestro ensina e a gente ensaia em casa também. (Cantor 11)*

*Através dos ensaios (Cantor 12)*

*Sendo assíduo nos ensaios, questionando alguém com mais conhecimento nesta área. (Cantor 13)*

*Através de ensaios constantes (Cantor 14)*

Percebe-se que na visão dos cantores, de acordo com o que relataram, a principal forma de aprendizado no coro são os ensaios. A participação nos ensaios é o fator determinante para o desenvolvimento dos mesmos. Considerando que não há outros momentos específicos que compreendam formas organizadas e estruturadas de ensino musical no coro, os ensaios representam, de fato, o grande momento de experiências musicais, de desenvolvimento de habilidades, de descobertas - tanto das questões ligadas à música quanto das capacidades pessoais - e, portanto, constituem momentos de aprendizado. Figueiredo (1990, p. 13) afirma que o ensaio é um momento fundamental na atividade coral e é nele que se constrói o conhecimento musical de um grupo.

Sendo os ensaios o ambiente de aprendizado, a frequência nos mesmos é fator determinante. Os próprios coristas manifestam esta consciência, a exemplo do que declara o cantor Marcos em entrevista:

*Para mim, particularmente, é o seguinte: Eu aprendo as músicas do coral... eu procuro sempre estar frequente, sendo assíduo aos ensaios, né? porque não adianta, né? Você tem que gostar... participar... ir aos ensaios para você aprender. Porque é ali, presencialmente, que você vai aprender (Marcos, Entrevista).*

A cantora Cecília também afirma: *“Eu aprendo nos ensaios! Não gosto de perder os ensaios pra ficar sempre firme nas músicas que o coral apresenta. Eu gosto de aprender todas!”* (Entrevista). Observei, no decorrer da pesquisa, que a grande maioria dos cantores participa com regularidade dos ensaios e apresentações, manifestando muitas vezes, inclusive, insatisfação quando algum ensaio era desmarcado. Um caso interessante ocorreu, por exemplo, no ensaio do dia 01/06/2021: o regente, em conversa com os cantores, comunicou que, devido aos riscos de contágio da COVID-19 iriam reestruturar os ensaios, fazendo por algum tempo apenas ensaio de naipes, um a cada semana, para evitar aglomeração. A insatisfação ficou evidente no semblante de vários deles e alguns se manifestaram: *“Mas aí, quase não vamos ensaiar mais... vamos ficar prejudicados! E quando tiver uma apresentação?”* e outro: *“podemos continuar do mesmo jeito... é só a gente começar a ensaiar em alguma igreja que é grande... aí ficamos todos mais afastados e tomamos os cuidados. Mas desse jeito aí não vai ser muito bom não...”*. O regente reforçou os motivos da mudança e pediu paciência, dizendo que deveriam, ao menos, tentar. A tentativa durou pouco mais de um mês e diante da insistência dos cantores os ensaios passaram a acontecer na Igreja das Dores.

Destaco uma importante afirmação de Figueiredo (2010, p. 8) que elucida bem a situação: “Considero o ensaio, essencialmente, um momento de transformação, tanto do coro quanto do regente (...). O regente desenvolve o cantor através de sua atividade, mas também o coro modifica o regente, através de sua criatividade, espontaneidade e, mesmo, resistência”. Acrescento, também, que Illeris (2007, p. 122) afirma que a aprendizagem ocorre na socialização dos participantes de um determinado contexto, muitas vezes, por meio de processos de caráter conflituoso.

Enfim, o ensaio do coro possui tantas características de aprendizagem porque engloba diversos processos que incidem diretamente no desenvolvimento dos participantes. Processos estes também citados pelos próprios cantores: como a escuta, a repetição e memorização, os questionamentos e trocas – aspectos que veremos a seguir.

Ensaíar é uma oportunidade para um processo permanente de musicalização. O regente não pode desprezar qualquer oportunidade de transformar algum aspecto da obra que está preparando num exercício para desenvolvimento da musicalidade de seu cantor, seja no aspecto rítmico ou das alturas, melódica ou harmonicamente (FIGUEIREDO, 2010, p. 9).

Retornando às respostas dos coristas, vemos que muitos deles consideram que aprendem ouvindo. O ‘ouvir’ aqui, tem características interessantes: é um aspecto de grande importância para a percepção musical, desperta a atenção, o “ouvido interno”, desperta sensações e emoções, estabelece parâmetros, cria relações, referências e contrastes. Nas palavras de uma corista, no coral, o aprendizado acontece “[...] nos ensaios, na correria... Meio que assim... você vai aprendendo de ouvido. Você aprende é no ouvido e nos ensaios” (Joana, entrevista). Vemos que o processo de musicalização na prática coral deve estar fundamentado no ato de ouvir e praticar o canto. “Em uma experiência musical, a audição possui o lugar fundamental, afinal, não existiria música sem a escuta” (SOBRINHO e DE SANTANA LIMEIRA, 2021, p. 2).

O pesquisador Fernando Oliveira (2011, p. 60), baseado em Lloyd Pfaustch, fala sobre sensibilizar o indivíduo à escuta musical de modo que essa forma de perceber a música se torne uma ferramenta à disposição do coralista. Esta ferramenta “criará as condições para que o integrante da experiência do canto coral descubra a sua própria voz e conseqüentemente as possibilidades que ela tem”. Entendo que cada cantor, devidamente integrado na comunidade que é o coro, faz a constante experiência de ouvir os outros e também a si mesmo numa espécie de unidade diversa: escuta do regente, dos demais cantores e de sua própria voz. Esse

emaranhado de sons, à medida que ganha significado para o sujeito, torna-se aprendizado e compõe um corpo sonoro único que é o próprio coro.

A partir da escuta, outros processos também acontecem na dinâmica de desenvolvimento musical do coro, como as repetições, a imitação e a memorização. A repetição é uma forma de consolidar aquilo que foi aprendido ou que está em processo de aprendizado por meio da insistência. Nesse tipo de procedimento, à medida em que se repete, potencialmente, novos elementos são assimilados e fixados. No CSPX, há várias obras que são executadas todos os anos ou em diversos momentos ao longo do ano. O regente faz questão de sempre retomar essas músicas nos ensaios, mesmo que o grupo já as tenha cantado muitas vezes:

*Então... se for olhar bem, hoje o coral ele vive de repetições, de insistência no repetir e por isso que tem essa questão de toda vez, independente se já canta a música há 40 anos, eu gosto que [a música] seja ensaiada pra tentar tirar alguns vícios e fazer com quem está chegando desenvolver mais porque a dúvida de um não é a mesma do outro, a facilidade que um tem, não é a facilidade que o outro tem (Roberto - regente do coro, entrevista).*

#### *Imitação:*

Um processo muito presente nas relações de aprendizagem, como pude observar, é o da imitação. Os próprios cantores relataram que costumam aprender “ouvindo e repetindo”. De acordo com Oliveira (2011, p. 62) a imitação nos coros geralmente acontece pelo menos de duas formas: quando o coro imita o regente e quando a imitação ocorre entre os coralistas. Estas duas formas foram verificadas na prática do CSPX: Nos ensaios, especialmente quando se prepara alguma música nova, é comum que o regente ou o organista toquem a música no instrumento e os cantores repitam; a imitação também é frequentemente utilizada para realizar correções em trechos das músicas ou para reforçar alguma característica técnica que o regente deseja trabalhar, como por exemplo, no ensaio dos dia 29/06/2021 quando os coralistas estavam com dificuldades numa divisão rítmica de um *Domine*. O regente destinou boa parte do ensaio para fazer a correção, selecionando os compassos necessários e fazendo os cantores repetirem várias vezes aqueles trechos até que compreendessem. Para reforçar o entendimento, marcava os tempos batendo palmas e os pés e também fazendo desenhos em uma folha. No que diz respeito à imitação entre os coristas, observei diversas vezes que é uma prática muito comum que eles cantem uns para os outros partes das obras que executam para tirar dúvidas, dar explicações ou fazer correções. Alguns cantores com maiores características de liderança

sempre procuravam corrigir os colegas, que atentamente, os ouviam e imitavam. O aprendizado do latim (idioma de quase todo o repertório executado) também acontece utilizando a imitação: o regente, o organista ou outros membros reforçam a pronúncia que é repetida e imitada pelos demais.

A imitação tem uma significativa relevância no aprendizado e segundo Vigotski (1995, p.137) “o próprio processo de imitação pressupõe uma determinada compreensão do significado da ação do outro” (apud OLIVEIRA, 2011, p. 62). Para ele, a imitação não está ligada a uma ação puramente mecânica, sendo um procedimento natural e indispensável no desenvolvimento humano. “Vigotski deixa claro que só conseguimos imitar aquilo que está dentro de nossas possibilidades de desenvolvimento. Portanto, até para a imitação é necessária certa maturação da musicalidade do aluno” (OLIVEIRA, 2011 p. 112). De acordo com Illeris (2007, p. 100) a imitação é uma forma particular de considerável interesse em aprender, onde o aluno - neste nosso caso, o coralista - atende ativamente às oportunidades de aprendizagem. É mister ressaltar que a imitação apenas faz parte de um processo de aprendizado, mas não pode se tornar um fator limitante causador de certa dependência. Deve ser uma espécie de porta de entrada a partir da qual outras possibilidades se abrem e ampliam a experiência.

No ensaio do dia 22/03/2022 uma cantora estava com dificuldades em um trecho do *Credo* da Missa de São José e pediu ajuda ao regente. Ele cantou o trecho e ela ia repetindo, imitando o que ele fazia algumas vezes, até que conseguiu fazer corretamente. No ensaio seguinte, no dia 29/03/2022, percebi que a mesma cantora estava explicando para outra colega de naipe aquele mesmo trecho, mas fazendo comentários adicionais: “se você ficar com dúvida na nota, lembra que é a mesma nota que a gente começa lá no início da música”. Este caso ilustra bem o que podemos considerar como um bom efeito da imitação que, somada às experiências e significados criados torna-se um saber concreto para o indivíduo e fator de crescimento para o grupo através do compartilhamento.

A construção dos conhecimentos musicais no ensaio coral acontece à medida que os cantores desenvolvem sua musicalidade, através do aprendizado do repertório e da experiência artística. Em toda experiência de aprendizado a assimilação, a mediação e a ação do indivíduo sobre os saberes que acrescenta a seu repertório são determinantes para o sucesso do processo pedagógico do indivíduo (OLIVEIRA, 2011, p. 108).

### *Memorização:*

No que tange à memorização, a pergunta número 18 do questionário era: “Você costuma cantar de cor ou de ouvido o repertório ou trechos do repertório do Coral?”. Como resposta, tivemos que sete cantores (47%) disseram que “Sim, na maioria das vezes”; cinco cantores (33%), responderam que “Sim, algumas vezes”, três cantores não responderam e ninguém respondeu negativamente. De fato, foi possível observar que muitos coralistas cantavam de cor constantemente, sobretudo nas músicas que já cantam há mais tempo ou que são executadas com muita frequência, como nos repertórios de novenas: as Ladainhas, os *Domines*, alguns hinos e jaculatórias. Esse aspecto, por um lado, algumas vezes dava mais firmeza a alguns cantores, que já sem a preocupação da leitura, se colocavam a observar outros detalhes da interpretação das obras - por outro, resultava em diversos erros, seja por alguma confusão, ou por não estarem atentos a alguma informação que estava anotada na partitura.

Há uma expressão utilizada pelos coristas para indicar que estão seguros nas músicas, que aprenderam tão bem que até já as decoraram. Eles dizem “Tá no filó!”. É uma expressão jocosa no contexto do grupo e se tornou uma forma de comunicação interessante. No ensaio do dia 13/07/2021 o coro se preparava para a participação na novena de Nossa Senhora do Carmo, da qual o grupo não havia participado nos últimos anos. Por conta disso, o regente estava retornando algumas obras do repertório para a ocasião e uma das músicas era a antífona *Flos Carmeli*. O regente pediu que todos pegassem a partitura da música para ensaiarem. Então, um dos cantores disse: “isso aí todo mundo sabe até de cor... precisa nem ensaiar. Tá no filó” - e os demais concordaram. O regente insistiu e começaram a música. Entretanto, vários erros surgiram e impediram a continuidade até que o regente interrompeu a execução e questionou: “Não entendi... vocês não sabem de cor?” - e todos riram. Em seguida, o regente aproveitou para explicar a importância de sempre ensaiarem as músicas porque depois de um tempo pode haver esquecimentos, confusões etc.

O estudo individual também foi mencionado pelos participantes. A maioria dos cantores (7 = 47%) afirmou ter o hábito de estudar as músicas do repertório em casa, cinco cantores (33%) disseram estudar às vezes e dois cantores (13%) disseram não estudar as músicas. Este estudo individual ajuda os coralistas a ficarem mais seguros e confiantes na hora de cantar, além de evidenciar o que eles realmente sabem, levando-os a levantar dúvidas e questionamentos que

oportunamente são feitos nos ensaios. Há uma autopercepção que se forma nesta situação e que traz benefícios tanto para o cantor, individualmente, quanto para o grupo.

No processo de desenvolvimento musical e de construção do repertório no dia a dia do coro, é comum que surjam dúvidas e dificuldades - tanto nos ensaios, quanto no estudo individual. A coralista Joana, por exemplo, disse em entrevista: “eu ‘corro’ do *Credo* das missas porque eles são muito difíceis de cantar... Você muda os andamentos toda hora, então... é bem mais difícil de cantar”. Como visto, as dificuldades fazem parte de todo processo de aprendizagem e representam conquistas quando são vencidas, ou mesmo a busca por saná-las pode se tornar um propósito motivador se bem orientado. Os coralistas, nestes casos, costumam ter algumas atitudes. Por isso, perguntamos: “O que você faz quando tem alguma dúvida sobre as músicas que estão aprendendo?” - As respostas foram as seguintes:

*Peço para repetir (Cantor 01)*

*Pergunto (Cantor 02)*

*Perguntando (Cantor 03)*

*Presto atenção e pergunto ao maestro (Cantor 04)*

*Tento procurar com alguém ou olhar na internet. Peço ao maestro ou harmonista para tirar essa minha dúvida (Cantor 05)*

*Peço para repetir (Cantor 06)*

*Pergunto ao regente ou ao organista (Cantor 07)*

*Repito, peço colegas para me ensinar (Cantor 08)*

*Peço ajuda (Cantor 09)*

*Peço o regente ou organista para repetir, procuro na internet ao chegar em casa (Cantor 10)*

*Pedi para repetir (Cantor 11)*

*Tento perguntar sobre as músicas, se estão correndo bem (Cantor 12)*

*Pergunto ao regente ou mais alguém que tenha conhecimento (Cantor 13)*

*Peço o maestro para repetir umas vezes ou passar individualmente com meu naipe (Cantor 14)*

As respostas tornam evidente que os cantores têm o costume de fazer questionamentos diante das situações que não compreendem bem, transformando suas dúvidas em ocasiões de aprendizado. Nas entrevistas tivemos algumas explicações:

*[...] porque eu não sou musicista... eu sou, digamos... uma pessoa curiosa que gosta do que faz. Então a gente está ali, a gente questiona né? questiona o maestro, uma pessoa ali ao lado que sabe mais alguma coisa... o organista... Então, a gente procura buscar... buscar conhecimentos porque eu não tenho assim... Nunca frequentei aula de música, mas eu procuro saber e aquilo que me ensinam no coral eu procuro colocar em prática da melhor maneira.*

*Bom, nesse questionamento que a gente tem no dia-a-dia no coral, você vai questionando: o que significa isso? essa figura aqui e tal... o que que é compasso, pra que que serve né? Então eu diria que a gente tem um pouco de conhecimento [musical] (...). Mas, então, eu sou limitado nisso. Mas aquilo que eu questiono e a pessoa passa pra mim, eu procuro colocar em prática. (Marcos, entrevista)*

O relato acima oferece alguns aspectos para nossa análise. Em primeiro lugar destaco o termo “busca” utilizado pelo cantor para referir-se ao seu interesse em compreender. De acordo com Illeris (2007, p. 51) o conteúdo da aprendizagem pode ter o caráter de conhecimento, habilidades, opiniões, compreensão, insight, significado, atitudes, qualificações e/ou competência. Mas, o autor também complementa que numa perspectiva mais ampla, pode ter o caráter de aquisição cultural mais geral, ou pode estar relacionado ao método de trabalho ou ter o caráter de 'aprender a aprender'. Este parece ser o caso desta busca mencionada pelo cantor. Além disso, é interessante notar que o cantor reconhece o coro como um local de aprendizagem: “(...) eu procuro saber e aquilo que me ensinam no coral eu procuro colocar em prática da melhor maneira”. Tal aprendizagem, podemos inferir, se dá também a partir da curiosidade e das dúvidas que são transformadas em questionamentos que, quando respondidos, resultam em saberes construídos.

### *6.3.1 As relações de ajuda*

Através dos relatos dos participantes podemos verificar a existência de relações de ajuda entre eles, onde a cooperação assume um lugar essencial nas atividades realizadas. Nesse contexto surgem as diversas trocas de saberes e experiências que sustentam a participação no grupo. Na perspectiva de Wenger (1998, p. 54) trata-se de um processo de participação e também das relações com os outros que refletem esse mesmo processo que sugere ação e conexão. É a ação mútua da parte quem busca ajuda e também de quem a concede que cria laços e estabelece conexões.



*Quando eu não sei aquilo eu gosto de pedir uma ajuda... pro regente, ou pro harmonista. Eu peço ajuda, eu não vou ficar sofrendo sozinha não... eu peço ajuda! [...] Eu costumo ajudar também. Se precisar de mim, eu ajudo com maior prazer. [...] Às vezes eu percebo [que alguém precisa de ajuda], outras vezes elas me perguntam... Se eu eu sei, eu gosto de ajudar. Seja na minha voz ou nas outras vozes... (Cecília, entrevista)*

*Quando eu tenho alguma dificuldade eu peço ajuda! A gente procura as pessoas que tem um pouco mais de conhecimento que a gente e eles passam pra gente tranquilamente (...) e naquilo que a gente sabe, né? a gente procura oferecer ajuda também (Marcos, entrevista).*

Em um determinado ensaio, o coro estudava o *Domine* 5 de Justino da Conceição. O regente estava passando as vozes separadamente, por naipes. Observei que em cada um dos naipes havia pessoas mais seguras que iam apontando coisas na partitura, mostrando como se cantava determinados trechos e tirando dúvidas (ensaio, 15/06/2021). Eventos similares observei também em outros ensaios, como no dia 02/08/2023 na preparação da Missa *Mater Amabilis* quando em determinados momentos algumas duplas de cantores se afastaram um pouco para que um mais experiente orientasse o outro que ainda estava inseguro. A conexão surgida na participação, nos termos de Wenger, é facilitadora do processo: encurta caminhos e estabelece relações tanto interpessoais, quanto de significado para cada indivíduo que se desenvolve. Percebe-se que o *conteúdo* da aprendizagem da teoria de Knud Illeris ganha *significado* à medida que o processo de *interação* entre o indivíduo e o ambiente se consolida; e também, à medida em que o processo de *aquisição* - envolvendo aspectos psicológicos de elaboração - proporciona a construção de um *significado* pessoal. Para Illeris (2007, p. 253) a aprendizagem é sempre desenvolvida em um nível individual e social ao mesmo tempo, de modo que o resultado da aprendizagem se caracteriza como um fenômeno individual que é sempre social e socialmente marcado.

O coral desvela-se assim como uma extraordinária ferramenta para estabelecer uma densa rede de configurações sócio-culturais com os elos da valorização da própria individualidade, da individualidade do outro e do respeito das relações interpessoais, em um comprometimento de solidariedade e cooperação. Todas essas interfaces inerentes ao desenvolvimento do trabalho de educação musical em corais contribuem para a inclusão e integração social (FUCCI AMATO, 2007, p. 80).

As trocas de experiências são constantes no coro e muitas vezes os cantores se antecipam à intervenção do regente. Quando algo dá errado nas músicas, naturalmente os coralistas indicam o motivo do erro: “Vocês entraram antes...”, “tenores, vocês estão cantando a parte de

soprano...”, “essa nota é mais curta do que vocês cantaram” e etc. Os participantes do coro, através de distintas ações, complementam o aprendizado uns dos outros na prática do grupo. Isso acontece por meio das indicações, das dicas, das correções, dos comentários, perguntas, apontamentos, conexões estabelecidas, relações de confiança e segurança, empatia e boa vontade. Tudo isso ocorre de forma natural, nem sempre sem conflitos, mas considerando os diversos sujeitos envolvidos. As trocas de saberes e experiências entre coristas e regente ocorrem em meio às ações de cooperação que estabelecem. “Os conhecimentos referentes a esta prática partem do meio e das relações externas ao indivíduo para depois se acrescentarem ao repertório individual dos coralistas” (OLIVEIRA, 2011, p.112).

Wenger (1998, p. 152) explica que quando estamos em uma comunidade de prática da qual somos membros plenos, estamos em território familiar. Esta familiaridade à qual Wenger se refere proporciona condições favoráveis para a troca de experiências e compartilhamentos. Neste caso, “sabemos como nos envolver com os outros. Entendemos por que eles fazem o que fazem porque entendemos o empreendimento pelo qual os participantes são responsáveis. Além disso, compartilhamos os recursos que eles usam para se comunicar e realizar suas atividades<sup>22</sup>”. Todos os coralistas estão empenhados num *empreendimento comum* - uma das dimensões da comunidade de prática vistas no capítulo três deste trabalho – sendo corresponsáveis por esta mesma prática e por isso acontece o compartilhamento dos recursos: as facilidades, as habilidades e saberes construídos, as informações, as motivações, técnicas, partituras e etc.

### 6.3.2 O regente e o processo de aprendizagem no coro

O regente é o condutor musical do coro e cabe a ele a função de educar musicalmente aos coralistas (FIGUEIREDO 1990; SWANWICK, 2003; FUCCI AMATO, 2007; FUCCI AMATO, 2008; FIGUEIREDO, 2010; SILVA, 2017). O papel do regente no quesito de educação musical do coro pode ser exercido de diversos modos e quanto mais consciente for acerca do contexto e realidade do grupo que conduz, melhor será o resultado. Na dinâmica do CSPX, temos - como visto no capítulo anterior - que a maioria dos coralistas participam há

---

<sup>22</sup> “We know how to engage with others. We understand why they do what they do because we understand the enterprise to which participants are accountable. Moreover, we share the resources they use to communicate and go about their activities”.

bastante tempo do grupo. O regente, por sua vez, recém-chegado àquela comunidade musical tem a difícil tarefa de se integrar a uma comunidade consolidada, com práticas bem definidas e enraizadas. Nas palavras do regente:

O início [das atividades no coro] foi bem desafiador! De cara, tivemos que encarar a Semana Santa, dentro de uma pandemia e com pouco tempo de preparo e ensaios (...) mas eu aceitei o convite [para ser regente] sabendo que era um desafio, aceitei mais pensando em não deixar a peteca cair... pra tentar deixar esse coro continuar funcionando (Roberto, regente, Entrevista).

Alguns relatos vistos anteriormente neste trabalho já demonstravam que os cantores reconhecem um papel de ensino no regente, manifestando, inclusive, o desejo de aprender aquilo que é ensinado pelo condutor do grupo. De acordo com o cantor Marcos, “*Os cantores estão aí para formar a parte vocal do coral e o regente, para ensinar tudo aquilo... tirar as arestas, né? ensinar continuamente. Esse relacionamento, esse intercâmbio entre cantores e regente, para mim é muito bom*” (Marcos, entrevista). A efetivação deste intercâmbio, como diz o cantor, é essencial: sugere uma ação de troca, de construção coletiva e respeitosa em detrimento de um modelo unilateral e impositivo. Deste modo, se mantém os aspetos de *Incentivo* no processo de aprendizagem, deixando o ambiente sempre motivador.

Nas atividades observadas pude perceber que o regente sempre orientava os coralistas em diversos aspectos: nos aspectos musicais propriamente ditos, mas também na postura, organização visual do grupo, forma de olhar para o regente e segurar a partitura; cuidados com a higiene e saúde vocal, técnicas de respiração e etc. O regente, portanto, se porta como mediador dos saberes compartilhados no coral: ele instrui, pondera, esclarece, aponta, corrige e estimula; mas outras vezes também se adianta, tende a imprimir um ritmo mais acelerado ao grupo - que nem sempre pode ser acompanhado - e, portanto, precisa repensar e rever o planejamento.

Uma característica muito interessante do CSPX é que os cantores muitas vezes precisam ensinar ao regente. Isso acontece devido às práticas já enraizadas, às imprecisões das antigas cópias musicais utilizadas e às diversas adaptações realizadas ao longo dos anos. Ocasões como esta aconteceram várias vezes, por exemplo, nos ensaios do *Ofício de Trevas* (Matinas e Laudes de Quinta-feira Santa, de Jerônimo de Souza Queirós). Em certo ensaio, o regente deu entrada para um dos responsáveis e ninguém o acompanhou. Imediatamente, uma das cantoras mais experientes explicou: “maestro, não é assim que a gente faz não. Nessa parte a gente faz menos

*allegro*... fica mais bonito. E no final, não tem escrito, mas a gente faz um *rallentando* também”. Achei interessante que o regente acolheu as informações sem questionar e fez como disseram. Em outra ocasião, o regente perguntou quem fazia o solo no responsório, um cantor explicou: “Você está confundindo: não é solo, é soli. Quando vem escrito soli, com “i” é porque é o solo do naipe todo e não de uma pessoa só. Então, todas as contralto cantam essa parte”.

De acordo com Oliveira (2011, p. 109), “poderíamos dizer que, à medida que os coralistas descobrem sua musicalidade, o maestro precisa se adaptar para participar ativamente deste conjunto de descobertas”. O relato do regente do coro corrobora que é necessária certa adaptação que favoreça o desenvolvimento do grupo:

Então, hoje se for olhar bem..., o maior método que nós temos aqui é adaptar [a proposta] um pouco ao coralista que nós temos. Então a gente tenta colocar uma forma de ensino de fazer o coral desenvolver e tentar não desconstruir o que eles já conhecem (Roberto, regente - Entrevista).

Fica evidente que o papel que o regente desempenha ultrapassa a visão de apenas cantar corretamente. A dinâmica do coro deve sempre ser respeitada porque a aprendizagem é um processo complexo que envolve muitas variáveis e muitos sujeitos em torno de objetivos - alguns comuns, mas não todos. Sendo assim, compete ao regente criar condições para a boa harmonia do coral, fazer arranjos que possibilitem o real desenvolvimento dos cantores, individual e coletivamente, aproveitando-se de todas as oportunidades possíveis.

Não se trata, apenas, de resolver pontos problemáticos de uma determinada obra. É preciso ter em mente que tudo o que se trabalha numa obra se reflete em todas as obras do repertório do coro. O cantor vai adquirindo a capacidade da analogia e, com isso, muitos problemas vão sendo resolvidos por eles próprios, já sem a necessidade de intervenção do regente (FIGUEIREDO, 2010, p. 9).

Observei que esta capacidade de analogia descrita acima por Figueiredo pode ser verificada no CSPX de forma mais evidente em três contextos: na leitura e interpretação das partituras, na aplicação da técnica vocal e na pronúncia do latim. No caso da leitura das partituras, por exemplo, quando o regente explicava o significado de determinado símbolo e como deveria ser executado, ao verem aquele mesmo símbolo, posteriormente, os coristas se lembraram da explicação, muitas vezes comentando com o regente para verificar se estavam pensando corretamente. Em todos esses casos, entretanto, o papel do regente é crucial e evidencia a importância de sua ação no processo de aprendizagem dos participantes.

## 6.4 Conclusões

Nos capítulos 5 e 6 foi realizada a explanação e a discussão dos dados coletados à luz das categorias identificadas nas teorias da aprendizagem de Knud Illeris e Etienne Wenger em comunicação com autores da área de Educação Musical e do canto coral. Sintetizamos, a seguir, as principais conclusões obtidas nesse processo.

Inicialmente, discutimos sobre a dimensão do incentivo na aprendizagem dos membros do CSPX e constatamos que o desenvolvimento musical dos coristas acontece em meio a uma rede de aspectos motivadores que desperta para a prática musical, estimula a curiosidade e fortalece o desejo de aprender e executar música. Os principais aspectos levantados foram: a escuta/apreciação do coro, surgida das apresentações realizadas pelo grupo em diversos momentos; a prática religiosa, tradição e vida cultural da cidade. Tais características marcam a história, trazem recordações e um efetivo envolvimento cultural. O reconhecimento externo do papel do coro no cenário cultural da cidade também fez com que os coristas se mantivessem estimulados. Outro aspecto motivador é o gosto pela música e a possibilidade de assumirem um papel artístico. O repertório musical e as atividades do coro foram também motivadores: as especificidades do repertório, suas características e singularidade despertaram o interesse dos participantes. Por fim, o sentimento de pertença, a convivência e a socialização representam aspectos de grande motivação que integram e consolidam a prática do coral.

Mostramos ao longo deste trabalho os diversos aspectos que configuram o Coral São Pio X como um ambiente de educação musical, realçando a importância do conhecimento musical desenvolvido no coro através de procedimentos diversos. Verificamos que a participação no CSPX proporcionou aos coristas o desenvolvimento de diversas habilidades como o aprendizado de técnica vocal, a leitura musical e a percepção auditiva.

A técnica vocal é trabalhada no coro de forma direcionada às necessidades surgidas no estudo do repertório e não ocorre de forma sistematizada. A leitura musical está presente no cotidiano do grupo e os coristas sempre utilizam partituras. Os próprios cantores relataram que desenvolveram a leitura musical no CSPX com o passar do tempo, através da prática do coro. Foi possível perceber, também, que os cantores se apropriaram da linguagem musical, desenvolveram um vocabulário, um repertório de conceitos, significados e contextos que integram, comunicam e traduzem percepções. Ainda neste quesito, consideramos que a

utilização de partituras no CSPX tem, ainda, uma função didática: através delas os coristas são instigados, ora pela curiosidade, ora pela observação a descobrirem coisas novas. As partituras tornaram-se material de exploração e experimentação, além de proporcionarem elementos que abrem portas para diversos aspectos que são realizados na prática musical. Estes e outros saberes musicais e extramusicais adquiridos, que correspondem à dimensão do Conteúdo da teoria de Illeris, foram desenvolvidos ao longo do tempo mediante à participação ativa na *comunidade*, que é o coro, através de sua *prática*.

Tal participação, como vimos, resulta num processo constante de interação entre os integrantes que proporciona uma série de possibilidades de aprendizagem. Mostramos que os coralistas aprendem na prática do grupo, sobretudo através dos ensaios, ambiente no qual ocorrem as interações sociais: as trocas de experiências, o compartilhamento de saberes e as ações de cooperação. O ensaio é um ambiente de aprendizagem e um “processo permanente de musicalização” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9). A escuta é fator central nesse processo, onde os integrantes escutam cuidadosamente uns aos outros e ao regente e envolve a imitação e a memorização como aspectos de aprendizagem que predominam sobre a leitura do código musical, embora este também faça parte da prática musical do coro.

A imitação é um procedimento muito presente e está relacionada diretamente ao aprendizado dos coralistas. Ao imitarem as ações, seja dos colegas coristas, seja do regente, os participantes conseguem, aos poucos, criar significados e executar as obras trabalhadas. Vimos que a imitação é uma forma particular de considerável interesse em aprender, onde o coralista atende ativamente às oportunidades de aprendizagem (ILLERIS, 2007, p. 100). A imitação é, ainda, uma espécie de porta de entrada a partir da qual outras possibilidades se abrem e ampliam a experiência dos cantores, desde que não se torne um fator limitante causador de certa dependência. Constatamos que a maior parte dos coralistas costuma cantar de cor o repertório ou trechos do repertório e podemos concluir que a memorização ajuda a consolidar os saberes à medida em que os transformam em experiência. A memorização despontou, também, como um recurso às limitações da leitura musical. Ocorre uma espécie de síntese prática de habilidades como leitura, imitação e memorização desenvolvidas no cotidiano do coro. Esta síntese configura elementos essenciais para a compreensão dos cantores, que, ao longo do tempo, consolidam seu aprendizado.

Percebemos que em meio aos desafios e dificuldades surgidos no processo de aprendizado das músicas, os coralistas transformam suas dúvidas em questionamentos aos colegas e ao regente, gerando uma rede de compartilhamento de saberes e de relações mútuas de ajuda. Trata-se de um processo de participação e também das relações com os outros que refletem esse mesmo processo que sugere ação e conexão (WENGER, 1998, p. 54). A participação numa comunidade de prática faz sentir que estamos em território familiar, quando membros plenos da mesma (WENGER, 1998, p. 152). Tal familiaridade proporciona condições favoráveis para a troca de experiências e compartilhamentos. Notamos que os cantores compartilhavam entre si os saberes que construíram, levando novos elementos para a dinâmica de aprendizagem do coro. O aprendizado acontece, portanto, de forma muito clara, na interação entre os membros do coro, através de sua prática coletiva marcada pelo contexto sociocultural da cidade, a forte religiosidade e pelos procedimentos que os coralistas criaram e que configuram aquela comunidade. Há, por conseguinte, todo um ambiente de rica atividade cultural que confere significado à vida e ao fazer musical dos integrantes.

Verificamos, por fim, a importância do papel do regente que é crucial no processo de aprendizagem dos participantes, sendo que sua ação ultrapassa a visão de apenas cantar corretamente. O regente atua como mediador dos saberes musicais no coro e suas ações podem criar condições para a efetivação do aprendizado numa relação com os cantores baseada nas trocas dos saberes, na construção coletiva e respeitosa.

Mesmo com todos os saberes compartilhados em um coral bem-sucedido, muitos coralistas ainda não consideram ter “conhecimento musical”, como se conhecimento fosse somente o saber formalizado, e conhecer música fosse somente ler partitura. O fato de não haver uma organização de ensino-aprendizagem musical estruturada e formalizada, de forma alguma diminui a experiência musical e nem a torna insuficiente. Podemos concluir com segurança, após o itinerário desta pesquisa, que o Coral São Pio X é um ambiente musicalizador, visto que de acordo com Maura Penna (2008, p. 31):

Musicalizar é desenvolver os instrumentos de percepção necessários para que o indivíduo possa ser sensível à música, apreendê-la, recebendo o material sonoro/musical como **significativo** – pois nada é significativo no vazio, mas apenas quando relacionado e articulado no quadro das **experiências acumuladas**, quando compatível com os esquemas de percepção desenvolvidos (grifos nossos).

Os cantores do Coral São Pio X aprendem música através de experiências musicais significativas. De acordo com Illeris (2007, p. 125) A experiência possui importantes elementos de conteúdo e conhecimento, uma vez que realmente aprendemos aquilo que percebemos ser importante para nós mesmos. A experiência também tem um considerável elemento de incentivo, pois se trata de um comprometimento motivacional e emocional com o aprendizado ocorrido. E, finalmente, a experiência tem um importante elemento social, de interação, ou seja, aprendemos algo que não apenas é significativo para nós pessoalmente, mas que diz respeito também à relação entre nós e o mundo em que vivemos. “O significado não existe nem em nós, nem no mundo, mas na relação dinâmica de viver no mundo” (WENGER, 2008, p. 54).

O desenvolvimento da *identidade* assume um lugar central nos processos de aprendizagem. Trata-se do reconhecimento e posicionamento em relação a si mesmo e em relação ao mundo, à sociedade. Tornamo-nos quem somos ao poder desempenhar um papel nas relações de engajamento que constituem nossa comunidade (WENGER, 1998, p. 152). A experiência vivida pelos cantores constitui, também, sua *identidade*, transforma-os e envolve elementos que os fazem reconhecer-se no contexto social do qual são membros. O aprendizado molda posturas, conceitos, faz com que se reconheçam como cantores, como guardiões e promotores de tradições e de um patrimônio como sujeitos importantes em seu contexto.

Identificamos algumas lacunas e futuros aperfeiçoamentos como a falta de um trabalho mais sistematizado que estimule a percepção musical dos coralistas e também em torno das noções de técnica vocal, afinação e leitura musical em vista a um melhor aproveitamento das habilidades dos cantores, de modo a potencializar seu aprendizado. Seria também oportuno promover um maior intercâmbio entre os atuais cantores e novas gerações, estimulando a participação de novos membros e tendo em vista a manutenção e sobrevivência futura do coro.

Por fim, buscando responder de forma sintética à questão norteadora desta pesquisa: Como acontece o aprendizado musical na prática do Coral São Pio X? - Em nossa investigação concluímos que os cantores aprendem música a partir dos diversos aspectos motivadores que estimulam e incentivam a participação e o seu desenvolvimento musical; através do repertório que executam - que também motiva a participação -; através do uso de partituras que oferecem elementos para o aprendizado; por meio dos ensaios que são ambientes propícios de desenvolvimento coletivo, de troca de saberes, compartilhamentos e relações de ajuda; através de procedimentos como imitação, repetição e memorização; por meio da ação do regente que é



o mediador dos saberes musicais do coro e aprendem, ainda, ao longo do tempo, pela experiência continuada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa investigamos a prática musical do Coral São Pio X, um coro sacro fundado em 1959 na cidade histórica de Ouro Preto-MG. Conhecemos, neste caminho, um pouco da dinâmica prática do coro e diversas peculiaridades que o caracterizam, começando pelo contexto histórico e sociocultural da cidade que é conhecida pela preservação: seja dos bens arquitetônicos e materiais, seja dos bens imateriais e tradicionais. É na cultura musical, também recheada de elementos históricos e tradicionais, que o CSPX realiza a sua ação, situando-se neste amplo cenário. O repertório do CSPX compreende, em grande parte, músicas sacras do período colonial, normalmente cantadas em latim.

O CSPX, formado por cantores amadores sem formação musical formal prévia, não possui em sua organização uma estrutura de ensino formal de música, o que significa que os participantes aprendem música em meio à participação no coral, através da própria prática do grupo. A reflexão acerca de tais características culminou no questionamento que deu origem a esta pesquisa: Como acontece o aprendizado musical na prática do coro?

O objetivo principal desta pesquisa, portanto, foi investigar como acontece o aprendizado musical dos coralistas, integrantes do Coral São Pio X e os objetivos secundários foram: Identificar o perfil dos coralistas integrantes do Coral São Pio X; conhecer as motivações dos coralistas para a participação no coro; identificar as formas de interação e compartilhamento dos saberes musicais e investigar como acontece a assimilação musical do repertório por parte dos coralistas.

No intuito de alcançar tais objetivos, adotamos como abordagem metodológica os métodos mistos, segundo os apontamentos de John W. Creswell (2007). A investigação empregou técnicas de coleta de dados levantando dados quantitativos por meio de questionário e dados qualitativos por meio de observação participante e entrevista semiestruturada. A abordagem metodológica, no entanto, teve caráter predominantemente qualitativo. Os dados levantados através do questionário serviram de base para traçar o perfil dos cantores integrantes do CSPX, como: idade, profissão, escolaridade, tempo de participação no coro, tipo de formação musical prévia e etc. Algumas perguntas do questionário tinham formato aberto, que permitia maior liberdade de resposta aos participantes da pesquisa, como: motivações para a participação e

permanência no coro, preferências de repertório, habilidades adquiridas ou aprimoradas no coral, dentre outras.

Nas observações participativas realizadas, uma vez que sou o organista do coro, precisei criar um certo distanciamento necessário ao pesquisador para melhor coletar as informações advindas da prática do coral. Os dados destas observações foram utilizados, principalmente, para reforçar e ilustrar os dados advindos do questionário e entrevistas. As entrevistas enriqueceram os dados com informações mais claras, trazendo a perspectiva dos cantores e do regente. As perguntas abordaram a iniciação no coral e o significado da participação no mesmo; a leitura de partituras, as relações de convívio entre os cantores e regente e representatividade do CSPX para a cidade.

Para analisar e discutir os dados levantados utilizamos como fundamentação teórica as teorias da aprendizagem de Knud Illeris (2007, 2013) e Etienne Wenger (1998, 2013). A teoria da aprendizagem de Illeris procura uma abordagem ampla, mais geral e abrangente, sem dar ênfase a contextos específicos e envolvendo tanto processos psicológicos do indivíduo como sua interação ao meio em que vive; ao passo que a teoria de Wenger apresenta um claro enfoque na perspectiva social da aprendizagem. Algumas categorias emergiram das teorias adotadas, sendo as “dimensões da aprendizagem” da teoria de Illeris: *conteúdo, incentivo e interação* e os “componentes da Teoria Social da Aprendizagem” de Wenger: *significado, prática, comunidade e identidade*. Com base nestas categorias e em diálogo com autores das áreas de Educação Musical e Canto Coral (DIAS 2011; FIGUEIREDO, 1990; FIGUEIREDO, 2010; FUCCI AMATO, 2007; OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2017; SWANWICK, 2003, dentre outros), os dados puderam ser organizados e discutidos.

Mostramos ao longo deste trabalho os diversos aspectos que configuram o Coral São Pio X como um ambiente de educação musical, realçando a importância do conhecimento musical desenvolvido no coro. Buscando responder de forma sintética à questão norteadora desta pesquisa: Como acontece o aprendizado musical na prática do Coral São Pio X? - Em nossa investigação concluímos que os cantores aprendem música a partir dos diversos aspectos motivadores que estimulam e incentivam a participação e o seu desenvolvimento musical; através do repertório que executam - que também motiva a participação -; através do uso de partituras que oferecem elementos para o aprendizado; por meio dos ensaios que são ambientes propícios de desenvolvimento coletivo, de troca de saberes, compartilhamentos e relações de

ajuda; através de procedimentos como imitação, repetição e memorização; por meio da ação do regente que é o mediador dos saberes musicais do coro e aprendem, ainda, ao longo do tempo, pela experiência continuada.

Espero que este trabalho contribua para a valorização do potencial musical dos coros amadores e desperte para a necessidade de ampliar as possibilidades de aprendizado nesses ambientes de rica prática musical, sem que para isso seja necessário estabelecer estruturas formais de ensino, mas aproveitando do arcabouço que a prática musical oferece para o desenvolvimento dos cantores numa perspectiva de aprendizado musical que seja abrangente. Espero, ainda, que esta pesquisa contribua para a continuidade do Coral São Pio X e os diversos aspectos de sua prática aqui tratados resultem em possíveis novas ações que valorizem o coro e projetem sua musicalidade e faça ajude a alcançar seus objetivos.

Por fim, este trabalho é apenas um recorte dentre as inúmeras possibilidades de investigação no tocante à prática coral. Pesquisas futuras podem ajudar a revelar outros tantos aspectos que não foram possíveis no presente estudo, como o impacto do repertório do CSPX no aprendizado dos coralistas; a relevância da experiência de participação no coro no itinerário musical dos cantores e outros mais.

## REFERÊNCIAS

ALGE, Bárbara. **Música nos tempos coloniais: um olhar a partir da prática musical em Minas Gerais.** In: *Música em Contexto*. Brasília. n. 1, pp. 143-171, 2017.

ALMEIDA, M. C. P. **O canto coral e a terceira idade – o ensaio como momento de grandes possibilidades.** *Revista da ABEM*, v. 21, n. 31, jul.– dez. 2013, p. 119-133. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/articloe/view/77/62>>. Acesso em: 19 de set. de 2022.

ANDRADE, Lucila Prestes de Souza Pires de. **Aprendizagem musical no canto coral: interações entre jovens em uma comunidade de prática.** 2011. 100f. Dissertação (Mestrado em Música – Área: Educação Musical) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Música, Florianópolis, 2011.

ARAÚJO, Rosane Cardoso de. **Motivação para prática e aprendizagem da música.** In: ARAÚJO, Rosane Cardoso de; RAMOS, Danilo (Orgs.). *Estudos sobre motivação e emoção em cognição musical*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015. p. 45-58.

ARROYO, Margarete, 2000. **Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical.** *Revista da ABEM*, vol. 8, n. 5, 2000, p. 13-20.

BAETA, A. M.; PILÓ, H. **Paisagens, transformações e memórias do antigo Arraial dos Jacubas em Ouro Preto.** In: XVIII Encontro Regional da ANPUH: Mariana: UFOP, 2012. v. 1. p. 1.

BOGDAN, Robert; BLIKEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria dos métodos.** Porto, Portugal: Porto Editora, 1994.

BRASIL, V. Z.; RAMOS, V.; BACKES, A. F.; RISTOW, L.; MILISTETD, M.; NASCIMENTO, J. V. do. **Aprendizagem do treinador esportivo como um processo de participação social: Uma perspectiva à pesquisa científica.** *Movimento*, [S. l.], v. 27, p. e27027, 2021. DOI: 10.22456/1982-8918.105388. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/105388>. Acesso em: 16 abr. 2023.

CASTAGNA, Paulo. **A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX.** In: *Apostilas do curso de História da Música Brasileira IA/UNESP*. São Paulo, 2003. Vol. 6. Disponível em: <https://archive.org/details/ApostilasDoCursoDeHistriaDaMsicaBrasileiraIaunesp/Hmb-Apostila06/> Acesso em: 10 jan. 2023.

COSTA, Lucila Prestes de Souza Pires da. FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. **A aprendizagem musical na prática coral e o conceito de comunidade de prática.** In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, Goiânia. Anais... Goiânia: ABEM p. 33-40.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto.** 2ª ed., Porto Alegre, Artmed, 2007.

DAL-FARRA, Rossano A.; LOPES, Paulo T.C. **Métodos mistos de pesquisa em educação: pressupostos teóricos.** *Nuances: estudos sobre Educação*, Presidente Prudente-SP, v. 24, n. 3, p. 67-80, set./dez. 2013.

DIAS, Leila Miralva Martins. **Interações nos processos pedagógico musicais da prática coral:** dois estudos de caso. 2011. 226 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2011.

FERRACIOLI, Hellen Cristhina; REIS, Leandro Augusto dos. **O Ensino e a Aprendizagem de adultos do canto coral:** um estudo descritivo-interpretativo. XVII Encontro Regional Sul da ABEM. Curitiba, 2016. Disponível em: <<http://abemeducacaomusical.com.br/conferencias/index.php/xviiiregsul/regs2016/paper/view/File/1826/808>> Acesso em 20/08/2020.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Reflexões sobre aspectos da prática coral.** In: Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira. 2ª edição. Rio de Janeiro: 2010.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. **O ensaio coral como momento de aprendizagem:** a prática coral numa perspectiva de educação musical. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 1990.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical.** Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. **Habilidades e competências na prática da regência coral:** um estudo exploratório. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 19, 15-26, mar. 2008.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia I. **Regência coral infantojuvenil no contexto da extensão universitária:** a experiência do PCIU. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-06092016-113253/pt-br.php>> Acesso: 14 mar. 2023.

GODINHO, Josinéia. **Do iluminismo ao cecilianismo: a música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX.** 2008. 145 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

JOB, Sérgina Carla P. D. **Teorias da Aprendizagem: uma revisão da literatura.** Id on Line Revista de Psicologia, novembro de 2011, vol.1, n.15, p. 22-30.

ILLERIS, Knud. **How we learn? Learning and Non-learning in School and Beyond.** London/New York: Routledge, 2007.

ILLERIS, Knud. **Uma compreensão abrangente sobre a aprendizagem humana.** In: \_\_\_\_\_. (Org.). Teorias Contemporâneas de Aprendizagem. Porto Alegre: Penso, 2013.

JUNKER, David. **O Movimento Do Canto Coral No Brasil: Breve perspectiva administrativa e histórica.** Salvador BA, Em: Anais do XII encontro anual da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). 1991. Disponível em: <[https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/CONF EREN/DJUNKER.PDF](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONF EREN/DJUNKER.PDF)>. Acesso em 23/08/2020.

KROHLING PERUZZO, Cecilia M. **Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação.** Estudios sobre las Culturas Contemporâneas, vol. XXIII, 3, pp. 161-190. Universidad de Colima: México, 2017.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber** – Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artmed, 1999. 344p.

LEONI, Aldo Luiz. **Os que vivem da arte da música** – Vila Rica, século XVIII. 2007. 235 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, 2007.

MARCONI, Maria de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. Ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MENESCAL, Natália Rodovalho Garcia. **Instrumentos de aferição da autorregulação da aprendizagem em universitários**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.47.2018.tde-27072018-104844. Acesso em: 2021-12-15.

MONTEIRO, Maurício. **Música e Vida Cotidiana em Minas Gerais Séculos XVIII e XIX - Parte 1**. 1ª edição. Ouro Preto: Castro Lobo, 2018.

MOREIRA, Herivelto; CALEFFE, Luiz Gonzaga. **Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

NEVES, Maria Agripina; COTTA, Augusta de Castro. **Do Monte Carmelo a Vila Rica: aspectos históricos da Ordem Terceira e da Igreja do Carmo de Ouro Preto**. Ouro Preto: Edição da autora, 2010.

OLIVEIRA, Fernando M. M. **Construindo o Canto Coral: a construção dos conhecimentos musicais no ensino coral à luz da teoria socio-histórica de Vigotski**. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/1805>> Acesso em: 23/08/2020.

OLIVEIRA, Marilena; OLIVEIRA, José Zula de. **O regente regendo o quê?** São Paulo: Labaron Gráfica e editora, 2005. pp 75-81.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu Ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PEREIRA, Edilson S. **O Teatro da Religião: A Semana Santa em Ouro Preto vista através de seus personagens**. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 2014.

RESENDE, Fabíola Moreira. **A Orquestra Ribeiro Bastos de São João Del-Rei/MG: prática e aprendizagem musical em uma tradição tricentenária**. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

REUS, João Batista. **Curso de Liturgia**. Editora Vozes, Petrópolis, 1944.

RODRIGUES, M. U.; SILVA, L. D.; MISKULIN, R. G. S. **Conceito de Comunidade de Prática: um olhar para as pesquisas na área da Educação e Ensino no Brasil**. Revista de Educação Matemática, [S. l.], v. 14, n. 16, p. 16–33, 2017. DOI: 10.25090/remat25269062v14n162017p16a33. Disponível em: <https://www.revistasbemsp.com.br/index.php/REMat-SP/article/view/31>. Acesso em: 16 abr. 2023.

SANDRONI, C, 2000. **Uma roda de choro concentrada:** reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9., Belém. Anais... Belém: ABEM. p. 19-27.

SANTOS, Neide dos. **Canto Coral na Terceira Idade:** Uma experiência com dois Coros na Bahia. XIV Encontro Regional Nordeste da ABEM. Salvador, 2018. Disponível em: <[http://abemeducacaomusical.com.br/anais\\_ernd/v3/papers/2924/public/2924-10920-1-PB.pdf](http://abemeducacaomusical.com.br/anais_ernd/v3/papers/2924/public/2924-10920-1-PB.pdf)> Acesso em 19/09/2022.

SILVA, Luiz Eduardo. **O ensino e a aprendizagem da técnica vocal em corais amadores a partir da concepção de regentes e cantores.** Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

SOBRINHO, Mayra Ferreira; DE SANTANA LIMEIRA, Doraneide Tosta. **A Escuta Musical Ativa na Prática Coral.** In: XXV Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. 2021.

SOUZA, J. **Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música.** In: NEVES, I. (org). Ler e escrever: compromisso de todas as áreas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. p. 207-216.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente.** Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003. 128 p.

WENGER, Etienne. **Communities of practice:** learning, meaning, and identity, Cambridge: Cambridge University, 1998.

WENGER, Etienne. **Uma teoria social da aprendizagem.** In: ILLERIS, Knud. (Org.). Teorias Contemporâneas de Aprendizagem. Porto Alegre: Penso, 2013.

WENGER, E.; WENGER-TRAYNER, B. **Communities of practice:** A brief introduction. 2015. Disponível em: < <https://www.wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2022/06/15-06-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf>>. Acesso em: 16 abril. 2023.



## GLOSSÁRIO

**Antífona:** Deriva-se do grego e significa: contra-voz, eco; designava o modo de salmodiar em 2 coros. A antífona é um texto curto antes e depois de cada salmo do ofício, que indica a melodia do salmo e exprime sua ideia principal, ou tem relação com o mistério da festa respectiva (REUS, 1944, p. 56).

**Domine:** Trata-se da parte inicial dos ofícios. O sacerdote aclama: “*Deus, in adjutorium me intende!*” (Vinde, ó Deus, em meu auxílio) e o coro canta em resposta: “*Domine, ad adjuvandum me festina*” (Senhor, socorrei-me sem demora).

**Ladainha:** Trata-se de uma oração que alterna invocações com respostas repetitivas. Ladainha, *litania*, deriva-se da palavra grega *litania*=oração. Já no século IV significava oração de caráter de penitência e passou a ter, desde o séc. VI, o sentido de procissão, em que estas invocações se repetiam (REUS, 1944, 51).

**Liturgia:** Designa toda a oração pública e oficial da Igreja. Tem seu ápice e fonte na Eucaristia (Missa). "Litúrgico" é tudo relacionado à liturgia. A Liturgia é uma reunião dos fiéis para celebrar um evento de fé. Também pode ser chamado de Ofício religioso ou Celebração (GLOSARIO DE TÉRMINOS RELIGIOSOS Y ECLESIAÍSTICOS).

**Missa:** Na teologia católica é a atualização do sacrifício de Cristo. A Missa é a mais importante e central entre todas as celebrações da Igreja. Também é chamada de Eucaristia, Celebração Eucarística, Santo Sacrifício (GLOSARIO DE TÉRMINOS RELIGIOSOS Y ECLESIAÍSTICOS). “No que se refere à missa como composição musical, esta é dividida em duas grandes partes denominadas de Ordinário da missa e Próprio da missa. O Ordinário da missa é um “conjunto de orações, hinos e leituras presentes em todas as missas”, tradicionalmente compostos para coro à capela ou com acompanhamento de instrumentos musicais. As partes da missa “dividem-se em movimentos contrastantes e buscam seguir a dramaticidade do texto. São eles: *Kyrie; Gloria; Credo; Sanctus e Benedictus; Agnus Dei*”. O Próprio da missa, geralmente, está presente em festividades solenes, como: Domingo de Ramos, Quinta-feira Santa, Domingo da Ressurreição, e de alguns santos. Ele é “composto das antífonas de *Introito* (canto para a Procissão de Entrada), Gradual (às vezes, Alleluia, ou Sequência,

depois da Epístola e durante a incensação do Evangelho), Ofertório (durante a Procissão das Oferendas e a incensação do altar) e *Communio* (durante a distribuição da comunhão)” (NEVES, 1997, p. 93 apud RESENDE, 2011, p. 211).

**Novena:** Celebração ou práticas religiosas realizadas ao longo de nove dias. Normalmente as novenas acontecem em preparação a uma festividade religiosa, como o dia de um Santo, alguma festa da Virgem Maria ou alguma solenidade da igreja.

**Ofício de Trevas:** Ofício litúrgico da Liturgia das Horas ou Ofício Divino que compreende as horas canônicas *Matinas* e *Laudes*. Compreende a recitação de salmos, lições e responsórios. Tradicionalmente é realizado à noite e as luzes da igreja são apagadas em referências às trevas que aludem à Paixão de Cristo. O Ofício de Trevas é celebrado em alguns dias da Semana Santa.

**Paraliturgia:** Chamava-se “paraliturgia” a uma celebração paralela à liturgia: uma celebração piedosa que não pertence propriamente ao que a Igreja chama liturgia (sacramentos, liturgia das horas, sacramentais, etc.), mas que se lhe assemelha na sua estrutura e textos (DICIONÁRIO ELEMENTAR DE LITURGIA).

**Responsório:** O responsório era primitivamente a resposta do coro a um salmo recitado por um ou mais cantores, que tinham um papel predominante. No ofício o responsório é um canto que se segue à recitação das lições nas matinas e à capitula nas horas menores e nas completas (responsório breve). Compõe-se do responso (parte repetida) e do verso. Já era conhecido no século IV. Chama-se responso, porque responde às lições, às tristes tristemente, às alegres com alegria (REUS, 1952).

**Setenário:** Celebração antiga realizada ao longo de sete dias. O Setenário das Dores relembra a tradição da memória das sete dores da Virgem Maria. Neste caso, cada dia do Setenário é dedicado à meditação de uma “dor”. As sete dores são: 1) Profecia de Simeão (Lucas 2, 34-35), 2) A fuga da Sagrada Família para o Egito (Mateus 2, 13-21), 3) A perda do Menino Jesus no templo (Lucas 2, 41-51), 4) Encontro com Jesus caminhando para a morte (Lucas 23, 27-31), 5) A morte de Jesus na Cruz (João 19, 25-27), 6) Maria recebe o corpo do filho tirado da Cruz (Mateus 27, 55-61), 7) A sepultura de Jesus, a Soledade de Maria (Lucas 23, 55-56).

**Te Deum:** “O *Te Deum* (a ti louvamos) é, na liturgia católica, um hino de ação de graças atribuído a Santo Agostinho ou Santo Ambrósio, mas utilizado nas festividades desde o século VI. É, provavelmente, o maior e mais valoroso hino do catolicismo, onde se invocam todos os seres em louvor a Deus. (...) Normalmente, o *Te Deum* tem uma conotação festiva, com ritmos acelerados e melodia festiva” (MONTEIRO, 2018, p. 124).

**Tríduo:** Celebração ou práticas religiosas realizadas ao longo de três dias. Assim como nas novenas, acontece em preparação a uma festividade religiosa.

## APÊNDICE A - Questionário para os coralistas

### 1 - Qual a sua idade?

- |   |  |
|---|--|
| <input type="checkbox"/> Menos de 20 anos | <input type="checkbox"/> 51 - 60 anos    |
| <input type="checkbox"/> 20 - 30 anos     | <input type="checkbox"/> 61 - 70 anos    |
| <input type="checkbox"/> 31 - 40 anos     | <input type="checkbox"/> 71 - 80 anos    |
| <input type="checkbox"/> 41 - 50 anos     | <input type="checkbox"/> Mais de 80 anos |

### 2 - Qual a sua escolaridade?

- |  |   |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> Ensino Fundamental incompleto | <input type="checkbox"/> Ensino Médio completo      |
| <input type="checkbox"/> Ensino Fundamental completo   | <input type="checkbox"/> Ensino Superior incompleto |
| <input type="checkbox"/> Ensino Médio incompleto       | <input type="checkbox"/> Ensino Superior completo   |

### 3 - Qual a sua profissão/ocupação?

\_\_\_\_\_.

### 4 - Você tem/possui algum tipo de formação musical? Sim Não.

Se você respondeu “Sim”: a) como foi sua formação musical?

- Com familiares e/ou amigos
- Na escola de educação básica (ensino fundamental/médio)
- Em curso superior de música
- Em curso livre ou escola especializada de música
- Em conservatório de música
- Não passei por nenhum tipo de formação musical anterior

b) Quando foi essa formação? \_\_\_\_\_.

### 5 - Você participa de outros grupos musicais?

- Não
- Sim // Quais? \_\_\_\_\_.

### 6 - Você toca algum instrumento musical?

- Não
- Sim // Qual? \_\_\_\_\_.

### 7 - Atualmente em qual naipe você canta? Soprano Contralto Tenor Baixo

### 8 - Como você conheceu o Coral São Pio X?

- Nas celebrações/ofícios da igreja
- Através de familiares ou amigos
- Através de reportagens de jornal ou programas de rádio
- Pelas redes sociais
- Outro. Como? \_\_\_\_\_.

**9 - O que te motivou a participar do coral?**

---

---

---

**10 - Há quanto tempo você participa do coral?**

- |   |   |
|---|---|
| <input type="checkbox"/> Há menos de 2 anos | <input type="checkbox"/> Entre 21 e 30 anos |
| <input type="checkbox"/> Entre 2 e 5 anos   | <input type="checkbox"/> Entre 31 e 40 anos |
| <input type="checkbox"/> Entre 6 e 10 anos  | <input type="checkbox"/> Há mais de 40 anos |
| <input type="checkbox"/> Entre 11 e 20 anos |   |

**11 - Você considera que adquiriu ou aprimorou habilidades musicais no coral?**

- Não
- Sim. Quais? \_\_\_\_\_
- 

**12 - Qual ou quais músicas do repertório do coral você mais gosta?**

---

---

**13 - Você se considera um coralista novato ou experiente (veterano)?**

- Novato  Veterano

**14 - Como você aprendeu (ou ainda aprende) a cantar em latim?**

---

---

---

**15 - Como você aprende as músicas do repertório do coral?**

---

---

---

**16 - Você costuma estudar as músicas do repertório?**

- Sim  Não  Às vezes

**17 - O que você faz quando tem alguma dúvida sobre as músicas que estão aprendendo?**

---

---

---

**18 - Você costuma cantar de cor ou de ouvido o repertório ou trechos do repertório do Coral?**

- ( ) Sim, na maioria das vezes
- ( ) Sim, algumas vezes
- ( ) Não

**19 - Você sabe ler partitura?**

- ( ) Sim ( ) Não ( ) Entendo um pouco

I - Se você respondeu “sim”, responda às seguintes perguntas:

a) Onde você aprendeu? \_\_\_\_\_

b) Com quem você aprendeu?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

c) Como você aprendeu?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

II - Se você respondeu “Entendo um pouco”, responda às seguintes perguntas:

a) Quais elementos da partitura você conhece ou compreende?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

b) Onde você aprendeu esses elementos? \_\_\_\_\_

c) Como você aprendeu a interpretar esses elementos?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**20 - O que te motiva a permanecer no Coral São Pio X?**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**21 - Na sua visão o que o Coral representa para a cidade de Ouro Preto e seus moradores?**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## **APÊNDICE B - Roteiro Entrevista com os coralistas:**

### **Dados pessoais**

Nome Completo:

Idade:

Profissão/ocupação:

Escolaridade:

### **Perfil como cantor(a) do Coral São Pio X (Incentivo)**

Como foi a sua iniciação no coral?

Dentre as atividades do coral, qual você mais gosta de participar? por quê?

### **Conteúdo - significado**

O que significa para você participar do coral?

Como é o aprendizado das músicas do repertório do coral?

Você sabe ler partitura?

### **Interação - prática**

Como é a relação (convívio) com os demais cantores? e com o regente?

Ocorre algum tipo de apoio ou ajuda entre os integrantes do coral?

Como você enxerga o papel dos cantores e do regente?

### **Identidade**

Para você, o que é ser cantor?

Na sua visão o que o Coral representa para a cidade de Ouro Preto e seus moradores?

## APÊNDICE C - Roteiro de Entrevista com o regente

### **Dados pessoais:**

Nome Completo:

Idade:

Profissão/ocupação:

Escolaridade:

### **Perfil e atuação como regente do coral:**

Qual a sua formação musical?

Como conheceu o Coral e há quanto tempo atua como regente do coral?

Como foi o início dos trabalhos como regente no coral?

Como você enxerga o seu papel como regente no coral?

Quais os critérios adotados para a escolha do repertório a ser ensaiado/apresentado pelo coro?

### **Atuação dos cantores:**

Em sua opinião, quais as motivações que levam os cantores a participarem do Coral?

Como você vê a relação entre os cantores veteranos e os novatos?

Como se dá a assimilação/aprendizagem do repertório por parte dos coralistas?

### **Papel e atuação do Coral São Pio X**

Quais habilidades (musicais ou extramusicais) a participação no coral desenvolve nos cantores?

Como vê a questão da sobrevivência futura do Coral?

Na sua visão o que o Coral representa para a cidade de Ouro Preto e seus moradores?