

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

UM CANTO COMUM: PERCEBENDO O CORO DE EMPRESA COMO UM
MUNDO ARTÍSTICO

EDUARDO LAKSCHEVITZ

RIO DE JANEIRO, 2009

UM CANTO COMUM: PERCEBENDO O CORO DE EMPRESA COMO UM
MUNDO ARTÍSTICO

por

EDUARDO LAKSCHEVITZ

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Professor Dr. Paulo Pinheiro.

Rio de Janeiro, 2009

L192 Lakschevitz, Eduardo.
Um canto comum : percebendo o coro de empresa como um mundo artístico / Eduardo Lakschevitz, 2009.
228f.

Orientador: Paulo Pinheiro.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Becker, Howard Saul, 1928-. 2. Música coral – Brasil. 3. Canto coral – Brasil. 4. Canto orfeônico. 5. Prosumidor (Música). I. Pinheiro, Paulo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 782.50981

Autorizo a cópia da minha tese “Um canto comum: percebendo o coro de empresa como um mundo artístico”, para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

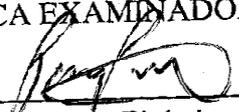
TÍTULO DA TESE

“UM CANTO COMUM: olhando o coro como um mundo artístico”

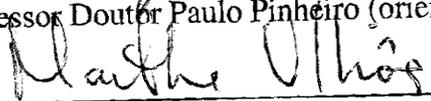
por

EDUARDO LAKSCHEVITZ XAVIER ASSUNÇÃO

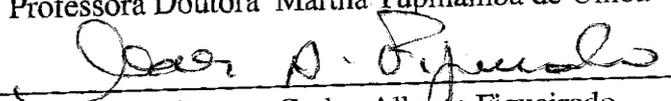
BANCA EXAMINADORA



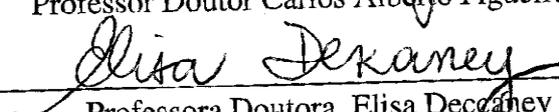
Professor Doutor Paulo Pinheiro (orientador)



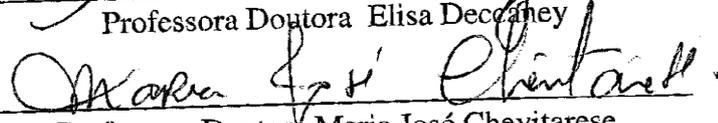
Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa



Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo



Professora Doutora Elisa Decanney



Professora Doutora Maria José Chevitarese

Conceito: _____

APROVADO

JULHO DE 2009

Este canto é dedicado a
Gisele, Sofia e Luisa,
minha maior inspiração.

AGRADECIMENTOS

Rui e Elza, o *cantus firmus* que inspirou, sustentou e sempre apoiou a minha cantoria. (Todas as minhas realizações são suas também);

Cantores do SEBRAE/RJ, TV Globo, FENASEG e SUBSEA7, cujas vozes tornaram realidade o sonho desse canto comum;

Dr. Paulo Pinheiro, que me instigou a perceber a cantoria com ouvidos diferentes, “afinal, não há nada mais prático que uma boa teoria”;

Dr. Carlos Alberto Figueiredo, que apontou caminhos de organização nas vezes em que este canto soou como um improviso;

Dr. Martha Ulhôa e Dr. Maria José Chevitarese, que enriqueceram a textura deste canto com preciosas opiniões e avaliações;

Dr. Elisa Dekaney e Dr. Frank Abrahams, que, mesmo de cantos muito distantes, teceram comigo contrapontos e invenções;

Stella Junia, suporte harmônico preciso e criativo. Parceira de primeira hora na construção dessa cantoria;

e muitos outros motivos (uns mais rítmicos, outros mais melódicos), cuja polifonia tornou possível este canto comum:

Aristides Domingues, Dr. Caio Senna, Ernani Aguiar, Flávio Silva, Dr. Fritz Mountford, Irene Zagari Tupinambá, João Batista Genúncio, Dr. José Alberto Salgado, José Machado Neto, Dr. José Nunes Fernandes, Samuel Kerr, Dr. Sílvio Mehry, Theógenes Eugênio de Figueiredo e Dr. Valdemar Figueiredo.

Music is not a thing at all, but an activity, something that people do. The apparent thing “music” is a figment, an abstraction of the action, whose reality vanishes as soon as we examine it at all closely.

Performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.

Christopher Small
Musicking

It takes courage to study one’s own work, just as it does to take a good hard look at anything which is dear to one and of which one is proud.

Everett Hughes
The sociological eye

Until we have asked “Excellence according to whom?” we should remain suspicious of any canonizations that take place on its name.

Don Randel
The canons in the musicological toolbox

E aprendi que se depende sempre, de tanta, muita, diferente gente. Toda pessoa sempre é as marcas das lições diárias de outras tantas pessoas.

Gonzaguinha
Caminhos do coração

LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Um canto comum: percebendo o coro de empresa como um mundo artístico*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Nesta tese propõe-se a busca por parâmetros por meio dos quais a atividade coral contemporânea pode ser observada. Após uma análise de conceitos de cunho técnico-musical, procura-se metodologias complementares a estes no trabalho de autores que abordam o fenômeno musical pelo prisma da Sociologia. Com base em idéias elaboradas pelo sociólogo Howard Becker em *Art Worlds* (1982), procurou-se observar o funcionamento de coros formados por colaboradores de quatro empresas no Estado do Rio de Janeiro: SEBRAE/RJ, TV Globo, FENASEG e SUBSEA7. Utilizando-se a técnica da observação participante (Becker, 1993 e Mann, 1973), foi investigada a rede de cooperações que suporta essa produção artística, com ênfase na atividade do regente e dos coristas. Posteriormente foram analisadas as conseqüências das questões identificadas na linguagem musical desses coros em aspectos relativos a repertório (forma, tessitura, textura e tratamento do texto) e regência (gestual e ensaio). Ao fim se estabelece uma comparação entre o funcionamento dos coros observados e a atividade orfeônica das escolas brasileiras nas décadas de 1940 e 1950.

Palavras-chave: Canto coral – Coro de empresa – Canto orfeônico – Mundos artísticos – Observação participante – Becker – prosumidor

LAKSCHEVITZ, Eduardo. *A common chant: perceiving the company choir as an art world*. 2009. Doctoral Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This thesis presents a search for parameters through which contemporary choral singing can be observed. After an analysis of technical-musical concepts, complementary methods are searched in the work of authors who approach the musical phenomenon through Sociology. Supported by ideas elaborated by sociologist Howard Becker, in *Art Worlds* (1982), choirs composed by employees of four companies in the State of Rio de Janeiro were examined: SEBRAE/RJ, TV Globo, FENASEG e SUBSEA7. Using the technique of Participant Observation (Becker, 1993 e Mann, 1973), the network of cooperation that supports this form of art production is studied, with emphasis in the work of the choir director and the singers. Subsequently, the consequences of these findings in the musical language of the choirs was analyzed, in aspects such as repertory (form, tessitura, texture and text treatment) and conducting (gesture and rehearsal procedures). At the end a comparison is developed between the work observed in this choirs with that of the orpheonic choral singing in Brazilian schools in the decades of 1940 and 1950.

Keywords: Choral music – Company choir – Orpheonic singing – Art worlds – Participant observation – Becker – prosumer

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: HÁ UM ESTILO CORAL?.....	7
1.1. Definições - dicionários	
1.2. Definições - dicionários de música	
1.3. Definições - textos técnicos	
1.4. Classificações	
1.5. Concursos	
1.6. Amador x profissional	
1.7. Diferentes contextos	
1.8. Canto orfeônico	
1.9. Gravações	
1.10. Conclusão	
CAPÍTULO 2: OUTROS MODELOS DE PERCEPÇÃO DA ATIVIDADE CORAL .59	
2.1. Por que um novo modelo?	
2.2. Um problema relativo a coros contemporâneos	
2.3. Por que o olhar sociológico?	
2.4. Novas tendências	
2.5. Contestando a tradição	
2.6. O exemplo do <i>jazz</i>	
2.7. Sociologia x musicologia	
2.8. O olhar sociológico sobre o coro	
2.9. Particularidades dos coros observados	
2.10. Mundos artísticos	
2.11. Observação participante	

CAPÍTULO 3: O CORO COMO UM MUNDO ARTÍSTICO.....	106
3.1 Descrição dos grupos observados	
3.1.1 Coral SEBRAE/RJ	
3.1.2 Coral da TV Globo	
3.1.3 Coral da FENASEG	
3.1.4 Coral 7 Notas	
3.2 O coro como um mundo artístico	
3.2.1 A expressão “coro de empresa”	
3.2.2 Redes de cooperação	
3.2.3 Atividades artísticas	
3.2.4 O regente	
3.2.5 Os cantores	
3.3 Fatores musicais	
3.3.1 Aspectos do repertório	
3.3.1.1 <i>Questões estruturais</i>	
3.3.1.2 <i>Tessitura</i>	
3.3.1.3 <i>Textura</i>	
3.3.1.4 <i>Tratamento do texto</i>	
3.3.2 Regência	
3.3.2.1 <i>Gestual</i>	
3.3.2.2 <i>Ensaio</i>	
3.4 Coro de empresa x orfeão	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	191
BIBLIOGRAFIA	199

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Possibilidade de aplicação do esquema tripartite aos coros analisados.	90
Quadro 1: Comparação entre tessituras por classificação de vozes	155
Quadro 2: Tessituras utilizada nos coros observados.....	158
Quadro3: Esforços em combinação para descrição de movimento	176

INTRODUÇÃO

O ano era 1970. Estava descansando depois do almoço, já começando a me envolver no clima festivo que se criava, quando teu avô apareceu, todo arrumado, como sempre: paletó, colete e gravata. Perguntei onde ele ia naquela hora, mas eu já podia até adivinhar:

– Vou à igreja ensaiar o coro.

– Mas ‘Seu’ Arthur – ponderei – hoje tem jogo do Brasil. Pela primeira vez a Copa do Mundo está sendo transmitida pela televisão, ao vivo. Ninguém irá ao ensaio. Por que o senhor não fica em casa e assiste o jogo conosco?

– Ensaio de coro é mais importante que jogo de futebol – ele retrucou – e eu não desmarquei ensaio algum.

E lá foi ele. Mas pouco mais de uma hora depois ele voltou para casa, semblante fechado e aparência contrariada. Nem preciso explicar mais. Ninguém, nem ao menos um cantor, foi ao ensaio naquele dia.

A história acima, narrada por meu pai, revela alguns aspectos da música coral que não são normalmente comentados na literatura sobre o assunto, mas que se mostram determinantes no trabalho do regente e no funcionamento dos grupos corais. Revela que há elementos construtores do trabalho de um coro que variam de acordo com a cultura local, com a comunidade onde esse coro se insere, com a época de sua realização e, nesse caso mais particularmente, com eventos específicos. O problema narrado nessa história se deu porque regente e coro compreenderam de formas diferentes elementos de ordem não-musicais presentes no trabalho coral.

Décadas mais tarde do acontecimento relatado, este autor, também regente coral, iniciou um longo período de atividades à frente de coros formados por funcionários de empresas (modalidade coral de popularidade crescente no Brasil, mas que ainda não foi tema de uma pesquisa quantitativa sólida). O envolvimento nessa atividade trouxe à baila a necessidade de se investigar o contexto social que cercava aqueles coros para, a partir deste, planejar e

direcionar os objetivos e as técnicas musicais que caracterizariam o trabalho dos referidos grupos.

Ao iniciar o processo de formação e regência de um desses coros, no SEBRAE/RJ, foram percebidas algumas situações que determinavam procedimentos de trabalho muito diferentes daqueles que haviam sido vivenciados até então, seja como corista (em coros infantis, juvenis e adultos) ou como regente (em coros universitários, comunitários, eclesiásticos e profissionais). Tais situações se revelavam nas questões musicais envolvidas naquele processo, tais como características vocais, estilo de repertório, planejamento e desenvolvimento de ensaios, regência e dificuldades técnicas apresentadas pelos cantores. Se comparado com definições e conceitos apresentados na literatura sobre o assunto, bem como com apresentações de trabalhos em congressos de música coral, ou mesmo com opiniões expressadas por regentes e professores de música em debates ocorridos nos muitos eventos relativos à essa área em que este autor tomou parte nos últimos anos, o trabalho desenvolvido no Coral SEBRAE/RJ demonstrava muitos pontos de conflito. Por outro lado, notava-se que, muitas vezes, a principal atração que o coro exercia nos próprios coristas provinha exatamente dos pontos que diferenciavam este grupo dos conceitos levantados pelos autores da área.

Como se tratava de um coro recentemente iniciado, composto por funcionários de uma mesma empresa atuando de forma voluntária, as práticas musicais desenvolvidas naquele trabalho se construíram a partir das expectativas e preferências que os próprios cantores demonstravam, e que, muitas vezes, não correspondiam aos conceitos acima mencionados. Tal situação se mostrava inusitada até mesmo para este regente, que, tendo desenvolvido a maior parte de sua formação musical em instituições de ensino tradicionais, viu-se compelido a desenvolver processos de ensaio que acomodassem a direção sugerida pelos cantores, percebida em comentários destes, bem como em atitudes que refletiam a organização e os

métodos de sua atuação naquela empresa. Na presente tese procurou-se entender as bases sobre as quais este desenvolvimento ocorreu.

As práticas musicais do Coral SEBRAE/RJ eram engendradas por questões de caráter social ocorridas no grupo. Conseqüentemente, para aperfeiçoar seu trabalho à frente desse coro, tornou-se fundamental, para o regente, procurar compreender aquela atividade também pelo prisma da Sociologia, que não é normalmente contemplado pela literatura que versa sobre ela.

No Brasil o interesse acadêmico no estudo do canto coral, apesar de acanhado, já demonstra sinais de crescimento, fato comprovado pelo aumento do número de teses e dissertações na área, constatado por José Nunes Fernandes (2006 e 2007).¹ Porém, estudos específicos dessa produção musical sob a mesma ótica daquela utilizada nesta tese não são numerosos. As dissertações de Eduardo Morelembaum (1999), Lúcia Teixeira (2005) e Elen Lara Rocha (2007) versam sobre a atividade coral em empresas, sendo que a primeira relaciona a prática coral a um sistema particular de gestão empresarial, a segunda tem seu enfoque na formação do regente coral, enquanto a última descreve o mercado de trabalho de músicos no ambiente corporativo. Já a abordagem de questões sociais presentes nessa atividade é constatada em periódicos da área de música nos artigos de Élington Pereira e Miriã Vasconcelos (2007) e Rita Fucci Amato (2007). A baixa frequência com que esses dois temas são analisados contrasta com a grande quantidade de regentes envolvidos no trabalho de coros de empresas, verificada por este autor em cursos de regência e festivais de coros em diversas

¹ Fernandes identifica cinco trabalhos realizados na área de educação musical coral até 2001 enquanto nove deles se completaram entre 2001 e 2005. O autor realizou suas observações no Banco de Teses da CAPES, utilizando quatro palavras-chave: música, ensino de música, musicalização e educação musical. Posteriormente classificou os trabalhos encontrados de acordo com a área de Música (sub-área Educação Musical), conforme definição do CNPq, fatos que podem ter deixado de fora de sua observação teses e dissertações sobre canto coral que não sejam listadas como as atividades citadas. Mesmo assim, o crescimento constatado nessa área específica já testemunha um aumento do interesse acadêmico na música coral.

idades brasileiras na última década. Dessa maneira, esta tese, cuja motivação inicial foi a compreensão de questões de ordem prática presentes numa atividade coral específica, torna-se ainda mais relevante, pois discute questões intimamente ligadas a um estilo de produção musical que, apesar de ser denominado “coral”, demonstra feições muito particulares.

Este texto está estruturado em três partes. Primeiramente se procurou uma definição para o conceito encerrado na expressão “canto coral”. Para tanto empreendeu-se investigação etimológica acerca dos termos “coro” e “coral”. Como os cantores observados tinham pouco contato prévio com esse tipo de produção musical, foi importante demarcar o significado do termo para balizar suas declarações. A pesquisa foi, então, alargada para dicionários específicos da área de música e para textos técnicos sobre regência e canto coral. Ainda nessa etapa foram utilizados depoimentos recolhidos pelo autor especificamente para esta pesquisa como também informações coletadas ao longo de três décadas de atuação nesta área.

O segundo capítulo é constituído pela busca por um modelo alternativo de análise da atividade coral realizada em empresas. Investiga-se possibilidades em outras áreas da pesquisa musicológica, apresentadas em correntes como aquela representada pelo olhar feminista de Susan McLary (1991), que também embasa o texto da regente Patricia O’Toole (2005), e a observação sociológica, da qual procura-se identificar algumas vertentes atualmente sendo trilhadas por escritores como Tia DeNora, John Shepherd, Lucy Green e Howard Becker. Ainda neste capítulo observa-se críticas à forma como o *jazz* foi abraçado pela análise acadêmica e o possível paralelo que a música dos coros aqui investigados pode encontrar com esse processo. Ainda outra questão marcante observada neste capítulo foi a polarização que marca a discussão acerca da importância do objeto musical na análise sociológica. Musicólogos e sociólogos tendem a assumir pontos de vista que ressaltam suas respectivas formações. Identificou-se, porém, um ponto de vista alternativo, onde as duas

tendências acima são contempladas de forma conciliadora, delineado nas idéias de Antoine Hennion e Tia DeNora.

Por fim, no terceiro capítulo empregou-se a idéia de mundos artísticos, tal qual utilizada por Becker em livro homônimo, para investigar as atividades realizadas por quatro coros de diferentes empresas. Por meio de tal análise procurou-se identificar os participantes da rede de cooperações que produz a música desses coros e compreender seus reflexos nas atividades de regente e coristas. Foram examinadas questões relacionadas a aspectos musicais dos coros observados que, como se constatou, são em grande maioria determinadas por eventos de ordem social.

Não obstante a motivação inicial deste trabalho ter sido gerada por questões encontradas especificamente no Coral SEBRAE/RJ, outros coros do mesmo tipo também iniciaram suas atividades durante o período de observações que embasou esta tese, sob a direção deste autor. Em função da semelhança entre os processos que nortearam o trabalho dos quatro coros, questões observadas em todos eles enriqueceram a presente investigação. São eles: Coral 7 Notas (SUBSEA7), Coral FENASEG e Coral da TV Globo. Ao fim deste capítulo foi traçada uma analogia entre a produção coral estudada e a atividade orfeônica em escolas brasileiras nas décadas de 1930 e 1940. Notou-se o surgimento de diversos pontos de similitude entre as duas quando analisadas sob o prisma dos mundos artísticos, idéia que entra em conflito com a maior parte da literatura recente sobre o tema. Nesta, de orientação técnico-musical ou metodológica (quando ligada à área da educação musical), as duas formas de música coral são colocadas em posições diametralmente opostas.

A realização coletiva de música vocal é prática que ocorre rotineiramente em todos os períodos da história da música ocidental, até mesmo naqueles em que determinados postulados estéticos fortalecem o desenvolvimento da música puramente instrumental, como

lembra o musicólogo Friedrich Blume (1970:67), com relação à produção musical do século XIX. Acontece imbuída dos mais variados objetivos e envolve pessoas com diversos níveis de treinamento técnico-musical. Tal pluralidade talvez ocorra em razão da simplicidade da produção dessa música (se considerada a desobrigação do emprego de equipamentos), pela relação estreita que tem com a literatura, pelo caráter socializador que pode apresentar, ou até mesmo pelo baixo custo de sustento que requer (fator significativo em ocasiões específicas). Mas, independente de qual seja fonte de sua motivação, a idéia acima expõe a necessidade de observar-se a atividade de um coro de forma particular, contextualizando-a com fatores de origem extrínseca à própria atividade musical, como acontece na análise empreendida nesta tese, numa atitude semelhante àquela sugerida por Henry Raynor (1981:14) com relação ao estudo histórico da produção musical:

A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das idéias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes ou pela decadência deles; tem sua influência, talvez velada e sutil, no desenvolvimento das idéias fora da música.

CAPÍTULO 1: HÁ UM ESTILO CORAL?

– Realizo uma pesquisa onde descrevo a atividade de coros formados por funcionários de quatro diferentes empresas no Estado do Rio, em cujos processos de trabalho delineiam-se situações às vezes muito diferentes do que normalmente se entende por canto coral...

– Não! Na Petrobrás isso não acontece. [José Machado interrompe, balançando a cabeça em tom de reprovação.]

– Sei que sua filosofia de trabalho não é essa, como também sei que esse é o caso da maioria dos regentes corais que trabalham com coros de empresas. Por isso determinei especificamente os coros que observo neste trabalho. Meu interesse aqui é conhecer um pouco mais sobre os primórdios e os conceitos envolvidos na atividade coral da Petrobrás.

(...)

– Nosso concerto estava lotado e as pessoas diziam que “neste concerto, cada hora é uma coisa”. É porque eu coloco um solista pra cantar, depois uma pessoa fazendo coreografia, etc. Quer dizer, a gente tem que criar, mas, ao mesmo tempo sem fugir ao estilo coral.

– Mas o que significa “não fugir ao estilo coral”?

– É porque hoje você vê muito oba oba, não é? A gente tem o estilo coral, canta a quatro vozes, ou a três, se for o caso. Mas você vê que é um coral.

Nestes trechos da entrevista com José Machado Neto (2009), Coordenador Geral dos Coros da Petrobrás, percebe-se a dificuldade aparente em qualquer tentativa de normatização da atividade coral. Primeiramente o entrevistado é categórico ao afirmar que o projeto que coordena não foge ao que se entende por “canto coral”. Mais adiante, diante de uma pergunta objetiva, apesar de mencionar a divisão de vozes como um possível parâmetro definidor dessa atividade, não descreve de modo denotativo² as características que fazem de um grupo de

² Os autores consultados na bibliografia e nas entrevistas realizadas durante a pesquisa deste capítulo mostram características de discurso díspares. Por um lado há textos com informações pouco precisas, de caráter vago, para o qual utiliza-se, aqui, também, o termo “subjetivo”. Estes textos esbarram em opiniões pessoais (“impressionistas”) e, por vezes, deixam transparecer até mesmo um viés esotérico. São comuns também menções à qualidade de determinada produção musical (“melhor” ou “pior”), o que reforça sua

peessoas um conjunto coral. Esta tendência à opinião de caráter impressionista foi averiguada durante o desenvolvimento deste trabalho não somente no discurso verbal de regentes e pessoas relacionadas à atividade coral, mas também na literatura relativa ao assunto. Tal questão é um dos principais elementos motivadores deste texto, mas também um de seus maiores complicadores.

Na presente análise sobre esse tipo de atividade musical, vêm à mente aspectos que, ao mesmo tempo em que realçam a grande diversidade entre grupos corais, provocam-nos a necessidade de compreender se realmente existem fatores que determinam alguma unidade, sugerida pela utilização de uma nomenclatura comum, e quais são eles. O que define um coro? Quais os seus componentes fundamentais? Que elementos contribuem para que um grupo de pessoas seja chamado de “coro” ou “coral”? O significado desses termos, como será visto a seguir, pode ser muito amplo, mas por vezes também pode agregar características musicais e sociais que lhe conferem uma série de conotações específicas e que não necessariamente correspondem à realidade de sua prática, que é marcada por grande diversidade.

1.1. Definições - dicionários

Inicialmente buscou-se uma definição etimológica, a mais direta e abrangente possível, tomando como base o verbete “coro” em dois dicionários da língua portuguesa. Tal busca se mostra significativa para a presente pesquisa, mesmo se tratando de definições esvaziadas de significado técnico-musical específico, uma vez que nesta se procura possibilidades de

imprecisão. Por outro lado, há autores que versam sobre a atividade coral de forma denotativa e até mesmo esquemática. Neste caso, a maior dificuldade encontrada é a extensa gama de variáveis envolvidas na produção coral, que engendram casos excepcionais às classificações normalmente utilizadas em tão grande número, que as tornam pouco eficientes.

denominação para a produção coletiva de música vocal, bem como a compreensão de quais atividades são definidas, em diversas instâncias, pelos termos “coro” e “coral”. Dessa forma, há que se estabelecer maneiras possíveis de utilização do vocabulário sobre o qual se desenvolve essa discussão, fato que torna essa busca importante no momento inicial da presente investigação.

O *Dicionário Aurélio* apresenta doze entradas para o termo, dentre as quais duas são relacionadas a conjuntos vocais, uma a conjunto instrumental, três ao teatro clássico, duas à arquitetura eclesiástica e duas à composição musical. O verbete remete, também, ao termo “coral”, definido como adjetivo referente a coro, como forma de composição originada na Reforma Protestante e como designação de grupos corais. Já o *Dicionário Houaiss* apresenta quatro definições, sendo uma delas relacionada a conjunto vocal, duas à composição musical e uma ligada ao teatro. Quanto ao termo “coral”, este autor o relaciona primordialmente como adjetivo (relativo a coro). Na presente investigação serão consideradas somente as definições do termo simplesmente enquanto substantivo comum que designa conjunto vocal, mencionadas nos dois dicionários, sendo deixada de lado sua utilização como definição de forma musical.

Mas há uma definição do *Dicionário Aurélio* que causa espécie, pois designa coro como um “grupo de cantores, em número mais ou menos considerável, que executa peças em uníssono ou a várias vozes, com acompanhamento ou sem ele, e *do qual é padrão o que é constituído por vozes mistas de soprano, contralto, tenor e baixo*” [grifo meu]. Mesmo se tratando de um dicionário de língua portuguesa, o autor cede à tentação de exagerar a especificação do termo, característica que também está muito presente em textos técnicos a respeito da atividade coral. Ao mesmo tempo em que procura determinar um padrão de organização de vozes, que é, na verdade, variável de acordo com o contexto no qual o coro se

encontra, expõe a ausência do caráter denotativo na conceituação do termo, quando escreve “em número mais ou menos considerável”. Esta dificuldade na determinação precisa de uma terminologia a ser utilizada na área da música coral é evidenciada pela frequência com que expressões vagas ocorrem – por vezes até numa mesma sentença – paralelamente a tentativas de definições específicas, como acontece no texto da professora Ceição de Barros Barreto (1938:72):

Em relação ao número de cantores considera-se còro acima de oito (*otuo*r, ou oteto). Abaixo de oito, teremos o seteto ou setour, o sexteto, o quinteto, o quarteto, o terceto, o dueto e o solo. Costuma-se também designar pequenos conjuntos vocais com o nome de “glee” e “madrigal”.³

O professor Ruy B. Cartolano, em livro onde disserta separadamente sobre regência coral, de percussão e de orfeão (1968:70), também menciona claramente a questão numérica como parâmetro de definição da atividade coral: “A reunião de um número razoável de cantores (acima de 8 – oteto) que entoem conjuntamente, em uníssono ou em partes diversas, constitui, em princípio, a formação de um Coro”. Cartolano cita o livro de Barreto em sua bibliografia, fato que pode sugerir a procedência dessa informação. Contudo, nenhum dos autores apresenta qualquer argumentação que explique a determinação deste número em particular para a definição de um tipo de coro, situação que, mais uma vez, demonstra a dificuldade de utilização precisa de termos que indiquem tipos específicos de grupos corais, uma vez que, como será salientado mais adiante, há uma grande diversidade de parâmetros presentes nesta atividade que podem balizar tais definições.

³ A utilização dos termos “glee” e “madrigal” para tipificar grupos vocais é outra demonstração do caráter vago dessas nomenclaturas, uma vez que ambos determinam, também, uma forma de composição musical. Tal flexibilidade em sua utilização é comum, também, ao termo “coral”.

1.2. Definições - dicionários de música

Aumentando o escopo da pesquisa aos dicionários específicos na área da música, surgem definições semelhantes às aquelas encontradas nos dicionários da língua portuguesa. Porém, no verbete “*choir*” no *The Harvard Dictionary of Music*, chama atenção a expressão “um grupo de cantores, especialmente aquele dedicado à interpretação de música sacra”,⁴ que denota uma referência específica ao repertório e à função de um coro como elemento significativo para a definição desta atividade musical. Há também uma referência ao verbete “*chorus*”, definido basicamente da mesma maneira, mas também acompanhado por uma breve descrição do desenvolvimento histórico do termo. Outras definições são apresentadas, mas sem manter relação com a idéia de uma coletividade de cantores. O mesmo modelo é traçado pelo *Grove Music Online*, que em sua definição de “*chorus*”, anteriormente à apresentação de um detalhamento maior dos elementos envolvidos nessa atividade, tanto pelo aspecto técnico como pelo lado histórico, faz referência à diferenciação entre um grupo de solistas (um cantor por parte) e um coro (mais de um cantor por parte), bem como à ausência esporádica dos termos “*chorus*” ou “*choir*” nas designações de grupos de cantores, como em *schola cantorum*, *singing society*, *chorale* ou *glee club*. Assim, sugere também a existência de grupos de cantores que não se utilizam dos termos em questão, mas desenvolvem a atividade coral. Mais ainda, menciona uma definição que sugere ser particular da língua inglesa, na qual os dois termos são diferenciados por questões de afiliação, número de componentes, qualidade técnica e remuneração:

Em inglês, mas em nenhuma outra língua, uma distinção é freqüentemente feita entre “*choir*” e “*chorus*”: um conjunto eclesiástico de cantores é invariavelmente

⁴ A group of singers, specially one dedicated to the performance of sacred music. (Todas as traduções neste trabalho foram feitas pelo próprio autor.)

chamado de “*choir*”, como também o é, normalmente, um grupo pequeno, altamente treinado ou profissional; “*chorus*” é geralmente preferido para designar grandes grupos de origem secular.⁵

Nestas diferenças de terminologia percebe-se uma tendência de classificação baseada em fatores acessórios à idéia mais básica que é extraída dos dicionários, segundo a qual coro é simplesmente um grupamento de cantores. Apesar do exagero de especificidade encontrada no exemplo mencionado do *Dicionário Aurélio*, ou da abordagem mais minuciosa levada a cabo pelo *Grove Music Online*, os esclarecimentos encontrados nos dicionários parecem tornar a definição dos termos relativos à atividade coral o mais abrangente possível. Porém, no caso dos autores que escrevem em língua portuguesa, mesmo sem se utilizar de dois termos diferentes, estes vêm-se, por vezes, baseando-se nos fatores acessórios citados para definir a atividade coral, como faz o professor Octavio Bevilacqua (1933:47), que usa parâmetros de longevidade de um grupo coral bem como de afiliação para tanto: “No Brasil, o coro propriamente dito, ainda não entrou nos hábitos do povo, embora seja esboçado com vigor em seu *folk-lore*. Organizações ephemerias nas igrejas não podem ser tomadas em consideração”.⁶

1.3. Definições - textos técnicos

O artigo de um professor inglês, escrito ainda no século XIX (J. Spencer Curwen, 1887:59), mostra que a dificuldade de normatização acima comentada não é privilégio da

⁵ In English, but in no other language, a distinction is often made between ‘chorus’ and ‘choir’: an ecclesiastical body of singers is invariably called a ‘choir’, as, normally, is a small, highly trained or professional group; ‘chorus’ is generally preferred for large groups of secular provenance.

⁶ Optou-se, neste texto, pela manutenção da literalidade das citações, de acordo com as regras gramaticais vigentes à época de sua escrita. Ressalta-se, assim, a variação diminuta no conteúdo das discussões acerca do canto coral, bem como nos próprios paradigmas definidores dessa atividade, não obstante terem sido, estas citações, extraídas de obras publicadas durante um período longo (as mais antigas datam da década de 1930).

língua portuguesa e acontecia também, à época, com relação à música instrumental. A citação refere-se, ainda, à utilização do termo coral para designar música sem acompanhamento instrumental:

Com relação ao termo “coral”, é uma das muitas palavras em música cercadas de grande obscuridade. É como a palavra “banda” referindo-se à orquestra, que intrigava Sir George Grove. O termo “coral”, imagino, encontra-se em edições contemporâneas de música alemã, chamadas de “canto coral”, para indicar o uso do canto coral de forma diferente àquela em que é acompanhado por instrumentos, à moda da música secular.⁷

Ao alargar o foco desta investigação para os manuais de regência, nota-se menção freqüente à música coral, mas quase sempre como uma extensão da música instrumental em conjunto, sem uma atenção maior dedicada aos seus aspectos mais particulares, como explica o maestro Rafael Baptista, na introdução de seu *Tratado de Regência* (1973:3):

As normas e preceitos aqui ditados não são dirigidos exclusivamente aos regentes de orquestra e de banda de música. Dirigimo-nos, também, aos regentes de coro, pois, este, quando integrado na música sinfônica, submete-se à regência convencional dos conjuntos instrumentais.

Entretanto, há autores que abordam o fenômeno coral de forma mais específica, e em seus textos é percebida uma ampliação do conceito em tela, ao qual se adiciona uma série de idéias acessórias às questões básicas acima citadas, sem que, muitas vezes, questione-se suas origens ou sua conceituação. A presença ou ausência de um regente, o repertório, a metodologia utilizada para seu ensino e aprendizado (incluída aqui a questão da notação

⁷ As regards the word “chorale,” it is one of the many words in music which is surrounded with great obscurity. It is something like the word “band” for an orchestra, which puzzled Sir George Grove. The word “chorale,” I fancy, you find in contemporaneous editions of German music, called the “chant chorale,” as if it was meant to indicate the use of chorale singing as being different if sung accompanied by instruments in secular fashion.

musical), a qualidade da sonoridade,⁸ o posicionamento dos cantores, a realização de ensaios e seu funcionamento, as relações pessoais acontecidas nesse ensaio, as questões visuais (desde uniformes utilizados até o posicionamento no palco) e a relação dos grupos corais com suas platéias são exemplos dessas idéias que, ao longo do tempo, foram sendo apensadas ao conceito encerrado no termo “canto coral”. Ao esmiuçar tantos elementos envolvidos no desenvolvimento da música coral, tal literatura, ao mesmo tempo em que proporciona um conhecimento mais aprofundado dessa arte, acaba por conferir caráter fundamental a questões que foram se associando a ela ao longo do tempo. Com poucas exceções, os autores que discorrem sobre a atividade coral tomam tais idéias como dados pré-estabelecidos, como elementos obrigatória e indiscutivelmente relacionados a ela, conseqüentemente concentrando suas discussões em questões de funcionamento, metodologia, qualidade e mesmo na hierarquização desses temas. Assim, o conceito de coro, movendo-se na direção contrária ao ideal de síntese encontrado nos dicionários (tanto os da língua portuguesa quanto os de música), passa a encerrar muitas das características acima descritas. Tal tendência acontece com autores que se debruçam sobre o estudo do coro tanto do ponto de vista estrito da interpretação musical e da regência, como com aqueles que discorrem sob a ótica da educação musical.

Na literatura de feição mais técnica sobre a música coral é comum a organização dos textos tomar como parâmetro essas idéias acessórias, conferindo-lhes um caráter universal, mas não levando em consideração os diversos tipos possíveis de expressão da música vocal coletiva. Na maior parte dos textos que serviram de base para o presente estudo, os autores voltam-se primeiramente para os regentes, escrevendo-lhes manuais ou tratados que sugerem

⁸ O termo “qualidade da sonoridade” refere-se, aqui, tanto a características próprias do som de um coro como também à idéia (mais subjetiva) de julgamento de valor (qualidade boa ou ruim).

maneiras de executar seu ofício, sendo o aspecto gestual de seu trabalho o mais habitualmente comentado. Representações gráficas de modelos de compassos estão quase sempre presentes, denotando uma busca pela representação mais exata possível dos elementos que formam cada contexto musical. Há professores de regência coral, como James Jordan (1996:114), que questionam essa super-valorização por vezes conferida aos padrões gestuais:

O maior dilema com relação aos padrões de regência é que os mesmos são freqüentemente ensinados sem conexão com o som; são ensinados como exercícios geométricos onde padrões são desenhados no ar, sem a presença do elemento sonoro. Padrões deveriam ser reflexo do som em todas as suas dimensões, i.e., cor, linha, características rítmicas e forma geral das frases.⁹

Reforça a valorização do gestual acima mencionada o fato de que no mesmo livro em que sugere ser incompleta uma formação calcada somente nos padrões gestuais, Jordan também desenha os diagramas comuns aos livros sobre regência coral.

Em textos voltados especificamente para o regente coral, autores tendem a, além dos padrões gestuais, aprofundar-se também em questões técnicas próprias dessa atividade, tal como as já mencionadas anteriormente. Porém, tais questões são problematizadas somente no que tange ao seu funcionamento, sem maiores considerações às suas origens e funções práticas. Considera-se que a música coral possui, incondicionalmente, determinados elementos, que, então, são discutidos. Dificilmente se questiona sua origem, função, contexto ou mesmo sua validade em determinado tipo de coro. De acordo com o professor Sérgio Luiz Figueiredo (1989):

A socialização da atividade coral redimensionou os objetivos da sua prática de tal maneira que, ainda hoje, existem mais coros de leigos do que coros de

⁹ The biggest dilemma concerning conducting patterns is that they are most often taught devoid of sound; they are taught as geometric exercises of sketching patterns in the air without sound being present. Patterns should be a reflection of sound in all its dimensions, i.e., color, line, rhythmic characteristics, and overall phrase shapes.

profissionais. Aparentemente tal mudança aproximou o leigo da realização musical, mas gerou uma série de distorções, principalmente no que se refere à qualidade da prática coral, e no que diz respeito às diretrizes desse trabalho. Como consequência prevalece a quantidade sobre a qualidade; o aspecto social se impõe ao musical; o individualismo se sobrepõe ao trabalho e ao espírito de grupo. (p.72)

(...)

A liderança e o carisma são necessários a um regente, mas não a ponto de excluir o conhecimento de procedimentos didático-pedagógicos. A ausência de tais conhecimentos tem gerado uma situação que, de maneira geral, caracteriza a prática coral no Brasil: são poucos os grupos corais que chegam a resultados musicais satisfatórios; a ausência de qualidade é justificada por fatores externos como a falta de bons cantores, condições precárias de ensaio e a falta de partituras. (p.73)

(...)

É preciso fundamentar a prática coral, sistematizá-la de tal maneira, que se mude esta situação sempre inconstante da atividade coral no Brasil. (p.78)

Um dos pioneiros do estudo de música coral em nível de pós-graduação na universidade brasileira, Figueiredo ilustra, neste texto, alguns caminhos possíveis para a análise da atividade coral contemporânea. Como acontece com um grande número de autores, seus comentários transitam entre a análise impressionista e a tentativa de esquematização do pensamento referente a essa atividade. Ao mencionar que, no Brasil, a prática coral de leigos é numericamente superior àquela realizada por profissionais,¹⁰ e que tal fato gera distorções na qualidade dessa produção musical, o autor sugere implicitamente a existência de um modelo contra o qual tal comparação deve ser realizada. Uma eventual escolha deste modelo, além de explicitar o caráter impressionista e pessoal da análise, poderia se tornar complicada atualmente em virtude da grande variedade de grupos corais em atividade no país (o texto de Figueiredo foi escrito há vinte anos). O desejo do autor por uma sistematização da prática coral no Brasil denota seu desconforto com a multiplicidade de formações corais na

¹⁰ Neste caso imagina-se que o autor use este termo como sinônimo de “conhecedores”, para se referir àqueles cantores já familiarizados com os meandros da prática coral ocidental tradicional.

atualidade, de estilos e possibilidades dessa produção musical. Esta, por sua vez, constitui um elemento complicador na tentativa de se estabelecer um significado único para a expressão “canto coral de qualidade”.

Na seqüência de seu artigo, Figueiredo relaciona qualidade musical à complexidade de repertório, à afinação, a um estilo particular de produção vocal e à compreensão musical dos próprios cantores, sem, contudo, aprofundar tais conceitos. Relaciona, ainda, a imposição do aspecto social sobre o musical como uma das questões relativas à referida baixa qualidade da produção coral brasileira. Deixa transparecer, ao fazer tais constatações, que o modelo para referência nesses aspectos seria aquele produzido por coros estrangeiros. Ao comentar a falta de partituras e de condições ideais de ensaio como alguns dos elementos determinadores da qualidade insatisfatória de uma grande parte de grupos corais do Brasil, o autor coloca as idéias assessórias mencionadas anteriormente como condições fundamentais para o desenvolvimento da arte coral no país.

De fato, expressar em linguagem escrita elementos da linguagem musical nem sempre é tarefa fácil. Tecer comentários subjetivos acerca dessas questões é um ato comum nos textos da área, mesmo naqueles cujos autores trabalharam em coros de características muito distintas. Joseph Flummerfelt, que durante trinta e três anos regeu o *Westminster Symphonic Choir*, ao escrever sobre um elemento prático na discussão coral, a respiração, exemplifica uma análise onde essa característica é marcante (2005:2).

Para mim, tudo começa com *respiração* – o meio de abrir a interconexão mais profunda com um impulso criativo, de uma forma que vai além das restrições do ego individual. Uma conexão espiritual que facilita um fluxo espontâneo emerge somente quando a necessidade de controle determinada pelo ego tenha cedido.¹¹

¹¹ For me it all begins with *breath* – the means of opening the deepest inner connection to a creative impulse beyond the stricture of an individual ego. A spiritual connection allowing a spontaneous flow only emerges when the ego-driven need to control has subsided.

O padre William Finn (1939:71), que se dedicou aos coros masculinos nas Congregações Paulinas de Chicago e Nova York, grupos que trabalhavam com objetivos e sonoridade diferentes daqueles de Flummerfelt, esbarra nesse mesmo caráter impressionista ao iniciar uma discussão sobre a afinação num grupo coral,:

A afinação baixa ou alta é o insulto mais repugnante que pode ser oferecido à música. O fato de a transgressão das alturas corretas ser sempre involuntário não diminui objetivamente a indignação provocada por tal ultraje. Aqueles que persistem despreocupada e complacentemente, e continuam a oferecer tal afronta deveriam ser indiciados por vandalismo e jogados ao ostracismo da arena musical.¹²

Porém, Finn divide o capítulo sobre afinação em partes claramente demarcadas, onde discute o problema de forma esquemática: (a) problemas, causas e soluções da afinação baixa; (b) problemas, causas e soluções da afinação alta; (c) tais questões em coros com e sem acompanhamento; (d) tais questões durante ensaios e apresentações. Assim, Finn demonstra, no tratamento que dá à questão da afinação coral, duas tendências paralelas: a opinião de caráter impressionista, aparente na primeira citação; e a utilização de esquemas, tabelas e quadros que se pretendem aplicáveis a grupos corais de qualquer espécie, em qualquer situação, comum principalmente em textos de origem norte-americana. Este caminho, de índole mais pragmática, é também sugerido por Figueiredo (1989:77) para tornar mais constante a atividade musical no Brasil.

A afinação de um grupo depende do conceito de afinação dos regentes e dos cantores: se um coral é desafinado é porque os cantores não aprenderam efetivamente como produzir um som afinado. E mais uma vez, o regente é a figura chave, pois, os modelos que ele oferece devem ser afinados para fornecer aos cantores uma referência segura que possa ser imitada.

¹² Flattening or sharpening is the most repugnant slight offered to music. The fact that straying from pitch is always involuntary does not lessen objectively the indignity of the affront. Units that persist unconcernedly and smugly in offering the affront should be indicted for vandalism, and ostracized from the musical arena.

Conjuntos de soluções práticas são oferecidos para resolver problemas em diversos campos da música coral, quase sempre deixando implícita uma uniformidade de aplicação dessas soluções, demonstrando que seus autores se esquecem das particularidades e idiosincrasias de cada grupamento de cantores. Poderia ser argumentado que Finn se utiliza de tal expediente em função da inexistência, durante o período de sua atividade profissional (Finn morreu em 1961), da grande variedade atual de tipos de coros e que, portanto, determinadas soluções seriam passíveis de aplicação uniforme na maioria deles. A mesma idéia pode ser inferida das palavras do regente Paul Brandvik (1993:148):

Agora há escolhas de sonoridade coral que não se faziam disponíveis para os regentes até as últimas duas ou três décadas. Podemos experimentar e modelar o som de nosso coro baseados no exemplo de muitos grandes coros. Temos um vasto banco de dados de sons corais do qual podemos tirar modelos. Com idéias e imaginação podemos elevar o mais versátil dos instrumentos musicais – a voz humana – ao seu potencial máximo num coro com grande variedade de sonoridades.¹³

Contudo, mesmo atualmente o expediente da esquematização é comum também em autores contemporâneos, como verificamos no livro dos regentes Heather Buchannan e Matthew Mehaffey (2005), no qual, ao construir uma listagem de repertório direcionada ao regente de coros escolares norte-americanos, desenvolvem um sistema de avaliação de peças do repertório coral a partir do seu grau de dificuldade, dividido em problemas vocais e musicais (alturas e ritmo), fato que, conseqüentemente, poderia denotar também o grau de qualidade de um coro. Apesar das quatro décadas que os separam de Finn, a questão persiste,

¹³ So now there are choices in choral tone that did not exist for directors until the last two or three decades. We can experiment and model the tone of our choir after the examples of many great choirs. We have a vast databank of choral sound from which we can draw. With insight and imagination we can bring the most versatile of instruments – the human voice – to its fullest potential in a choir with a great variety of tonal colors.

pois pressupõe-se que todo o coro funciona aproximadamente da mesma forma, variando apenas o grau de possibilidades técnicas entre eles.

O regente Howard Swan (1973:7) traça um mapa da música coral norte-americana, onde identifica especificamente seis escolas, comparando-as com base em sua filosofia de trabalho, mas também em diversos elementos de produção musical vocal, tais como: controle respiratório, ressonância, articulação, extensão de tessitura, amplitude de *vibrato*, equilíbrio, afinação, dicção e vitalidade rítmica. O autor crê que, em seu país, durante a segunda metade do século XX, alguns regentes e professores exerceram grande influência sobre a maneira como canta a maioria dos coros, por meio de aulas abertas, demonstrações e gravações e programas de rádio e TV, o que justifica essa detalhada categorização da produção de música coral. Todavia, reconhece que “não há dois coros nos Estados Unidos que cantem com um som idêntico ao outro”¹⁴ e que “há mais de uma ‘maneira correta’ de cantar”.¹⁵

Também é plausível creditar-se tal pensamento esquematizador à necessidade de organização específica do texto escrito, especialmente aqueles de caráter pedagógico. Entretanto, como lembra o contrabaixista Barry Green (1986:132), ao debater processos de pedagogia musical, “há algo quase injusto na tentativa de se ensinar uma habilidade através de palavras. Aprendemos muito mais quando o fazemos através de nossos sentidos e nossa experiência”.¹⁶

Como consequência desta tendência à extrema praticidade no trato da arte coral, nota-se também uma hierarquização dos fatores musicais presentes nesta, como podemos perceber no texto dos regentes Ray Robinson e Allen Winold (1974:239). Tal como Finn, colocam a

¹⁴ No two choruses in America sing with an identical sound.

¹⁵ There is more than one “right way” to sing.

¹⁶ There’s something almost unfair about trying to teach a skill by putting it into words. We learn so much more when we learn through our senses and our experience.

afinação no topo dessa escala: “Infelizmente é verdadeiro que platéias e críticos são mais propensos a não notar erros sutis em ritmo e dinâmica, mas são sempre rápidos ao criticar até mesmo os menores problemas de afinação”.¹⁷

Também o fazem outros regentes corais, como F. Albuquerque da Costa (s/d:3):

Diremos contudo que *ser afinado* é a condição essencial para *ser côrista*. E esta deve ser a sua principal preocupação, pois, é da afinação de um côro que depende uma boa execução; e mesmo num conjunto muito numeroso, basta um mau elemento para que sua afinação não seja perfeita.

e Oscar Zander (1979:220): “O grande problema e preocupação constante para quem trabalha com coro *a cappella* é a desafinação entre as vozes”.

Já o professor Weston Noble, em conversa relatada por Jordan (2007:298), posiciona a clareza textual decorrente da dicção e a noção de frase musical no topo dessa hierarquia:

Que sinais o texto nos dá quanto à tensão e repouso na linha musical? Substantivos e verbos ocorrem normalmente em tempos fortes, enquanto advérbios e adjetivos ocorrem em tempos fracos! Então, temos um sistema dentro de cada peça que ensinamos. Precisamos apenas de um sistema que mostre isso aos coros. É tudo uma questão de ensinar tempos fortes e tempos fracos.¹⁸

Ainda outras características sonoras da produção musical figuram em primeiro lugar na lista de importância, dependendo do regente que a confecciona. De acordo com Swan (1973), é possível se encontrar diferenças entre a filosofia de trabalho de alguns dos regentes mais influentes na música coral norte-americana no século XX exatamente na prioridade que associam a diferentes elementos musicais. F. Melius Christiansen defende que o equilíbrio entre as vozes é o elemento mais importante na produção de música coral; John Finley

¹⁷ It is unfortunately true that audiences and critics are likely not to notice subtle mistakes in rhythm or in dynamics, but they are usually quick to criticize even small errors in intonation.

¹⁸ What signs does the text give us as to tension and release in musical line? Nouns and verbs usually occur on strong beats and adjectives and adverbs usually occur on weak beats! So you see, we have a “built-in” system within every piece we teach. We just have to have a “system” for pointing out these things to the choirs. It is all about teaching strong to weak beats.

Williamson menciona o desenvolvimento individual pleno de volume e projeção de cada voz; Fred Waring lista a dicção em primeiro lugar, enquanto Robert Shaw cita o ritmo como característica fundamental. O texto de Swan identifica e descreve de forma detalhada os modos de operação de cada uma dessas escolas, mas se mantém superficial na compreensão das causas que podem tê-las estabelecido. Esse esclarecimento, porém, torna-se fácil se observadas as áreas de atuação de cada um desses regentes. Christiansen foi o fundador do *St. Olaf Choir*, uma das principais escolas de música sacra dos EUA e, portanto, a sonoridade que buscava visava à execução do repertório religioso e litúrgico. O coro de Williamson, *Westminster Choir*, especializou-se no repertório coral-sinfônico que apresentava junto com as orquestras de Nova York e Filadélfia, o que explica a importância conferida à massa sonora e ao volume.¹⁹ O coro de Waring atuou principalmente em gravações de rádio nas décadas de 1940 e 1950, e, por isso a exigência de excelência em dicção vinha em primeiro lugar. Já Shaw, atuante tanto na área de câmara como nos coros sinfônicos, e um dos primeiros a gravar o repertório coral ocidental para larga distribuição, ressaltava a superioridade do fator tempo em relação ao espaço na produção musical, conceito de onde nasce a importância do ritmo. Diz Swann (1973:39) sobre a filosofia coral de Shaw:

A dimensão da música é o tempo – não o espaço. Tempo é a tela [de pintura] da música. Se tempo é a tela da música, então todos os instantes devem ser utilizados. Não deve haver qualquer fragmento de tempo sem força dramática. Se um silêncio momentâneo tem significado real e pertinente, O.K.; senão, então não há porque esse silêncio interromper a música.²⁰

¹⁹ Frank Abrahams, Chefe do Departamento de Educação Musical do Westminster Choir College, revelou que o ideal de sonoridade coral de Williamson (1887–1964) sofreu adaptações. Atualmente, apesar da função principal do coro permanecer a mesma (repertório sinfônico), desenvolvimentos recentes de pesquisas em práticas interpretativas, bem como de sistemas de amplificação e gravação, tornaram menos premente a importância conferida ao “som muito escuro e com grande quantidade de *vibrato*” (informação pessoal ao autor).

²⁰ The dimension of music is time – not space. Time is music’s canvas. If time is music’s canvas, then every instant ought to be used up. There ought to be no fragmentary time without dramatic drive. If momentary silence has a real and pertinent meaning, O.K.; if not, then it has no business interrupting the music.

1.4. Classificações

Ao serem alçadas à condição de elementos fundamentais, as idéias acessórias acima mencionadas, por sua vez, engendram modelos classificatórios para grupos corais que, não obstante, mostram-se sempre imprecisos, pois variam entre si não somente pelo grau de detalhamento em suas definições, mas também pelo tipo de variáveis que envolvem sua sistematização. Mas muitos desses sistemas organizativos são necessários para o desenvolvimento e continuidade da atividade coral, seja por meio da produção de repertório, de sua organização no contexto escolar, da organização de categorias para avaliações e concursos ou mesmo do treinamento específico de regentes.²¹ São desenvolvidos e publicados por instituições ligadas à área, como as federações e associações de coros ou de regentes, que tendem a realizar tal tarefa de forma a melhor refletir a realidade local de onde atuam. A determinação precisa de categorias é importante no contexto institucional das associações de coros, fato que é explicitado em comentário do então Secretário-Geral da Federação Internacional para a Música Coral (IFCM), Jean-Claude Wilkens (2002:21), sobre o possível apoio do Ministério da Cultura a um projeto de mapeamento da atividade coral no Brasil: “a primeira coisa a ser feita nesse estudo é se chegar a uma definição muito clara das cinco, seis, sete ou oito categorias que vocês querem colocar no mapeamento”.

Na introdução de sua compilação de 103 obras da literatura coral, Buchanan e Mehaffey (2005:xv) expõe o processo de seleção das obras nela incluídas como uma das grandes dificuldades de seu projeto, pois

existem coros em muitas formas e tamanhos, e nós nos preocupamos com a necessidade de se encontrar um equilíbrio entre a literatura sacra e secular, música

²¹ Um exemplo dessa questão é o Curso Internacional de Regência Coral da Oficina Coral, coordenado por este autor de 1995 a 2003, e organizado por temas específicos. Anualmente os cursos eram oferecidos em áreas como coro infantil, *negro-spirituals*, coro de terceira idade, técnicas de regência e grupos vocais.

para diferentes tipos e tamanhos de formações vocais, música de diferentes períodos históricos e gêneros, bem como música para coros de diferentes níveis de habilidade e experiência”.²²

Sua afirmação, além de conotar um padrão de classificação (os autores propõem também um sistema de avaliação das dificuldades de cada obra, listando-as de acordo com este), mostra, ainda, dois outros fatos.

O primeiro vem da comparação possível entre esta idéia e aquelas do regente Percy Young (1962:11) que, ao também desenvolver uma listagem de repertório em *The Choral Tradition*, procura traçar uma história do canto coral baseada na noção de “grandes obras – aquelas que estão no repertório geral”.²³ Utiliza-se de um único critério, encerrado na expressão *the greater works*, o que mostra uma certa despreocupação com o processo de seleção das obras a ser incluídas em seu projeto, como se os conceitos de grandes obras e de repertório geral fosse uma indicação precisa e universalmente aceita. A diferença de quatro décadas entre a publicação desses dois textos pode nos indicar um processo de aumento, nesse período, da variedade de tipos de coros existentes e, conseqüentemente, nas possibilidades de adaptação de repertório. Implicitamente deduzimos o segundo fato, comum aos dois trabalhos, bem como à larga maioria de textos que discorrem a respeito desse assunto, que é a importância suprema do conceito de “obra” no contexto da atividade coral. A noção de que a interpretação de uma peça seja o objetivo principal de todos os mecanismos envolvidos no trabalho de um coro é um paradigma marcante, que se mostrou aceito pela grande maioria dos autores pesquisados, sem quaisquer discussões ou questionamentos.

²² Choirs come in many forms and sizes, and we were mindful of the need to find a balance between sacred and secular literature, music for different voicings and ensemble sizes, music of different historical periods and genres, and music for choirs of varying levels of ability and experience.

²³ The greater works – those which are in the general repertoire.

Modelos de classificação de grupos corais são muitos e variam entre si não somente pelo grau de detalhamento em suas definições, mas também pelo tipo de variáveis que envolvem sua sistematização. Pode-se observar o emprego de diversos aspectos da atividade coral na estruturação desses métodos de classificação. De acordo com o autor ou com a instituição que promove tal empreendimento, aparecem parâmetros como: características do repertório – classificação que pode conter conotação histórica (proveniente de alguma era ou local específicos) ou estilística (coro sinfônico, operístico, popular); idade (coros infantis, juvenis, *cambiata*,²⁴ adultos, etc.); características vocais (coros mistos ou de vozes iguais); sexo dos participantes (coro de meninos, por exemplo); função do coro na comunidade onde está inserido (religioso, educativo, profissional, comunitário ou até mesmo terapêutico);²⁵ motivações dos cantores (estética, social, emocional, financeira etc.), processos de seleção (presença ou ausência de testes, bem como os tipos de testes são aplicados); número de cantores (grupo vocal, madrigal, coro de câmara, etc.); presença ou ausência de regente (O regente simplesmente trabalha gestualmente, também toca o instrumento acompanhador, ou

²⁴ Termo por vezes utilizado para definição de vozes masculinas em estado de mudança. Contudo, tal terminologia é questionada por alguns regentes. Henry Leck, diretor do Indianapolis Children's Choir, prefere o emprego da expressão "extensão" vocal, ao invés de "muda" vocal do adolescente. O termo é empregado, porém mais raramente, na classificação de grupos de coros que mantém naipes de jovens nessa situação (ex. coro *cambiata*).

25 O coro terapêutico é uma prática desenvolvida pela musicoterapia. Cláudia Zanini (2002), que escreveu dissertação de mestrado nessa área, explica a idéia dessa prática coral: "O termo terapêutico está inserido num contexto de assistir, dar assistência a outro(s) ser(es) humano(s). O termo Coro Terapêutico, objeto deste estudo, é apresentado como um novo conceito a ser desenvolvido, pois visa-se expandir seu alcance a outras áreas e a diferentes clientelas. Seu planejamento e consolidação surgiu fruto da atuação profissional, musicoterapêutica, conduzida através de um trabalho de Oficina Coral que, anteriormente à sua *praxis*, tinha funções sócio-educativas e passou, a partir de sua metodologia de mobilização de grupo, a ter objetivos terapêuticos. Pode-se observar que esse é, como os demais coros apresentados nos sub-ítens anteriores, formado por um grupo de pessoas que se reúnem com o intuito de cantar. No entanto, ao conduzir os participantes, há, primordialmente, uma preocupação com o processo no qual o grupo se insere no decorrer dos encontros, para que estes momentos, sejam de igual ou maior importância que as apresentações que por ventura venham a ocorrer. O Coro Terapêutico, a ser melhor detalhado no decorrer deste trabalho científico, tem como clientela uma população com idade média de sessenta e nove anos. Nele desenvolveu-se, através de atividades como: relaxamento, respiração, jogos musicais e de memória, vocalizes, interpretação de canções, improvises vocais, expressão vocal e corporal, entre outras, visando, primordialmente, atender e/ou viabilizar objetivos terapêuticos.

ainda canta com o grupo?); utilização ou não de acompanhamento instrumental, ou mesmo sua afiliação institucional.

De certo, a grande variedade de modelos classificatórios causa inconsistência entre as próprias categorias estabelecidas. Coros podem ser classificados em várias delas ao mesmo tempo. Um coro, por exemplo, pode ser ao mesmo tempo infantil, sacro, de cantores selecionados e escolar. Outro pode ser adulto, de vozes iguais, de poucos cantores, e de estrutura profissional.

Há também tipos de categorização, que, mesmo não avalizadas por quaisquer das instituições acima citadas, são comumente percebidas nos discursos dos regentes corais ao referirem-se à sua atividade prática, como a leitura de partitura. Um exemplo desse caso é ilustrado por um fato ocorrido em 2004, no Encontro Anual da ABEM.²⁶ Num curso intitulado “Coro Leigo”, esta própria designação fomentou sua discussão inicial. No primeiro encontro, ao serem perguntados sobre o motivo de seu interesse pelo referido curso, bem como sobre o significado daquele título, não surpreendeu a associação feita pela grande maioria dos alunos entre o título do curso ao trabalho de música vocal em conjunto com cantores que não desenvolveram sua habilidade de leitura de partitura, indicando, assim, esse outro modelo, que divide os grupos corais por tal parâmetro: “corista que lê ou que não lê”.

Nas nove edições do já mencionado Curso Internacional de Regência Coral pôde ser percebida a frequência e a naturalidade com que esse aspecto – o conhecimento do código da notação musical – é invocado pelos regentes, o que faz com que muitos deles elevem uma ferramenta de trabalho, que é a leitura de partitura, à condição de objetivo final da atividade coral. Mais ainda, esta habilidade é, por vezes, utilizada com sentido dúbio, onde se confunde

²⁶ XIII Encontro Anual da ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical, realizado no Rio de Janeiro.

com o processo de desenvolvimento de habilidades musicais presente no ensaio coral, ou até mesmo onde relaciona-se especificamente ao talento musical dos cantores.

A utilização de categorias se faz, também, uma ferramenta para descrição da atividade coral em determinado local, como para o regente David Junker (2002:39) ao discorrer sobre o canto coral no Brasil. Contudo, também aqui é latente o grau de imprecisão de uma categorização nessa área. O autor reconhece que “para se descrever a atividade coral como um meio de atividade social é necessário que se caracterizem os diferentes gêneros ou categorias corais para que seja visto com clareza onde o canto coral acontece em uma sociedade como a brasileira”. Mas as dimensões continentais do nosso país, bem como sua enorme diversidade cultural, dificultam de tal forma a organização de categorias ou gêneros de coros, que Junker optou por utilizar dois tipos de categorização, sendo um deles abalizado por critérios musicais e outro, baseado em palestra proferida por H. R. Ribeiro na I Oficina de Administração Coral, promovida em 1998 pela Federação de Coros de Brasília, que toma como parâmetro principal somente a afiliação institucional de um grupo coral. Este último remete-nos a uma interdependência marcante entre a atividade artística aqui discutida e as instituições que a sustentam, que pode, muitas vezes, ser o fator determinante até mesmo de questões musicais do trabalho coral.²⁷

1.5. Concursos

A definição de parâmetros de classificação da atividade coral também pode funcionar como indicador dessa atividade em determinado local e época. Se observadas as modificações

²⁷ Este é um ponto que poderia ser questionado, se levado em consideração o funcionamento de coros não ligados a quaisquer tipos de instituição, argumento que, mesmo assim, não se sustentaria, uma vez que esse coros também são influenciados por tais classificações, seja através da disponibilidade de repertório disponível, do treinamento de seus regentes dos seus modelos de organização.

no regulamento de três edições do concurso de corais promovido pelo Jornal do Brasil e pela Rádio JB, verifica-se a realização de ajustes, feitos para acomodar de forma mais efetiva os grupos inscritos, mesmo que o público-alvo e os objetivos do certame permaneçam os mesmos. Em 1970, no I Concurso de Corais Escolares da Guanabara, os grupos eram divididos “em duas categorias: A, corais de escolas primárias; B, corais ginasiais, colegiais e universitários. Estes poderão ser femininos, masculinos ou mistos”.²⁸

No ano seguinte a justificativa e os objetivos se repetem, mas há um ajuste nessas categorias, bem como a previsão de uma série de exceções, conforme matéria publicada pelo Jornal do Brasil:

A RÁDIO e o JORNAL DO BRASIL promoverão, de 11 a 23 de outubro próximo, na Sala Cecília Meireles e no Teatro Municipal, o II Concurso de Coros Escolares da Guanabara. A promoção tem por finalidade estimular a prática do canto coral nas escolas, considerando essa atividade de grande importância na formação da juventude. Poderão concorrer coros infantis, femininos, masculinos e mistos, de qualquer estabelecimento de ensino dos estados da Guanabara e do Rio de Janeiro. (...) De acordo com o regulamento deste ano, os corais serão compreendidos em três categorias: a) corais de escolas primárias; b) corais ginasiais e colegiais; c) corais universitários. (...) Poderão concorrer, ainda: a) corais de pré-primário e jardim de infância, na categoria A; b) corais de cursos, nas categorias B ou C, de acordo com a faixa etária dos participantes; c) corais interescolares, isto é, formados por alunos de diversas escolas. Serão inscritos na categoria correspondente ao nível de ensino dos participantes; d) corais masculinos que incluam vozes infantis, como sopraninos e contraltinos, formando um coro misto, competirão na categoria B.²⁹

Porém, a tentativa de aprimorar a organização do concurso, por meio de um maior detalhamento de categorias, não é acompanhada pelas peças de confronto:

As peças de confronto – encomendadas pelo RÁDIO e JORNAL DO BRASIL a compositores de renome, especialmente para o concurso – serão em número de três: vozes infantis, vozes iguais (femininas ou masculinas) e vozes mistas.³⁰

²⁸ Jornal do Brasil, 16 de maio de 1970.

²⁹ Jornal do Brasil, 30 de maio de 1971.

³⁰ Jornal do Brasil, 30 de maio de 1971.

Tal fato, além de tornar determinada peça mais apropriada para um tipo de coro em detrimento de outro (coros juvenis e adultos têm abordagens e dificuldades diferentes ao interpretar uma mesma peça), expõe a fragilidade de uma pesquisa sobre atividades corais quando realizada apenas com base no repertório escrito, pois esta deixa de contemplar a possibilidade de variações significativas entre realizações de uma mesma obra. Tais variações são, por sua vez, provocadas não somente por decisões interpretativas de regentes, mas também pelas condições práticas oferecidas por um grupo coral, como número de cantores, tipos de vozes, idade dos participantes etc.

Em 1974, com a expansão do âmbito do certame, passam a ser admitidos “corais *a capella* de escolas, igrejas, empresas, clubes ou associações, de todos os Estados brasileiros”.³¹ As categorias, então, precisam novamente de ajuste e, dessa forma, outros parâmetros se misturam (idade, afiliação e divisão de vozes, por exemplo), o que torna mais confuso o enunciado do texto de seu regulamento e as informações veiculadas no próprio *Jornal do Brasil* a seu respeito:

O IV Concurso de Corais da Guanabara – que o JORNAL DO BRASIL e a RÁDIO JB promoverão em outubro – inscrevem, em apenas duas semanas, nove conjuntos vocais: cinco corais mistos adultos; um coral misto juvenil; e três corais infantis. Por enquanto nenhum coro de vozes iguais.³²

O Concurso Villa-Lobos de Canto Coral, realizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1987 define em seu regulamento categorias de participação especificando apenas as idades dos coristas:

³¹ *Jornal do Brasil*, 3 de junho de 1974.

³² *Jornal do Brasil*, 3 de junho de 1974.

Artigo 2:

Para efeito de premiação, os conjuntos serão enquadrados em uma das três categorias seguintes:

A – Corais infantis (até 12 anos)

B – Corais juvenis (de 12 a 18 anos)

C – Corais adultos (a partir de 18 anos)

Para efeito de enquadramento, será considerada a faixa etária predominante em cada conjunto.

Se comparado aos concursos acima citados, chama atenção a ausência de uma categoria específica de vozes iguais, como acontecia nos concursos promovidos pelo Jornal do Brasil nas décadas anteriores. Mais ainda, as idades começaram a ser especificadas, numa tentativa de se caracterizar mais fortemente as categorias criadas,³³ enquanto as questões de afiliação foram definitivamente omitidas. Em 1997 e 1999 a FUNARTE promoveu o I e o II Concurso Nacional FUNARTE de Canto Coral. As categorias em que se dividiam eram: coros infantis, com idade máxima de catorze anos; coros juvenis de vozes mistas, com idade máxima de até vinte e um anos; e coros adultos de vozes mistas. A mudança nesses parâmetros de classificação provavelmente refletiu o desenvolvimento da atividade coral no Brasil durante o intervalo de dez anos entre os referidos certames.

Além dos dois eventos citados acima, outros concursos de coros foram realizados no Estado do Rio de Janeiro entre as décadas de 1970 e 1990, promovidos pela TV Globo e pela Prefeitura Municipal de Teresópolis. Durante a presente pesquisa não foi encontrado qualquer relato completo acerca dos concursos aqui citados, o que pode caracterizar uma importante lacuna a ser preenchida na busca por uma melhor compreensão da atividade coral brasileira.

³³ Houve grande dificuldade na verificação precisa dessas datas, pois mesmo que fossem solicitados na ficha de inscrição os nomes e as idades dos cantores, não havia nesses concursos qualquer tipo de processo fiscalizador para certificar a comissão organizadora que os cantores no palco eram realmente aqueles que foram inscritos.

Face ao caráter optativo da prática da música coral nas escolas brasileiras durante esse período, os concursos e festivais de coros são, talvez, o terreno onde essa música mais deu frutos.

1.6. Amador x profissional

Comumente usados na classificação de conjuntos corais, os adjetivos “profissional” e “amador” também mostram inconsistência no seu significado. Mais frequentemente a demarcação entre tais tipos é feita simplesmente pela presença ou ausência de remuneração para cantores e regente. O maestro Ricardo Rocha (2004:158), além de diferenciar questões específicas entre as músicas coral e orquestral, utiliza com frequência os termos “profissional” e “amador” para diferenciar processos de realização musical. Num exemplo, cita a direção coral como

a grande escola de regência para os que querem iniciar a carreira, ainda jovens ou não, por se tratar de um conjunto de acesso bem mais fácil se comparado a uma orquestra. Ao assumir, ou melhor ainda, fundar um coro em qualquer instituição ou local, onde o cantor recrutado não está ligado à atividade por dinheiro e/ou necessidade de emprego, é que a maioria dos regentes principiantes poderá, não somente, dar livre curso ao seu desenvolvimento musical, mas, primordialmente, encontrar aí a oportunidade para amadurecer sua autoridade no exercício da liderança sem o poder de uso dos vínculos empregatícios como objeto de barganha.

Em consequência, como sugere, “uma das vantagens do coro amador sobre o profissional, que é a possibilidade de, com um maior número de ensaios, [o regente] realizar diferentes exercícios coletivos que trarão robustez, maior precisão e grande unidade sonora e rítmica ao conjunto” (p.160). De acordo com este regente, o aspecto financeiro é o principal diferenciador dessas categorias, no que concordam a maior parte dos autores consultados. Mas também a disponibilidade de tempo dos cantores e mesmo a qualidade do trabalho desses é fortemente influenciada pela dicotomia entre o profissional e o amador. Rocha (p.99)

sugere, ainda, uma diferença de nível de conhecimento musical entre cantores e instrumentistas profissionais. Ambos são músicos que recebem salários ou cachês para exercer sua atividade, mas

à exceção de poucos e grande centros de cultura musical no mundo, o cantor profissional ainda se diferencia do instrumentista profissional pelo fato de ser menos culto do ponto de vista musical, tanto na sua técnica (sua leitura à primeira vista, por exemplo, costuma ser claudicante) quanto no conhecimento geral das matérias que ocorrem paralelas à atividade musical, como estética, análise, harmonia e outras.

O maestro venezuelano Alberto Grau (2005:108) reforça a questão financeira como o diferenciador mais constante de coros profissionais e amadores, mas, como Rocha, enxerga outras conseqüências dessa divisão, principalmente no que tange à atitude e disposição dos cantores:

En cuanto a los coros profesionales, se puede decir que son agrupaciones diversas cuyo denominador común consiste en la remuneración que reciben sus integrantes por cantar. Estos coros son de distintos niveles y categorías, muchos de ellos formados por personas con una práctica coral bastante extensa, voces ya cultivadas y buenos conocimientos musicales.

(...)

La condición profesional de sus integrantes debiera ser razón suficiente para que cada uno de ellos se sintiera muy motivado al estudio de partituras y a la presentación de conciertos; sin embargo, es frecuente apreciar un mayor nivel de estímulo participativo em coros diletantes, donde solo se canta por el placer de hacer música, por el gusto de pertenecer a una agrupación musical a la que se ama y por mantener un vínculo fraterno com los demás integrantes.

Num texto em que reflete sobre a influência do regente na construção da sonoridade coral, o regente Angelo Fernandes (2006:34) também lida com a dificuldade da definição precisa desses termos. Mesmo sem especificar o que eles significam exatamente, considera que “um dos pontos comuns entre os grupos corais de natureza amadora é o fato de que o regente é o único profissional do grupo”. Tal afirmação mostra, ainda, dois obstáculos à

utilização dos termos “profissional” e “amador” como parâmetro de classificação. Primeiramente há coros amadores, geralmente de poucos cantores, que apresentam-se mesmo sem a presença do regente tradicional, fato que torna relativa a informação do autor. Depois, tal definição também mostra-se imprecisa ao indicar uma mistura de categorias na mesma atividade: um mesmo coro poderia congrega cantores amadores e regente profissional mas também, inversamente (algo incomum, porém não impossível), um coro de cantores profissionais poderia ser dirigido por um regente amador. Esta possibilidade tem exemplos mais documentados no caso da música coral-sinfônica, especificamente na atuação de Gilbert Kaplan.³⁴

Os termos “amador” e “profissional” referem-se também à capacidade técnica e artística dos componentes de um grupo coral, incluída aqui a destreza na leitura de partitura, como mencionaram Rocha e Grau. Ao descrever a atividade musical amadorística de uma cidade inglesa a antropóloga Ruth Finnegan (1989:15) também deparou com tal questão:

Outro aspecto interessante do contraste “amador” / “profissional” se estabelece em diferentes interpretações dos próprios participantes. Quando os músicos locais usam o termo “profissional”, normalmente estão se referindo a aspectos avaliativos, e não econômicos: o “alto nível” de um instrumentista, bem como suas qualificações de especialista, seus professores, o papel que representa no meio musical ou a frequência de suas aparições ao lado de músicos considerados profissionais.³⁵

³⁴ Kaplan é um economista, fundador da revista *Institutional Investor*, que atua, também, como maestro. Seu repertório é formado exclusivamente pela Sinfonia da Ressurreição, de Mahler, obra da qual já realizou duas gravações. Seus concertos são, geralmente, cercados por grande celeuma, pois mesmo quando aclamados pelo público, sofrem duras críticas dos músicos profissionais, como percebe-se no depoimento de David Finlayson relatado no jornal *The New York Times* em 8 de dezembro de 2008: “My colleagues and I gave what we could to this rudderless performance but the evening proved to be nothing more than a simplistic reading of a very wonderful piece of music. Mr. Kaplan acknowledged in rehearsal that he was incapable of keeping a steady beat. Despite being a self-professed expert on the piece, Mr. Kaplan ignored Mahler’s ‘blizzard’ of directions”. (Meus colegas e eu demos tudo o que podíamos a essa performance desgovernada, mas a noite provou ser nada mais que uma leitura simplista de uma obra musical maravilhosa. O Sr. Kaplan reconheceu, em ensaio, que era incapaz de manter métrica regular. Apesar de ser um auto-declarado especialista nessa obra, o Sr. Kaplan ignorou uma ‘tempestade’ de instruções de Mahler.)

³⁵ Another interesting feature of the ‘amateur’ / ‘professional’ contrast lies in differing interpretations by the participants themselves. When local musicians use the term ‘professional’ they often refer to evaluative

A autora também considerou relevante não somente os rótulos em questão, mas a pessoa que os utiliza, enxergando até mesmo uma possível declaração política nessa divisão (p.16):

Como fica ilustrado por essa discussão, a problemática envolvendo os termos “amador”, “profissional” e “semi-profissional” não é somente de interesse acadêmico, mas também pode fazer parte da percepção e das atitudes dos envolvidos na produção musical local. O rótulo “profissional” é utilizado – e não somente nesse caso – como uma descrição aparentemente objetiva, mas tendenciosa na prática, de *status* social e afiliação, ao invés de uma avaliação financeira ou meramente musical. Por um lado ele conota execução musical de alto nível (ou séria) ao contrário de “uma simples atividade de amador”. Por outro, designa músicos de outras localidades que vêm ocupar o lugar (bem como o prestígio e o cachê) dos músicos locais. Ou ainda define artistas que tentam cobrar ingressos mais altos do que os contratantes normalmente gostariam de pagar. Dessa forma, a demanda emocional – ou acusação – de ser artista “profissional” ou “amador” pode muito bem se tornar uma declaração política, ao invés de um indicador de situação financeira.³⁶

Young (1962:10) reforça o aspecto voluntário do coro amador, o que pode constituir uma definição coerente dessa atividade, ao separá-la dos coros que atuam mediante recompensa financeira. Mas ao trazer à discussão a capacidade técnica como elemento diferenciador, também evidencia o caráter vago dessa normatização: “Pois a música coral – hoje em dia, principalmente – é mais uma questão de músicos amadores – voluntários; aqueles que são, com certa freqüência, mais conscientes de suas limitações que de suas virtudes”.³⁷ A consciência das capacidades técnico-musicais de um cantor não pode servir como referencial para tal divisão, simplesmente por tratar-se de matéria intangível, de difícil

rather than economic aspects: the ‘high standard’ of a player, his or her specialist qualifications, teachers, musical role, or appearance as a regular performer with musicians themselves regarded as ‘professional’.

³⁶ As this dispute illustrates, the problematics of the terms ‘amateur’, ‘professional’, and ‘semi-professional’ are not just of academic interest but can enter into the perceptions and actions of those involved in local music. The label ‘professional’ is used – and not only in this case – as an apparently objective, but in practice tendentious, description to suggest status and local affiliation rather than just financial, or even purely musical, evaluation. From one viewpoint it connotes high-standard or serious performance as against ‘mere amateur playing’, and from another, outsiders coming in from elsewhere to take prestige or fees from local players, or entertainers who try to charge more than those paying them would like. Thus the emotional claim – or accusation – of being either ‘amateur’ or ‘professional’ can become a political statement rather an indicator of economic status.

³⁷ For choral music – today, at all events – is largely a concern of amateur musicians – volunteers; those who are, more often than not, conscious of their limitations rather than virtues.

medição. O depoimento do crítico musical Donald Rosenberg (2004) sobre o trabalho de Robert Shaw à frente do Coro da Orquestra Sinfônica de Atlanta também deixa transparecer que, em sua opinião, questões de qualidade técnica são aquelas às quais se refere a dicotomia entre o músico amador e o profissional:

Shaw tinha um grande poder de estimular os coros com que trabalhava, fossem eles ligados ou não a orquestras. Ele não foi o único regente coral a exercer impacto decisivo nos Estados Unidos e no exterior. Mas Shaw mudou a maneira pela qual tanto os músicos quanto o público percebiam os coros, estabelecendo-os como conjuntos amadores dedicados a atingir os mais altos padrões de profissionalismo. “– Ser um amador significa, eu acho” – dizia Shaw – “não desejar ou não poder colocar preço no esforço e no amor presentes na criação da beleza”.³⁸

Finnegan (1989) reforça, ainda, a fragilidade do uso da dicotomia “profissional x amador” como ferramenta de classificação, pois esta traz em seu bojo nuances muito sutis. No início de seu texto a autora sente-se compelida a demarcar tal conceito, que é fundamental em sua discussão, mas esbarra numa série de possibilidades de definição. Verifica que, na cidade onde desenvolve sua pesquisa, há músicos atuando sob condições as mais variadas, e que tal situação coloca sob suspeita qualquer tentativa de definição precisa. A autora percebe que tal distinção pode referir-se ao aspecto financeiro ou à qualidade artística de um músico, tal como descrito acima, mas observa também que, quando se trata de produção musical coletiva as gradações entre essas nuances são ainda mais sensíveis. Imaginando um *continuum*, onde de um lado encontra-se o profissional e de outro o amador, a autora sugere a existência de inúmeras variáveis possíveis entre os dois pólos. Na verdade, propõe que (p.14), “até mesmo

³⁸ Shaw had such a galvanizing effect on choruses whether they were allied with orchestras or not. He wasn't the only choral director to have a decisive impact in America and beyond. Yet Shaw changed the way both musicians and the public perceived choruses, establishing them as amateur ensembles dedicated to the highest 'professional' standards. 'To be an amateur means, I suppose,' Shaw noted, 'to be unwilling or unable to set a price upon the effort and love which attends the creation of beauty.'

as mesmas pessoas poderiam ser colocadas em pontos diferentes dessa linha, em contextos diferentes e estágios diferentes de suas vidas”.³⁹

O regente paulista Eduardo Fernandes (2003:97) localiza essa questão no que chama de caráter híbrido da atividade coral, que gera reações por parte dos músicos considerados profissionais: “Esta posição ambígua do grupo coral, constituição amadora com produção profissional, gera uma certa antipatia por parte do mundo profissional da música, uma vez que existe um espaço de atuação profissional que está sendo ocupado por amadores”.⁴⁰

O presente estudo, tal como o de Finnegan, aponta seu foco para o lado amador desse *continuum* e, por isso, exige uma definição clara e específica para a idéia contida no termo “cantor amador”, que no contexto de presente pesquisa se referirá apenas ao aspecto voluntário mencionado por Young.

1.7. Diferentes contextos

Juntamente com tamanha diversificação de classificações com a qual se procura entender o fenômeno da música coral, a universalidade, a popularidade e a grande quantidade de motivações que marcam tal atividade são amplamente comentadas por autores da área. Citada por Alberto Grau (1992:3), pesquisa desenvolvida pela *International Federation for Choral Music* revelou “uma estimativa aproximada de que, no ano de 1992, havia quinze milhões de cantores de coro em todo o mundo”. Trata-se de informação no mínimo curiosa, pois a quantificação de cantores e regentes no mundo parece, a princípio, empreitada de

³⁹ Indeed, even the same people could be placed at different points along this line in different contexts or different stages of their lives.

⁴⁰ Questão semelhante foi apresentada pelo tecladista da banda *Afro-Reggae*, Mailson Teixeira, em depoimento dado à classe de História da Música no Romantismo da UNRIO. Segundo ele, a banda sofre certo preconceito por parte dos músicos profissionais, uma vez que, apesar de ser formada por jovens frequentadores do projeto social homônimo, concorre com esses músicos pelos mesmos espaços de atuação.

sucesso inatingível. Primeiramente pela dificuldade de sistematização da área, como já visto anteriormente, mas também por sua pretensão global, se comparada aos órgãos e ferramentas atualmente disponíveis para tanto; depois, pela própria questão da definição do significado do termo “canto coral” (quem pode ser considerado cantor de coro e que grupos podem ser chamados de coro?); por fim, pelo caráter flutuante do número de cantores num grupo, e também do tempo de existência de um grupo coral. Um olhar mais aproximado sobre os processos de pesquisa que levaram ao resultados apresentados certamente esclareceria as condições de aproximação desses números.⁴¹

Mesmo sem tentar colocar a questão de forma quantitativa, muitos autores mencionam a popularidade da atividade coral: “As denominações corais são as mais variadas. Os objetivos, funções e interesses dos inúmeros grupos corais são bastante heterogêneos” (Fernandes, 2006:33); “Há todo o tipo de coro: com finalidades religiosas, cívicas, formalmente educacionais, estéticas, lúdicas, de lazer, políticas, monetárias etc.” (Figueiredo, 2006a:8). Outros, como professor Guillermo Graetzer (1949:5) a relacionam com o movimento de um local específico:

La vida musical en la América del Sur, há adquirido, en los últimos lustros, nuevos aspectos, con el considerable aumento de asociaciones corales. Esto parece signo evidente de una reacción positiva de los aficionados a la música, a quienes ya no satisface el goce musical meramente pasivo, y que, en cambio, buscan los medios, que cuadran a sus posibilidades, para acercarse al arte.

De acordo com Rita Fucci Amato (2007:99)

O canto coral configura-se como uma prática musical exercida e difundida nas mais diferentes etnias e culturas. Por apresentar-se como um grupo de

⁴¹ Dez anos mais tarde, Jean-Claude Wilkens, em entrevista já citada (2002), relata que “nós [da Federação Internacional para a Música Coral] estimamos que a comunidade de cantores em todo o mundo seja composta de aproximadamente 25 milhões de pessoas”. Durante a presente pesquisa não foi encontrado qualquer texto que explique tal tipo de projeção realizada pela IFCM.

aprendizagem musical, desenvolvimento vocal, integração e inclusão social, o coro é um espaço constituído por diferentes relações interpessoais e de ensino-aprendizagem, exigindo do regente uma série de habilidades e competências referentes não somente ao preparo técnico musical, mas também à gestão e condução de um conjunto de pessoas que buscam motivação, aprendizagem e convivência em um grupo social.

A existência deste tipo de prática musical desde tempos remotos, bem como sua continuidade, em diversos lugares do mundo, traz à baila sua vocação para o surgimento de particularidades e idiosincrasias. A universalidade, nesse caso, aponta um caminho oposto ao da unidade. Quanto mais coros existem, também maior a possibilidade de variações nos seus *modi operandi*, tornando-se cada vez mais difícil padronizar a atividade coral por meio de esquemas fechados. O maestro Samuel Kerr (2006:200) expõe essa preocupação:

Outro dia fui solicitado a programar um Curso de Regência Coral. Imaginem a minha dificuldade: não acredito em Curso de Regência. Regência coral não se ensina! Quando muito se ensinam padrões de regência, convenções estabelecidas, que foram funcionais em algum momento. Pensei, então, em criar o curso a partir de momentos, e dentro desses momentos, identificar os procedimentos de regência.

Definidos os momentos, talvez até possamos ensinar os padrões e as convenções que existem por aí, mas sempre atentos, pois padrões podem se tornar padrões, se escrito com T de técnica, risco que as convenções também correm de, no caso, se tornarem contenções. Técnica é um padrão que nos obriga a nos contermos.

O autor percebe um desencaixe entre os esquemas de trabalho supostamente práticos desenvolvidos para a música coral e as teorias demasiadamente vagas, o que é corroborado por outros regentes brasileiros, ao questionarem especificamente a rigidez com que esta visão esquemática é apregoada, bem como a falta de adaptação de alguns desses esquemas à realidade local dos coros no Brasil. Isso é demonstrado principalmente nas pesquisas de educadores musicais que atuam em escolas de primeiro e segundo graus em centros urbanos brasileiros.

Uma dessas professoras, Neila Ruiz (2002:62), relata sua experiência enquanto “regente-educadora insatisfeita com o paradigma de coro como espaço de homogeneização”, alinhando-se com o atual “movimento crescente de distanciamento, por parte de muitos grupos, de um padrão europeizado de coro”, que se caracteriza, segundo a autora, pela centralização do poder nas mãos do regente, pela homogeneidade e hierarquização de gostos (traduzida no repertório e na sonoridade), bem como pela ênfase dada ao virtuosismo. A autora mostra uma dificuldade de tipificação de trabalhos corais fora de um contexto temporal, geográfico e social. O coro de um centro educacional urbano do Brasil, por exemplo, apresenta características próprias que podem estar em descompasso com idéias provenientes do exterior. Usando a idéia de Kerr, pode-se reconhecer momentos diferentes nestes contextos, que desestabilizariam um conjunto de regras e procedimentos universais para reger seu funcionamento.

Dentre os autores que ilustram o artigo de Ruiz, as idéias de Marcos Leite (1996) merecem atenção especial, pois questionam a utilização de repertório para quatro vozes mistas (soprano, contralto, tenor e baixo) como a única possibilidade de um coro, e defendem a necessidade deste repertório se adaptar à realidade específica das vozes de cada coro. Leite protesta contra a utilização de um único conjunto de regras de produção vocal importado da Europa, mencionando a incompatibilidade de sua utilização, por exemplo, na interpretação de canções da Bossa Nova. Contesta, ainda, a preocupação excessiva dos regentes com a uniformidade visual do grupo coral, tanto com relação à postura como ao figurino.

Falecido prematuramente em 2002, Marcos Leite não foi um autor de textos freqüente – o Método de Canto Popular Brasileiro (2001) é uma das exceções. A orientação essencialmente prática de seu trabalho faz de seus arranjos, composições, gravações e shows a parte de onde se pode tirar as informações mais ricas acerca de suas idéias, juntamente com o

depoimento dos que com ele conviveram, como Ruiz, que trabalhou como sua assistente durante alguns anos, e como a professora Irene Zagari Tupinambá (1993:85), que narra o impacto causado por uma apresentação do primeiro trabalho coral dirigido por ele:

O grupo Coral da Cultura Inglesa que adentrou o palco da Sala Cecília Meireles em outubro de 1980, no 7º. Concurso de Corais do Rio de Janeiro, promovido pelo Jornal do Brasil, era, pelo menos, singular: pés descalços, roupas uniformes em malha preta, calças e mangas compridas, homens e mulheres, o regente, quase na totalidade de cabelos fartos, volumosos, longos.

(...)

Os rostos se contraem, bocas se escancaram, os corpos se retorcem, ao sabor da interpretação. O público gosta. O júri também. O primeiro aplaude muito. O segundo classifica o coro para a prova final.

E também o compositor Nestor de Hollanda Cavalcanti (2006:114), que relata uma passagem por ocasião da apresentação do Coral da Cultura Inglesa no IV Panorama de Música Brasileira Contemporânea, na UFRJ:

– Meu caro Marcos: a gente não pode se apresentar na Escola de Música sem aprontar um pouco, certo?

– Certíssimo – respondeu entusiasmado.

Assim, bolamos algumas “coisinhas” para acontecerem, de surpresa, com a participação de alguns cantores “malucos” do coral.

No dia do espetáculo (29 de maio de 1981), o Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música estava abarrotado. (...) A coisa começa. Vem *Vidurbana*, espetáculo músico-teatral que mexe com o público. O coral sai e o Marcos, sério, se dirige à platéia:

– Antes da próxima música, enquanto o coral se prepara, o tenor “Fulano de Tal” da classe da professora “Beltrana de Tanto” vai apresentar uma ária do compositor “Sicrano”.

Surge o Marco Antonio D’Almeida e, com Marcos ao piano, canta parte de *O Ébrio*, de Vicente Celestino, com um grande portamento no final, fazendo uma crítica explícita ao ensino de canto e que fez o público urrar de prazer.

Como se pode notar nesses depoimentos, rebeldia é uma idéia freqüentemente associada ao trabalho de Marcos Leite, bem como sua crítica a um padrão europeizado de coro. Porém, a uniformização de tendências na atividade coral baseada em modelos estranhos à cultura brasileira era por ele criticada não por razões de cunho político-nacionalista, mas sim pelo afastamento que esta criava, entre o próprio canto coral e a realidade cultural que seus cantores e seu público experimentavam no dia-a-dia. Músico forjado pela prática da música popular, lhe parecia natural a flexibilização de estilo vocal, repertório e aspectos visuais do coro. A funcionalidade que inculcia ao repertório, que por vezes causava estranheza entre regentes mais tradicionais – muitos exemplos desta são relatados por Cavalcanti (2006) – é mencionada pela professora Denise Borborema (2005:55) que, em sua dissertação de mestrado, entrevistou alguns dos cantores que trabalharam com ele: “Pedro Melo entendia que sua contribuição foi escrever para a personalidade do coro. A escolha do arranjo sempre se realizava direcionada, pois ele pensava no coro para o qual fazia o arranjo procurando saber como era o coro, suas características, seu potencial, sua fraqueza”.

1.8. Canto orfeônico

Desperta curiosidade o contraponto por vezes suscitado entre o estilo de trabalho de Marcos Leite e o canto orfeônico. Tupinambá (1993:1) deixa clara esta questão já na introdução de sua dissertação de mestrado:

Nosso objeto de estudo abrange uma transmutação observada no canto coral no Rio de Janeiro no século XX, oferecendo duas fisionomias interpretativas diferentes e paradigmáticas.

A primeira está situada em torno dos anos 30 e 40, focalizando exatamente o aspecto físico resultante do movimento do canto orfeônico, cuja engrenagem Heitor Villa-Lobos idealizou e desenvolveu, isto é, o orfeão geral das escolas de rede pública.

A segunda ocupa a passagem da década de 70 para a de 80 e se refere às apresentações do Coral da Cultura inglesa, mais tarde Cobra Coral, dirigido por Marcos Leite.

A questão é mencionada também por Ruiz (2002:62), que associa a origem da importação de modelos europeus a esse estilo de música coral, difundido por Villa-Lobos a partir da década de 30. Conforme já verificado na busca por definições dos termos “coro” e “coral”, autores diferentes comentam essa modalidade musical de forma muito variada, o que torna de grande interesse para esta pesquisa uma investigação dessa inconsistência entre eles. Devido à sua larga popularidade – em função do grande apoio estatal que recebeu, da sua afinidade com os ideais políticos do Estado Novo e da grande propaganda realizada a seu respeito – o canto orfeônico foi tema de numerosas publicações, de caráter educativo, histórico, político e social. Optou-se, nesta discussão, pela utilização de trechos de várias delas como referência, com o propósito de se traçar um panorama abrangente de suas idéias e definições, possibilitando, assim, uma compreensão mais ampla dessa atividade musical. Mais que uma definição de terminologia, aqui se procura entender aspectos musicais e organizacionais dessa atividade.

Dentre os textos ora pesquisados, todos os que se reportam à provável origem do termo “orfeão”, encontram-na na França do século XIX, como menciona o musicólogo Hugo Riemann (1931:952), que define *Orpheon* como o

nome dado geralmente a sociedades corais masculinas que, com o passar do tempo, recebeu da boca dos músicos um certo sentido pejorativo. Deve-se a Bocquillon-Wilhem o mérito da introdução do ensino do canto nas escolas municipais de Paris (1818). Em 1835 este ensino se tornou obrigatório e foram criadas, ao mesmo tempo, as associações corais para as classes trabalhadoras, inovações que foram calorosamente recebidas. Gounod não as considerou abaixo de sua dignidade ao aceitar, em 1852, a função de diretor geral de todos os orfeões de Paris.⁴²

⁴² Nom que l'on donne en général aux sociétés chorales d'hommes, mais qui a pris avec le temps, dans la bouche des musiciens, un sens quelque peu péjoratif. C'est à Bocquillon-Wilhem que revient le mérite de

A definição de Riemann é também citada por Tomás Borba e Lopes Graça (1958:319), que acrescentam a utilização posterior do termo simplesmente como sinônimo de coro: “A palavra orfeão entrou na terminologia musical, aplicando-se hoje, indevidamente em Portugal a organismos corais mistos, quer populares, quer pertencentes a liceus, escolas, universidades e outras instituições”. Estes autores, porém, no verbete “canto coral”, distinguem-no da atividade orfeônica: “O primeiro [canto coral] faz parte de uma regular educação musical ou dela depende. O segundo, não dependendo, por sua natureza, de qualquer cultura ou conhecimento musicais, limita a sua acção a executar de ouvido trechos de música melhor ou pior adequados à sua orgânica”.

Para o professor Florêncio de Almeida Lima (1955:45), a atividade orfeônica é unicamente ligada à escola, tese geralmente aceita nos textos a esse respeito: “Como se vê, o canto orfeônico, entre nós, deixou de ser uma mera atividade coral, de caráter mais ou menos artístico, para ser uma disciplina integrante do processo educacional da escola”. Seguindo essa linha de pensamento, no presente estudo a idéia de canto orfeônico será trabalhada como fenômeno de produção musical unicamente ligado às instituições educativas. Entretanto, é preciso lembrar que tal atividade, em suas origens, também referiu-se a concentrações de trabalhadores na França, ou seja, a instituições profissionais. A musicóloga norte-americana Jane Fulcher (1979:48) mostra que a atividade orfeônica aplicava-se igualmente à classe de trabalhadores e às escolas:

Em 1819, o ‘Conselho de instrução primária do departamento do Sena’ observou seus grandes grupos corais e decidiu introduzi-los nas escolas francesas. Em 1833, Wilhem começou a organizar grandes concentrações musicais periódicas, trazendo coros de diferentes escolas francesas para se apresentar como um único grupo

l’introduction de l’enseignement du chant dans lès écoles municipales de Paris (1818). En 1835, cet enseignement devint obligatoire et l’on créa, en même temps, des associations chorales pour lès classes ouvrières; ces innovations furent chaleureusement accueillies. Gounod ne trouva point au-dessous de sa dignité d’accepter, en 1852, lès fonctions de directeur général de tous les o. de Paris.

musical. Tal prática fez enorme sucesso, e essas concentrações começaram a ser chamadas de ‘Orfeões’, nome que foi, logo depois, usado para designar um outro tipo de organização. Wilhem começou a incluir jovens trabalhadores em suas aulas de música coral; logo ele desenvolveu coros exclusivamente para eles.⁴³

Também Félix Raugel (1958:27) enfatiza a capacidade de democratização da atividade orfeônica, mencionado a participação de amadores de qualquer área profissional:

A instituição do Orfeão, associação coral de homens amadores recrutados em todas as classes da sociedade é devida a Wilhem (1842) e a seus sucessores Delaporte e Hubert.

(...)

“As sociedades corais cujo objetivo é proporcionar a seus membros hábitos de ordem, ao lhes fazer praticar e aceitar o princípio da solidariedade voluntária, são possíveis em todas as localidades e podem existir não importa quais sejam seus elementos”, proclamava Laureant de Rillé, inspetor do canto das escolas da Vila de Paris e autor de vários corais orfeônicos que se tornaram populares.⁴⁴

Diferentes autores, contudo, definem a atividade orfeônica por idéias que vão além desta afiliação institucional, envolvendo também idade e maturidade vocal, como observado no texto de Costa (s/d:1):

Canto orfeônico é o canto coral que se faz no ensino fundamental dos estabelecimentos de ensino artístico e educacional. Ele é praticado nos conservatórios e nos estabelecimentos de educação simultaneamente com o solfejo, por alunos de ambos os sexos, no período que vai dos 8 aos 15 anos de idade, por

⁴³ By 1819, the ‘Conseil d’instruction primaire du département de la Seine’ had observed his large choral groups and decided to introduce them in the French schools. By 1833, Wilhem had begun to organize periodic huge musical assemblies, drawing choruses from different French schools together to perform as one musical body. This practice was an overwhelming success, and the assemblies were dubbed ‘Orphéons’, but the name itself was soon after applied to a slightly different kind of organization. Wilhem began to include young adult workers in his choral music instruction; soon he developed choruses exclusively for them.

⁴⁴ C’est à Wilhem (1842) et à ses successeurs Delaporte et Hubert, qu’est due l’institution de L’Orphéon, association chorale d’hommes amateurs recrutés dans toutes les classes de la société. “Les sociétés chorales dont le but est de donner à leurs membres des habitudes d’ordre en leur faisant pratiquer et accepter le principe de la solidarité volontaire, sont possibles dans toutes les localités et peuvent vivre quel que soient leurs éléments”, proclamait Laureant de Rillé, inspecteur du chant dans les écoles de la Ville de Paris et auteur de nombreux choeurs orphéoniques devenus populaires.

vozes consideradas infantis e pré-adolescentes isto é, sem as qualidades de timbre e extensão que caracterizam as vozes dos adultos.

O entretenimento e a educação informal das camadas populares também são aspectos lembrado por autores que buscam definir o canto orfeônico, como fazem os professores Domingos Raymundo (1938:7):

Apezar de já haver conjuntos corais em outros países, não podemos deixar de ressaltar o reflexo de Bocquillon, na França, porquanto foi o primeiro a congregar massas populares, em início amadores, para a formação de conjuntos corais, destinados à diversão. Chamavam-se *orfeonistas* os que dele tomavam parte.

e Octavio Bevilacqua (1933:41):

Entre estas [sociedades corais], pela extensão, pelo carácter popular e educativo, devem ter menção especial os *orpeões*, de papel tão sympathico como contribuidores para a elevação do nível moral e artistico da massa popular. Formados exclusivamente de amadores, elles se destinam á diversão, por meio de uma alta manifestação do espirito, daquelles que não desejam empregar seus lazeres em futilidades mais ou menos perniciosas.

Cartolano (1968:16) compara os termos “coral” e “orfeão”, mas menciona contexto escolar deste como apenas uma de suas facetas, acrescentando a competência técnica como fator diferenciador entre eles:

Convencionou-se, porém, que entre o Canto Coral (religioso ou profano) e o Canto Orfeônico existe uma distinção a fazer-se: o Canto Coral exige do cantor uma educação musical e vocal pelo menos regular; já o Canto Orfeônico (Orfeão) é, geralmente, praticado por escolares ou amadores de música, que não possuem, necessariamente, conhecimentos musicais e, que interpretam, de preferência, composições musicais simples em sua contextura, acessíveis à sua capacidade vocal.

Ricardo Goldemberg, em artigo publicado na internet (2002), segue um caminho parecido:

O canto orfeônico tem características próprias que o distinguem do canto coral dos conjuntos eruditos. Trata-se de uma prática da coletividade em que se organizam conjuntos heterogêneos de vozes e tamanho muito variável. Nesses grupos não se exige conhecimento musical ou treinamento vocal de seus participantes. Por outro lado, o canto coral erudito exige não só o conhecimento musical e habilidade vocal, como também vozes rigorosamente distribuídas e um rigor técnico-interpretativo mais elevado.

Aqui, o número de participantes, o equilíbrio entre as vozes, as habilidades musicais e vocais dos cantores e mesmo a técnica interpretativa são elementos essenciais para a diferenciação dos termos “canto orfeônico” e “canto coral erudito”. Lima (1955:30) também faz coro às idéias que colocam a qualidade técnica como fator diferenciador entre essas duas manifestações de música vocal:

O canto coletivo a que se dá, modernamente, a denominação de *coral* é obra de elevado nível cultural e artístico. Eis por que não se deve confundir o *orfeão*, canto coletivo embora, mas de ordem popular (não exigindo, por isso, cultura musical especializada), com o *canto coral*, composto para cantores de vozes cultivadas e portadores de experiência técnico-musical.

Evany Tavares (s/d:12)⁴⁵, ao descrever a ordem de uma aula, expõe a flexibilidade necessária ao professor na organização da mesma, mostrando que a situação particular de cada coro determina diversas facetas de seus procedimentos, dificultando uma definição precisa desta atividade:

Quanto à disposição das vozes, esta variará de acordo com a natureza dos elementos componentes do coro, que poderá ser constituído só por vozes femininas, só por vozes masculinas ou, ainda, por vozes mixtas; qualquer um dos conjuntos vocais podendo ser “à capela” ou acompanhado por instrumento.

A grande variedade de definições e possibilidades do canto orfeônico é também evidente quando o repertório desses grupos corais é analisado, como lemos em Barreto

⁴⁵ Apesar da ausência de data, no volume examinado nesta pesquisa, que se encontra na Biblioteca Amália Conde, no Conservatório Brasileiro de Música, consta dedicatória assinada pela autora ao Maestro Lorenzo Fernandez, em 15 de julho de 1940.

(1973:138), ao defini-lo como aquele que tem “a finalidade de educar, recreando e despertando o interesse pela música”. Segundo esta autora, “as canções orfeônicas abrangem todos os gêneros: religioso, profano, artístico, popular, folclórico e lírico”.

Apesar de freqüente, a dicotomia entre canto orfeônico e canto coral não é unânime, como exemplifica o maestro Reginaldo Carvalho (1997:209), que não encontra diferença entre as atividades: “Canto orfeônico: canto em conjunto polifônico (de vários naipes) com finalidade precipuamente educativa, escolar, classificado, igualmente como o canto coral”. Bevilacqua e Jacobina (1949:70) também não enxergam essa diferença com clareza: “O Canto Orfeônico, hoje ensino obrigatório em todas as escolas primárias e secundárias do Brasil, nada mais é do que uma adaptação do còro a estabelecimentos e grupos não especializados em música”. Já Judith Almeida (1955:15) associa os termos “coro” e “orfeão”, marcando sua diferença de outro tipo de grupo vocal:

Dá-se o nome ORFEÃO (de Orfeu, personagem mitológico que teria sido músico e poeta), aos conjuntos de cantores que se propõe a execução de música coral. Êsses conjuntos são organizados para cultivar a arte musical com finalidades culturais, artísticas ou recreativas.

(...)

Não consideramos enquadrados nesta classificação grupos musicais mais ou menos numerosos de pessoas que se reúnem e cantam em solenidades cívicas, religiosas ou populares, porque, nesses casos, não existe objetivo artístico. De fato, a diferença é notável, porque o Orfeão se destina à vulgarização da arte musical, pela esmerada interpretação e execução das melhores composições, visando o desenvolvimento do gosto musical entre as diversas classes da população.

A atitude e postura cívicas dos cantores de orfeões escolares são lembradas por todos os autores brasileiros pesquisados durante este estudo, chegando a ser descritas detalhadamente, como faz Leonila Beuttenmüller (1937:39):

A posição normal do orfeão é a seguinte: os alunos devem sentar-se na ponta dos bancos, com as mãos nos joelhos e com a atenção voltada para a Professora,

observar, na maior disciplina, o sinal dado. A professora (sentada ou de pé) indica o sinal que vai fazer, para que a classe se levante ao mesmo tempo, sem fazer o menor ruído. Conta 3 tempos, e no momento que disser o 4º. tempo, fazendo com as mãos o gesto de levantar, toda a classe deve se levantar sem o menor ruído, e na maior disciplina de conjunto. Uma vez a classe de pé, observar para que os alunos fiquem rigorosamente em posição normal: - os pés unidos; os braços pendidos ao longo do corpo; a cabeça erguida e o olhar fixo na Professora, obedecendo o menor sinal de regência.

(...)

O coro orfeônico não é sinão um conjunto de vozes disciplinadas, com a finalidade do culto da arte e da formação moral e intelectual de um povo.

Cartolano (1968:89), também comenta a atitude que considera ideal no orfeonista:

a posição do corpo deve ser correta, direita, com a cabeça erguida naturalmente, na posição de quem olha ao longe a linha do horizonte, tudo para facilitar a emissão do som. Alteraríamos, porém, a posição dos braços, quando não forem utilizadas partituras: as mãos devem de unir atrás, ombros em posição natural, sem forçá-los para trás ou deixá-los cair para frente.

Carlinda F. Costa (1935:67-68) não só reforça o ideal disciplinador da atividade orfeônica, como ainda descreve o comportamento ideal do regente para atingir tal objetivo:

O canto orpheonico tem como finalidade predispor o orpheonista para o cultivo da musica, despertando-lhe insensivelmente as qualidades de artista.

(...)

Os coristas e orpheonistas devem observar restrictamente os signaes dados pela regência e pô-los em execução tal como forem indicados, abstraindo-se da vontade propria e adaptando-se unicamente á vontade do regente, não devendo de modo algum considerar-se como cantores solistas, que procuram interpretar a musica de accôrdo com seus proprios sentimentos emotivos.

(...)

O professor de canto coral e de orpheão, embora delicado, deve ser intransigente na disciplina; sem o que, não conseguirá de seus dirigidos, a perfeita atenção para formar um corpo vocal completamente coheso.

Seguindo este caminho, a autora mostra, também, a importância do texto, exortando um cuidado especial com sua pronúncia, que “deve ser clara e as syllabas bem articuladas, afim de que as palavras sejam bem compreendidas”.

Esta relevância conferida ao aspecto disciplinar é também um elemento motivador de críticas, principalmente em textos de publicação posterior ao movimento do canto orfeônico nas escolas, que, muitas vezes, sugerem ligações políticas de Villa-Lobos com o regime de Getúlio Vargas, como escreve a historiadora Anália Chernavsky (2003:100):

As vantagens e benefícios conquistados durante esses anos pelo maestro e pelas instituições por ele dirigidas foram resultado da confiança adquirida junto às autoridades. Seus laços com Getúlio foram ficando cada vez mais estreitos, o que lhe permitiu certa liberdade de movimentos e ações. Liberdade gozada por um número cada vez mais restrito de elementos.

E Villa-Lobos, por seu lado, fez por merecer esses benefícios, pois, com o fim de “difundir a arte”, costumava utilizar mensagens extremamente simpáticas à ideologia política empregada pelo Estado.

E também o professor João Carlos Talina (1990:27):

O canto orfeônico foi realizado como uma espécie de processo hipnótico coletivo susceptível de orientar a mentalidade da massa, disciplinando-a, educando-a, dirigindo-a segundo os interesses dominantes, através da ideologia dominantes.

Na Região Sul do Brasil, a atividade orfeônica se propunha ainda outra tarefa de caráter disciplinar: “moldar na alma infantil o mais elevado espírito de civismo, preenchendo uma falha existente no ensino, principalmente nos meios influenciados pelo espírito germânico”, de acordo com João dos Santos Areão, Inspetor de Ensino das Escolas Subvencionadas de Santa Catarina, mencionado por Tânia Regina Unglaub (2007:2). Segundo esta historiadora,

no cenário catarinense as ações nacionalistas revestiram-se de caráter intenso e urgente, em função do grande número de imigrantes. (...) Portanto, o regime autoritário de Getúlio Vargas e a intelectualidade cooptada se uniram na aplicação de um projeto específico de nacionalização que atuava de forma coerciva visando à assimilação cultural a partir dos estabelecimentos de ensino primário.

Não cabe no presente estudo uma investigação aprofundada a respeito das relações políticas envolvidas na atividade do canto orfeônico. Como aponta Tupinambá (1993:67), apesar das críticas nesse sentido desvelarem a mesma paixão e veemência que atribuem à ideologia sustentadora do projeto orfeônico, esta é uma questão de difícil conclusão, especialmente quando levado em conta o ponto de vista dos que trabalharam mais proximamente a Villa-Lobos.

O Villa pedagogo provoca controvérsia porque, se é verdade que estava seu trabalho orfeônico estreitamente ligado à auto-promoção do ditador que utilizava as concentrações orfeônicas como pano de fundo de aparições populísticas e apoiava integralmente o desenvolvimento do trabalho nas escolas – que foi esvaziado a partir, principalmente, de sua morte, também é verdade que Villa não explicitava pública ou intimamente idéias de ideologia político-partidária, nem as promovia entre seus professores, conforme depoimentos destes, mesmo os mais chegados. São duas imagens incoerentes e que não se completam, principalmente se se levar em conta que o compositor não recuou diante de críticas, nem quando aceitou decididamente o papel de ser o músico do evento rebelde de 22, nem quando seguiu a via, mais tarde, do neoclassicismo.

Apesar de não ser ter sido o precursor da atividade orfeônica no Brasil,⁴⁶ Villa-Lobos foi o responsável pelo projeto de institucionalização do canto orfeônico nas escolas públicas a partir de decreto referendado pelo Presidente Getúlio Vargas em 1931 (Lisboa, 2005:83). O compositor relembra, no segundo volume do Canto Orfeônico (1951:3), a portaria n. 300, de 7 de maio de 1946, onde o Ministro de Estado da Educação e Saúde aprova as “instruções e unidades didáticas de ensino de canto orfeônico nas escolas secundárias”. Desta publicação dois aspectos se fazem ressaltar: a frequência às aulas, que “é obrigatória, devendo ser computada para todos os efeitos legais”; e também os procedimentos de avaliação: “As provas

⁴⁶ Foi no estado de São Paulo que essas primeiras atividades orfeônicas se manifestaram, cujos mentores foram os educadores João Gomes Júnior (1868 – 1963) e Carlos Alberto Gomes Cardim (1875 – 1938), que trabalharam com orfeões na Escola Caetano de Campos, na capital paulista, e os irmãos Lázaro Lozano (1871 – 1951) e Fabiano Lozano (1884 – 1965), que trabalharam com atividades orfeônicas junto à Escola Complementar (posteriormente, Escola Normal) em Piracicaba. (Alessandra Lisboa, 2005:68)

finais realizar-se-ão por grupos de quatro alunos no máximo. Nessas provas deverá ser verificado o aproveitamento em afinação, ritmo, dicção, atitude e disciplina de conjunto”. No livro do professor Luis Rêgo (1953:9) também é publicado, a título de introdução, texto com as “instruções para aulas, exercícios e provas do ensino de canto orfeônico nos cursos ginásial e industrial”, assinado por Villa-Lobos. O conteúdo assemelha-se à portaria de 1946, mas chama atenção uma maior especificação nos procedimentos de avaliação: “para se verificar o seu aproveitamento em afinação, ritmo, dicção correta dos hinos oficiais e canções patrióticas, perfeita atitude cívica e disciplina de conjunto”.

Observando a descrição desses critérios de avaliação torna-se possível uma dedução mais detalhada dos objetivos da prática orfeônica, em seu já exaustivamente comentado contexto escolar. Mas questões como aptidão musical, atitude e disciplina, em que se baseiam tais verificações, mostram-se por demais subjetivas e expõe um problema de difícil solução: como avaliar o cantor que não possui uma natural aptidão musical? Tal dificuldade é evidente na maneira como o próprio Villa-Lobos (1951:8) lida com o assunto, ao escrever que “para os alunos desafinados será obedecido o critério de julgamento traçado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico”, sem, entretanto, citar tais critérios. Ao pensar sobre esses procedimentos de avaliação, a professora Maria Amorim Ferrara (1961:33-34), após conjecturar sobre possibilidades para causas de “desvios de afinação”, declara que

entre todos os desafinados há, portanto, os parciais e os totais: os que são susceptíveis de corrigir-se e os que o não são; insanáveis são os portadores de lesões orgânicas, quase todos os desafinados totais e os surdos musicais, isto é, aqueles que não possuem em absoluto o senso tonal. Em relação aos sons, são como os daltônicos para as cores. Não gostam de nenhuma espécie de música e quando arguidos em grupo afirmam sinceramente ter cantado tão bem quanto os colegas.

(...)

Não é bom arguir o desafinado parcial, só em leitura rítmica. Melhor é permitir que cante baixinho, auxiliado por dois ou três colegas. A nota de aproveitamento será

dada pela observação da leitura, do compasso, do ritmo, e do esforço para a correção total.

(...)

Quanto aos desafinados insanáveis; surdos musicais, portadores de lesões orgânicas, quase todos os desafinados totais deverão ser dispensados de cantar. Fazem, porém, as provas teóricas e, como argüição oral, a leitura métrica.

Problemas de afinação começaram a ser tratados de forma mais científica somente nas últimas três décadas. Entre os autores que se debruçaram sobre o assunto estão o regente sueco Per-Gunnar Alldahl (1990), cujo texto trata separadamente da afinação de diferentes intervalos e suas relações dentro do sistema tonal, levando em conta a diferença entre os sistemas de temperamento igual e pitagórico; a psicóloga Lola Cuddy e a pedagoga Rena Uptis (1992), que abordam o tema a partir de um ponto de vista psico-fisiológico; o regente Jockey Bohrer (2001), que comparou diferentes reações fisiológicas com alguns padrões de afinação, em experimentos com a captação de sinais por eletrodos colocados na parte externa da garganta dos cantores participantes; e Sílvia Sobreira (2003), que discute o assunto com relação a adultos e crianças separadamente. Vale notar, ainda, que, apesar dos textos ora consultados versarem sobre a faixa etária do curso ginásial, não há sequer menção da mudança vocal do adolescente – mais especificamente do menino –, tema exaustivamente debatido na atualidade por autores como os regentes John Cooksey (1992) e Vilson Gavaldão de Oliveira (1996).

Malgrado a publicação, como apêndice de seu livro, de procedimentos detalhados de avaliação dos alunos orfeonistas, bem como de cópias das provas teóricas aplicadas, Barreto (1938:127) demonstra que o processo da avaliação no canto orfeônico pode ser realizado por diferentes parâmetros, o que implica num alto grau de imprecisão e o torna dependente da interpretação do professor:

É evidente que a verificação do aproveitamento no câoro não se resume na avaliação dos conhecimentos de música e noções de teoria adquiridos pelo aluno. Mas deve ir também além do aproveitamento de prática de canto em conjunto: deverá verificar o desenvolvimento educacional que se operou, não somente individualmente, como em relação à coletividade.

Gravações de coros escolares brasileiros da década de 40 e 50, descobertas por Flávio Silva (2006) e analisadas por Carlos Alberto Figueiredo (2006b) sugerem, ainda, outro caminho a ser trilhado na busca por uma melhor compreensão dessa prática musical. Figueiredo (p.16) ressalta aspectos texturais do repertório, composto sempre com a melodia apresentada na primeira voz, com eventual dobramento na segunda voz. A terceira e a quarta, entretanto, apresentam apenas figuras de acompanhamento, muitas vezes determinando a identidade rítmica das obras. Lembra o autor que, ao cantar somente esses acompanhamentos, os coristas dessas vozes raramente têm contato com a melodia – e poderíamos acrescentar aqui, também, com a inteireza (e até mesmo o significado) do texto – das peças, o que se mostra um procedimento de baixo valor educativo, intensificado, ainda, pelos raros contracantos e raríssimas texturas imitativas. Dessa maneira a audição desse repertório sugere certo descompasso com sua ideologia, pois o veículo maior para a educação cívica pretendida é exatamente o texto entoado pelo cantor, que fica enfraquecido mediante às estruturas texturais verificadas.

O material recolhido nessas gravações é, de certo, muito inferior numericamente ao que era realizado pelos agrupamentos orfeônicos à sua época, fato que deixa aberta a possibilidade da existência de outras características interpretativas neste tipo de agremiação musical. Assim, uma investigação mais aprofundada sobre as técnicas utilizadas nesses registros poderia indicar de forma mais precisa se os procedimentos dos coros no momento da gravação difeririam muito de suas práticas de ensaio e interpretação vocal habituais. O autor nota que

“um dos problemas dessas gravações é exatamente sua qualidade técnica, que compromete bastante uma apreciação positiva dos parâmetros musicais analisados”.

1.9. Gravações

De fato, as técnicas de gravação são uma questão que acompanhará toda o fazer musical a partir do início do século XX. Nessa modalidade de produção musical há sempre mediadores (equipamentos e profissionais) que podem alterar a “realidade” sonora de um determinado evento sonoro. Com métodos popularizados a partir da década de 1990, especialmente referentes à edição digital e masterização, o ouvinte pode ser cerceado da audição de detalhes importantes de uma música, e assim ter uma impressão auditiva de características diferentes daquelas que foram realmente gravadas, uma vez que até mesmo elementos de linguagem musical podem ser acrescentados ou modificados durante esses processos.

A utilização de gravações como referência para a análise de uma atividade coral aumenta as possibilidades de observação deste objeto, principalmente em função da grande quantidade de gravações de coros brasileiros realizada nas duas últimas décadas. Não obstante, dá margem à observação de caráter impressionista comentada no início deste capítulo, tendo em vista a utilização de idéias subjetivas de valor, aparentes nos termos “qualidade aquém” ou “melhor”, que dependem do referencial da observação realizada. Essa complexidade trazida aos processos de execução e recepção musicais por diferentes processos de gravação é ressaltada em textos que analisam o evento musical sob a ótica da sociologia, como faz Michael Chanan (1994:13):

Durante esse processo [de desenvolvimento da música gravada e rádio-transmitida] o antigo diálogo da comunicação musical foi radicalmente perturbado. Acima de tudo, as técnicas de reprodução – mecânicas, elétricas ou eletrônicas – criam uma

distância, tanto corpórea quanto física entre intérprete e platéia que não existia anteriormente, o que produz novas formas da audição musical e permite ao ouvinte formas inteiramente novas de usá-la.⁴⁷

O compositor John Rea (2003) e o musicólogo Nicholas Cook (2006) também sugerem que o aprimoramento dos meios de gravação e reprodução acabaram por determinar um novo padrão de interpretação musical a partir da segunda metade do século XX. Trata-se de assunto complexo, cujo debate não cabe neste estudo. Mas uma discussão intitulada *Choral singing and the microphone*, ainda na década de 1920 parece ilustrar bem tal questão no âmbito da música coral.

Cartas enviadas ao periódico *The Musical Times* (fevereiro de 1929:154), comentam a possível interferência de aspectos da transmissão radiofônica na qualidade final de uma apresentação do coro de meninos *All Saints Margaret Street*,⁴⁸ da Inglaterra, realizada pela BBC no dia 6 de janeiro de 1929. Como a discussão se dá entre diletantes, é perceptível o caráter impressionista, e até mesmo passional, dos comentários. Ainda assim, percebe-se que as reclamações fazem menção à dicção, especialmente dos melismas, e que se ventila a possibilidade de o processo de captação sonora ter modificado a sonoridade do coro. Na carta que abre a discussão, assinada pelo pseudônimo “A.R.C.O.” se lê:

O canto era não somente desagradável, mas a qualidade dos meninos e tenores era terrível. O canto do ‘*Veni Creator*’ também não foi satisfatório, sendo que os neumas, num determinado momento soavam como ‘*Come, Ho-ho-ly Gho-host, our so-houls inspire*’. (...) Será o microfone mais severo com os este tipo de coro do que com os coros mistos?⁴⁹

⁴⁷ In the course of this process, the age-old dialog of musical communication was radically upset. Above all, the techniques of reproduction – mechanical, electrical or electronic – creates a distance, both physical and physic between performer and audience that simply never existed before, which produces new ways of music to be heard and allows the listener totally new ways of using it.

⁴⁸ Apesar de denominado coro de meninos, o grupo é formado por vozes mistas, com rapazes que já passaram pela mudança vocal respondendo pelas partes de tenor e baixo.

⁴⁹ Not only was the singing unpleasant, but the quality of the boys and tenors dreadful in the extreme. The singing of the ‘*Veni Creator*’ also was unsatisfactory, the neumes being rendered in one instance something like ‘*Come, Ho-ho-ly Gho-host, our so-houls inspire*’. (...) Is the microphone more unkind to

Duas cartas que comentam o assunto mencionado (março de 1929:256) mantêm o foco do problema na qualidade da transmissão radiofônica. Seria ela um obstáculo à demonstração do nível técnico de um grupo coral? Mas todas as respostas à carta citada acima sugerem a fidelidade dessa reprodução, creditando ao próprio coro a estranheza do ouvinte com a dicção do grupo, como se vê nos dois trechos abaixo:

Tenho cantado há alguns anos num coro do qual participa um cantor que também canta no *All Saints*, e já há algum tempo venho notando que ele canta com uma certa força, ou uma aspiração em todas as notas, exatamente da maneira sugerida por 'A.R.C.O.'. Primeiramente achei que se tratava de um aguçado senso de humor por parte de meu colega, mas depois cheguei à conclusão que aquilo ocorria em função de algum treinamento pelo qual tinha passado. Confirmei essa opinião quando ouvi a transmissão do dia 6 de janeiro.⁵⁰

Tenho freqüentado a All Saints' Church muitas vezes, e tenho notado invariavelmente e comentado o fato de o coro cantar 'Come, Ho-holy go-host' e assim por diante: então, parece que o problema não está na transmissão.⁵¹

Até mesmo a questão da qualidade dos aparelhos receptores é mencionada, numa opinião que já diferencia problemas de interpretação e de transmissão.

Gostaria de dizer que meu equipamento de três válvulas reproduziu a palestra e as ilustrações do dia 6 de janeiro muito fielmente, e, apesar de não ter meu gosto muito satisfeito por música coral, ouvi toda a transmissão com muito gosto. (...) [A.R.C.O.] está certo, entretanto, com relação ao efeito de staccato dos cantores sempre que duas ou mais notas são cantadas em uma sílaba, o que foi, com certeza, muito estranho num coro com essa reputação.⁵²

this kind of choir than it is to mixed voices? (O termo "neumas" é aqui utilizado como referência a trechos de escrita melismática, onde uma sílaba corresponde a uma sucessão de notas da melodia.)

⁵⁰ I have sung a number of years in a choir, alongside one of the members of the choir of All Saints', and for some time past have noticed that he sings with a 'punch' or an aspirate on every note in exactly the same manner as suggested by 'A.R.C.O.'. At first I thought it was a little humour on the part of my fellow-chorister, but have since come to the conclusion that it was due to some peculiar training. This opinion was confirmed by the broadcast on January 6.

⁵¹ I have attended All Saints' Church very many times, and have invariably noticed and commented on the fact that the choir sang 'Come, Ho-holy go-host' and so on: so it would seem that the fault does not lie with the broadcast.

⁵² I should like to say that my three-valve set reproduced the lecture and illustrations on January 6 very faithfully, and although I am not easily pleased with choirs, I listened throughout the proceedings with real enjoyment. (...) [A.R.C.O.] is quite right, however, with regard to the staccato effect of the singers whenever two or more notes were to be sung to one syllable, and that was certainly very odd in such a reputable choir.

No caso acima, a questão da dicção foi a tônica nas discussões. Os testemunhos mostram que o problema primeiramente relatado não dizia respeito à qualidade da transmissão, mas sim ao próprio estilo vocal do coro. Poderia-se argumentar a existência de uma alta fidelidade da gravação à realização sonora do coro, pois o caso narrado aconteceu numa transmissão da Rádio BBC de Londres, uma das empresas de comunicações com mais sólida história de pesquisa em tecnologia e técnicas de gravação, que prima por altíssima qualidade de seu pessoal e equipamentos, e que, no caso das gravações orfeônicas analisadas por Figueiredo essa qualidade técnica fosse realmente questionável, o que é bastante plausível. Mas se as próprias gravações desses grupos orfeônicos são escassas (e também por isso o artigo de Silva e Figueiredo é ainda mais significativo), as informações acerca desses processos utilizados na sua realização possivelmente nunca foram registradas, fato que inviabilizaria esse tipo de análise.

1.10. Conclusão

Procurou-se, neste capítulo, estabelecer uma definição do termo “coro”, ou mesmo da idéia de canto coral, com o intuito de balizar a reflexão acerca da atividade coral contemporânea. Porém, as diferentes formas pelas quais a atividade coral é descrita, ao invés de apontarem a direção para uma definição clara dos termos investigados, colaboram para aumentar as variáveis envolvidas nessa busca. Dentre as muitas e variadas definições de música coral verificadas neste texto, apenas dois autores sugerem a compreensão de tal atividade da forma mais abrangente possível. Harry Robert Wilson (1959:1) considera que “quando um grupo de pessoas canta junto, simultaneamente, formal ou informalmente, isso é

música coral”.⁵³ Somando às causas determinantes de tal critério a gritante dificuldade de identificação de elementos que poderiam ser considerados essenciais nessa atividade, Figueiredo (2006a:8) sugere: “só não conheço um coro que não tenha cantores...”.⁵⁴

⁵³ When a group of people sing together simultaneously, either formally or informally, it is choral singing.

⁵⁴ Este comentário poderia ser questionado se confrontado com a possibilidade da existência de coros sem cantores, como no caso de um coro de mudos. Porém, assim como no caso da publicação em questão, o parâmetro balizador mais amplo do conceito de “coro” ou “coral” na presente pesquisa será a produção coletiva de música vocal, mesmo que, conforme a pesquisa realizada em dicionários da língua portuguesa relatada no início deste capítulo, os termos possam ser relacionados, também, ao teatro e à arquitetura.

CAPÍTULO 2: OUTROS MODELOS DE PERCEPÇÃO DA ATIVIDADE CORAL

2.1. Por que um novo modelo?

Percebe-se, pelas definições de música coral descritas no primeiro capítulo, um descompasso entre as ferramentas de análise e modelos de avaliação presentes na literatura relacionada à música coral e parte da atividade coral contemporânea no Brasil,⁵⁵ especialmente aquela desenvolvida por cantores voluntários nos coros formados por funcionários de empresas do Rio de Janeiro, que constituem o foco principal das observações a ser apresentadas no terceiro capítulo. A descrição do trabalho desses coros não se encaixa com as representações sugeridas na maior parte da literatura específica da área. Sendo assim, após a investigação empreendida acerca do significado do próprio termo “canto coral” e das idéias usualmente a ele relacionadas, torna-se notável a necessidade de busca (ou mesmo da criação) de formas alternativas de interpretação dessa atividade musical. Neste capítulo procura-se na Sociologia da Música justificativas, métodos e procedimentos que possam facilitar a compreensão do desenvolvimento dos processos envolvidos nesse fazer musical de forma mais consoante com suas características e idiosincrasias.

Na busca por uma compreensão de aspectos desta área do conhecimento, para explicar a produção coral que constitui o *corpus* deste trabalho, procura-se identificar caminhos e vertentes em textos que analisam atividades musicais contemporâneas sob diversas perspectivas, o que é feito por meio de um grande número de citações e referências. O exame

⁵⁵ Utiliza-se aqui a expressão “atividade coral contemporânea” para indicar exclusivamente a produção dessa música na atualidade, sem envolver questões estilísticas, sejam de escrita, linguagem ou interpretação musical.

mais aprofundado dessas informações se dará quando for comentado o trabalho do sociólogo Howard Becker, que inspira grande parte da análise específica dos coros que formam o objeto do terceiro capítulo deste trabalho, mais especificamente as questões referentes às idéias de mundos artísticos e observação participante.

2.2. Um problema relativo a coros contemporâneos

A quinta edição do Festival Paraibano de Coros (FEPAC) ocorreu entre 14 e 17 de novembro de 2007. Os três concertos (na primeira noite aconteceu somente a solenidade de abertura) foram realizados no Cine Bangüê, do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, em João Pessoa, com capacidade para receber um público de 800 pessoas. Segundo o coordenador do Festival, Prof. Eduardo Nóbrega, participaram 49 dos 50 coros previamente inscritos. Afora participantes de Minas Gerais e Espírito Santo, todos os grupos eram originários da Região Nordeste. Apresentaram-se coros universitários, comunitários, independentes, escolares e também grupos formados por funcionários de empresas. Várias faixas etárias foram representadas. Em comum, todavia, havia o fato de serem, todos os grupos, formados por cantores que atuam voluntariamente,⁵⁶ mas com níveis variados de experiência musical. Tomando-se como média a presença de trinta cantores por grupo, pôde-se contabilizar 1.470 cantores participantes no evento. A média de público – que contava com grande participação de cantores dos coros que se apresentavam no Festival – foi de cerca de 400 pessoas, totalizando 1.200 durante todo o evento. Ou seja, naquele festival havia mais pessoas no palco que na platéia.

⁵⁶ Utiliza-se aqui o termo “voluntariamente” em referência à participação dos cantores nos coros sem vínculos de ordem financeira, evitando, assim, a utilização do termo “amador”, cujo significado é menos objetivo, conforme discutido no primeiro capítulo.

A atividade coral abrange um universo muito grande e diversificado de participantes, o que a torna matéria de categorização difícil. Por isso mesmo, afirmar que a situação acima descrita ilustra uma tendência majoritária da música coral brasileira contemporânea pode constituir-se em atitude de comprovação quantitativa difícil, mesmo porque o evento em questão era um encontro de coros, e não o concerto ou a apresentação de um único grupo. Entretanto, com base em conversas com regentes brasileiros, análises de listas de discussões virtuais sobre o assunto e observações realizadas em festivais de coros e cursos em vários rincões do Brasil na última década, pode-se afirmar que a situação acima descrita coloca em foco uma das questões marcantes dessa produção coral contemporânea: Será esta uma atividade que envolve mais cantores que ouvintes? Será maior o número de produtores que o de consumidores dessa música? Trata-se de um questionamento que, se analisado com cuidado, mesmo sem a preocupação com a obtenção de respostas imediatas, pode desvelar uma teia de problemas conexos que colocam em questão definições e padrões de comportamento determinantes dessa arte, especialmente os que concernem à separação das funções do artista (posição ativa; sujeito postado em cima do palco, criando sons para a apreciação do público) e do ouvinte (posição passiva; sujeito sentado na platéia, manifestando-se apenas em momentos determinados).

Em debate recente, numa comunidade de discussão na internet sobre a atividade coral,⁵⁷ Patrícia Costa, regente coral atuante principalmente em grupos formados por alunos de nível médio em escolas cariocas, mostra tal preocupação ao propor a questão: “Coral é bom pra participar ou pra assistir? Estou falando de público leigo, ok? Sinto que as pessoas em geral

⁵⁷ Disponível em <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs.aspx?cmm=993285&tid=2583630754353955454>. Acesso em 1, set., 2008.

não têm o menor interesse em assistir uma apresentação de coral, mesmo quando a gente diz que é um trabalho bacana, diferente etc.”.

A princípio, os demais debatedores concordam que, na maioria das vezes, as platéias dos coros são compostas por iniciados, ou seja, cantores de coros – “os fanáticos”, como diz um deles – e seus familiares. Mencionam também os encontros e festivais de coros como eventos de público mais numeroso. Mas Patrícia, a mediadora, logo precisa voltar à discussão e esclarecer que sua preocupação é compreender como um público leigo se relaciona com essa forma de arte, que, a seu ver, tem uma imagem estereotipada, em nada atraente. São aventadas algumas razões para tal fato (com o qual quase todos concordam), como a falta de educação musical nas escolas brasileiras – e, conseqüentemente de formação de platéias –, a inadequação de espaços para apresentações (quase sempre realizadas em escolas e igrejas), o desajuste do repertório com o público contemporâneo e, até mesmo, a influência de modelos estrangeiros na produção coral nacional.

No entanto, a simples existência de uma atividade onde é maior o número de pessoas a produzir música que a quantidade de ouvintes levanta a hipótese de ser esta uma questão que não se esgota apenas na discussão de valor estético, ao qual se relacionam os itens mencionados como repertório, postura, qualidade vocal ou roteiro.⁵⁸ Mais que somente a preparação e apresentação de um repertório de música vocal para um público de ouvintes, outras motivações existem no suporte dessa atividade, em âmbito individual, coletivo ou mesmo institucional. Uma análise destas, bem como das relações entre as personagens envolvidas nesse processo de feitura artística apresenta-se como um caminho promissor para

⁵⁸ Seria plausível estender o problema à produção de música de câmara e ao movimento de música antiga, que, salvo no caso de conjuntos de alta reputação e competência técnica, são estilos musicais de público reduzido, mas que mantêm atividade constante. Sob esta perspectiva, o que diferencia a música coral destes estilos é o número maior de pessoas envolvidas no fazer musical.

tornar tal debate ainda mais fecundo, especialmente se considerada a escassez atual de propostas nesse sentido.

É comum na literatura sobre a música coral, que muitas vezes toma a forma de manuais ou tratados de regência, sugerir-se regras que não levam em consideração os diferentes formatos e situações dos grupos corais. O que fazem é explicitar reiteradas referências à importância, para o regente, de conhecer o mais profundamente possível o grupo com o qual trabalha. De forma geral, tal exortação é relacionada a questões técnicas, como emissão vocal, tessitura, conhecimento musical dos cantores e equilíbrio entre naipes. Mais raramente, como em Jordan (1996), aspectos psicológicos são mencionados. Como verificado no primeiro capítulo deste texto, uma grande maioria dos autores na área tece suas considerações a partir de um conjunto de convenções invariáveis, pouco sendo comentado sobre o coro como organização social, bem como sobre suas motivações e objetivos. Raros são os textos que se propõem a investigar características sociais e comportamentais da contemporaneidade – afinal, cantores de coro vivem na sociedade contemporânea e precisam ser abordados sob esta perspectiva – ou que priorizam aspectos da coletividade presentes nessa atividade de música vocal. Observada sob essa perspectiva, a atividade coral poderá ser questionada nos seus conceitos mais arraigados, com implicações futuras em temas tais como repertório, qualidade vocal, dinâmica de ensaio, regência e classificações.

2.3. Por que o olhar sociológico?

De acordo com o sociólogo Peter Martin (2000:42), desde as últimas décadas do século XX a análise musicológica vem apresentando profundas modificações, ampliando seu escopo

em várias direções, sendo uma delas representada por uma “virada para o social”.⁵⁹ Muitos autores, como ele, norteiam seus discursos pela relevância que conferem não somente à criação da obra de arte, mas também aos processos relativos à sua interpretação e recepção.

Jane Davidson (2004:57) mostra com clareza tal idéia quando diz que

Na grande maioria dos contextos do fazer musical, a presença de outrem, real ou implícita, significa que, em algum nível se estabelece a comunicação social ou interação: cantando uma canção de ninar; de trabalho; de caça; uma canção escolar; cantando como membro de uma torcida de futebol; participando como intérprete ou espectador num concerto sinfônico ou numa cerimônia de casamento hindu. De fato, o estudo individual é uma das raras ocasiões onde não há envolvimento com um co-intérprete ou com um espectador, mas até aqui há geralmente um objetivo social: a preparação de uma performance.⁶⁰

O sociólogo John Shepherd (apud Martin 2000:41) afirma:

Se é aceito que processos mentais das pessoas são mediados socialmente, então também poderia ser dito que as estruturas básicas dos diferentes estilos de música também podem ser mediados socialmente, bem como ter significado social.⁶¹

E também Janet Wolff (1987:5) demonstra pensar da mesma maneira, ao escrever que cultura “é um produto social e o estudo da cultura e das artes deve, de acordo com esse fato, manter sempre em vista as suas questões sociais”.⁶²

A importância de aspectos de relevância social é ressaltada também por pesquisadores interessados na música popular, como Simon Frith (1987:134), quando comenta possíveis parâmetros de distinção que emergem em tentativas de valoração dessa música: “Até mesmo

⁵⁹ Turn to the social.

⁶⁰ In the vast majority of music-making contexts, the real or implied presence of others means that at some level social communication or interaction takes place: singing a lullaby; a work song; a hunting song; or a school song; chanting as the member of a football crowd; participating as either a music performer or a spectator in a symphony orchestra concert or at a Hindu wedding. In fact, individual practice is one of the rare music occasions when there is no involvement with a co-performer or a spectator, but even here there is generally a social goal: the preparation of a performance.⁶⁰

⁶¹ If it is accepted that people’s thought processes are socially mediated, than it could be said that the basic structures of different styles of music are likewise socially mediated and so socially significant.

⁶² Culture, however, is a social product, and the study of culture and the arts must accordingly be sociologically informed.

se os prazeres extraídos das músicas popular e erudita são diferentes, não é imediatamente óbvio que se trata de diferença entre autonomia artística e unidade social”.⁶³

Já o sociólogo Domenico DeMasi (2002:524) salienta a importância de processos associativos não somente na produção musical e artística, como também em qualquer atividade criativa humana: “Parece cada vez mais evidente que a atribuição de obras criativas a um único autor responde somente a exigências de familiaridade definida, de praticidade jurídica, de arrogância majestática”. Utilizando os termos “autopoiese” e “heteropoiese”, DeMasi joga luz sobre o contraste, que considera de vital importância para a compreensão da sociedade contemporânea, entre a produção de um só indivíduo, e aquela que resulta do trabalho em grupo realizado por meio de esforços socializados.

Não obstante a importância da questão social constituir visão comum a um grande número de autores, há uma lacuna entre o reconhecimento desse fato e a investigação dos processos a ele relativos, conforme lembra Tia DeNora (apud Shepherd, 2002:8): “Embora música possa ser, aparente ser, ou de fato seja interligada a questões ‘sociais’, tais ligações não deveriam ser presumidas”.⁶⁴ Sarah Cohen (apud Shepherd, 2002:6) também demonstra preocupação com o problema: “Particularmente o que está faltando na literatura é o dado etnográfico e o detalhe micro-sociológico”.⁶⁵

Por essa vereda, seria tentador encontrar-se uma tendência lógica na associação da atividade coral com a análise social, afinal, como escreve Finn (1939:166), trata-se de uma atividade coletiva onde valores dos mais estimados são a igualdade entre as vozes e o equilíbrio entre os naipes.

⁶³ But even if the pleasures of serious and popular musics are different, it is not immediately obvious that the difference is between artistic autonomy and social unity.

⁶⁴ While music may be, seems to be, or is, interlinked to “social” matters, these links should not be presumed.

⁶⁵ What is particularly lacking in the literature is ethnographic data and micro-sociological detail .

Não deve haver quaisquer elementos, tanto indivíduos ou grupos de vozes, tão proeminentes de maneira a atrair atenção para si mesmos. A razão de ser dos aspectos mais amplos da música coral é criar efeitos de mistura sutil entre diversos elementos, que não podem ser obtidos por solistas ou por um grupo pequeno de cantores em uníssono, com um só timbre prevalecente.⁶⁶

Entretanto, esse fato, que é um dos objetivos musicais mais comentados na literatura coral, limita o entendimento de música como atividade determinada socialmente apenas às suas características puramente técnicas – nesse caso a uniformização timbrística. A análise da produção vocal em conjunto deve, conforme sugerem DeNora e Cohen, transcender tal ponto de vista. Mais ainda, o cuidado particular com as mediações envolvidas nesse tipo de atividade musical mostrará que determinações técnicas, como as acima citadas por Finn, são, com frequência, fixadas por essas próprias relações sociais de âmbito extra-musical.

2.4. Novas tendências

Apesar de alguns trabalhos largamente citados em estudos da Sociologia de Música terem sido produzidos ainda em meados do século XX,⁶⁷ textos e idéias publicados nessa área começaram a se tornar mais frequentes a partir dos anos 1980, na produção de autores como as musicólogas Susan McClary, Sarah Cohen e Tia DeNora, bem como no trabalho de diversos outros pesquisadores em cujos discursos tal questão aparece com frequência. Trata-se de nomes ligados reiteradas vezes a novas tendências da musicologia, que se propõem a investigar o evento musical tomando como base questões relacionadas a gênero,⁶⁸ classes

⁶⁶ There must be no single elements, either individual voices or groups of voices, so prominent as to attract attention to themselves. The *raison d'être* of the broader aspects of choral singing is to create effects by the subtle mixture of diverse elements, which cannot be obtained by soloists or by small groups of choristers singing in unison with one prevailing timbre.

⁶⁷ Os trabalhos de Alfred Schütz, Theodore Adorno e Max Weber são frequentemente citados como seminais nessa área.

⁶⁸ O uso deste termo pode gerar confusão em sua tradução literal, pois em inglês a palavra *gender* refere-se diretamente a gênero sexual, enquanto que em português muito comumente trata de gênero musical. No caso presente o termo recebe a mesma significação da língua inglesa.

sociais, semiologia e sociologia. Tal denominação não aparenta reclamar escola, unidade filosófica ou corrente de pensamento (raramente os próprios autores se auto-intitulam participantes de uma “Nova Musicologia”, apesar de alguns serem conectados a essa idéia por outros autores, o que acontece principalmente com os que estudam questões de gênero e sexualidade na produção musical). Em comum entre essas abordagens, porém, está o fato de contemplarem a música de forma alternativa à musicologia tradicional. Contestam os cânones da pesquisa musicológica acadêmica que, segundo a maioria desses autores, foram estabelecidos concomitantemente e pelos mesmos grupos que formaram os pilares da produção musical ocidental nos séculos XVIII e XIX.⁶⁹

De acordo com Shepherd (2002:3):

Na segunda metade da década de 1970 a noção de música – que significava dizer música clássica – como uma forma de arte ideal e autônoma, com significados imanentes essencialmente impermeáveis à influência de processos culturais e sociais, veio a ser questionada de maneira contínua e consistente.⁷⁰

Shepherd (2006) também enxerga uma repetição de modelos na expansão e validação de metodologias e questões passíveis de análise, relacionada principalmente à entrada de diferentes gerações de professores na academia, bem como aos eventos históricos e sociais contemporâneos. Citando Neil Leonard,⁷¹ sugere que o *jazz* começa a gozar de maior aceitação nos meios artísticos da população branca em função de mudanças sociais ocorridas durante os anos 1920, após a Primeira Guerra Mundial, bem como com o advento do rádio e da gravação eletrônica. Tal situação funcionou como pano de fundo na educação dos

⁶⁹ Em suas palestras no PPGM da UNIRIO, em 2006, Antoine Hennion humoradamente referia-se a este tipo de análise como *L’homme, la vie, l’ouvre*.

⁷⁰ It was during the mid-to-late-1970’s that the notion of music – which was to say, classical music – as an ideal and autonomous artistic form with immanent meanings essentially impervious to the influence of cultural and social processes came to be challenged in a continuous and consistent fashion.

⁷¹ Autor de *Jazz and the White Americans*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

professores e pesquisadores que iniciaram suas atividades docentes nas décadas de 1930 e 1940, o que provocou o bom acolhimento desse estilo no âmbito acadêmico.

Da mesma forma menciona a etnomusicologia, que é por ele citada como a primeira matéria a desafiar com maior efetividade o exclusivismo da tradição em estudos musicais, durante os anos 1950 e 1960, principalmente por meio da atuação da *Society for Ethnomusicology*. Ilustra sua idéia, ainda, citando o musicólogo Joseph Kerman (apud Shepherd, 2006), quando este nota “a influência que os horrores da Primeira Guerra Mundial e as perdas decorrentes dos anos de Depressão exerceram em Charles Seeger, considerado normalmente como o pai da etnomusicologia norte-americana”.⁷² A partir da década de 1970, comenta Shepherd, processo similar aconteceu, com a obtenção de posições acadêmicas de uma geração de estudiosos cujo amadurecimento se deu, em parte, concomitante a grandes mudanças no terreno social e cultural provocadas após o final da Segunda Guerra Mundial e durante os anos 1960, influenciado por várias formas de *rock*.

Foi essa geração que pavimentou o caminho para disciplinas tais como estudos culturais, feminismo, estruturalismo e semiologia, pós-estruturalismo, pós-modernismo, pós-colonialismo, teoria do discurso foucaultiano, e estudos da produção de autores homossexuais. (...) Às músicas tradicionais e ao *jazz* foram adicionadas [na abordagem acadêmica] várias formas de música popular.⁷³

2.5. Contestando a tradição

Meticulosamente a musicologia declara que questões de significado musical estão fora dos limites daqueles engajados em legítima pesquisa acadêmica. Ela tem se agarrado ao controle disciplinar sobre o estudo de música e tem proibido a

⁷² The influence that the horrors of World War I and the deprivations of Depression years exercised on Charles Seeger, commonly regarded as the father of US ethnomusicology.

⁷³ It was this generation that paved the way for disciplines such as cultural studies, feminism, structuralism and semiology, post-structuralism, postmodernism, post-colonialism, Foucauldian discourse theory, and gay and lesbian studies. (...) To traditional musics and jazz, various forms of popular music were added.

formulação de perguntas, até mesmo as mais básicas, a respeito de seu significado. Algo muito importante está sendo escondido por essa profissão.⁷⁴

Neste texto, McClary (1991:4) mostra a dimensão da impaciência com as regras tradicionais do estudo musicológico – e, muitas vezes, com o preconceito implícito nelas⁷⁵ – bem como a urgência de uma ampliação das normas e procedimentos deste. Tal necessidade de alargamento não somente do objeto, como também do olhar, apesar de mencionada por autores de diversas áreas de interesse musical, demonstram sólida consistência entre os pesquisadores ligados às novas tendências musicológicas.

Don Randel (1992:10) mostra que o método de pesquisa musicológica tradicional mais propagado nos meios acadêmicos pode ser representado por uma “caixa de ferramentas”,⁷⁶ ou seja, um determinado conjunto de obras que, uma vez desenvolvido, é seguido pela criação de um outro conjunto, de regras e procedimentos, constituído de forma a manter a importância dessas obras, determinando até mesmo que assuntos seriam passíveis de análise musicológica. Entre os fatores que compõe tal conjunto de regras estão a notação musical, a noção de obra musical, o conceito de formas e gêneros, a abordagem filológica e a noção de oposições binárias (liberdade e constrição, sacro e secular, alta cultura e cultura popular).

Davidson (2004:57) também se junta aos que criticam os procedimentos da musicologia tradicional, ao sentenciar que as investigações acerca da música como fenômeno sócio-comportamental são recentes, resultado de uma abordagem

⁷⁴ Musicology fastidiously declares issues of musical signification off-limits to those engaged in legitimate scholarship. It has seized disciplinary control over the study of music and has prohibited the asking of even the most fundamental questions concerning meaning. Something terribly important is being hidden away by the profession.

⁷⁵ Phillip Bohlman (1992:198) sugere que o cânone da música ocidental traduz a postura racista, sexista e colonialista de seus criadores.

⁷⁶ *Toolbox*. O termo é utilizado pelo autor em alusão à metodologia desenvolvida pela Apple Computers Inc. para tornar os sistemas de computadores pessoais de fácil utilização, através do qual o fabricante do sistema oferece um conjunto fixo de rotinas aplicáveis a diferentes programas, o que oferece consistência e familiaridade no uso do equipamento.

largamente reducionista, que tem tentado compreendê-la em termos de seus elementos estruturais: melodia, harmonia, ritmo, e assim por diante. Porém, conforme tem crescido o interesse geral em questões como atitudes e crenças, bem como comportamento individual e de grupo, também vem crescendo o interesse por música enquanto fenômeno sócio-comportamental.⁷⁷

Talvez o fator de maior motivação dessa busca por novos critérios de avaliação e análise musical esteja na crescente incompatibilidade das ferramentas da musicologia tradicional com uma característica muito particular da produção musical na contemporaneidade. Há quase meio século, Leonard Meyer (1967:98) sugeriu a utilização do termo *stasis*⁷⁸ para descrever o porvir da produção musical. Propunha que um estado de flutuação dinâmica se estabeleceria na produção cultural ocidental. Em meio a tantas mudanças pelas quais passava a criação musical contemporânea, ao invés do surgimento de um único estilo musical dominante, a tendência seria que a noção de estabilidade estilística (comum em eras anteriores, e mesmo anelada por muitos teóricos e historiadores) começaria a ser percebida na coexistência de inúmeros e diferentes estilos.

Randel adverte, contudo, que a busca por processos alternativos que acomodem a *stasis* mencionada por Meyer torna-se falha, muitas vezes, por consistir numa tentativa de abordar problemas típicos da música contemporânea por meio de técnicas originalmente desenhadas para explicar um outro *corpus* de repertório e atitudes. De fato, o uso destas técnicas indica um forte elemento colonizador desse conjunto de regras e procedimentos, pois muitas vezes denota a tentativa de se mudar o objeto analisado para que este se conforme com o método

⁷⁷ Largely reductionist approach to music, which has tried to understand it in terms of its structural elements: melody, harmony, rhythm, and so forth. But, as general interest in issues related to attitudes and beliefs, and individual and group behavior has grown, so too has the interest in music as a social-behavioral phenomenon.

⁷⁸ The coming epoch will be a period of stylistic stasis, a period characterized not by the linear, cumulative development of a single fundamental style, but by the coexistence of a multiplicity of quite different styles in a fluctuating and dynamic steady-state.

analítico. Bruce Horner (1998:160) mostra-se consoante com a idéia ao comentar a base da observação crítica do *jazz*:

Nas mãos de alguns críticos a “tradição jazzística” se materializa pelas mesmas maneiras perniciosas da materialização da “arte” ocidental: separada das outras músicas e transformada em textos aparentemente dissociados de sua localização temporal;⁷⁹

o mesmo acontecendo com Gary Tomlinson (1992:78): “agora os cânones do *jazz* compartilham todas as enganosas pretensões a valores e significados transcendentos que caracterizam todos os outros cânones”.⁸⁰

2.6. O exemplo do *jazz*

Ao se observar tais comentários, é possível sugerir, também, que um dos caminhos para facilitar a compreensão da necessidade de ampliação dos cânones em qualquer área da produção artística, bem como a dificuldade de seu estabelecimento, é a observação de algumas informações acerca da gradual aceitação do *jazz* como material digno de investigação musicológica.

Segundo Randel (1992:14) o *jazz* foi o primeiro gênero não pertencente ao cânone ocidental a ser tratado por pessoas que não se consideravam etnomusicólogos, mas sim que trabalhavam com a musicologia tradicional. Sugere, porém, que tal aceitação pelo estudo musicológico clássico desvela uma dominação por parte de um conjunto específico de regras dessa vertente de estudo. Tal acolhimento pelo meio acadêmico se dá principalmente pelo fato de existir, a partir do início do século XX, uma vasta quantidade de material de pesquisa, com

⁷⁹ In the hands of some critics the "jazz tradition" comes to be reified in just the pernicious ways that Western "art" music has been reified: separated from other musics and rendered into apparently timeless "texts."

⁸⁰ The jazz canon now shares all the misguided pretensions to transcendent value and meaning that characterize those other canons.

potencial para ser descrito e catalogado, formado por gravações cada vez mais numerosas. Mais ainda, a cultura do *jazz* coloca grande importância na figura do gênio. Dessa forma, as regras da musicologia se mantêm por meio do trabalho de arquivamento e pesquisa crítica de fontes, acompanhadas por alguma referência às narrativas biográficas, fatores de alta relevância para a musicologia tradicional.

Ao invés de sugerir um movimento no sentido da liberalização dos procedimentos de análise tradicional face a um novo repertório, a inclusão do *jazz* como objeto de estudo acadêmico mostra apenas um alargamento, uma expansão das regras, para que estas possam abraçar o referido repertório. Como menciona Randel (1992:15), pode se tratar de “um caso de tentativa de apropriação e dominação. (...) Um movimento tão político quanto estético”.⁸¹ Esse fato exemplifica, também, um outro aspecto por ele mencionado: o caráter colonizador do cânone tradicional, que busca analisar o material musical exclusivamente sob sua ótica particular, desqualificando todo o restante como material indigno de pesquisa e estudo.

Quando se trata da música popular, porém (e, como veremos no próximo capítulo, também de aspectos da música coral que analisamos), nem mesmo as regras adaptadas para a pesquisa com o *jazz* mostram-se eficientes. Nela, a obra musical não é tão claramente identificável, como também não o são o registro escrito e a utilização da notação musical. Mais ainda, os aspectos rítmicos, tímbricos e de performance, que auferem importância nesse gênero, não são os mais aptos à análise musicológica tradicional, que, como lembra o autor, é mais calcada no parâmetro altura, fenômeno verificável por sua recorrência histórica como também pela maior precisão das ferramentas que dele tratam.

⁸¹ A case of attempted appropriation and domination. (...) It is a political move as much as an aesthetic one.

Mostrando-se alarmado com o fato de Amiri Baraka ter escrito o texto transcrito abaixo em 1967⁸² e o mesmo ainda permanecer atual, Tomlinson (1992:75) o cita:

Nós institucionalizamos o *jazz*, avaliamos seus trabalhos e preservamos aqueles que julgamos melhores dentro de uma vitrine, como objetos de admiração. O cânone do *jazz* foi forjado e mantido de acordo com antigas estratégias – eurocentradas, noções hierárquicas por detrás das quais são aparentes as regras do esteticismo, transcendentalismo e formalismo.⁸³

Vai além, localizando no ensino acadêmico do *jazz*, e tomando como exemplo quatro autores dos livros mais populares nos Estados Unidos a respeito da história desse estilo,⁸⁴ não só a origem, como também a força ratificadora da canonização acima citada: “Como no cânone da música européia, o cânone do *jazz* consiste numa estratégia de exclusão, uma coleção fechada e elitista de obras ‘clássicas’ que, juntas, definem o que é e o que não é *jazz*”.⁸⁵

Também Phillip Bohlman (1992:198) concorda com a idéia: “O cânone [das obras da música ocidental] foi determinado não tanto pelo que ele era, mas pelo que ele não era”.⁸⁶ Tomlinson ainda denuncia a tendência da musicologia tradicional a abraçar uma ideologia que privilegia aspectos estéticos e formalistas, levando-os a fazer juízo de valor baseados unicamente no texto musical:

Atrás [dessa ideologia] está à espreita a proposta absurda que a música sozinha, independente das matrizes culturais que indivíduos constroem ao seu entorno, pode

⁸² Jazz and the white critic. In Amiri Baraka, *Black Music*, 11-20. New York: William Morrow.

⁸³ We have institutionalized jazz, evaluated its works, and enshrined those judged to be best in a glass case of cultural *admirabilia*. The jazz Canon has been forged and maintained according to old strategies - Eurocentric, hierarchical notions behind which the rules of aestheticism, transcendentalism and formalism are apparent.

⁸⁴ Frank Tirro (*Jazz: a history*, 1977), Mark C. Gridley (*Jazz styles: history and analysis*, 1985), Donald D. Megill e Richard S. Demory (*Introduction to jazz history*, 1989) e James McCalla (*Jazz: a listener's guide*, 1982).

⁸⁵ Like the canon of European music, the jazz canon is a strategy for exclusion, a closed and elite collection of “classic” works that together define what is and what isn't jazz.

⁸⁶ Canon was determined not so much by what it was as by what it was not.

significar – que a gravação ou transcrição de um solo de Charlie Parker, por exemplo, ou a partitura de uma sinfonia de Beethoven podem expressar qualquer coisa, mesmo na hipotética ausência de negociações complexas que todos possuem com elas.⁸⁷

Dessa maneira, segundo Horner (1998:160), a academização do *jazz*, bem como a “elevação” de seu status enquanto manifestação artística, ocorre por meio “da negação de contingências – as ‘situações dialógicas’– de sua produção e reprodução”.⁸⁸ Ele vai ainda mais além, tecendo comentários a respeito da ambigüidade dos efeitos políticos do esmaecimento das fronteiras entre as músicas popular e erudita:⁸⁹ “promoções liberais do turismo cultural em nome do multiculturalismo, ou o alargamento do império acadêmico em nome da interdisciplinaridade”.⁹⁰

Em tom quase que de denúncia, Tomlinson lembra, ainda, que a significação do *jazz* é largamente extra-canônica, idéia com a qual concorda Randel (1992:14), ao argumentar que fatores essenciais da linguagem jazzística, tanto para seus praticantes quanto para seus ouvintes, são perdidos quando da aplicação de ferramentas analíticas estrangeiras ao estilo.

Tais fatores, que podem ser verificados na visão de quem observa o *jazz* com objetivos alternativos à tradição analítico-musical, são muitas vezes ligados aos processos criativos – e seus atores – envolvidos na produção dessa música. John Kao (1998:85), diretor acadêmico do Programa de Inovação Administrativa da Universidade de Stanford, ressalta o fato de que

⁸⁷ Behind it lurks the absurd proposition that music alone, independent of the cultural matrices that individuals build around it, can *mean* – that a recording or transcription of a Charlie Parker solo, for example, or the score or performance of a Beethoven symphony, can convey something even in the hypothetical absence of the complex negotiations we each pursue with them.

⁸⁸ ...by denying the contingencies - the "dialogical situations" - of its production and reproduction.

⁸⁹ Horner também utiliza uma frase de Bohlman: “the musics of ‘high’ (usually Western ‘art’) and ‘low’ culture”.

⁹⁰ Liberal promotions of cultural tourism in the name of multiculturalism, or the enlargement of academic empires in the name of interdisciplinarity.

os músicos de *jazz* poderiam ser excelentes professores de negócios. A criatividade deles não depende do seu humor. (...) Eles sobem no palco e começam a tocar. O trabalho deles é a criatividade. Agora, o *jamming* – que diz respeito a uma improvisação participativa – significa reunir pessoas para ser musicalmente criativas (...) A improvisação no sentido jazzístico não é algo disforme. É desenvolvida sobre um conjunto de habilidades.

Também DeMasi (2002:581) destaca seus processos de socialização, lembrando que o *jazz*: “toca talvez o limite extremo de que se valeu o processo criativo de grupo, como perfeita síntese de técnicas introjetadas e de emoções geridas, de fantasia africana e de concretude americana”. Lembra que há, nesse estilo, a necessidade de alto desenvolvimento técnico por parte dos músicos, mas também a presença de espaços criativos “praticamente infinitos, e a melodia pré-existente à performance, mais que um vínculo, é um conselho, um desafio, uma sugestão, uma oportunidade”.

Dois aspectos que representam os pilares mais sólidos sobre os quais se assentam os métodos tradicionais da pesquisa em música são o mito da autoria e a arte autônoma, que, não obstante, permanecem fortes mesmo quando de uma investigação que privilegia aspectos sociais ou culturais. Tal questão pode ser percebida quando Frith (1987:136) argumenta sobre a necessidade do olhar sócio-cultural na crítica da música popular, identificando na questão do mito em torno da figura do autor o ponto de encontro entre a musicologia tradicional e a crítica do *rock*: “o valor da música pop depende de algo fora do pop, tem suas raízes na pessoa, no autor (...) a crítica do *rock* depende do mito”.⁹¹ Por outro lado, Wolff (1987:3) reforça a idéia da autonomia da arte:

A real situação do artista/autor em meados do século XIX ajudou a produzir o mito da arte como uma atividade que transcende o social. No século XX esse mito foi

⁹¹ Pop value is dependent on something outside the pop, is rooted on the person, the *auteur* (...) rock criticism depends on myth.

sustentado pela continuada marginalização dos procedimentos culturais, e pela persistência e proliferação de instituições e pessoal especializado em artes.⁹²

2.7. Sociologia x musicologia

Não é pequeno o número de autores que enxerga a interdisciplinaridade como o caminho analítico mais esclarecedor do fenômeno musical. Kurt Blaukopf (1982:xii) é um deles.

Qualquer um que lide com questões colocadas pela Sociologia da Música cedo reconhece que as respostas devem derivar não somente da Sociologia e da Musicologia, mas também da Antropologia, Comunicação, Psico-acústica, Acústica, e várias outras disciplinas. É chegado o tempo de aceitar essa convergência de necessidades e de descobrir o que a pesquisa interdisciplinar pode proporcionar.⁹³

Já Bohlman (1992:200) chama atenção para o fato de o grande número de postos acadêmicos na área da Sociologia da Música⁹⁴ e da Etnomusicologia serem ocupados por sociólogos e antropólogos, contudo sendo falsa a situação onde músicos ocupem cadeiras nas escolas de Sociologia e Antropologia. Segundo ele, um musicólogo ocupando posição de destaque nessas escolas é conjuntura raríssima, senão inexistente. Mesmo descontando os tons parciais – e até mesmo corporativistas – passíveis de temperar discussão desta sorte, há que se considerar o fato de o olhar sociológico sobre a atividade musical dividir um terreno que foi ocupado exclusivamente por estudiosos fascinados pela obra e pelo texto musical durante pelo

⁹² Thus the actual situation of the artist/author in the mid-nineteenth century helped to produce the myth that art is an activity which transcends the social. In the twentieth century this myth has been sustained by the continued marginal existence of cultural procedures, and by the persistence and proliferation of specialized arts institutions and personnel.

⁹³ Anyone who deals with the questions posed by the sociology of music soon recognizes that answers must be derived not only from sociology and musicology, but also from anthropology, communications, psychoacoustics, room acoustics, and a number of other disciplines. The time has come to accept this necessary convergence and to discover what interdisciplinary research can yield.

⁹⁴ A Sociologia da Música, apesar de constituir matéria comum na academia norte-americana e européia, não figura com freqüência nos currículos das escolas de música e artes das universidades brasileiras.

menos dois séculos. A busca pelo equilíbrio de forças nessa divisão territorial – no olhar multidisciplinar – é frequentemente comentada por autores da área.

Ao descrever tal área do conhecimento, Shepherd, no verbete “Sociologia da Música”, que escreve para o *Grove Music Online*, chama atenção para dois problemas fundamentais no caminho desse equilíbrio, que, pode-se supor, residem também no fato de a Sociologia da Música ser matéria de origem recente: primeiramente, a falta de uma tradição desse pensamento nas Ciências Sociais, por ser a música frequentemente considerada uma atividade secundária às questões mais centrais na pesquisa sociológica, como política, economia, demografia e problemas raciais; depois, uma quase que exclusiva preocupação da Musicologia com a análise da atividade musical e do repertório ocidental tradicional, motivada, a princípio, pela incontestável aceitação deste nos círculos acadêmicos. Ainda uma terceira questão por ele mencionada é a porosidade da matéria Sociologia, cujo princípio básico é o seu inter-relacionamento com as áreas que constituem o próprio objeto de suas observações, uma vez que a questão social está presente em todas as áreas da atividade humana. Com base nessa última questão, pode-se dizer que Sociologia não é matéria sozinha, que não tem estatura independente, pois, na verdade, trata-se de uma análise sobre algum objeto, alguma matéria extrínseca e, exatamente por isso, funciona bem em parceria com a Musicologia. Mas há críticas de ambos os lados. Sociólogos demonstram desconforto com o trabalho musicológico, que julgam conferir pouca importância ao contexto de uma produção musical. Musicólogos, por outro lado, acusam os primeiros de não prestar atenção no fato musical em si, em sua sonoridade, na importância da genialidade criadora e mesmo na

excelência da obra de arte em si. No início de uma crítica ao livro de DeNora sobre Beethoven,⁹⁵ o musicólogo Charles Rosen (1996) sentencia ironicamente:

Alguns acham que Beethoven teve muita sorte. Um etnomusicólogo ligado a uma respeitada universidade (que, talvez, ficará feliz em permanecer anônimo), uma vez afirmou: “Deve haver centenas de sinfonias tão boas quanto a *Eroica*, mas nós simplesmente não as conhecemos”.⁹⁶

A discussão tem réplica e tréplica⁹⁷, que bem ilustram pontos de discussão entre partidários das duas visões:

Sugerir que genialidade é uma realização social não é, de forma alguma, diminuir a importância de Beethoven, ou negar seu talento. (...) Tenho argumentado que a análise musical do século XX não é o caminho mais certo para a história da música. Em função do significado e valor da música serem percebidos de maneiras diferentes em tempos e grupos sociais diversos, tenho sugerido que os relatos de “evolução” musical elidem muitos dos fatos de maior interesse para a história social e a Sociologia histórica da cultura e do conhecimento. (DeNora, 1997)⁹⁸

Defendi somente que DeNora não entende como a genialidade é socialmente construída - para usar sua expressão. Tampouco eu disse que DeNora quer diminuir a importância de Beethoven ou negar seu talento. Ela não tem interesse suficiente na música do compositor para fazê-lo. O que eu questioneei foi sua crença no fato de o sucesso de Beethoven poder ser explicado sem qualquer consideração à sua obra. (Rosen, 1997)⁹⁹

⁹⁵ *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.

⁹⁶ Beethoven, some think, had all the luck. An ethnomusicologist, tenured at a respected university (he will perhaps be happy to remain anonymous), once asserted: “There must be hundreds of symphonies just as good as the *Eroica*, but we just don’t know them”.

⁹⁷ Num só website, o *New York Review of Books*, foram publicados os artigos aqui consultados, com a crítica de Rosen ao livro de DeNora, a resposta da autora e o posterior comentário do crítico.

⁹⁸ To suggest that genius is a social achievement is by no means to debunk Beethoven or to deny his talent. (...) I have argued that twentieth-century music analysis is not the surest route to music history. Because music’s meaning and value are perceived differently across time and social group, I have suggested that accounts of music’s “evolution” elide many of the most interesting questions for the social history and historical sociology of culture and knowledge.

⁹⁹ I claimed only the DeNora does not understand how genius is socially constructed – to use her expression. Nor did I say that DeNora wishes to debunk Beethoven or deny his talent. She is not interested enough in his music to do either. What I challenged was her belief that Beethoven’s success can be explained with absolutely no consideration whatever for his work.

Ao contestar muito veementemente o que sugere ser uma fixação da musicologia na própria música e seus elementos sonoros, a Sociologia da Música procura preencher a lacuna que encontra, relacionando a atividade musical aos elementos que a circundam. É criticada, porém, por simplesmente esquecer-se que seu próprio objeto de análise é musical, sonoro. Socióloga, Tia DeNora assume a culpa pelo fato:

Não temos dado a devida atenção ao papel da sonoridade musical e de sua performance na ordenação social de maneira geral, e mais especificamente, ao papel da organização sonora como um meio dinâmico em relação ao processo histórico e às mudanças políticas e culturais.¹⁰⁰

Blaukopf (1992:2) também se mostra cauteloso com o olhar puramente sociológico:

O primeiro perigo reside no fato de a Sociologia poder operar com suas próprias categorias, não considerando a música, o objeto de sua pesquisa, como o critério para julgar a utilidade dessas categorias. De acordo com alguns estudiosos, a Sociologia se preocupa exclusivamente com o estudo do ambiente social da arte, e esse estudo não pode ser utilizado para “explicar a natureza e a essência das artes”.¹⁰¹

Por outro lado, uma das críticas mais frequentes da Sociologia da Música aos musicólogos tradicionais é o apreço destes pelo texto musical como objeto de estudo, bem como a importância que dão à obra musical e ao seu criador, característica essa que dificultaria a fluência conjunta das duas matérias. Essa idéia fundamenta-se no fato de a observação da música como produto passar ao largo de aspectos fundamentais no seu processo de realização, que somente serão trazidos à baila caso o foco se estenda aos atores sociais envolvidos, bem como às suas interações.

¹⁰⁰ We have not paid sufficient attention to the role of musical sound and its performance in social ordering in general and, more specifically, to the role of organized sound as a dynamic medium in relation to historical process and to cultural and political change.

¹⁰¹ The *first* danger is that sociology may operate with its own ready-made categories, failing to regard music, the object of its research, as the criterion for their usefulness. According to some scholars, sociology concerns itself solely with studying the social involvement of art, and this study cannot be used to “explain the nature and essence of the arts themselves”.

Horner (1998:162) explica:

A musicologia tradicional sustenta a ilusão de uma arte autônoma através da materialização da obra musical na forma de um texto idealizado (a fonte primária), intenções autorais, e/ou performance autêntica para produzir uma obra realmente fiel à original. O estudo crítico dessas formas tem almejado principalmente demonstrar o quanto essa materialização resulta numa limitada e falsa representação da música.¹⁰²

Tomlinson (1997:78) apresenta opinião semelhante, ao dizer que

Colocar música na frente sempre a distanciará das negociações complexas e largamente extra-musicais que a engendraram e que a sustentam. Tal atitude sempre privilegiará os mitos burgueses europeus de transcendência estética, pureza artística intocada por função e contexto, bem como o status elitista da expressão artística.¹⁰³

Porém, mesmo ao examinar o fato musical no contexto de sua cultura, muitas vezes autores mantêm-se presos ao texto como base de suas análises. Theodore Adorno é um deles, mesmo que no intuito de desferir seus conhecidos ataques à música popular. Como lembra Shepherd (s/d) “diferente de muitos que o precederam e o sucederam, [Adorno] prestou atenção na música popular tanto quanto na música erudita”. Para ele, “música poderia ser compreendida não somente em termos de suas características formais, mas em termos de sua relação com as circunstâncias de sua produção e recepção”.¹⁰⁴ DeNora (2004b:35-37) também credita a Adorno papel fundamental nos movimentos iniciais da Sociologia da Música e localiza nas reações dos estudiosos à sua teoria o ponto de partida de diferentes caminhos

¹⁰² Traditional musicology sustains the illusion of the autonomy of art by its reification of the musical work in the form of an idealized text (the authoritative score), authorial intentions, and/or (authenticated) performance to produce the *Werktreue*. Criticisms of these forms have aimed primarily at demonstrating how such reifications result in both limited and false representations of music.

¹⁰³ Placing the music first will always distance it from the complex and largely extramusical negotiations that made it and that sustain it. It will always privilege European bourgeois myths of aesthetic transcendence, artistic purity untouched by function and context, and the elite status of artistic expression.

¹⁰⁴ Unlike many who preceded and followed him, he paid attention to popular as well as art music. (...) Music needed to be understood not only in terms of its formal characteristics but also in terms of the relation of these to the circumstances of its production and reception.

trilhados por esta matéria, marcando a centralidade que os significados sociais relacionados a processos composicionais assumem no pensamento adorniano. Assim, segundo a autora, o texto continua como protagonista “seja no seu grau de convencionalismo, inter-relação de vozes ou relações entre consonâncias e dissonâncias”, o que caracteriza uma abordagem acentuadamente estruturalista em relação à questão social envolvida na produção musical.

Vários autores nas últimas décadas do século XX, deixando de lado a antipatia adorniana pela música popular, adotam, não obstante, suas preocupações com o caráter social e ético da obra musical, procurando contextualizá-la socialmente. Esta tendência, entretanto, mostra-se também íntima do aspecto estruturalista de Adorno, uma vez que se baseia no texto musical, a partir do qual busca seu objetivo de desvelar as teias de relações a partir desse próprio texto. Exemplo dessa situação é estudo baseado em gênero (sexualidade) desenvolvido por McClary, que, ao advogar paradigmas de análise musicológica que retirem o peso dado tradicionalmente à ótica masculina, o faz com frequência observando tal peso no texto musical de Bach, Bizet e Brahms, por exemplo.

Horner (1998:160) enxerga o contágio dessa reflexão em outras áreas, como a pesquisa da música popular, pois considera que “talvez o efeito mais promissor desse movimento [chamado por alguns de Nova Musicologia] seja o esmaecimento das fronteiras (sub)disciplinares entre ‘musicologia’ e ‘etnomusicologia’, o mesmo ocorrendo, conseqüentemente, na divisão entre músicas de ‘alta cultura’ (normalmente ‘arte’ ocidental) e ‘baixa cultura’”.¹⁰⁵

Shepherd (2002:4) também menciona ser comum essa associação da Sociologia da Música com o estudo da Etnomusicologia, uma vez que ambos partem da premissa básica: o

¹⁰⁵ Perhaps the most promising effect of this movement has been the blurring of the (sub)disciplinary boundaries between "musicology" and "ethnomusicology," and thus the blurring of the division between the musics of "high" (usually Western "art") and "low" culture.

fenômeno musical não pode ser compreendido isoladamente, sem levar em consideração aspectos sociais e culturais que envolvem sua criação, prática e consumo. Entretanto, ainda segundo o autor, há uma diferença marcante, pois enquanto o trabalho etnomusicológico foi desde o princípio, por definição, baseado em estudos de campo, em muito devendo à antropologia social, essas novas trajetórias em musicologia eram teóricas, buscando inspiração nos recentes desenvolvimentos da Sociologia”.¹⁰⁶

Bohlman (1992:198) reconhece que Musicologia é uma matéria disciplinadora por excelência, e mostra não se incomodar com a aparente dicotomia metodológica entre as duas áreas de estudo ora discutidas. Para ele a atividade dos musicólogos, em sua essência, é a de “definir músicas”, identificando seus padrões de coerência e suas relações, com o objetivo de comunicar sua importância a outros. A confecção de regras e procedimentos é inerente à atividade do musicólogo. Mesmo deixando de lado padrões de análise antiquados ou que de alguma maneira tornam estreitos os caminhos por onde transita a pesquisa em música, sempre haverá cânones a regê-la. Assinala também (1992:202) que, para entrar no cânone, ou seja, para se tornar passível de avaliação, uma peça de música precisa, de alguma forma, “durar”, permanecer através do tempo, o que é feito também por meio de sua transformação em texto para análise.

Segundo o autor, musicólogos estão constantemente arbitrando quais cânones são os mais válidos, dentre uma pluralidade deles. Localiza historicamente a origem desse fenômeno:

Um amplo corpo de escritos musicológicos – históricos, teóricos, críticos e antropológicos – começou a aparecer no século XVIII, aproximadamente no

¹⁰⁶ While ethnomusicological work was by definition based on fieldwork and owed much to social anthropology, this new trajectory in musicology was theoretical, drawing for its inspiration on recent developments within sociology.

mesmo momento em que a sociedade européia começou a criar espaço para uma música que não aquela do seu próprio tempo, lugar e função. (...) Juntos [o interesse por música antiga e por investigações de material folclórico] contribuíram para o mapeamento de uma paisagem cultural européia que tolerava, pela primeira vez, a convivência de músicas e cânones, como também a sua irrestrita proliferação.¹⁰⁷

Em seu estudo sobre Beethoven, DeNora (1995:37) mostra idéia semelhante, ao sugerir que a nobreza encontra na criação de um cânone específico (grandes obras e grandes mestres) uma forma de demonstrar e ratificar sua tradição cultural, então sendo contestada pela parte da sociedade formada por banqueiros de uma alta burguesia emergente e por homens de negócios:

Durante os anos 1780, o caráter comercial da vida musical [em Viena] se mostra reforçado; mesmo que ainda não seja uma base estável para o comércio da música, a popularização do mecenato musical parece incitar alguns aristocratas ativos no mundo musical a reafirmar-se como líderes da vida musical adotando e elaborando a nascente ideologia da ‘grandeza’ musical e dos ‘mestres’ compositores.¹⁰⁸

O musicólogo James Johnson (1991:23) também esbarra no problema da coexistência de diversos padrões de avaliação, análise e recepção musical, ao investigar a receptividade do público às sinfonias de Beethoven na França do século XIX que, segundo ele, mudaram abruptamente de uma postura indiferente (até mesmo de estranheza) para uma aclamação sem precedentes.

¹⁰⁷ A distinctive body of broadly musicological writings – historical, theoretical, critical, and anthropological – began to emerge in the eighteenth century at approximately the same moment at which European society began to carve out niches for more music than those of an immediate time, place and function (...) together they contributed to the mapping of a European intellectual landscape that tolerated, for the first time, the cohabitations of multiple musics and multiple canons, as well as their unrestricted proliferation.

¹⁰⁸ Pendant les années 1780, le caractère commercial de la vie musicale se trouva renforcé; bien qu’il n’y eût pas encore une base stable pour le commerce de la musique, la popularization du mécénat musical semble avoir incité certains des aristocrates actifs du monde musical à réaffirmer leur identité de leaders de la vie musicale en adoptant et en élaborant l’idéologie naissante de la “grandeur” musicale et des “maitres” compositeurs.

O sociólogo Antoine Hennion, em curso ministrado em 2006,¹⁰⁹ mencionou constantemente a necessidade de uma abordagem alternativa, que leve em consideração ambos os pontos de vista (relações sociais e produto musical em si), ao invés do privilégio concedido a um ou outro tipo de abordagem que, como vimos acima, parece nortear a maior parte dos autores em suas análises das produções artísticas. Para ele, a consideração de aspectos do mundo social a cingir o objeto e o ideal do *grand approach* (grandes teorias nas quais o objeto musical é quem exerce o principal magnetismo sobre o pesquisador) não são excludentes, mas sim complementares. Seu trabalho, então, constitui-se de uma análise baseada tanto em elementos musicais (os produtos) quanto em aspectos sociais (relações envolvidas no processo), uma observação que tem em alta conta o que ele denomina processos de “mediação” entre esses dois aspectos.

Citando o sociólogo norte-americano Herbert Blummer, Martin (2000:49) parece estar na mesma trilha: “todos os objetos culturais são, eles próprios, constituídos no constante processo de interação colaborativa (...) é através das *conversas* que criamos, sustentamos – e modificamos – o mundo do senso comum da realidade”.¹¹⁰ Urge, então, compreender essas ‘conversas’ pelas quais das quais a ‘realidade do senso comum’, que raramente é questionada, é criada, sustentada e modificada. A completude entre estes dois aspectos é considerada importante também por DeNora (2004b), que, no entanto, constata que na pesquisa musicológica o estruturalismo deve ser contrastado pela pesquisa com um “paradigma baseado na ação”, e não pela sociologia teórica.

¹⁰⁹ Sociologia da Música, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

¹¹⁰ All cultural objects are themselves constituted in the constant process of collaborative interaction (...) it is through talk that we create, sustain – and change – the taken-for-granted world of common-sense reality.

2.8. O olhar sociológico sobre o coro

A prática de música vocal em conjunto sem a finalidade única de expressão artística para um público de ouvintes, ou seja, a música realizada para o consumo dos próprios executantes, mostra-se presente em diversos locais e épocas do mundo ocidental, como atestam os exemplos de determinados estilos de madrigais renascentistas, da música desenvolvida para dar suporte aos ideais da Reforma Protestante, ou mesmo do canto orfeônico nas escolas brasileiras de meados do século XX. Entretanto, o modelo de música coral sedimentado a partir do século XIX, entre outros aspectos pela influência da profissionalização do intérprete de música¹¹¹ (ainda que a larga maioria dos atores na área de produção coral o façam de forma voluntária), bem como pela normatização do repertório e da performance de acordo com os cânones mencionados anteriormente, é o do coro que executa obras visando a um público de ouvintes, quer seja com objetivos artísticos ou religiosos. Mesmo que a situação configurada em parte da atividade coral contemporânea no Brasil seja análoga àquela descrita acima (a finalidade estética não é a única envolvida), a discussão a seu respeito é continuamente baseada na idéia de um grupo postado no palco, sob a direção de um maestro, executando obras vocais com ou sem acompanhamento, para apreciação de uma platéia de ouvintes. Conforme verificado na primeira parte desta pesquisa, tal conceito é tão potente que, de forma geral, as discussões acerca da atividade coral têm características técnicas, direcionando-se às áreas da regência, técnica vocal ou repertório, sem questionar quaisquer dos paradigmas acima mencionados.

Traçando um paralelo entre parte da produção musical da França e da Espanha no século XIX com a produção musical de compositoras de várias eras, Randel (1992:17) lembra

¹¹¹ O termo “profissionalização” é aqui utilizado como determinante de uma atitude para com a produção musical, e não especificamente para conotar recompensa financeira por um serviço prestado.

que ambas as músicas “são compostas por (e, talvez, para) pessoas diferentes – e estrangeiras – daquelas que oficializaram as regras”¹¹² que têm dominado a análise musicológica. Sugere que “não podemos esperar entender qualquer repertório novo diferente do tradicional se não estamos preparados para inventar novas metodologias apropriadas para seu estudo”.¹¹³ Dentre as regras presentes na metodologia tradicional, com relação à qual este autor estimula o cotejamento, estão, como vimos acima, a soberania da notação musical, a noção de obra de arte, a definição de gêneros e formas, a abordagem filológica e o conjunto de oposições binárias. Da mesma forma, urge que se desenvolvam novas formas de abordar a música coral contemporânea, que, como visto anteriormente, propõe novos paradigmas de atuação.

Apoiados nessa perspectiva, então, dois caminhos se descortinam como significativos para a análise dessa produção musical coral, fato justificado tanto pela carência de reflexões na área como pela necessidade urgente de compreensão da mesma. Num processo de questões semelhantes àquelas que norteiam as pesquisas das tendências mais recentes na musicologia, os cânones que regem o funcionamento da música coral brasileira precisam ser questionados. O primeiro caminho consiste em procurar compreender o entorno social no qual o cantor está inserido, ou seja, as características da sociedade contemporânea.¹¹⁴

Preocupação sempre presente no trabalho dos regentes de coro é a motivação dos cantores, que, dada a relação de voluntariado por parte destes para com o grupo, constitui-se em fator de extrema importância. O compromisso do regente com esse aspecto passa pela necessidade de olhar atentamente para a sociedade onde se inserem seus cantores. Como

¹¹² Composed by (and perhaps for) people different from – foreign to – those who officiated the canonization.

¹¹³ We cannot expect to understand any new repertory other than the traditional ones if we are not prepared to invent new methodologies appropriate for its study.

¹¹⁴ O termo “pós-modernidade” é utilizada com frequência por vários autores mencionados no presente texto, para definir a era contemporânea. Mas não está no escopo deste trabalho uma discussão sobre seu significado ou sobre as questões filosóficas relacionadas ao termo. Aqui quer-se, apenas, caracterizar a época em que vivemos.

lembra a regente Elza Lakschevitz (2006:56): “Seus alunos cantam no coro, mas também vão à escola, assistem televisão, têm seus artistas favoritos, jogam bola etc. Temos que levar em consideração os efeitos desses fatores na vida deles”. Mesmo numa situação onde a participação dos cantores era obrigatória – o canto orfeônico das escolas brasileiras – a motivação que mencionamos era também objeto de preocupação. A esse respeito o professor José d’Assumpção (s/d) escreve:

Podemos dizer, com pequena parcela de erro, que nas escolas secundárias do Brasil onde se consegue realizar alguma coisa com o canto orfeônico, é exclusivamente em razão da necessidade de nota para promoção de final de ano, e da exigência do professor. Porque aceitação espontânea e gosto pela matéria não existem.

Conhecer e motivar o cantor, como desejam esses dois professores, são atos que requerem entender como se comportam os indivíduos na contemporaneidade. Contudo, o empreendimento de investigação nesse sentido mudaria o foco da presente discussão, que se encontra na atividade coral, para áreas do conhecimento que não mantém afinidade imediata com a presente investigação. O tema é discutido, por exemplo, por autores ligados ao campo da Filosofia, como Michel Maffesoli e Jean-François Lyotard, da Sociologia, como Zygmunt Bauman, e da Comunicação, como Stuart Hall.

Da dificuldade de normatização e categorização da sociedade contemporânea, exemplificada pela pluralidade de campos de estudo a analisá-las, decorre a tendência à teorização dos autores que a comentam. Trata-se da contemporaneidade e, por isso, os referenciais de quem escreve podem ser muito diferentes, o que fica ainda mais claro ao evocar-se novamente a idéia de Meyer citada anteriormente – flutuação dinâmica, *stasis*, estabilidade construída por meio de inúmeras pequenas instabilidades. É praticamente impossível ser específico, pragmático.

Blaukopf (1982:xii), mesmo comentando assunto distinto, demonstra semelhante preocupação quanto ao “uso superabundante de terminologia grandiosa e uma freqüente necessidade compulsiva de sistematizar a todo preço”¹¹⁵ presente, por vezes, na análise sócio-musicológica. Continua, ainda, afirmando que há poucas regras gerais sobre o comportamento musical e que “essas são normalmente ‘teorias de médio alcance’, válidas somente para algumas culturas e períodos”.¹¹⁶

Conquanto de extrema importância para a compreensão mais profunda da atividade musical aqui analisada, o entendimento das relações sociais contemporâneas parece ser uma tarefa mais ligada às grandes teorias da Sociologia. Mostrar-se-ão mais significativas para o presente estudo as observações sobre o funcionamento e a dinâmica dos aspectos coletivos presentes nessa atividade-alvo – a produção da música vocal em conjunto.

A busca por referências que iluminem este segundo caminho deve inspirar-se, então, nos estudos em Sociologia da Música de viés mais pragmático e na observação de aspectos relacionados às suas mediações e ao seu funcionamento. Pragmatismo de tal sorte é uma das referências da chamada Escola de Chicago, da qual um dos representantes, o sociólogo Howard Becker, dedica-se a compreender as cooperações pelas quais um mundo artístico (termo que utiliza para se referir ao conjunto de todas as pessoas envolvidas numa determinada produção artística) realiza uma obra. Num momento posterior nesse texto, informações empíricas sobre alguns grupos corais contemporâneos do Rio de Janeiro serão observadas sob a luz dessa corrente sociológica. Por ora serão investigados alguns conceitos e metodologias sugeridos por pesquisadores. Usando a expressão de Randel, olharemos sua “caixa de ferramentas”.

¹¹⁵ A superabundant use of grandiose terminology and a frequently compulsive urge to systematize at all costs.

¹¹⁶ These are usually “medium-range theories,” valid only for given musical cultures and given time periods.

2.9. Particularidades dos coros observados

DeNora (2004b:35) organiza seus procedimentos analíticos em duas grande áreas: produção e consumo musicais. Lucy Green (1997:28-29) também divide os métodos e a atuação da Sociologia da Música em dois grupos distintos. Primeiramente menciona “o estudo das soluções práticas de sobrevivência grupal ou de reprodução das suas sociedades através da história”, apreciação que considera proveitosa se desdobrada em produção, distribuição e consumo. Depois aponta o estudo do significado dos “bens produzidos, distribuídos e consumidos, os bens culturais etc.”. As freqüentes menções e uniformidade dessa idéia nos textos da área podem caracterizar um novo cânone em formação. A reação aos cânones tradicionais mencionada anteriormente se dá em forma de crítica e rejeição, mas é complementada na busca por modelos de análise condizente com os novos objetos analisados. Como lembra Randel (1992:17), é preciso novas regras para avaliar as novas questões sendo propostas. Dessa maneira, visando a um exame íntegro da atividade coral contemporânea é mister que se desenvolva uma atitude de crítica também com relação aos padrões comumente mencionados pela novas tendências em musicologia, inquirindo os papéis desempenhados pelas ações de produção, divulgação e consumo.

Das muitas das características que se destacam nos coros observados nesta tese, relativas ao uso da notação musical, ao estilo da regência, ao repertório executado, e à função específica do trabalho coral dentro das empresas, dois aspectos são mais significativos: o enfraquecimento da noção de obra musical, uma vez que a canção original sofre inúmeras transformações durante o processo de sua preparação; e o fato de o cantor do grupo colocar-se, ao mesmo tempo, na condição de artista e platéia, levando-se em conta que o processo dos ensaios não guarda como objetivo único a preparação de uma apresentação.

Tais particularidades não somente denotam um afastamento entre o trabalho citado e os ideais tradicionais da música coral ocidental, mas também mostram que a noção de produção, distribuição e consumo, apregoadas pelos sociólogos da música, carece de adaptações, uma vez que estas três funções, no caso do coro de empresa, podem ser realizadas pelos mesmos sujeitos. De todo jeito, há que se olhar a realização de música vocal na coletividade sob uma ótica alternativa àquela do século XIX. A atividade coral contemporânea no Brasil já merece construir seus próprios cânones.

O exemplo do FEPAC, que inicia esse capítulo, parece revelador quando analisado sob esta ótica. O caso do público de um evento musical ser menor que o número de artistas nele envolvido sugere novas relações entre as citadas áreas da produção, distribuição e consumo. Pode ser considerada a possibilidade de o consumidor final ser o próprio artista, que também é o produtor da obra, fato que pode redirecionar toda a discussão a respeito dessa arte. Nesse caso, quem seriam os produtores? E os distribuidores? E os consumidores?

J. J. Nattiez (1990) procura analisar o fato musical utilizando um modelo tripartite, pelo qual a obra musical deve ser observada sob a ótica de sua produção, de sua estrutura (a obra em si, que chama de “nível imanente”) e de sua recepção. Trata-se de investigação semiológica na qual o conceito de obra musical é fundamental – e, por isso mesmo, colocado no centro da análise –, fato que faz dela um caminho diferente do que buscamos para explicar a atividade coral. Entretanto, o reconhecimento da importância de aspectos distintos da produção (pólo poético) e recepção (pólo estético) da obra torna apropriada uma reflexão sobre esse modelo de estudo musicológico, pois assemelha-se às atividades de produção e consumo comentadas anteriormente.

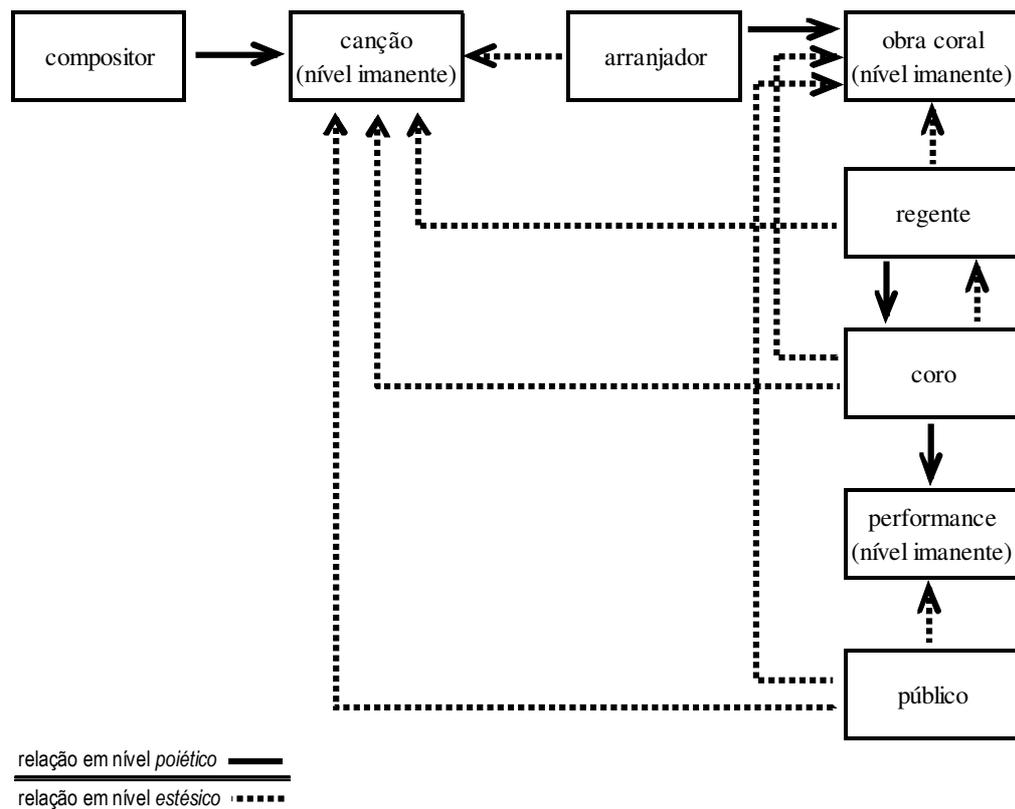


Figura 1: Possibilidade de aplicação do esquema tripartite aos coros analisados.

O quadro acima ilustra, primeiramente, um enfraquecimento do conceito de obra musical (nível imanente), ao dividi-lo entre a canção original, a adaptação para o coro (única instância de música notada em todo o processo) e a própria performance (uma vez que nela há espaço para mudanças, re-criações e improvisações). Mais ainda, há uma clara identificação de caráter estético (de recepção) entre os cantores e a canção, e também com a adaptação. Ao mesmo tempo os cantores poderiam também se encaixar no pólo poético (de criação), uma vez que estão participando de sua produção (além de interpretar, dão sugestões nas adaptações, etc.). Desse fato deduz-se que os coros observados nesta tese confundem os conceitos de produção e recepção comuns na pesquisa sociológica em música. Mais ainda, os

dois pólos (e também o conceito de “nível imanente”) podem sofrer variações se comparados o funcionamento de grupos diferentes, mesmo que sejam chamados de “coro”.

Segundo Green, (1997:27-29)

um aspecto fundamental da Sociologia da Música é o compromisso de apreciar ambos os lados – a organização da prática musical e a construção social do significado musical. Do contrário, estaríamos nos furtando de alguns dos mais importantes e interessantes aspectos do âmago do estudo.

A autora propõe a compreensão dos significados musicais que um grupo social produz, distribui e consome (termos também utilizados por DeNora e Shepherd), a partir de dois conceitos: significados inerentes (relativos à sonoridade de uma peça), e significados delineados (fatores simbólicos delineados metaforicamente pela música). Tal método mostra grande utilidade nas observações realizadas, pois lida com aspectos específicos da realidade da produção coral que ora se investiga, tanto em questões de sonoridade – a concepção de timbre, técnica vocal, relações métricas e tessitura, por exemplo, que, conforme será visto no terceiro capítulo, é distinta daquela idealizada pelo canto coral tradicional –, como em decorrência dos significados que a atividade coral apresenta – diferentes do conceito tradicional em função da postura, atuação do regente, vestuário, relação com a partitura, repertório, acompanhamento instrumental etc.

Novamente, o cuidado a ser tomado reside no posicionamento da produção, distribuição e consumo desses significados, que, no caso dos coros em questão, mostra-se de grande importância. Numa apresentação disponível em seu *website*, P. Tagg (s/d) sugere que o caminho de uma “mensagem pretendida” somente se completa, ou seja, recebe sua “resposta adequada” em função de uma série de normas sócio-culturais e de um conjunto de símbolos compartilhados entre emissor e receptor, sugerindo, assim, a participação do receptor na construção dessa mensagem. Entretanto, a ausência desses elementos comuns a produtor e

receptor criariam uma situação que chama de “incompetência de códigos”.¹¹⁷ Recuperando uma idéia semelhante, acerca do significado da produção musical, pode-se invocar também Martin (2000:48), que expressa seu incômodo com relação ao uso do termo “recepção”:

Por um lado, a noção de “recepção” é muito passiva, conotando o “receber” uma “mensagem” que foi transmitida de modo similar aos sinais de rádio e TV. O que precisa ser enfatizado é o processo ativo e engajado através do qual pessoas percebem seu ambiente cultural.¹¹⁸

Para ele, o consumidor da música é também o produtor de seu significado. No caso dos coros aqui observados, o consumidor da música também produz não apenas seu significado, como também a própria música. Há uma clara analogia aqui com o termo “prosumidor”, cunhado pelo economista Alvin Toffler (1980:355), ao comentar modelos de comportamento ligados à economia pós-industrial:

Isso ajuda a explicar o significado da fusão entre produtor e consumidor – que eu chamei de ascensão do prosumidor. A civilização da Terceira Onda traz com ela a re-emergência de um enorme setor da economia baseado na produção para uso e não para troca comercial, um setor baseado no “fazer para si mesmo” ao invés de “fazer para o mercado”.¹¹⁹

O site *Mind the Gap - Design Better Products*,¹²⁰ explica ainda mais o conceito:

Esse prosumidor não deve ser confundido com o “consumidor profissional”, categoria inventada por profissionais de marketing posicionados entre o consumidor e o profissional. O prosumidor no mundo de Toffler é aquele que cria

¹¹⁷ “Intended message”, “adequate response” e “codal incompetence”.

¹¹⁸ For one thing, the notion of ‘reception’ is too passive, having the connotation of ‘receiving’ a ‘message’ which has been ‘transmitted’ as with radio and TV signals. What must be emphasized is the active and engaged process through which people ‘make sense’ of their cultural environment.

¹¹⁹ This helps explain the significance of the coming fusion of producer and consumer – what I have called the rise of prosumer. Third Wave civilization brings with it the re-emergence of a huge economic sector based on production for use rather than for exchange, a sector based on do-it-for-yourself rather than do-it-for-the-market.

¹²⁰ Disponível em <http://www.designbetterproducts.com/>. Comentário postado em 22 de fevereiro de 2008. Acesso em 1 out. 2008.

produtos, serviços e experiências para sua própria satisfação, e não para venda ou troca.¹²¹

2.10. Mundos artísticos

Em *Art Worlds* (1982), Howard Becker se utiliza de conceito homônimo para designar processos coletivos de produção artística,¹²² destacando seu interesse estrito nos padrões de cooperação entre indivíduos envolvidos nesses mundos artísticos, e não necessariamente nos resultados ou julgamentos estéticos relativos às obras de arte produzidas. De fato, mesmo quando a questão estética vem à tona, recebe tratamento de ordem social:

Mundos artísticos consistem de todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção de obras características definidas como arte por estas mesmas pessoas, e talvez por outros também. (...) então podemos pensar num mundo artístico como uma rede estabelecida de ligações cooperativas entre seus participantes.¹²³

Mundos artísticos produzem trabalhos e também lhes conferem valor estético. Este livro não faz julgamentos, como a frase anterior poderia sugerir. Ao invés disso, trata o julgamento estético como fenômeno característico da atividade coletiva.¹²⁴

Num primeiro momento, parece ser grande a tentação de se verificar a pronta correlação entre o mundo artístico e a atividade coral, mais ainda se considerado o seu significado em seu estado mais básico, despido de idéias assessórias: produção coletiva de música vocal. Porém, é bom manter-se em mente, como sugere Becker, que colaborações acontecem mesmo

¹²¹ This prosumer is not to be mixed-up with the "professional consumer", the category invented by marketers sitting between the consumer and the professional. The prosumer in Toffler's world is: one who create goods, services or experiences for his own satisfaction, rather than for sale or exchange.

¹²² Ainda antes de Becker, o conceito de "mundos artísticos" foi utilizado pelo filósofo Arthur Danto (1964).

¹²³ Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. (...) so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants.

¹²⁴ Art worlds produce works and also give them aesthetic value. This book does not itself make aesthetic judgments, as the preceding remarks suggest. Instead it treats aesthetic judgments as characteristic phenomena of collective activity.

em atividades artísticas aparentemente mais solitárias, como a poesia, e que as atividades aparentes no processo de produção não são necessariamente as únicas envolvidas.

A observação de um trabalho coral por esse prisma não se prende aos aspectos que tradicionalmente balizam a análise dessa música, quer sejam os de caráter técnico ou os de base estética. Por outro lado, também não é determinada por modelos desenvolvidos pelos autores da Sociologia da Música, como discutido neste capítulo. Ao mesmo tempo em que abre possibilidades de se enxergar características de um grupo coral que não seriam vistas por aqueles modelos, a observação dos mundos artísticos apresenta dificuldades quanto à delimitação do que está sendo observado. Mediante a grande amplitude e variedade da atividade coral, conforme visto no primeiro capítulo, essa observação pode se perder, tornando-se muito vaga. As diferenças fundamentais entre grupos corais podem também sugerir a divisão do mundo artístico em diversos sub-grupos, ou mesmo em mundos artísticos separados, se consideradas as diferenças fundamentais descritas pelos diferentes modelos de classificação. Tal postura, entretanto, alargaria demasiadamente o âmbito de nossa pesquisa, tornando-a impraticável, fato que reforça ainda mais a importância da busca por uma definição mais precisa do objeto. Por esse motivo, nesta tese optou-se por examinar aspectos da atividade de quatro coros apenas, utilizando o tipo de observação que possibilitasse a interação mais completa entre o observador e os objetos da pesquisa.

Ruth Finnegan (1989:188) utiliza o conceito de mundos artísticos como base para observar a atividade musical amadora de uma cidade inglesa, em pesquisa já relatada neste trabalho. Em seu texto, entretanto, aponta algumas dificuldades que o uso do termo “mundo” pode gerar, marcando duas delas de forma especial. Primeiramente, menciona o perigo de o termo denotar uma realidade concreta e fechada. Como a autora lembra, Becker sugere que os mundos artísticos não são instituições fechadas, e que uma pessoa pode participar de vários (e

distintos) mundos artísticos, mas que, mesmo assim, o termo “mundo” pode sugerir tal rigidez conceitual. A segunda dificuldade é a confusão que o uso desse termo pode gerar, entre se referir primordialmente às pessoas envolvidas num mundo artístico e designar um determinado estilo musical. Para o pesquisador, diz ela, “é tentador se movimentar entre os dois e concluir que o que é um mundo artístico num desses aspectos, necessariamente é no outro”.¹²⁵ Não obstante essas duas dificuldades, a autora reforça que o conceito tem “o papel essencial de nos lembrar que músicas diferentes podem ser tratadas como formas igualmente válidas, que não são para ser julgadas por critérios de outros”.¹²⁶

2.11. Observação participante

Finnegan (1989:181) alerta para as muitas diferenças entre as organizações que produzem música, cada qual com um conjunto próprio de regras, métodos e procedimentos, e que, por isso mesmo, reclamam marcos particulares para balizar suas dinâmicas de produção: “O que é certo e natural num mundo não é necessariamente assim em outro, e é quando critérios apropriados para um deles são aplicados a outro que aparecem as confusões”.¹²⁷

A condição de prosumidor do corista contemporâneo constitui-se num dos maiores diferenciais da atividade que ora discutimos. É um conceito natural na produção musical que é aqui observada, mas não necessariamente em todas as áreas da produção musical. Por esse motivo o “foco na atividade”¹²⁸ de que fala DeNora (2004b:38) surge como o procedimento

¹²⁵ It is tempting to move between the two and conclude that what is a world in one respect necessarily is in the other.

¹²⁶ The concept has the essential role of reminding us that different musics can be treated as equally valid forms, not to be judged by the criteria of others.

¹²⁷ What is right and natural in one world is not necessarily so in another, and it is when criteria appropriate for one are applied to another that misunderstandings appear.

¹²⁸ Focus on activity.

analítico mais adequado para a presente investigação, assim como a perspectiva do interacionismo social, mencionada por Martin (2000) e por Olle Edström (1997).

Mas é no trabalho de Becker (1982:ix) que a atividade coral contemporânea pode encontrar melhor inspiração para o caminho analítico de que necessita:

Tenho tratado arte como o trabalho que algumas pessoas fazem, e tenho tido maior preocupação com padrões de cooperação entre as pessoas que executam os trabalhos que com os próprios trabalhos, ou com aqueles convencionalmente definidos como seus criadores.¹²⁹

Como lembra Gilberto Velho (2002:14), antropólogo com quem Becker trabalhou durante seus três períodos de residência no Rio de Janeiro, em 1976, 1978 e 1990, este autor “focaliza com insistência a construção e o desempenho, propriamente dito, da ação coletiva, através da interação entre indivíduos”. Uma outra questão que aproxima o olhar de Becker das necessidades analíticas provocadas pela unicidade dos coros aqui observados vem de sua atividade profissional como pianista de clubes noturnos em Chicago, exercida antes de se dedicar à pesquisa sociológica. Um de seus textos a respeito dessa classe de músicos, (*Outsiders*, capítulos 5 e 6) privilegia-se dessa aproximação, o que caracteriza, segundo Shepherd (s/d), “uma forma quase perfeita de observação participativa”.¹³⁰ Da mesma forma, é preciso olhar de perto a atividade coral que é aqui examinada, para entender suas especificidades.

Outros autores também seguem caminho semelhante, como o sociólogo Paul Willis, cuja pesquisa sobre a música ouvida por grupos de motoqueiros e hippies realizou-se por meio de uma observação participante, nos próprios ambientes naturais dos grupos estudados

¹²⁹ I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works than with the works themselves or with those conventionally defined as their creators.

¹³⁰ An almost perfect form of participant observation.

(DeNora, 2004b:46). Seu livro *Profane Cultures* é criticado por Will Wright (1980:1312) por suas posições sobre política, economia e classe: “o método poderia ser chamado de interação simbólica ingênua”.¹³¹ Entretanto, é exatamente o procedimento adotado pelo autor, de conviver com seus objetos de estudo, a parte do livro que Wright considera a mais consistente, pois aqui Willis

flerta com a possibilidade de uma sociologia da cultura séria, um esforço para examinar sistematicamente, por exemplo, as maneiras através das quais situações da vida cotidiana, situações de classe, se podemos assim considerar, determinam o tipo de música ouvida e como ela é ouvida, e como, em consequência, a música influencia e forma a conduta das situações da vida cotidiana.¹³²

Segundo Becker (1993:47),

o observador participante coleta dados através de sua participação na vida cotidiana do grupo ou organização que estuda. Ele observa as pessoas que está estudando para ver as situações com que se deparam normalmente e como se comportam diante delas. Entabula conversação com alguns ou com todos os participantes desta situação e descobre as interpretações que eles têm sobre os acontecimentos que observou.

O sociólogo Peter Mann (1973:89) procura mostrar de forma esquemática as possibilidades de observação sociológica onde pessoas são as fontes principais dos dados,¹³³ identificando quatro vertentes. A primeira, que chama de “observação de pássaros”, é “uma forma de observar na qual o observador está escondido dos observados, que se desincumbem de seus papéis em um ambiente natural sem lhes ser imposta qualquer manipulação de suas atividades”. Assim, o observador apenas toma nota dos fatos que são relevantes para seu estudo, sem qualquer interferência. Porém, alerta o autor, há problemas neste processo,

¹³¹ The method could be called naive symbolic interaction.

¹³² Flirts with the possibility of a serious sociology of culture, an effort to examine systematically, for example, the ways in which daily life situations, class situations, if you will, determine which kind of music is listened to, and how, in turn, the music influences and shapes the conduct of the daily life situations.

¹³³ A outra categoria mencionada pelo autor é a pesquisa sociológica baseada em documentos.

provenientes da interpretação pessoal que o observador se vê, muitas vezes, compelido a inserir em seu estudo, uma vez que, como visto, o observador não tem o poder de interferir no desenvolvimento do fato que estuda.

A segunda possibilidade é chamada por ele de “observação de laboratório”, que ocorre quando o ambiente é controlado pelo observador, mas onde os processos acontecem sem a interferência deste. Tal processo é comum em estudos no campo da Psicologia Social, visando à investigação de posturas e comportamentos em determinadas situações específicas. Mann considera a forte possibilidade de este tipo de pesquisa sociológica afrontar questões éticas. Menciona o caso do processo no qual pessoas são colocadas num ambiente fechado, porém observadas com câmeras de vídeo e microfones, para ter suas atitudes posteriormente analisadas pelos pesquisadores. Chama atenção o fato de o texto de Mann, escrito há mais de três décadas, descrever tal situação como fronteira entre o ético e o anti-ético, uma vez que, atualmente, parte significativa da sociedade brasileira incluiu tal atividade dentre seus meios de entretenimento, em programas televisivos que funcionam exatamente da mesma forma, mas onde a população faz as vezes do “pesquisador”, com objetivos certamente diferentes daquele da compreensão profunda dessa sociedade.

Um terceiro aspecto da observação social é a “participação controlada”, da qual o processo de entrevistas constitui o método mais característico. De acordo com o *Dicionário Brasileiro Globo* (Fernandes, 1993:321) o termo “entrevista” significa: “conferência de duas ou mais pessoas em local de antemão determinado; encontro combinado”. Depreende-se de uma definição como esta, como faz Mann, que uma entrevista pode variar entre ser uma conversa informal e descontraída até um conjunto de perguntas e indagações pré-codificado e sistematizado. Mais ainda, o método e o etilo de entrevista tem seu perfil determinado de acordo com o estágio em que se encontra a pesquisa e com os objetivos daquele momento,

sejam eles mais gerais, como a busca por hipóteses ou mais específicos, como a busca pela prova de um determinado acontecimento. Então, mesmo na realização de entrevistas, onde há a possibilidade de unir-se a participação do observador com o controle do processo, ocorre uma gradação entre seus níveis de aprofundamento. Pesquisas de caráter quantitativo e de amostragem tendem a produzir questionários e entrevistas formais e rígidos, que procuram eliminar o maior número possível de desvios bem como reduzir sua margem de erro estatístico. O outro pólo desse espectro, ou seja, a entrevista aberta e menos formal, é mencionado pela professora Liora Bresler (1995:5) como um dos instrumentos mais importantes na pesquisa fenomenológica, especialmente por sua orientação mais filosófica que propriamente metodológica. Numa comparação com a etnografia, Bresler sugere que o método fenomenológico não é orientado por observações de campo, de ordem natural, e o uso de entrevistas abertas, por ser, também, uma atividade “não natural”, torna-se uma importante estratégia utilizada para facilitar a reflexão sobre a questão observada:

Entrevistas abertas possibilitam ao entrevistado seguir linhas de pensamento e explorar profundamente experiências que freqüentemente não são classificadas, mas que têm forte significado em suas vidas pessoais. Ao invés de encaixar dados dentro de categorias pré-existentes, a proposta é revelar significados pessoais.

(...)

A investigação fenomenológica requer a habilidade de ouvir atentamente, examinando e facilitando a articulação de experiências não-verbais em construções linguísticas.¹³⁴

Numa situação comum de entrevista onde o observador tenta ser objetivo e científico, ele correrá o risco de tornar o processo de tal maneira artificial que acabará por se distanciar

¹³⁴ Open-ended interviews enable the interviewees to follow streams of thought and explore in-depth experiences that are often unformulated, yet powerful in their lives. Rather than to fit data into pre-existing categories, the purpose is to reveal personal meaning. (...) Phenomenological investigation requires the skills of listening attentively, probing and facilitating the articulation of nonverbal experiences into linguistic constructs.

dos fatos reais que procura observar. Mann lembra que é necessário o estabelecimento e manutenção de certa empatia com objeto de seu inquérito, para que essa entrevista alcance bons resultados, isto é, proporcione informações que serão relevantes para a pesquisa. Mesmo quando o informante procura cooperar nessa situação artificial, o simples fato de receber instruções para “agir e conversar naturalmente” não significa que isso realmente acontecerá. A interferência causada pela artificialidade desse processo, provém, também, do sujeito que Becker (1993:35) chama de “respondente esperto”. Ele comenta a dificuldade crescente de inserção do pesquisador no seu grupo de interesse, devido ao incômodo por vezes causado pelo caráter de pessoalidade das questões propostas, bem como à frouxidão do sigilo com que por vezes é tratado o material recolhido. Dessa forma, o informante por vezes “age deliberadamente de forma a não confirmar o que ele supõe que seja a hipótese em teste”.

O problema da ausência dessa naturalidade é contornado, ao menos em parte, pelo quarto método citado por Mann (1973:96),¹³⁵ denominado “observação participante”, que é

uma tentativa de colocar observador e observado ‘do mesmo lado’, tornando o observador um membro do grupo de molde a experimentar o que eles experimentam e trabalhar dentro do sistema de referência deles.

Nesse processo, comportamentos também são observados, bem como as interpretações dos objetos, e não somente as conversas e entrevistas. Trata-se de grande ajuda quando se precisa compreender uma situação específica. Pode se dar basicamente de duas maneiras, que os sociólogos Sellitz, Wrightsman e Cook (1987:111) chamam de “níveis de visibilidade”, e que diferenciam observadores totalmente dissimulados daqueles francamente expostos. Dessa vez, porém, não se pode vislumbrar gradação entre estes dois pólos. O tipo de interação do

¹³⁵ O texto de Mann mostra a observação participante antes da observação controlada, ordenando sua explanação do processo de menor controle para o de maior controle. No presente texto esta ordem foi alterada para melhorar o fluxo do raciocínio.

observador com o ambiente deve ser claramente estabelecido desde o início do projeto. Em comum nesses estilos de observação está a importância de o observador ser visto realmente como um membro do grupo a ser observado.

O caso do observador incógnito pressupõe uma preparação minuciosa, que envolve, entre outros, elementos semelhantes aos da preparação de um ator. Dependendo do grupo a ser investigado, o observador precisará, para não ser reconhecido como tal, “criar” um histórico de vida pregressa que justifique sua presença naquele local (formação profissional, vida familiar, locais onde morou etc.), além de modificar sua maneira habitual de se vestir, “adquirir” novas preferências musicais, artísticas e de entretenimento, desenvolver diferentes habilidades técnicas, novos *hobbies* etc. Mann capta com precisão a natureza de tal atividade ao compará-la à de um espião. Além da grande preparação necessária, tal tipo de investigação esbarra numa questão ética, uma vez que pretende criar ou provar determinada teoria a partir de dados que nem sempre seriam tornados disponíveis voluntariamente pelas pessoas observadas.

Quando a pesquisa é realizada com a identidade do observador revelada e com seus objetivos explicitados, o problema ético já não passa pela questão do conhecimento ou não conhecimento da situação, por parte dos objetos, mas sim do que será feito posteriormente com todas as informações recolhidas a partir daquela posição privilegiada. Mesmo quando um observador é reconhecido como tal, ele ainda precisa ser aceito pelo grupo que observa. Em pesquisas de caráter corporativo, por exemplo, onde geralmente é esperada a revelação de dados que resultem em benefícios de ordem prática, a aceitação de um observador e a colaboração dos objetos podem ser difíceis de se alcançar.

As duas questões, inserção e ética, andam de mãos dadas na observação participante. Becker (1993:134) menciona a má condução de problemas éticos como responsável por uma

dificuldade crescente de inserção dos pesquisadores nos grupos que pretendem estudar: “o problema é perene para os praticantes da observação participante, que habitualmente têm que negociar a questão novamente a cada vez que entram numa organização”. Mesmo no caso de *surveys*, segundo ele, a questão da inserção tornou-se problemática a partir do momento que os condutores dessas pesquisas começaram a expandir os ambientes onde administravam seus questionários, o que inicialmente era feito em escolas e com seus próprios alunos. Mesmo antes do início de uma pesquisa, a conquista da confiança do grupo a ser estudado já mostra-se, com frequência, muito trabalhosa.

Sellitz, Wrightsman e Cook (1987:111) mencionam a definição do professor Robert Bogden (1972:5) para o método: “Período de intensa interação social entre pesquisadores e sujeitos, no meio desses últimos, durante o qual coletam-se dados, na forma de notas de campo, de uma maneira sistemática e não-reativa”. A observação participante é uma técnica mais ajustada para a geração de uma teoria do que propriamente para se ocupar de testá-la. Trata-se de técnica eficaz para descrever determinadas complexidades encontradas em situações que somente são perceptíveis se examinadas “por dentro”. Conseqüentemente, é contestada pela ausência de procedimentos operacionais fixos e previamente aceitos pela comunidade sociológica. Como observador participante, por exemplo, não se pode anotar todas as características a ser estudadas, afinal se propõe a participação mesma nas atividades descritas. Mesmo que as anotações sejam feitas algum tempo depois dos acontecimentos, pode-se perder dados importantes. Segundo esses autores, os procedimentos desse método são menos formalizados, e envolvem basicamente: 1) selecionar o ambiente de pesquisa; 2) obter acesso e desempenhar um papel, 3) tomar notas, 4) formular uma análise. Sobre essa flexibilização de procedimentos os autores comentam:

Essa criatividade é, ao mesmo tempo, a força e a fraqueza da observação participante. No que tem de melhor, assinala uma perspectiva nova e elucidativa. No que tem de pior é uma visão enviesada e tendenciosa. (Sellitz, Wrightsman e Cook, 1987:111)

Por esse método é possível uma abordagem mais interna do fenômeno sob investigação do que seria conseguido com processos baseados em categorias pré-determinadas. Na observação participante os pesquisadores procuram ficar abertos a novas descobertas que podem se dar durante o processo, apesar de, como lembra Mann, surpresas serem mais evidentes em cenários de expectativas explícitas. Esse caráter exploratório da pesquisa, a aceitação de mudanças de rumo durante o processo, bem como a possibilidade de realização da coleta de dados simultânea à sua análise também geram críticas quanto à sua solidez metodológica, bem como a ausência de análises estatísticas, que separem os elementos ocorridos por acaso dos efeitos reais de um grupo.

Apesar da grande vantagem representada pela profundidade e detalhamento da informação obtida por meio desse processo, algumas críticas a ele referem-se ao problema da fidedignidade, pois na maior parte das vezes o observador é o único no processo, o que aumenta a probabilidade da produção de resultados tendenciosos.

De acordo com Becker (1993:31), tal problema, ao invés de ser técnico e passível de ser resolvido pelo uso de ferramentas metodológicas, deve ser abordado como uma questão inerente às organizações sociais e àqueles que as estudam. Quando um trabalho é acusado de ser tendencioso, isso é feito geralmente por alguém que não se sente satisfeito com o resultado alcançado numa determinada pesquisa. Tal colocação divide o problema da tendência do pesquisador com aqueles que lêem os resultados: “Os representantes comuns da sociedade rotineiramente atribuem maior credibilidade à história contada por aqueles que administram do que às histórias daqueles que estão nos níveis inferiores da hierarquia”. Assim, mesmo o

pesquisador consciente do problema, na tentativa de eliminar resultados tendenciosos, acaba pendendo para o lado oposto, ao invés de eliminar sua tendência.

CAPÍTULO 3: O CORO COMO UM MUNDO ARTÍSTICO

3.1 Descrição dos grupos observados

Nesta etapa da pesquisa procurou-se observar a prática de quatro coros formados por funcionários de três empresas do Rio de Janeiro e uma de Niterói, tomando como base a idéia de mundos artísticos conforme descrita por Howard Becker em *Art Worlds* (1982). As observações pelas quais foram percebidas as questões levantadas nesta tese começaram a se desenrolar antes ainda da proposta e do desenvolvimento da mesma. O funcionamento desses coros foi, não somente observado, como também vivenciado pelo autor deste trabalho, que, na condição de regente desses coros, esteve presente a todos os ensaios, apresentações e reuniões administrativas, desde o seu início. Além das observações da prática e do dia-a-dia dos ensaios, conversas com os cantores e demais envolvidos nos projetos (coordenadores, diretores e gerentes das empresas pesquisadas, além de colegas dos cantores), realizadas durante os ensaios e fora dele, constituíram boa parte do material empírico deste capítulo.

Nesses coros somente o próprio observador, a pianista acompanhadora e o regente assistente¹³⁶ eram ligados à atividade coral por laços profissionais, gozando, todos, de larga experiência nessa área. Assim, com cantores sem qualquer experiência anterior de participação em coros (ou mesmo de audição de um grupo coral “ao vivo”), o rumo tomado pelo trabalho desses grupos foi causando espécie, por obedecer a regras díspares das que normalmente são relacionadas à prática da atividade coral tradicional, diferenças essas percebidas ao se estabelecer comparação entre o funcionamento destes grupos e a vivência anterior do observador na área da música coral, como também por meio do exame da

¹³⁶ Um regente assistente foi contratado para trabalhar em dois dos grupos, Coral TV Globo e Coral FENASEG, nos dois últimos anos do processo de observação.

bibliografia sobre o assunto. O problema discutido nesta tese, então, foi definido após o início das observações. Antes disso, anotações sobre o funcionamento do grupo eram feitas no material de ensaio (partituras), bem como em relatórios de reuniões semanais entre regente e pianista, onde eram comentados fatos ocorridos em ensaios e apresentações e problemas relativos às adaptações das canções do repertório. Questões colocadas pelos cantores durante os ensaios, preferências demonstradas por eles (no âmbito musical e organizacional), bem como comportamentos e reações dos mesmos a estas situações complementaram a elaboração do problema aqui discutido.

Os processos observados tiveram seu início ainda antes da própria atividade musical dos coros e trataram da contratação dos profissionais, da marcação de ensaios, da definição de motivações e prioridades, dos contratos e das discussões acerca de testes, repertório e mesmo de cronograma (um dos coros tinha data marcada para sua apresentação antes mesmo da realização de seu primeiro ensaio). Tal fato, associado à ausência de qualquer atividade similar anterior naquelas empresas e a um amplo desconhecimento da matéria por parte dos que se dispunham a participar dos coros,¹³⁷ gerou duas conseqüências nessa pesquisa. Primeiramente não houve perguntas organizadas em forma de questionário, ou com direção objetiva. Os comentários registrados foram feitos de maneira espontânea, verbalmente ou por mensagens eletrônicas. As observações não foram feitas com o intuito de testar uma teoria específica pré-estabelecida, mas, ao contrário, se procurou observar uma situação de funcionamento desses conjuntos para depois compreendê-la teoricamente. Assim, o caráter aberto das perguntas e dos comentários em que parte das observações se baseou, apesar de ter

¹³⁷ Um exemplo desse desconhecimento se deu no primeiro encontro do coro do SEBRAE/RJ. Naquela oportunidade, quando o regente deveria esclarecer dúvidas sobre o projeto, a pergunta de um dos futuros participantes foi: “– Então vamos cantar coisas diferentes ao mesmo tempo? E vai dar certo? Isso é que é um coral?”.

gerado informações muito desiguais, não constituiu obstáculo metodológico para a presente análise. A segunda consequência foi a ausência de necessidade, por parte dos cantores, de tecer comentários “corretos”, ou que estivessem de acordo com “o que deve ser um coral”, uma vez que não conheciam tal manifestação artística (foi revelado por vários participantes dos coros que jamais sequer haviam assistido uma apresentação de canto coral até então). Dessa maneira, os grupos tomaram forma de acordo com a cultura e com os padrões da própria empresa onde aconteciam, o que se refletiu no estabelecimento de horário e tempo de duração dos ensaios, seu funcionamento, na escolha dos uniformes, no repertório e até no estilo vocal. Por fim, procurou-se não se levar em conta o valor literal de informações cujo caráter emocional era facilmente perceptível. Conforme verificado no primeiro capítulo deste trabalho, opiniões sobre música são freqüentemente fundamentadas em parâmetros de pouca concretude, que as fazem assumir postura impressionista. Andamento, timbre e caráter de uma interpretação são exemplos desses parâmetros subjetivos e podem ser utilizados para representar questões sentimentais, afetivas e mesmo profissionais de quem opina, mas que não necessariamente dizem respeito ao funcionamento daquele coro. Não foram desconsideradas, porém, opiniões subjetivas que eram discutidas e explicadas posteriormente. Também não foi relevante o alerta de Becker (1993:54), para a possibilidade de uma atitude dúbia por parte de um informante: “Uma pessoa pode dizer ou fazer alguma coisa quando está sozinha com o observador ou quando outros membros do grupo também estão presentes”. Na pesquisa aqui levada a efeito, interessava apenas a observação de questões relativas ao funcionamento do coro naquelas condições específicas, e não os comportamentos individuais dos cantores. Mesmo assim, em função da constante presença do observador no trabalho, uma informação revelada em conversa particular poderia ser sempre comparada com a atitude do informante quando numa situação de grupo. Os coros observados nessa investigação,

pertencentes às empresas SEBRAE/RJ, TV Globo, FENASEG e SUBSEA7 são descritos abaixo.

3.1.1 Coral SEBRAE/RJ

A maior parte das observações que fundamentam o presente texto foi realizada nos ensaios e apresentações (e reuniões eventuais, de caráter administrativo) do Coral SEBRAE/RJ, durante seus oito anos de atividades, de junho de 1997 até novembro de 2005. O Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas no Estado do Rio de Janeiro tem sua sede localizada no Centro desta capital, onde trabalham 158 funcionários¹³⁸. Além desses, há outros 89, espalhados em diversas agências e balcões de atendimento na capital e no interior do Estado. O processo seletivo para escolha do regente foi dirigido por uma funcionária do SEBRAE Nacional, com sede em Brasília, a pedido do superintendente regional do Rio de Janeiro, que, até o ano anterior exercera a direção do SEBRAE Nacional. No primeiro contato com o regente, a funcionária mencionada informou que o procurara em função de uma entrevista sua que lera na *Revista Louvor*,¹³⁹ especialmente por seus comentários sobre a maneira com que dirigia um programa musical de natal numa igreja batista no Rio de Janeiro, onde o coro tinha como característica principal a mistura de cantores experientes e iniciantes (Lakschevitz,1997:6):

Nós juntamos todos os coros da igreja e outras pessoas que não cantam nos coros, mas vão também. Geralmente usamos uma parte instrumental mais elaborada. Este ano fizemos com baixo, piano, bateria, trompete e violoncelo. Sempre procuro colocar uma novidade em termos de estilo musical. Este ano foi um RAP. Não souu ofensivo, estava dentro do contexto. Por ser na praça, é preciso ser criterioso com o repertório. Tem que haver equilíbrio. Não dá para fazer algo erudito, parado

¹³⁸ Dado fornecido pela Área da Qualidade de Equipes da empresa, em janeiro de 2006.

¹³⁹ Periódico trimestral publicado pela JUERP (Junta de Educação Religiosa e Publicações da Convenção Batista Brasileira).

ou sério demais, mas também não pode ser escrachado, rebelde. A idéia é fazer uma coisa para que as pessoas na rua se sintam em casa.

Por se tratar de um serviço social autônomo que utiliza “recursos financeiros oriundos de contribuições parafiscais”, o SEBRAE mantém a “imperiosa necessidade de aplicá-los com a máxima eficiência e nos estritos limites da finalidade institucional da Entidade”.¹⁴⁰ Por esse motivo foi necessário um parecer da assessoria jurídica da empresa por ocasião da criação desse coral, pelo qual é possível compreender o que se almejava com o Projeto Coral naquela instituição:¹⁴¹

(...)

9 – Sem dúvida, o Coral do SEBRAE/RJ, na medida em que venha a se apresentar em ocasiões, feiras e outros eventos concernentes às micro e pequenas empresas, funcionará como poderoso elemento de formação e consolidação da imagem do SEBRAE/RJ perante seu público-alvo, contribuindo, desta forma, para que a entidade cumpra a sua missão institucional, dentro dos melhores níveis de excelência possíveis.

10 - (...) O valor constante no Projeto apresentado, certamente é inferior a qualquer verba publicitária convencional que produzisse efeito equivalente.

11 – a unidade consulente justifica ainda a criação do Coral no fato de constituir-se fator de integração entre as pessoas que trabalham no SEBRAE/RJ. Trata-se, evidentemente, da integração que se traduz em satisfação, motivação e, por via de consequência, em eficiência e produtividade, pois somente esta pode ser considerada para o fim proposto.

(...)

13 - A criação do coral, sem dúvida, mexe com os empregados e prestadores de serviços do SEBRAE/RJ, mais intensamente com os coralistas e menos com os demais, mas de forma significativa com todos. Desse modo nos parece correto esperar que a criação do Coral possa resultar em maior integração das pessoas, traduzível em motivação, eficiência e produtividade.

(...)

¹⁴⁰ Documento AJ-07: Projeto Coral SEBRAE/RJ – Viabilidade jurídica de sua criação e manutenção pelo SEBRAE/RJ. Alçada decisória do CDE. Emitido em 27 de maio de 1997, elaborado e assinado pelo Dr. Luziano Prudente de Oliveira, então advogado da empresa.

¹⁴¹ Idem.

17 – Assim sendo, considerando o poderoso instrumento que será o Coral em apreço, para o desenvolvimento tanto dos objetivos sociais, quanto da política de pessoal do SEBRAE/RJ, entendemos que a sua criação e manutenção pela entidade não afrontam a lei e se conformam com os princípios que regem o Direito Administrativo.

Infere-se destes trechos do documento que a contratação de uma equipe (regente e pianista acompanhadora), realizada pela da área de recursos humanos, para montagem e coordenação do Coral SEBRAE/RJ, deu-se com o objetivo da criação de mais um benefício oferecido pela empresa aos funcionários, colaborando, assim, para a melhoria da qualidade de vida dos mesmos, além de se constituir, também, numa atividade de integração dentro da empresa. Mais ainda, vislumbrou-se a possibilidade de consolidação da imagem da empresa perante seu público.¹⁴² Em função da proposta acima descrita, foi descartada qualquer espécie de testes de habilidades vocais ou musicais para os interessados, oferecendo oportunidades iguais para todos os colaboradores que quisessem tomar parte daquela atividade. Mais ainda, foi permitida no grupo somente a participação de quadros do corpo funcional da própria instituição, sem a atuação de uma base formada por cantores profissionais, o que legitima este grupo como amostra de uma coletividade de cantores amadores.

Optou-se por um regime de dois encontros semanais, com uma hora de duração cada, onde, além do regente, estava presente também uma pianista acompanhadora,¹⁴³ pois os procedimentos de ensaio dependiam de uma sustentação harmônica instrumental. O repertório

¹⁴² Em conversas com regentes corais de diversas partes do Brasil, acontecidas em nove edições do Curso Internacional de Regência Coral (já mencionado no primeiro capítulo), se pôde perceber que essas são as justificativas mais comumente mencionadas em projetos que criam a atividade coral em empresas brasileiras.

¹⁴³ A partir de 1999 passou-se a se contar com um contrabaixista e um percussionista para apresentações, fato que também influenciou o tratamento do repertório através do aumento das possibilidades timbrísticas nos arranjos.

foi, então, desenvolvido para vozes com acompanhamento harmônico, onde os momentos de canto desacompanhado eram mais ornamentais que estruturais.¹⁴⁴

3.1.2 Coral da TV Globo

A principal motivação para a criação do coro nesta empresa foi a integração dos funcionários. Em consequência de sua atividade-fim (a empresa funciona em escritórios e estúdios diferentes, espalhados por diversas partes da cidade, como também em outros estados), bem como da sua disposição espacial (afora os estúdios, não há qualquer grande sala ou auditório em seus prédios, com capacidade para congregar um grande número de funcionários), a idéia da criação de um coro ecoou com força junto às instâncias decisórias da área de recursos humanos. Além disso, uma grande diferença de horários de trabalho de seus colaboradores, constantemente sendo modificados e ajustados a diferentes eventos e transmissões, faz com que, de uma maneira geral, os mesmos tenham contato somente com o pequeno universo de colegas que partilham de suas atividades profissionais. A iniciativa do coro de funcionários partiu da área de jornalismo, sendo o trabalho a seguir encampado e coordenado pela área de comunicação interna, filiada à Central de Recursos Humanos. Funcionando no edifício-sede da empresa, o Coral da TV Globo agrega trabalhadores de diversos escritórios, além daqueles lotados no setor de jornalismo, possibilitando uma integração entre esses funcionários que não ocorre habitualmente na instituição. Como também acontecia com o Coral do SEBRAE/RJ, não era permitida a participação no coro de funcionários de outras instituições, mesmo que estes pertencessem ao mesmo grupo

¹⁴⁴ Em conversa informal ocorrida em setembro de 2004, o Maestro Samuel Kerr reforçou a importância da utilização de um instrumento harmônico na realização desse tipo de trabalho coral, devido à falta de experiência musical anterior da grande maioria dos participantes dos coros de empresas no Brasil. As observações realizadas nesta tese reforçam sua idéia, principalmente porque notou-se que à essa inexperiência soma-se a necessidade de resultados rápidos exigidos pela maior parte das instituições.

empresarial, as Organizações Globo, uma vez que, no entendimento da área trabalhista da empresa, esta participação poderia reforçar a justificativa para uma possível solicitação de vínculo empregatício.¹⁴⁵ A partir dessa iniciativa, outras sedes da empresa passaram a utilizar a atividade coral como ferramenta de integração.¹⁴⁶ O grupo ensaiava uma vez por semana, em encontros de noventa minutos. As observações para a presente pesquisa foram realizadas desde sua fundação, em maio de 2004 até dezembro de 2008. Durante este período o grupo manteve uma média de cinquenta integrantes, o que possibilitou o desenvolvimento de repertório a quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), sempre com acompanhamento instrumental.

3.1.3 Coral da FENASEG

A Federação Nacional das Empresas de Seguros Privados e Capitalização iniciou a atividade coral com seus funcionários em setembro de 2004. As observações aqui realizadas iniciaram-se nesse período, continuando até dezembro de 2008. O grande aumento de movimento em uma das atividades de empresa, a administração do seguro automotivo DPVAT, promoveu um processo de expansão da Federação, que levou ao conseqüente aumento do número de funcionários de 301, em 2004, para 450, em 2008,¹⁴⁷ gerando uma necessidade de aumento de espaço físico, cuja solução foi sua expansão para outros andares do edifício que a empresa ocupa no Centro do Rio de Janeiro. Em 2008 a FENASEG foi

¹⁴⁵ Casos semelhantes foram observados também nos coros do SEBRAE/RJ e da FENASEG. Nestas empresas também não era permitida a participação de funcionários em contratos temporários, que poderia gerar “evidências que provem vínculo empregatício”, nas palavras do então gerente do SEBRAE/RJ Carlos Milione. Na TV Globo, a participação de estagiários só foi permitida após deliberações entre a coordenação do coro e a Gerência de Recursos Humanos.

¹⁴⁶ Até 2008 a TV Globo contava com 4 coros em funcionamento, dois em sedes no Rio de Janeiro, um em São Paulo e um em Belo Horizonte.

¹⁴⁷ Dados fornecidos pela área de recursos humanos da FENASEG. O número de funcionários em 2008 corresponde ao somatório dos trabalhadores ativos na confederação, nas cinco federações e na seguradora.

desmembrada, sendo criadas uma confederação e cinco diferentes federações, bem como uma nova empresa, a Seguradora Líder, para cuidar exclusivamente da administração do seguro acima mencionado, atividade exercida até então por um dos departamentos da FENASEG. O coro, que, a princípio, mantinha o objetivo de servir como um momento de lazer e relaxamento dos colaboradores da FENASEG, transformou-se, com a expansão e posterior desmembramento da empresa, na única atividade ali executada que era aberta aos funcionários de todas as instituições que surgiram, o que reforçou sua condição de elemento integrador naquela instituição.

Naturalmente, as características de funcionamento dos coros da TV Globo e da FENASEG guardam grande semelhança com aquelas referentes ao projeto do Coral SEBRAE/RJ, uma vez que os objetivos propostos, os locais e as condições de trabalho nessas três instituições não diferem de forma acentuada. Malgrado pequenas diferenças entre as culturas organizacionais dessas empresas, pode-se esperar uma linha de trabalho coral semelhante em todos os coros observados, uma vez que atuaram sob a direção do mesmo regente e da mesma pianista acompanhadora. Determinadas idiossincrasias, entretanto, são responsáveis por aspectos determinantes de diferenças entre os grupos. No caso da FENASEG, uma delas é a posição em que o grupo ensaiava. Como os encontros aconteciam numa das salas de reuniões da empresa, os cantores sentavam-se à volta de uma grande mesa, com o pianista acompanhador numa das extremidades e o regente caminhando ao redor da mesa,¹⁴⁸ fato que provocou uma forma de condução dos ensaios distinta daquela dos outros grupos anteriormente mencionados.

¹⁴⁸ A questão do espaço disponível para ensaios é de grande importância para a compreensão da atividade coral numa empresa, pois descerra informações a respeito dos parâmetros musicais daquele coro, dos processos didáticos, dos objetivos e das motivações envolvidos no trabalho, como se pode observar em comentário de João Batista Genúncio, fundador do Coral do BNDES: “Começamos no quinto andar da garagem e

3.1.4 Coral 7 Notas

A coordenadora do departamento *marketing* da SUBSEA7, empresa atuante na área de exploração de petróleo e gás, fez contato com o regente para a realização de trabalho coral com os seus funcionários em maio de 2008. O processo de organização e desenvolvimento deste grupo, entretanto, mostrou alguns fatores marcantes. O objetivo foi traçado de forma ainda mais clara que nos outros grupos, e o tempo disponível para sua execução definido antes do início de suas atividades. O coro deveria começar a funcionar em junho e realizar um show na festa de final de ano da empresa, em dezembro do mesmo ano. Funcionando na Ilha da Conceição, em Niterói, local de acesso difícil e pouco transporte público disponível, a empresa coloca à disposição de seus funcionários o seu transporte e alimentação, bem como uma área de lazer. Na entrevista inicial com o regente, a coordenadora, que também viria a ser responsável pelo projeto na empresa, mencionou como motivação para o início daquele trabalho a abertura de uma oportunidade para desenvolvimento dos talentos musicais dos funcionários, bem como a criação de mais um espaço de confraternização e relaxamento dentro da empresa. Como aconteceu em todos os grupos citados acima, a ausência de qualquer requerimento de habilidade musical por parte dos cantores abriu a forte possibilidade para a formação de um coro desequilibrado em termos vocais. Nesse grupo, em particular, o problema se deu de forma ainda mais aguda, uma vez que o tempo de duração do trabalho era mais curto, e urgia uma definição do número de cantores, para que, então, o repertório fosse adaptado. O problema se agravou, pois nos dois primeiros meses de atividade compareceram aos ensaios vinte e duas mulheres e quatro homens, sendo que os homens, por questões

depois nos mudamos para a sacada do restaurante. Só muito depois conseguimos uma sala para ensaios. Então, durante muito tempo nosso ensaio acontecia com uma roda de pessoas, partituras e um diapasão. Nem cadeiras havia”.

relativas a local e horário de trabalho jamais ensaiaram num mesmo dia. Com o passar do tempo, foi decidido pelos coristas, em conversa com o regente, que o grupo deveria ser constituído somente por vozes femininas, fato que provocou uma mudança de rumo na concepção do repertório, inicialmente planejado para vozes mistas. Assim, o aproveitamento do tempo de ensaio tornou-se questão fundamental nesse coro, o que se refletiu na confecção dos arranjos, bem como numa definição muito particular das prioridades musicais daquele projeto, uma vez que a apresentação combinada, que aconteceria junto com outro evento da empresa, não teria sua data remarcada.

3.2 O coro como um mundo artístico

3.2.1 A expressão “coro de empresa”

Não é errôneo classificar os coros aqui observados como “coros de empresa”, afinal todos os grupos estudados têm esta procedência. Mas tal nomenclatura diz respeito exclusivamente à afiliação do grupo, sem referência a outros aspectos de seu funcionamento, como aqueles discutidos anteriormente (número de vozes, estilo, repertório, idade, etc.). O caso do Coral Petrobrás também é um bom indicador deste fato. A empresa mantém vinte e sete coros em atuação, bem como um funcionário em tempo integral para administrar toda essa atividade.¹⁴⁹ São organizados, em anos alternados, encontros nacionais e regionais de seus grupos, sendo que em muitos deles uma orquestra sinfônica é contratada para acompanhar o coro. Por conta de suas grandes dimensões, um regulamento é publicado e distribuído, com a finalidade de “definir as normas e critérios que regem o Coral do sistema Petrobrás, de acordo com as diretrizes da Companhia e da Gerência de Comunicação

¹⁴⁹ Conforme informado em entrevista por José Machado Neto (2009). O entrevistado diz, ainda, que a expectativa é chegar a trinta grupos nas diversas instalações da empresa em todo o território nacional.

Corporativa”.¹⁵⁰ Neste regulamento, que reúne muitas das ações institucionais dos coros, não há qualquer menção a elementos que possam descrever sua atividade musical, a não ser sua afiliação. Tal fato demonstra que a afiliação de um coro, quando utilizada como parâmetro de classificação, deixa de fora da análise informações que poderiam esclarecer diversos aspectos envolvidos na compreensão de uma atividade de música coral.

Mas até mesmo o aspecto da afiliação institucional pode ser questionado nessa análise, uma vez que entre as empresas é variável a política de admissão de cantores. Um determinado coro pode ser composto por funcionários atuantes na empresa, ou pode admitir, além desses, os funcionários já aposentados. Mais ainda, algumas empresas também promovem determinadas atividades corais exclusivamente para os funcionários aposentados.¹⁵¹ Há empresas que incentivam a participação de familiares dos funcionários, como também há outras que a restringem com veemência, o mesmo acontecendo com a força de trabalho temporária, terceirizada ou com os estagiários. Ainda quanto à sua composição, os coros de empresas podem, também, contar com uma base de cantores profissionais contratados para dar sustentação às diferentes vozes, com o objetivo de facilitar o aprendizado e o desempenho musical dos funcionários participantes do projeto.¹⁵²

O rótulo “coro de empresa” descreve de forma pouco eficiente os grupos estudados nesta pesquisa, seja por tratar de apenas um aspecto da música coral ou por não especificar diferentes tipos de afiliação. A utilização desse rótulo para designar qualquer aspecto inovador e diferenciador da atividade desenvolvida nos grupos estudados também é

¹⁵⁰ Regulamento do Coral Petrobrás, publicado em 3 de maio de 2006.

¹⁵¹ De forma geral tais grupos são mantidos pelas associações de ex-funcionários ou pelas caixas de assistência de grandes empresas, como é o caso do Coral da Petros (Fundo de Pensão da Petrobrás).

¹⁵² Tais cantores, chamados “monitores”, atuam em ensaios, apresentações e demais compromissos do grupo. A prática é utilizada por alguns coros de empresas na Cidade do Rio de Janeiro, como nos grupos da FIRJAN, Inmetro, Ipiranga, Fiocruz e Vale.

claudicante, pelo fato de a produção de música vocal dentro do ambiente corporativo (em empresas ou entidades relacionadas, como sindicatos e associações profissionais) não constituir uma prática nova. Os relatos mais antigos encontrados durante a presente investigação sobre esse tipo de coro datam da primeira metade do século XIX.

A musicóloga Jane Fulcher (1979:51) menciona artigo publicado em 1845, cujo autor comenta, a respeito de um industrial francês: “O Sr. Barão de Foument, proprietário de duas grandes usinas em Cercamps e Boubers, promove diariamente lições de canto para mais de novecentos operários”.¹⁵³ Antes ainda, na década de 1830, Boquillon Wilhem, responsável pela prática orfeônica nas escolas francesas, começa a incluir jovens trabalhadores nas concentrações orfeônicas que promovia, formando, posteriormente, coros compostos exclusivamente por eles.

No artigo citado, Fulcher (p.47) procura compreender as relações dessa “música feita por trabalhadores”, em forma de canto orfeônico, com os ideais e a atuação política do Segundo Império da França. Associa a grande receptividade oficial ao projeto de Wilhem às possibilidades de ganho político que ele representava, mostrando, assim, que o trabalho coral realizado em instituições profissionais se fundamenta nas correlações que podem ser estabelecidas entre as finalidades e objetivos da instituição com as atividades relativas a esse trabalho.

As sociedades orfeônicas floresceram em função das crenças, bem estabelecidas e ainda vitais, que foram subitamente re-interpretadas e utilizadas pelo Império para seu imediato uso político. Idéias utópicas relativas ao caráter comunitário e harmonizador do ensino da música, a “arte social”, foram redirecionados de acordo com a concepção bonapartista de um estado democrático e humanitário.¹⁵⁴

¹⁵³ M. le Baron de Foument, propriétaire de deux grandes usines à Cercamps et à Boubers, y fait donner journellement dès leçons de chant à près de 900 ouvriers. (M. de RAMBOURS, *Méthode d'enseignement populaire de la musique. Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1845, p.43.

¹⁵⁴ The Orphéon societies flourished because of the long established and still vital beliefs, which were subtly re-interpreted and used by the Empire for its immediate political gain. Utopian ideas concerning the

A autora sugere (p. 48), outras conexões entre os ideais utópicos e a atividade coral, que os tornaram ainda mais próximos:

Teóricos utópicos, durante a Restauração e também antes, concebiam esquemas musicais semelhantes de grandes reuniões de cantores para prover “aperfeiçoamento moral” especialmente para a classe trabalhadora.¹⁵⁵

Evidências continuam sendo sugeridas por Fulcher, ao indicar que pensadores utópicos, como Charles Fourier (1772-1837) e Gabriel-Désiré Laverdant (1802-1884), convencidos de que ordem e progresso eram os ideais sociais mais urgentes em sua época, entendiam que, para atingi-los era necessário satisfazer às demandas emocionais da classe trabalhadora, o que “preveniria desconforto político e social, e então reconciliaria a liberdade individual com as demandas da sociedade de forma geral”.¹⁵⁶ Idéias do filósofo Auguste Comte (1848:293) também servem de apoio à realização dessa atividade coral, especialmente em função de suas menções ao poder educativo e inspirador da arte:

Exortar as classes trabalhadoras a procurar felicidade ao convocar suas forças mentais e morais ao constante exercício, e dar a elas uma educação, cuja base principal é estética, é colocar a arte sob a proteção de seus patronos naturais.¹⁵⁷

E também por colocar a música como a arte mais apropriada para a execução dos trabalhadores (1848:312). Segundo Comte, as dificuldades técnicas dessa arte

são exageradas por pessoas pedantes, cujo interesse é unicamente esse; na verdade, treinamento específico é menos necessário para a apreciação, e mesmo para a

communal, harmonizing ministrations of music, the “social art”, were re-focused in accordance to the Bonapartist conception of the democratic, humanitarian state.

¹⁵⁵ Utopian theorists, during the Restoration and earlier, had conceived of similar musical schemes, of large gatherings of singers to provide “moral amelioration” specifically for the laboring class.

¹⁵⁶ Would obviate political and social unrest, and thus the world would reconcile individual liberty with the demands of the society at large.

¹⁵⁷ To exhort the working classes to seek happiness in calling their moral and mental powers into constant exercise, and to give them an education, the principal basis of which is esthetic, is to place art under the protection of its natural patrons.

composição musical, que no caso tanto da pintura quanto da escultura. Daí ela é, de todas as formas, mais popular e mais social.¹⁵⁸

Um artigo de Laverdant, publicado em 1845, também relaciona a satisfação das necessidades culturais da classe trabalhadora ao aumento de sua produtividade: “O prazer (...) exalta a alma do trabalhador, multiplica suas forças produtivas”.¹⁵⁹

Fulcher (p.50) resume esses pensamentos:

Música era uma arte para ser praticada em grandes grupos, que poderia ser aprendida até mesmo por analfabetos; simbolizava a sociedade, era eficaz na disseminação de idéias e na indução de um ‘espírito de ‘concordância’ entre os homens.¹⁶⁰

Mostra, porém, que o apoio político à atividade orfeônica no Segundo Império da França acontece justamente por meio de uma manipulação dos ideais acima descritos. O ideal de “preencher o vazio de cada classe trabalhadora pela oferta de ‘equilíbrio emocional’ acaba se transformando na idéia relativa de ‘pacificação’ através da música”. Em artigo citado pela autora, publicado no jornal *La Maîtrise* em 1857, lê-se que os coros orfeônicos, além de servirem como uma “distração nobre” para os trabalhadores, ainda “formam seu gosto, elevam sua inteligência, tornam mais leve o seu humor e exercitam seu juízo”.¹⁶¹ Fulcher, por

¹⁵⁸ Are exaggerated by pedants, whose interest it is to do so; in reality, special training is less needed for its appreciation, and even for its composition, than in the case of either painting or sculpture. Hence it is in every respect more popular and more social.

¹⁵⁹ Le plaisir (...) exalte l'âme du travailleur, centuple ses forces productives. G. D. Laverdant, De la mission de l'art et du rôle des artistes, *La Phalange*, 1845, p. 266, citado no texto de J. Fulcher (p.49). Não foi possível verificar se o parecer da assessoria jurídica do SEBRAE/RJ anteriormente citado, em sua menção à eficiência e produtividade, se baseou de alguma forma nessas idéias de G. Laverdant, escritas cerca de 150 anos antes. Também não se encontrou, no decorrer da presente pesquisa, textos que descrevam o caminho histórico do pensamento relativo à função da música nas corporações brasileiras. No momento atual, quando esforços são envidados por estudiosos de diversas áreas (como Daniel Pink, em *A Whole New Mind*, New York, Riverhead Books, 2005) visando à compreensão das profundas mudanças ocorridas nas relações de trabalho dos últimos trinta anos, tal estudo se mostrará de grande valor.

¹⁶⁰ Music was an art to be practiced in large groups, and one which could be learned by even the illiterate; it was symbolic of society, effective in instilling ideas, and in imbuing “concordance” within and among men.

¹⁶¹ Forment leur goût et élèvent leur intelligence, assouplissent leur humeur, exercent leur jugement.

fim, apresenta uma outra questão a respeito da música coral feita pelos trabalhadores: a representação de ordem social que apresenta. O canto coral, especialmente quando de uma grande concentração de cantores, é um grupo de muitos indivíduos atuando uniformemente, buscando um objetivo comum, sob a direção de um só maestro e, o mais importante, sem contestar suas idéias, atitudes e procedimentos. Essa faceta do trabalho coral ilustra uma forma de compreendê-lo como meio de transmissão e reforço ideológico relacionado a uma ordem social equilibrada e harmoniosa. Assim, lembra a autora, tal atividade musical vai ao encontro dos ideais propagados pelo regime político do Segundo Reinado francês, que proporciona as condições e incentivos necessários para o seu desenvolvimento.

Textos que descrevem a atividade orfeônica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940 deixam transparecer processos semelhantes, ao mencionarem a importância colocada na disciplina do conjunto como fator de apoio a esse tipo de estrutura social. Verifica-se esta idéia nos manuais de canto orfeônico, em expressões como “abstrair-se de vontade própria” (Costa, 1935:67). O próprio Villa-Lobos (1937:19) expressa tal preocupação com clareza, ao discutir o tratamento que deveria ser dispensado ao aluno rebelde:

A disciplina absoluta de uma classe é o principal fator para que o mestre obtenha resultado das suas experimentações, seja a classe de 40 ou de 120 alunos. Um só aluno rebelde estabelece uma inquietude contagiosa entre os colegas, para a qual não existe nenhum meio pedagógico da aplicação imediata dos ensinamentos. A prática e o tirocinio do professor fa-lo empregar o método oportuno para corrigir o aluno rebelde, sem contudo considerar como castigo ou punição humilhante.

O destaque dado ao líder das grandes concentrações corais também colabora para tornar mais sólido o ideal da estrutura homogênea que obedece a uma só direção, sem contestá-la. Segundo a historiadora Analia Chernavsky (2003:27) a construção de uma figura mítica de Villa-Lobos foi parte significativa desse processo. Como lembra, a construção biográfica do maestro foi calcada na sua genialidade, seu apego ao folclore brasileiro e seu contato com a

música popular urbana, elementos que construíram a imagem de compositor genuinamente brasileiro. Referências a Villa-Lobos na literatura que versa sobre o canto orfeônico exemplificam essa propriedade mitológica associada à figura do compositor, como aparece em Judith Almeida (1955:18): “À tenacidade, ao arrôjo, à arte indiscutível do grande Maestro, devemos a definitiva implantação do Canto Orfeônico no Brasil”.

Percebe-se, pelas citações a respeito do movimento coral na França oitocentista apresentadas acima, que não se pode pressupor caráter inovador nos coros observados nesta pesquisa. Mas até mesmo na área onde se localizam, Rio de Janeiro e Niterói, a atividade denominada “coro de empresa” já acontece há muitos anos. José Machado Neto (2009), afirma que o Coral da Petrobrás iniciou suas atividades em 1967, no edifício-sede da empresa, no Rio de Janeiro.¹⁶² No início da década de 1970, o maestro Armando Prazeres organizou também o Coral da Interbrás (empresa que mais tarde foi incorporada à Petrobrás) e o Coral dos Correios, este por iniciativa e apoio do então presidente da empresa, Haroldo Corrêa de Matos. No mesmo período criou, também, o Coral da TELERJ, empresa que mantinha ainda um outro grupo, ligado à sua associação de funcionários, dirigido por João Batista Genúncio. Pouco mais tarde, em 1978, quando Corrêa de Matos assume a presidência da EMBRATEL, a empresa também inicia as atividades corais com seus funcionários, sob a regência de Irene Zagari Tupinambá.¹⁶³ A partir do final da década de 1970 e do início da próxima, ocorre um

¹⁶² Anteriormente, em 1966, um coro de funcionários da Petrobrás já havia iniciado suas atividades na unidade que a empresa mantém em Betim, Minas Gerais, mas encerrou-as poucos anos mais tarde. Um levantamento acerca da atividade de coros empresariais no Brasil ainda não foi realizado. Porém, os registros escritos sobre o tema, em sua maioria programas de concertos, festivais de coros e impressos institucionais, não descrevem questões importantes sobre as motivações, a organização e a produção musical desses coros. Para tanto, o caminho investigativo mais rico será aquele baseado em depoimentos dos regentes e demais envolvidos nesses grupos, o que sugere, inclusive, uma certa urgência para a realização de tal empreitada.

¹⁶³ Em conversa informal, Irene relata que Armando Prazeres fora convidado para montar e dirigir o Coral da EMBRATEL, mas que, devido à falta de tempo para ensaios, uma vez que estava envolvido com diversos outros coros de escolas, igrejas e empresas, a indicou para a tarefa. Meses após o início das atividades na

grande crescimento no número dos coros de empresas no Rio de Janeiro e também em outras cidades brasileiras. Um detalhamento desse processo foge ao escopo da presente tese, mas o trabalho desses regentes demonstra que a atividade coral em empresas cariocas já contempla uma história de pelo menos três décadas.

Para ser iniciada e mantida, a atividade musical em instituições profissionais, sejam elas empresas, associações ou sindicatos, necessita de apoio político dentro da instituição que a patrocina. Nessas instituições, porém, a ocupação principal de todos é a produção de determinado bem ou serviço, o que torna a música uma atividade secundária. Assim, o canto coral dentro desse tipo de instituição é justificado e busca atingir objetivos que não são necessariamente de caráter musical. Poder-se-ia pretender, então, que esta seja a característica mais marcante do “coro de empresa”, mas mesmo assim incorrer-se-ia em erro, uma vez que a mesma dinâmica ocorre nos coros terapêuticos, bem como em coros de algumas escolas ou comunidades.¹⁶⁴

Com efeito, a simples descrição dos coros observados neste trabalho não aponta quaisquer elementos que os diferenciem dos tipos de atividades corais já relacionadas no primeiro capítulo. Sob a ótica das nomenclaturas e definições mencionadas (número de vozes, estilo de repertório, afiliação, idade e experiência dos cantores, por exemplo), os grupos ora estudados se encaixariam com justeza em alguns desses rótulos. Porém, dos trabalhos em

EMBRATEL, o presidente da empresa, Haroldo Corrêa de Matos, assumiu o Ministério das Comunicações, o que trouxe dificuldades para o funcionamento do grupo, pois ele era o maior incentivador do projeto. Tal fato demonstra que a atividade coral em empresas é, muitas vezes, iniciativa pessoal de alguém com capacidade hierárquica para tomar tal decisão, ao invés de constituir projeto institucional.

¹⁶⁴ Reflexões acerca dos principais objetivos de coros escolares são freqüentemente conectadas com a área de educação musical, onde a discussão sobre os objetivos do ensino e da aprendizagem em música floresce há muitos anos. Muitos desses debates têm tido lugar no periódico eletrônico ACT (Action, Criticism and Theory for Music Education), como, por exemplo, em seu segundo volume, dedicado a revisões e críticas ao livro *A Philosophy of music education*, de Bennett Reimer, que, de acordo com Wayne Bowman, editor do periódico, é um dos mais ardentes defensores da educação musical baseada em valores estéticos.

questão, os pontos considerados nesse encaixe são apenas pequenas partes de um processo mais amplo e intrincado, o que torna fraca uma metodologia de análise baseada somente nas categorias mencionadas anteriormente. A observação de um trabalho coral numa empresa pelo ponto de vista dos mundos artísticos, conforme sugerido por Becker, traz à baila detalhes que podem mostrar com maior definição esse tipo de produção musical, uma vez que cria espaço para uma descrição mais compreensiva da atividade dos coros observados por meio do exame de questões específicas destes, que nem sempre são mencionadas na literatura da área.

No primeiro capítulo de *Art Worlds* Becker (1982) apresenta uma série de atividades supostamente envolvidas num mundo artístico, entretanto sem listá-las como categorias: a criação de idéia, sua execução, os meios de execução, tempo e dinheiro, atividades de apoio, a resposta do público, a crítica, as regras estabelecidas, e as condições necessárias para o desenvolvimento de certa obra de arte. Não obstante o fato de o texto de Becker focar com maior frequência as artes visuais, algumas dessas atividades, que irão intitular os capítulos de sua obra, servirão como balizadores da presente descrição dos eventos observados nos coros de empresa estudados, mas sem compromisso com a manutenção de sua ordem, ou mesmo de sua utilização na íntegra.

3.2.2 Redes de cooperação

A obra de arte, segundo Becker (1982:35) é fruto de um processo onde o artista trabalha no centro de uma rede de colaboradores, todos eles influentes, em algum grau, no resultado final do trabalho. É pressuposta, então, a existência de elos entre os membros desta rede, atuando em movimento coordenado. Pode-se identificar uma longa série de participantes dessa rede de colaborações num coro de uma empresa, de forma mais ou menos direta.

Primeiramente, alguém tem a idéia de se formar um coro naquela instituição. Nos coros aqui estudados, essas iniciativas partiram de funcionários que souberam da existência da atividade coral em alguma outra empresa e apresentaram tal sugestão na sua própria instituição. Apenas o Coral do SEBRAE/RJ teve o processo iniciado por iniciativa do diretor-superintendente, que acabava de assumir o cargo após trabalhar na mesma função na sede da empresa, em Brasília, onde um coro de funcionários já estava em atividade anteriormente. Nas outras empresas estudadas, a idéia foi levada à gerência mais direta de quem a teve, prosseguindo até chegar à diretoria competente para a aprovação de um projeto que viabilizasse tal atividade. Neste aspecto, a FENASEG foi exceção, pois, por sua estrutura hierárquica, a decisão pela implantação do projeto foi tomada pelo conselho administrativo da empresa.

Outros participantes são identificados no momento em que se iniciam os ritos práticos da montagem do trabalho coral, tais como a escolha de um regente e demais profissionais envolvidos, a escolha de horários de trabalho e remuneração desses profissionais, e a definição das finalidades específicas da atividade coral naquela empresa. Um funcionário da empresa é, então, designado para a execução dessas tarefas, bem como para a coordenação do projeto uma vez iniciado. Este funcionário administra, também, questões relativas a uniformes, projeto gráfico e aprovação de materiais visuais (programas, logomarcas, etc.), reserva de salas, marcação de ensaios e apresentações, bem como a infra-estrutura para o desenvolvimento do projeto (transporte, uniformes, lanches, equipamentos e contatos).

A escolha do funcionário e do departamento para a administração da atividade coral numa empresa é um indicador importante da função do grupo dentro daquela comunidade. O Coral da TV Globo foi lotado na área de Comunicação Interna da empresa, uma vez que seu objetivo principal foi promover a integração entre os funcionários. Na SUBSEA7 o projeto foi

gerido pelo departamento de *marketing*, que procurava, naquele ano, tornar os talentos artísticos de seus funcionários mais enfatizados dentro da própria empresa. A atividade coral no SEBRAE/RJ e na FENASEG ficaram diretamente ligadas ao setor de Recursos Humanos dessas empresas. Enquanto nesta última o objetivo foi sempre o de se criar um ambiente dentro da sede onde os funcionários pudessem descansar, se desligar das atividades específicas de suas funções e, ao mesmo tempo, entrar em contato com colegas com quem não conviviam regularmente, no SEBRAE/RJ esse objetivo foi transformado ao longo dos oito anos de duração do trabalho. Inicialmente ligado aos projetos de qualidade de vida, como um benefício institucional oferecido aos funcionários, o coro gradualmente passou a se inserir na atividade-fim da empresa – apoio às micro e pequenas do Estado do Rio de Janeiro –, viabilizada, entre outros, pela realização de cursos e palestras sobre questões relativas ao funcionamento delas, tais como gestão, produtividade e recursos humanos. Nos quatro últimos anos de atividade, as apresentações do coro, em sua maioria, tiveram caráter educativo e eram associadas a esses eventos, oferecidos não somente para clientes, mas também para o próprio corpo funcional da casa.

Os locais de realização de ensaios não são dedicados exclusivamente à atividade coral. Muitas vezes necessitam de uma adaptação, mudança de posição de mesas e cadeiras, limpeza, colocação de instrumentos etc. A realização de tal atividade pode ser realizada pelos próprios cantores, mas também pode contar com pessoal específico para tal fim, que também faz parte da rede de cooperadores que realizam aquela produção artística.

As atividades mais conectadas com a prática musical envolvem outras personagens (apesar de, por vezes, os coordenadores também participarem dos coros como cantores). Há uma concepção musical, que é moldada de acordo com a motivação da instituição que abraça a iniciativa da formação de um coro. Comumente, essa concepção original é do próprio

regente, e envolve a escolha do repertório, a divisão dos naipes, a organização do momento do ensaio, o treinamento vocal e as instruções ao instrumentista acompanhador. Nos coros observados, este acompanhamento era realizado por um tecladista, mas outros instrumentistas eram freqüentemente contratados para apresentações.

O repertório trabalhado nos grupos observados também pressupõe outros colaboradores. As canções utilizadas foram escritas por um compositor, com a possível colaboração de um letrista. No caso de canções escritas para uma formação que não a do coro, um arranjador adaptou a canção para aquela realidade. Na maior parte das vezes, os arranjos executados pelos grupos pesquisados eram escritos pelo próprio regente ou pelos pianistas acompanhadores, visando a um melhor aproveitamento do potencial musical do grupo a quem se destinava. O arranjador era responsável, também, pela cópia do material, sempre impresso por meio de programas de notação musical. Por se tratar de cantores inexperientes, que não demonstram habilidade de leitura musical, é comum a confecção de gravações do repertório em vozes separadas para facilitar o processo de aprendizagem em coros de empresas. Dentre os coros observados neste trabalho, porém, essa era uma ferramenta utilizada somente pelo Coral da TV Globo, que tornava disponíveis as gravações no sistema de informática da empresa, para ser copiadas e ouvidas a qualquer momento.¹⁶⁵ Os músicos técnicos que participaram de tal gravação são, também, parte da rede de cooperações ora discutida.

Na análise das redes de cooperação são percebidas modificações que, com o passar do tempo, ocorrem na própria estrutura de grupos corais. Um exemplo delas é o fato de o regente produzir a própria cópia da partitura, o que eliminou do processo a função do copista, um profissional que, até as últimas décadas do século XX, participava habitualmente dessa rede.

¹⁶⁵ No início de cada semestre os regentes e a pianista gravavam, em estúdio, as peças que seriam executadas, que eram colocadas à disposição dos coristas em cinco versões, sendo uma para cada voz e uma com todas as vozes juntas.

Ainda colaboraram para tanto as maneiras diferentes pelas quais os coristas observados se relacionam com a música notada, freqüentemente até abrindo mão dela. Por outro lado, as gravações realizadas para ensino do repertório ressaltam a importância do técnico de estúdio, uma função que não era relacionada à atividade coral anteriormente. Por fim, como exemplificado em todos os coros observados, a ênfase dada ao repertório de canções populares faz com que, nas oportunidades em que é utilizado acompanhamento além do piano, seja comum a presença de músicos que geralmente não participam do repertório coral tradicional, como bateristas, contrabaixistas e guitarristas.

A rede de cooperações envolvida no processo de trabalho de um coro dificilmente é igual à de outro. Uma particularidade do Coral da TV Globo, por exemplo, era um lanche servido trinta minutos antes de cada ensaio. Tal prática, destituída de predicados artísticos e que, por isso, tende a ser considerada menos importante que a própria produção desse grupo – dificilmente seria um dado considerado numa análise que levasse em conta apenas o seu aspecto musical –, acentuava o caráter integrador daquele trabalho, tornando-o ainda mais afinado com os objetivos da empresa. Essa particularidade desse coro faz com que a pessoa que semanalmente preparava e servia o lanche seja uma parte da referida rede de cooperações, o que não ocorria nos outros coros.

O público representa parte significativa desse mundo artístico. Quem compõe a platéia das apresentações? Onde o coro costuma se apresentar, e com que freqüência? Como suas apresentações são criticadas, por quem? Que opiniões são significativas para o coro? Qual a fundamentação das críticas ao trabalho realizado? Qual a reputação dessa atividade, e perante que público? Nas empresas observadas, a maior parte das apresentações se realizava juntamente com outros eventos e, conseqüentemente, o público não era especificamente interessado nesse estilo particular de música. Na minoria das ocasiões onde o coro foi a única

atração, o público era formado por parentes e convidados dos próprios cantores, que também se responsabilizavam pela maior parte da divulgação. Dessa forma, as críticas oferecidas ao trabalho apresentado eram orientadas por diversos fatores diferentes das observações técnicas que normalmente permeiam as análises de apresentações musicais.

A participação num coro não é a atividade principal do funcionário de uma empresa. Todos são ligados a departamentos ou áreas de atividade pela qual recebem seu pagamento. Dessa maneira, a maioria dos cantores necessita do consentimento de algum superior para que possam participar das atividades do grupo, o que faz destes peças importantes na rede de colaborações desse coro.

3.2.3 Atividades artísticas

Seria possível entender esta rede de forma ainda mais alargada, o que envolveria atividades aparentemente mais distantes do produto final do coro de empresa – Small (1998:35), por exemplo, lista os responsáveis pelo transporte do público até o teatro em sua descrição das atividades envolvidas num concerto orquestral. Porém, à medida em que se inclui num determinado mundo artístico atividades muito distantes da produção artística propriamente dita, o foco da análise se torna difuso. Assim, a marcação de um limite para a rede ora estudada mostra-se conveniente, para que esta seja olhada de forma mais objetiva. De fato, mesmo limitando a análise aos elementos da rede de cooperações citados acima, é clara a diferença que estes mantêm entre si, quando analisados sob o ponto de vista de sua proximidade com a atividade principal ali realizada. Que atividades no coro de empresa são consideradas artísticas e quais delas são atividades de apoio? Tal questão organiza um mundo artístico de forma hierárquica, que se constrói balizada por duas questões principais, sendo a

primeira relacionada à definição da atividade principal daquele grupo e a segunda relativa à definição de quais atividades dentro da rede são consideradas artísticas, e por quem.

Como descrito anteriormente, canto coral não é a atividade principal nas instituições pesquisadas. Na verdade trata-se de um projeto satélite que serve a propósitos muito específicos numa organização, cuja própria continuidade depende do bom andamento da atividade-fim daquela empresa. Também os objetivos de um coro de empresa variam de acordo com as necessidades e com a cultura da mesma. No entanto, por mais variadas as expectativas a seu respeito, e mesmo com tantas diferenças entre o funcionamento de diferentes grupos, a atividade principal de um coro é a produção coletiva de música vocal: a produção artística.

Numa rede de colaborações que produz determinada arte, algumas atividades são consideradas mais importantes por serem artísticas e, conseqüentemente, mais essenciais que outras, que são menos próximas da obra produzida por essa rede. Destarte, para balizar a descrição de um mundo artístico, é necessária uma demarcação da idéia de atividade artística, que, na presente discussão seguirá sugestão de Becker (1982:14), quando diz que tanto

os participantes da criação de uma obra de arte e membros da sociedade de maneira geral crêm que a factura artística requer talentos específicos, dons ou habilidades, que poucos têm. Alguns têm mais que outros e muito poucos são suficientemente talentosos para ter o mérito de receber o título honorífico de “artista”.¹⁶⁶

Mesmo estabelecido um significado para a diferença entre as idéias de “artistas” e “apoiadores” (os que participam da rede de cooperações em atividades não-artísticas), a possibilidade de associação desse termo a um determinado membro da rede de colaborações

¹⁶⁶ Participants in the creation of art works, and members of society generally believe the making of art requires special talents, gifts or abilities, which few have. Some have more than others and very few are gifted enough to merit the honorific title of “artist”.

depende de quem tece tal consideração. Um cantor amador pode ser considerado “artista” por alguns, mas na opinião de outros, não se encaixar nas características que definem um artista.

Considere-se a seguinte frase: Um pintor pintou um quadro. Sentença curta e objetiva, que descreve com clareza uma situação de produção artística. Um artista, fazendo uso de determinados materiais (pincéis, tela e tinta, por exemplo) criou uma obra de arte, que é o quadro. Consideremos, então, uma segunda situação: Um coro de cantores voluntários (sem experiência, sem treinamento técnico algum, e formado sem qualquer tipo de testes) executou, numa apresentação, sob a direção de um regente profissional e preparado musicalmente, um arranjo coral de uma canção originalmente escrita para voz e violão. Neste caso, quem é o artista, o que é a obra de arte?

Ao contrário da primeira, esta questão parece provocar uma gama variada de respostas. Nesta atividade, os coristas são os únicos participantes a produzir o som. São, também, os que estão de frente para o ouvinte, com quem estabelecem a comunicação mais direta numa apresentação. Mas esses cantores apóiam-se no discernimento do regente, cujas opiniões são expressas continuamente durante a apresentação, através de gestos e olhares. Por vezes, em função de sua inexperiência, um cantor nem mesmo consegue, sozinho, analisar a qualidade de sua produção vocal (o uso alargado que faz da terminologia “afinado” e “desafinado” comprovam o fato). Pode ser até que sem a presença do regente à sua frente, um cantor fique inseguro a ponto de parar de cantar. Sem o regente, então, faltaria uma organização aos sons produzidos (ao menos a que foi treinada e ensaiada), organização essa que constitui um elemento fundamental na própria definição dessa produção musical como uma atividade artística. Mais ainda, um arranjo para coro da canção executada foi desenvolvido (provavelmente escrito em alguma forma de notação musical) pelo próprio regente ou por outra pessoa, com conhecimento musical suficiente para fazê-lo. No processo de confecção

desse arranjo pode ter havido uma participação mais ou menos marcante do arranjador, identificável pela exatidão e fidelidade aos aspectos musicais originais da peça em oposição à adição de suas próprias idéias. Este fato pode, também, ser um fator marcante para determinar de qual a obra artística ali produzida; a canção, o arranjo ou a interpretação?

Seja qual for a compreensão acerca de que atividades podem ser consideradas artísticas num coro de empresa, um processo de hierarquização toma lugar e pode ser observado entre naipes, entre as vozes dos cantores individualmente e entre atividades consideradas artísticas ou de apoio.¹⁶⁷ Nesta pesquisa, a hierarquia entre naipes que foi percebida pode ser demonstrada em comentários que remetem à distribuição de textos, bem como das melodias de uma canção nos arranjos executados. Dois coristas do SEBRAE/RJ exemplificam o fato. Uma cantora disse perceber que “a gente só canta coisas diferentes. Elas (as sopranos) é que cantam a música mesmo, conforme está no disco”, sugerindo uma importância maior dos naipes que detém as melodias das canções. Já um cantor do naipe de baixos reclamou da falta de textos associados à sua voz em determinado arranjo: “Isso é muito chato. Não temos música, mas só ‘lá lá lá’ ”.

Outras declarações espontâneas de coristas apontam uma tendência à organização dos indivíduos em função de suas habilidades musicais: “Nem tenho coragem de cantar este solo depois que ela cantou”, disse uma corista da TV Globo. “Antes de entrar no ensaio procuro ver se minha colega está lá. A voz dela é a que me dá segurança”, comentou outra cantora, do SEBRAE/RJ. Mas as diferenças entre as funções de cada cantor naquela produção artística

¹⁶⁷ O sociólogo Bernard Lehmann (1998) também descreve processos hierárquicos da produção musical coletiva, através da observação de uma orquestra sinfônica. No artigo, menciona aspectos como a sala de concertos, o posicionamento da orquestra, os instrumentos, os rituais envolvidos num concerto, os procedimentos de ensaio e as tensões presentes na relação entre músicos e maestro.

são percebidas não somente durante os ensaios do coro, mas também no contexto maior da instituição onde o grupo se insere.

Numa semana em que apresentava a empresa para os membros da diretoria que acabara de tomar posse, um funcionário do SEBRAE/RJ apresentou o coro com o seguinte comentário: “Aqui está acontecendo o ensaio do coral, o único lugar na empresa onde um colega aplaude o trabalho do outro, literalmente”. Este funcionário, que participou do grupo somente por alguns meses, referia-se ao hábito ali desenvolvido de cantores aplaudirem os colegas que iam sendo identificados como bons cantores, ou seja, que se destacavam numa escala hierárquica baseada na qualidade das vozes, à medida que esta escala se formava. Tal comentário também desvela esta outra faceta da hierarquia desenvolvida num grupo coral, mencionada com frequência pelos coordenadores dos projetos corais estudados, que é a possibilidade de esta atividade se tornar uma ferramenta de nivelamento no ambiente corporativo em que se dão. Indivíduos passam a ser reconhecidos também por competências diferentes daquelas que utilizam no seu cotidiano, um fato que, conforme demonstrado em conversas com esses coordenadores, pode aprimorar aspectos das relações humanas dentro da instituição. Ainda outro depoimento, de uma cantora da SUBSEA7, reforça esta idéia: “Nunca teria coragem de subir num palco sozinha, mas me sinto segura quando estou junto com o grupo”.

Notou-se também que questões hierárquicas referentes à instituição como um todo se misturam com questões musicais. Nos coros aqui pesquisados, a opção pela participação de qualquer funcionário, independente de sua habilidade musical, ao mesmo tempo em que causava heterogeneidade vocal e determinava questões de equilíbrio idiossincráticas, trazia à tona a possibilidade de um modelo alternativo de organização dos indivíduos daquela

empresa, no qual a estrutura hierárquica cotidiana era desafiada por uma outra, calcada em parâmetros diferentes.

Mais ainda, quando a questão da hierarquia era olhada por outro foco, o ideal de igualdade e equilíbrio entre vozes e naipes da atividade coral fazia dela um ambiente em que se poderia ilustrar situações de trabalho que buscavam a eliminação de quaisquer relações hierárquicas. Tal idéia, sobre a qual o debate se intensificou nos últimos anos, é chamada pelo sociólogo David Stark (2001:8) de heterarquia, termo que

representa um novo modo de organização que não é determinado pelo mercado ou pela hierarquia: enquanto hierarquias envolvem relações de *dependência* e mercado envolve relações de *independência*, heterarquias envolvem relações de *interdependência*. Como o termo sugere, heterarquias são caracterizadas por uma hierarquia mínima e por heterogeneidade organizacional.¹⁶⁸

Entretanto, estabelecer uma relação próxima entre o trabalho coral e o modelo heterárquico de Stark não é tão simples. Ao abordar sociologicamente a educação musical no Estados Unidos, Hildegard Froelich (2007:75) menciona a ênfase dada por esta à prática interpretativa, baseada nos grandes conjuntos (coros, bandas e orquestras), em detrimento de um modelo baseado em solistas e pequenos grupos. Comenta que tal fato promove “um modelo de aprendizado que opera ‘de cima para baixo’, e que é, por sua própria natureza, autocrático”.¹⁶⁹ Tal modelo reforça valores educativos e musicais diferentes da reflexão crítica e da criatividade pessoal, uma vez que o aluno é levado a atuar em conformidade com o que lhe é imposto, fato que, ao invés de suavizar, acaba por cristalizar ainda mais as relações de poder entre professores e alunos. Froelich apresenta tal idéia para debater sua

¹⁶⁸ Represents a new mode of organizing that is neither market nor hierarchy: whereas hierarchies involve relations of dependence and markets involve relations of independence, heterarchies involve relations of interdependence. As the term suggests, heterarchies are characterized by minimal hierarchy and by organizational heterogeneity.

¹⁶⁹ A model of learning that operates from the “top down,” being, by its very nature, autocratic.

conexão com os ideais e valores que regem a educação musical em escolas norte-americanas, numa discussão que excede ao tema desta tese. No entanto, sua observação é pertinente na medida em que mostra o coro como uma situação social na qual se fazem presentes, ao mesmo tempo, a estrutura hierárquica e a busca pelo equilíbrio sonoro. A professora Patricia O'Toole (2005:8) exemplifica essa questão, ao comentar o ensaio de um coro:

O regente é, então, posicionado à frente do coro, o que faz com que os cantores possam vê-lo primordialmente, mas apenas periféricamente os outros cantores. Toda a atenção e foco são direcionados verticalmente para o regente. Interações horizontais que possam criar um “perigoso” senso de comunidade entre os cantores são fortemente desencorajadas pelo regente, como se fossem uma distração do foco no fazer musical, ou seja, do seu controle. Mas ainda, nas apresentações o regente abertamente recebe crédito pelo trabalho do coro. Mesmo que o regente pessoalmente não se sinta responsável pelo produto do trabalho do coro, é isso o que a arquitetura e o discurso acerca de um concerto certamente sugerem.¹⁷⁰

Questões de hierarquia se estabeleciam também fora do ensaio do coro, em função do funcionário-cantor exercer ali uma função de caráter artístico, diferente de suas obrigações diárias. Em três das empresas observadas era permitido ao funcionário acrescentar trinta minutos ao seu horário de almoço nos dias de ensaio. Todas as empresas observadas se responsabilizavam pelo transporte de cada corista até a sua residência após cada apresentação realizada fora do local de trabalho. No caso do SEBRAE/RJ, um jantar ainda era oferecido aos coristas quando as apresentações se davam após o horário de expediente normal. Tais benefícios eram concedidos a partir da idéia de que a atividade coral, diferente das outras desempenhadas naquela empresa, tinha caráter artístico, um fator capaz de criar distinção

¹⁷⁰ The director is then positioned in front of the choir, so singers can see the director primarily and each other peripherally. All attention and focus moves vertically toward the director. Horizontal interaction that might create “dangerous” community among the singers is strongly discouraged by the director as a distraction from the focus on music-making, that is, from the director’s control. Further, during performances the director overtly accepts credit for the choir’s work. Even though the director may not personally feel responsible for the choir’s product, the architecture and discourse surrounding concerts certainly suggests it.

entre um funcionário que participava do coro e um outro, mesmo que esse trabalhasse no mesmo setor da empresa, exercendo a mesma função e recebendo o mesmo ordenado. Um funcionário que participava do coro do SEBRAE/RJ, comentando sobre suas atribuições na empresa, exemplificou a situação: “Eu ajudo a carregar o teclado porque quero colaborar com o coro, mas não tenho obrigação de fazer isso. Aqui sou cantor, e não ‘serviços gerais’”. Esse coro, como descrito anteriormente, diferenciava-se dos outros grupos observados pela natureza de suas apresentações, que, além de serem em número maior, aconteciam freqüentemente fora da empresa, para públicos diversos, em horários que muitas vezes excediam o expediente regular. Tal questão, esbarrando na mesma mistura de hierarquia mencionada acima, deixava pouco claro se o cantor, ao participar do coro, estava aproveitando um benefício oferecido pela empresa ou se estava a serviço da mesma, fato que implicaria em outras questões de ordem trabalhista, como o cálculo de horas-extras.

Certa feita, um dos coros observados nesta pesquisa se apresentaria numa determinada festividade, onde habitualmente não era permitida a presença de estagiários que fossem menores de idade, situação de várias das cantoras, inclusive da principal solista daquele programa. A gerência responsável pelos estagiários concedeu exceção a essa regra, mas determinou a saída dessas cantoras imediatamente após a apresentação do coro, decisão prontamente contestada pelas estagiárias, que reivindicavam poder participar de todo o evento. Estas foram apoiadas pelos funcionários participantes do coro, que ampliaram a discussão dentro da empresa, uma vez que o trabalho de todo o grupo poderia ser prejudicado com a referida ausência. O caso, que por fim foi decidido a favor das estagiárias, ilustra uma situação onde a hierarquia do coro e da instituição, mais do que se misturar, até mesmo entraram em conflito.

O caráter artístico da atividade coral afeta até mesmo questões contratuais entre as empresas e os regentes. As especificações quanto à duração do expediente, bem como aos dias e horas trabalhadas, por exemplo, são especificadas de forma distinta de todas as outras funções e cargos. A Lei 8.666, que regulamenta contratos nos órgãos da administração pública,¹⁷¹ a isenta dos processos licitatórios:

Art. 25 - É inexigível a licitação quando houver inviabilidade de competição, em especial:

(...)

III - para contratação de profissional de qualquer setor artístico, diretamente ou através de empresário exclusivo, desde que consagrado pela crítica especializada ou pela opinião pública. § 1º Considera-se de notória especialização o profissional ou empresa, cujo conceito no campo de sua especialidade, decorrente de desempenho anterior, estudos, experiências, publicações, organização, aparelhamento, equipe técnica, ou de outros requisitos relacionados com suas atividades, permita inferir que o seu trabalho é essencial e indiscutivelmente o mais adequado à plena satisfação do objeto do contrato.

Se outros coros fossem observados, é natural que pudessem ser verificadas atividades diferentes das descritas acima, mesmo que esses grupos fossem coros de empresas. Como adverte Becker (1982:5), a ausência de algumas dessas atividades, ou a presença de outras, não faz com que uma obra de arte deixe de existir, mas sim que a mesma exista de forma diferente. Seria facilmente notada, também, a diferença entre as atividades listadas na análise de um coro cujo funcionamento deu-se há duas, três ou mais décadas atrás. Entre os vários fatores que vão se modificando com o tempo, estão o público do coro – e seu gosto –, os cantores, as instituições patrocinadoras, a função daquele grupo na comunidade onde está inserido, as motivações dos coristas, bem como a motivação do próprio conjunto.

¹⁷¹ Lei 8666, de 21 de junho de 1993. Regulamenta o Art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências.

3.2.4 O regente

Para identificar que fatores podem como ser considerados essenciais ao desenvolvimento do trabalho do regente num desses grupos, nas conjunturas descritas, é possível olhar seu trabalho nos coros objetos desta tese sob dois pontos de vista: sua posição na rede de cooperações – as funções que executa, bem como a maneira como lida com as questões relativas ao aspecto organizacional da atividade coral e da instituição à qual o coro pertence, ressaltadas pela perspectiva sociológica que norteia esta observação – e, por outro lado, as questões musicais de seu trabalho, que são consequência da referida perspectiva sociológica.

O regente dos coros observados desenvolve sua tarefa buscando equilibrar várias metas. Procura atender aos interesses de seu coordenador direto, da direção da empresa em que trabalha, dos cantores, que têm motivações as mais diversas – pelo caráter voluntário de sua atividade, estes necessitam de motivação constante – e do público ouvinte. Além disso, o regente tem suas próprias convicções musicais e artísticas, que muitas vezes são diferentes das de todas as partes citadas acima. Ao mesmo tempo em que, para as empresas estudadas, o coro era uma prática-satélite, o regente o entendia como sua atividade principal, afinal ele era o seu único vínculo com a empresa. A condução de um grupo com objetivos tão variados resulta numa função artística diferente daquela desempenhada pelo maestro, conforme idéia solidificada a partir do século XIX, assim descrita pelo sociólogo Christopher Small (1998:79):

Seu poder sobre a performance e sobre os ensaios que a precederam parece absoluto. Sua autoridade vem do controle que exerce sobre a partitura colocada na estante à sua frente, que somente ele, entre todos os músicos, pode ver e tem o poder de interpretar. Ele é uma figura “maior que a vida”, até mesmo heróica, que, mesmo com suas costas voltadas para a platéia, a domina e a mantém em silêncio absoluto, enquanto com suas expressões faciais e gestos de suas mãos impõe sua

vontade aos sofisticados, e freqüentemente aborrecidos ou estressados, músicos profissionais à sua frente, trazendo-lhes à vida, guiando e dando forma à sua performance.¹⁷²

E também pelo musicólogo Stephen Cotrell (2007:89), em texto que explora diferentes significados da comunicação gestual do maestro, comparando-a com as práticas de um xamã num ritual religioso (comparação também utilizada por Small):

Ele controla não somente o desenrolar do próprio concerto, mas também é visto como o controlador dos músicos, uma figura autoritária à qual eles aparentemente devem se submeter (...). Então, nele está investida a autoridade da interpretação, um entendimento de que, como controlador das forças envolvidas na performance e modelador da sonoridade geral (modelagem que é, obviamente, representada cineticamente pelos movimentos de suas mãos e seu corpo), ele consente a re-criação das intenções do compositor em nosso favor. Certamente não é coincidência que a ascensão do regente como uma figura autoritária durante o curso do século XIX foi acompanhada por mudanças nas práticas dos rituais de concerto que, em muitos aspectos, parece ter sido projetada para destacar ainda mais sua autoridade e sua mística.¹⁷³

O sociólogo Everett C. Hughes (1971:312), um dos professores de Becker, ressalta a diferença entre a análise do título de uma profissão e as tarefas a ela relacionadas. Segundo ele, determinado trabalho (no caso de seu estudo, a enfermagem) é realizado por um indivíduo dentro de alguma organização, que o reconhece. O título que este indivíduo recebe, entretanto, não indica necessariamente as tarefas que ele realiza dentro dessa organização. Assim, a simples terminologia “regente coral” não basta para estabelecer uma compreensão dessa

¹⁷² His power over the performance and over the rehearsals that have preceded it appears all but absolute. His authority comes from his control of the score lying open on the desk before him, which he alone among the musicians sees and has the power to interpret. He is a larger-than-life, even heroic figure who, even with his back to the audience, dominates them into stillness while with facial expressions and gestures of his hands he imposes his will on the sophisticated and often bored or stressed professional musicians before him, galvanizing them into life and guiding and shaping their performance.

¹⁷³ Not only does he control the unfolding of the concert itself, but he is also seen as the controller of the musicians, an authoritarian figure to whom they must apparently submit (...). Invested in him, therefore, is also the authority of interpretation, an understanding that, as controller of the performance forces and shaper of the overall sound (shaping that is, of course, kinetically represented by his hand and body movements), he enables the recreation of the composer's intentions on our behalf. It is surely no coincidence that the rise of the conductor as an authoritarian figure over the course of the nineteenth century was accompanied by changes in the practice of concert rituals that in many respects appear to have been designed to enhance further his authority and mystique.

atividade, devendo ser, conseqüentemente, complementada pela descrição das tarefas executadas. A observação do “pacote de funções”¹⁷⁴ – terminologia utilizada por Hughes – de um regente num coro de empresas pode, então, revelar dados que passariam despercebidos caso esta profissão fosse relacionada somente ao título pela qual é identificada, como mencionado nas passagens citadas de Small e Cotrell.

Sob a responsabilidade do regente estão a direção musical do grupo, em ensaios e apresentações, bem como a confecção e cópia dos arranjos que serão executados, na maioria das vezes escritos especialmente para aquele grupo, prática que foi sendo desenvolvida nos coros das empresas observadas em função das características vocais dos cantores destas. O ensino de vozes separadas também faz parte de suas atribuições, muitas das vezes em horários separados do ensaio coletivo. A ausência de habilidade de leitura musical por parte dos coristas torna esta uma tarefa fundamental no processo. Nos grupos observados, mais que simplesmente responsável pelo produto musical construído naquele coro, ao regente cabia também a execução de tarefas ligadas à infra-estrutura, tais como verificação do funcionamento do instrumento acompanhador (teclado eletrônico), arregimentação de novos cantores, elaboração de programas de divulgação do trabalho coral dentro da instituição e visita prévia aos locais de apresentação, quase sempre lugares que não reuniam condições ideais para apresentações musicais. No Coral do SEBRAE/RJ, por causa do grande número de apresentações no interior do estado, cabia ao regente a programação do teclado utilizado, bem como com as ligações elétricas para o mesmo (inclusive verificações de voltagem), além da responsabilidade pela qualidade da amplificação para as vozes, necessária em locais como feiras e palcos montados em praça pública. Mesmo quando alguma dessas tarefas era realizada por outras pessoas, a responsabilidade final sobre estas era do regente.

¹⁷⁴ Bundle of tasks.

Comentários do historiador Henry Raynor (1981:336) acerca das atividades do mestre-capela no século XVII ilustram aspectos da atividade do regente dos coros de empresa aqui em tela. Primeiramente, ao comentar o trabalho do compositor Joseph Haydn como mestre-capela, Raynor descreve um pacote de funções como aquele relacionado acima ao regente dos coros observados:

Cabia-lhe não só superintender a música da *Kapelle* como era também responsável pela disciplina, conduta e boas maneiras dos seus subordinados e por sua aparência sempre corretamente vestidos em uniforme. Devia cuidar em que os instrumentos fossem adequadamente mantidos e conservados (Haydn, como *Kapellmeister* de três sucessivos príncipes Esterhazys, afinava ele mesmo os instrumentos de teclado), e que a musicoteca, partituras e partes instrumentais fossem mantidas em boa ordem. Devia apresentar-se ao seu patrão em horas determinadas e receber suas ordens, sempre uniformizado e emperucado.

O mestre-capela é parte de uma corte, com responsabilidades e deveres estabelecidos da mesma forma que todos os demais funcionários, uma situação que difere da intenção romântica de considerar o artista um ser superior.¹⁷⁵ Igualmente, o regente do coro de empresa é o responsável pelas atividades musicais numa instituição maior, onde se desenrolam diversas outras atividades. Anteriores ao seu ideal estético estão os deveres para com seus contratantes, cujo gosto antecede ao seu próprio, de músico.

Esses músicos, em maioria, eram empregados em cortes, artífices compositores capazes de escrever de modo aceitável num idioma socialmente agradável, mas incapazes de dizer alguma coisa fora das trivialidades elegantes em que a música do século XVIII facilmente caiu.

(...)

Nada mais do que isso se lhes pedia. Tinham eles um lugar reconhecido, inatacável mas modesto no esquema da sociedade, satisfazendo gostos estabelecidos. O desejo palaciano de música, desde o *concerto grosso* de inícios do século até a sinfonia e o

¹⁷⁵ Blume (1970:108) lembra que, durante o século XIX a tarefa maior do artista era “proclamar a natureza interior do homem, dar voz ao inexprimível (...) [O artista] é de tal forma comprometido com tal tarefa que precisa se sacrificar, extinguir sua personalidade em sua obra. (...) [O artista] não fala por si próprio. Algo transcendental, de outro mundo, universal fala por ele”.

concerto solo no final dele, satisfazia-se com graciosos clichês, dos quais Alessandro Scarlatti escreveu mais de mil. (Raynor, 1981:337)

A situação do regente num coro de empresa pode ser ilustrada, também, pelos diferentes relacionamentos que Haydn manteve com o segundo e terceiro de seus patrões na Corte de Esterhazy, como mencionado pelos musicólogos Donald Grout e Claude Palisca (1988:587). O Príncipe Nicolau, conhecedor e incentivador das atividades musicais no palácio, mantinha uma orquestra de vinte e quatro músicos (de grandes proporções para a época) e acompanhava proximamente as atividades do compositor, exigindo a criação de determinadas obras e opinando sobre instrumentação, estilo e até mesmo interpretação. Para tanto, Haydn dispunha de recursos humanos e estruturais abundantes, mas sofria forte controle por parte de seu empregador, que não lhe permitia viagens ou mesmo a divulgação de sua obra (cujos direitos de venda e promoção eram vedados ao compositor), condições que eram estabelecidas por contrato. Nicolau Esterhazy foi sucedido por Joseph Nicolau II, que não mantinha a mesma apreciação para com a produção artística em sua Corte, e que dispensou a orquestra logo no início de seu mandato. Eventualmente o Príncipe recontratou Haydn, mesmo sem o interesse em sua música demonstrado por seu antecessor, mas em função da importância que o fato de ter o nome de Haydn (um dos compositores de maior renome na Europa ao final do século XVIII) em sua folha de pagamento conferia à sua Corte. Nesse novo contrato, então, era permitido ao compositor aceitar comissões para novas obras, divulgar sua produção (e receber para tanto) e partir em viagens de concertos.

Mesmo em empresas onde a atividade coral tenha grande proporções e longa tradição (como a Petrobrás, conforme descrito anteriormente) é mister se manter em mente que produção musical não é a atividade mais importante da instituição. Assim sendo, o desenvolvimento de estratégias que mantenham essa empresa motivada para a continuidade

do trabalho faz parte do pacote de funções do regente. Nas empresas observadas nesta tese, as decisões finais a respeito da existência e continuidade dos coros cabiam a pessoas em cargos de direção que, na maior parte das vezes, não tinham experiência ou qualquer familiaridade com a atividade coral. Nesse aspecto, a FENASEG foi exceção entre os grupos estudados, pois o diretor administrativo da empresa, que geria a área à qual o coro era afiliado, era um apreciador de música, especialmente do repertório jazzístico, além de pianista amador, que, em encontros periódicos com o regente, discutia questões musicais acerca do trabalho coral, eventualmente até sugerindo canções para o repertório.

A avaliação de resultados dos projetos corais estudados eram, via de regra, feitas pelos coordenadores dos mesmos, juntamente com os gerentes das áreas em que trabalhavam. Ao contrário da avaliação baseada em informações de caráter financeiro ou comercial, o julgamento da adequação de um coro nos processos de uma determinada empresa é feito por parâmetros que o matemático Marcos Cavalcanti (2001:35) chama de “intangíveis”, devido à inviabilidade de um cálculo preciso dos benefícios que uma atividade coral traz a uma empresa. Entretanto, é comum a criação de parâmetros que funcionem como marcadores para tal avaliação, como número de canções aprendidas, de ensaios e apresentações realizadas ou de cantores freqüentando os ensaios. A compreensão desses moldes de avaliação e o desenvolvimento de ferramentas de atuação que os contemple, mesmo que tais parâmetros não correspondam às questões pelas quais o próprio regente avalia seu trabalho artístico, constitui uma parte importante do pacote de funções do regente ora estudado, de que depende a própria existência do coro.

Um outro aspecto central do trabalho do regente num coro de empresa é sua capacidade de motivar os cantores, afinal eles são as peças fundamentais de todo o trabalho coral. O caráter voluntário dos cantores faz dessa motivação uma preocupação constante para

o regente, cuja atuação, nos coros observados neste tese, foi determinada por uma constante atenção às opiniões e atitudes dos mesmos com relação a repertório, estilo vocal, locais para apresentação, postura, organização de ensaios etc.

3.2.5 Os cantores

Se a função do mestre-capela do século XVIII pode ilustrar a pluralidade de atividades exigida do regente dos coros observados, o mesmo não acontece com o trabalho dos músicos que trabalham com ele na corte. Enquanto estes eram, em sua maioria profissionais e contratados para aquela tarefa, os cantores dos coros de empresas são conscientes do caráter amador e voluntário de sua atividade.

No dia seguinte à primeira apresentação do Coral da TV Globo, houve intensa troca de mensagens eletrônicas entre os cantores, comentando aquela estréia. Após já ter enviado algumas mensagens para aquele fórum, um dos cantores, jornalista, encerrou sua participação dizendo ironicamente: “Pessoal, preciso ir trabalhar agora, afinal sou um cantor que de vez em quando faz uma reportagem”. Este comentário ilustra a característica principal do cantor num coro de empresa: a consciência das prioridades de suas atividades. Trata-se de um profissional para quem o coro é uma atividade secundária, cuja atuação no grupo tem caráter voluntário. Como mencionado anteriormente, esse corista também não tem necessariamente treinamento musical ou vocal, além de uma relação muito tímida com a atividade coral no seu dia-a-dia, mesmo como ouvinte. Numa grande parte das vezes, as referências a respeito de música coral desses cantores vão sendo criadas a partir da sua experiência nos próprios coros em que participam. Esse processo acontece contra um pano de fundo formado a partir das informações musicais às quais são expostos cotidianamente, membros que são de uma

sociedade contemporânea urbana. Parafrazeando Copland¹⁷⁶, os coros de empresas aqui estudados são o canto do “homem comum”.

O compositor e psicólogo Leonard Meyer (1994), num texto em que avalia positivamente a validade e realização de algumas de suas previsões acerca dos rumos da criação artística no final do século XX, principalmente com relação à pluralidade e diversidade de estilos (Meyer:1967), reconhece algumas mudanças significativas na cultura ocidental nas últimas décadas, bem como suas influências nas relações entre esses estilos. A mais forte delas é provocada pela inovação tecnológica promovida pela indústria da música, que tem grande impacto sobre a cultura do ocidente. Segundo o autor, muito mais que nos compositores – apesar de influenciados pelas possibilidades oferecidas por computadores, sintetizadores e todo o aparato eletrônico atualmente disponível – tal impacto é sentido fortemente nos ouvintes. A disseminação, e posterior miniaturização, dos equipamentos de registro e reprodução sonora criaram uma nova espécie de consumidores da música. O ouvinte moderno, ainda segundo Meyer, tende a ser menos concentrado na audição da obra musical, pois hoje é muito freqüente sua realização paralela a outras atividades. Exemplos desse fato são, no ambiente doméstico, os aparelhos de som com controle remoto, os *walk-man*, e os próprios aparelhos de som automotivos, enquanto no ambiente público, a *muzak*¹⁷⁷.

Já o compositor canadense John Rea (2003:1373) comenta que o ouvinte moderno dispõe da capacidade (e a usa) de ouvir somente as partes que lhe interessam, em detrimento da integralidade da obra musical (fato também mencionado por Meyer). É a prática que chama de *pornofonia*, assim denominada pois, “assim como na literatura pornográfica, ao

¹⁷⁶ Aaron Copland, compositor norte-americano de *Fanfarre for the common man*.

¹⁷⁷ *Muzak* é o termo mais comumente utilizado para música que depende de baixos níveis de atenção. Refere-se à música ambiente, também chamada, pejorativamente, de “música de elevador”. Curiosamente, o que se percebe, no século XXI, como consequência da utilização da tecnologia, já era experimentado por Eric Satie, em suas peças intituladas *Musique d'ameublement* (música de mobília), escritas de 1917 a 1923.

consumidor dessa música não é necessária a leitura do livro do começo ao fim, para a obtenção de sensações fortes”.¹⁷⁸ O autor menciona o estilo de audição decorrente da facilidade de uso dos controles de “avançar” e “recuar” dos aparelhos de reprodução digital de música também como responsáveis por esse evento. Rea comenta a grande irritação do maestro Cláudio Abbado no episódio do relançamento de diversas de suas gravações na forma de “melhores momentos”, ou mesmo agrupadas por assunto, como “temas sentimentais”. Segundo o maestro, tais projetos objetivam somente a satisfação rápida da lascívia dos ouvintes.

Para Hennion (2001:4) é uma mudança nas condições e nos espaços de audição do ouvinte moderno que determina sua característica mais marcante:

Se os espaços de audição modernos são muito diferentes dos que eram conhecidos no passado, a diferença deve ser encontrada menos em modificações internas de uma psicologia profunda ou nos principais contextos de significação musical do que na série de novos meios e ocasiões de audição. É a transformação radical de todos os materiais intermediários que verdadeiramente criou o espaço musical da audição atual – o que eu tenho chamado de produção do amador.¹⁷⁹

Meyer (1967) sugere que as causas de mudança no comportamento estilístico-musical de uma comunidade é causada também por elementos extrínsecos à música, mas de origem comportamental. Na verdade, direcionamentos estilísticos acontecem numa esfera muito mais ampla que somente a da composição e interpretação musical. Assim, a mudança na maneira de ouvir e consumir música (constatada também por Rea) não acontece de forma isolada, mas de acordo com mudanças de crenças e atitudes na sociedade. Quando se pretende, por meio da

¹⁷⁸ N'est pas nécessaire de “lire le livre” du début à la fin pour se procurer des sensations fortes.

¹⁷⁹ If modern spaces of listening are very different from what was known in earlier times, the difference is to be found less in an internal modification of the deep psychology or in that of the main social contexts of musical signification than in the series of new means and occasions for listening. It is the radical transformation of all its material intermediaries that has truly created the musical space of current listening – what I have called the production of the amateur.

arte, alcançar o público, e esse público pertence a uma sociedade regida por determinadas características, então pelo menos alguns pontos em comum devem existir entre o produto artístico e a comunidade. Como, então, essas características da cultura contemporânea podem afetar a atividade artística do regente coral no Brasil? É natural que, primeiramente, se identifique com que público lida esse profissional.

Meyer e Rea mencionam o estado de mudança constante e a maneira pela qual o ouvinte faz uso de seu tempo como questões básicas da produção musical contemporânea. Não obstante, Meyer (1994:328) sugere que tais questões não se limitam à música, ou mesmo a qualquer tipo de arte, mas alimentam e são alimentados pela sociedade como um todo:

Não quero minimizar a importância de condições econômicas ou políticas, de descobertas científicas ou geográficas, de inovações médicas ou tecnológicas, na determinação da direção e velocidade das mudanças culturais. Mas, exceto em circunstâncias especiais, tais mudanças, no meu ponto de vista, não influenciam diretamente as escolhas musicais e estilísticas feitas pelos membros de uma comunidade musical. Ao contrário, domínios externos à música afetam a história dessa música através da mudança de crenças e atitudes – *a ideologia cultural* – que estabelece valores e objetivos baseados nos quais compositores e intérpretes, mecenas e platéias escolhem determinados tipos de música.¹⁸⁰

O princípio norteador dos trabalhos corais aqui observados advinha do fato de este ser realizado por indivíduos imersos nas características aqui descritas, não só com relação a referências musicais, mas também à sua situação enquanto funcionários de uma empresa contemporânea. Segundo o psicólogo Peter Topping (2002:44) essas instituições também se encontram em meio a uma situação onde pouca disponibilidade de tempo e necessidade de

¹⁸⁰ I do not mean to minimize the importance of economic and political conditions, of scientific or geographical discoveries, of technological and medical innovations, in affecting the direction and speed of cultural change. But save in exceptional circumstances, these changes do not, in my view, *directly* influence the musical/stylistic choices made by members of the musical community. Instead, realms external to music affect the history of music by changing the beliefs and attitudes – the cultural ideology – that establishes the values and goals in terms of which composers and performers, patrons and audiences choose particular musical means.

resultados cada vez mais rápidos são características provavelmente decorrentes de constantes mudanças:

Hoje, quando se chega ao estado almejado, o mundo já mudou de novo, e mais uma vez define-se um novo alvo. Essa revisão fundamental de um modelo relativamente simples tem profundas conseqüências para as empresas e para os líderes gerenciais. A sugestão implícita é que as organizações se encontram em constante estado de transição. Não se trata de fenômeno pouco duradouro nem de algo a ser gerenciado no processo de criação do novo *status quo*. A transição é o *status quo*, se isso é possível. O chão está em constante movimento irregular sob nossos pés, e tudo indica que não parará tão cedo.

Da mesma forma, a rapidez do desenvolvimento tecnológico, comentada cada vez mais reiteradamente em análises do ambiente corporativo contemporâneo, exerce influência sobre o cotidiano do funcionário que participa de um coro de empresa, como se verifica no artigo de Leandro Costa (2007):

Para essa geração a lógica linear (com começo, meio e fim) não tem mais importância. Eles criam sua própria hierarquia na hora de receber informações; pensam em hipertexto. Além disso, processos simples, com uma tarefa única, não conseguem prender sua atenção. Eles preferem processos mais complexos, onde há várias tarefas sendo executadas de forma paralela.

Chama atenção a motivação deste texto: descrever uma geração de novos profissionais que têm em média 20 a 25 anos de idade, e que já mostram diferenças comportamentais sensíveis em relação à geração anterior, numa discussão que parece transcender a dicotomia entre o individual e o coletivo. O assunto tratado é o que poderia chamar-se de multi-individualismo: a realização, por um só indivíduo, de várias tarefas simultâneas.

Diversos depoimentos recolhidos dos cantores nas observações realizadas referiam-se a questões de caráter pessoal, principalmente quando relacionados à sua motivação. Muitos deles justificavam sua participação no coro por pontos diferentes às questões artísticas ali desenvolvidas, como se nota nas palavras de uma das cantoras do SEBRAE/RJ: “Vim para o

coro porque estava precisando de terapia, mas não tinha dinheiro para pagar um tratamento”. A abordagem pouco controlada dos depoimentos recolhidos não permite, aqui, uma análise apropriada dessas motivações pessoais, mas aponta uma lacuna a ser preenchida nas investigações sobre o funcionamento dos coro de empresa no Brasil, uma vez que nenhum trabalho nesse sentido foi encontrado no decorrer da presente pesquisa.

3.3 Fatores musicais

Ao focar a rede de cooperações numa produção artística, Becker trata “as pessoas definidas como artistas de forma não muito diferente de outros tipos de trabalhadores” (p.x), uma vez que seu interesse maior está na identificação das formas pelas quais essa cooperação ocorre. Assim, lhe é natural estabelecer comparações entre formas de arte que gozam de diferentes níveis de reputação, como uma tira de quadrinhos de jornal e uma sinfonia de Beethoven.¹⁸¹ Por consequência, sua observação não contempla quaisquer julgamentos de ordem estética, como também não discute problemas de significado da arte produzida. Essa postura, típica de uma observação de caráter sociológico, é contestada por muitos que encontram na produção musical uma finalidade primordialmente estética, como se nota na reflexão do regente norte-americano Harold Decker:

Movimento, sem sentido de frase, é o que Joe Flummerfelt chamou de “ritmo sem consciência”. Música precisa ter tudo: ritmo, melodia e um conceito mental. Mas muito do que acontece hoje em dia é realizado meio que sem consciência. Eu me contorço quando penso que algumas coisas que vejo na televisão recebem o mesmo nome de um moteto de Brahms – tudo é chamado de música. É preciso haver termos diferentes para coisas como essas. (Wine, 2001:27)¹⁸²

¹⁸¹ Hoje, passadas quase três décadas da publicação de *Art Worlds*, novas formas de produção artística surgiram, enquanto outras passaram a gozar de reputação mais elevada, o que pode ser exemplificado pela atividade de grafiteiros e DJ's.

¹⁸² Movement, without feeling for the phrase, is what Joe Flummerfelt called “mindless rhythm”. Music has to have everything: rhythm, melody and a mental concept. Too much today is sort of mindless. I cringe

Porém há autores que analisam sociologicamente os objetos musicais que, mesmo ciosos por uma pesquisa que não esbarre em críticas de valor artístico, crêem ser impossível a separação entre as situações sociais ocorridas numa produção de uma obra de arte e seu conteúdo. Entre eles está Hennion (2008:36), que concentra o foco de sua pesquisa nas relações entre o objeto e seu significado, que chama de reflexividades:

O que claramente separa essa postura do essencialismo estético e do reducionismo sociológico é que, nessa posição, o objeto tem grande importância – mas um objeto visto agora, através dos “feedbacks” e reações que ele permite.¹⁸³

Conquanto esta seja uma discussão freqüente em textos da área da Sociologia da Música, a intenção desta tese não é discutir a relação entre os processos de ordem social de uma produção musical e seu significado.¹⁸⁴ Todavia, nas observações realizadas pode-se notar que as características sociais encontradas são responsáveis por particularidades de ordem musical que, muitas vezes, caminham em mão contrária àquelas descritas nos manuais analisados no primeiro capítulo. Tal fato acentua a importância da observação da música coral por perspectivas diferentes daquelas tradicionalmente usadas para explicá-la, como aqui é proposto.

Por mais que se procure formas alternativas para a descrição de uma atividade musical, algum tipo de sistematização dos dados coletados se faz necessária para balizá-la, e esta passa por parâmetros já conhecidos (e citados no primeiro capítulo). No caso deste estudo, tais parâmetros agrupam-se em duas categorias: repertório (forma, tessitura, textura e tratamento

when I think that some of the things I see on television are of the same name as a Brahms motet - it's all called music. They ought to have different names for stuff like that.

¹⁸³ What clearly sets this posture apart from aesthetic essentialism and from sociological reductionism is that, in this position, the object matters a great deal – but an object seen now through the ‘feedbacks’ and reactions it enables.

¹⁸⁴ A discussão sobre o significado de uma música, bem como sua produção e recepção são o ponto central também nos textos do sociólogo Peter Martin (2000) e do musicólogo Olle Edström (1997).

do texto) e regência (gestual e procedimentos de ensaio). Como lembra Bohlman (1992:198), “o negócio da musicologia é definir músicas, delimitando seus padrões internos de coerência e identificando suas relações com algum tipo de ordem externa”.¹⁸⁵

3.3.1 Aspectos do repertório

3.3.1.1 Questões estruturais

Para Fernandes (2003:99), a adequação do repertório é questão fundamental para que o trabalho de um grupo coral seja bem sucedido. Relaciona, em seu texto, uma série de itens em que essa adequação pode se dar, dentre os quais estão a vivência cultural e estética de seus membros e o nível técnico do grupo. Descreve, ainda, possíveis problemas que podem decorrer de uma escolha de repertório que estiver acima das possibilidades técnicas do grupo:

- a) Falta de estímulo por parte dos cantores em razão da impossibilidade de realização do repertório proposto, acima da condição técnica do coro.
- b) Ocorrência de problemas relacionados à saúde vocal, em função de uma exigência acima dos limites do grupo naquele momento.
- c) Evasão de cantores em razão de uma prática frustrante.
- d) Falta de empenho por parte dos cantores em razão de um repertório que não oferece qualquer tipo de desafio (repertório aquém das possibilidades do grupo).

Mas preocupação com a adequação de repertório aos executantes não é fenômeno exclusivo de coros de empresas contemporâneos. Comentando a fidelidade à obra musical em momentos históricos diferentes, o musicólogo Peter Szendy menciona uma prática comum na produção operística italiana no século XIX, na qual os compositores escolhiam os intérpretes de uma determinada montagem antes de escrever a ópera, às vezes antes até mesmo de

¹⁸⁵ Musicology is in the business of defining musics, delimiting their internal patterns of coherence, and identifying their relations with some sort of external order.

escolher o libreto. Tal prática fazia com que a música dos personagens fosse escrita exatamente de acordo com as características técnico-musicais de um determinado cantor. Por conseguinte, a cada montagem a ópera sofria modificações, em função dos intérpretes escolhidos. Szendy (2003:60-61) ilustra esta situação com uma carta escrita por um dos compositores mais bem sucedidos nessa área, Gaetano Donizetti, a Mercadante, maestro responsável pela adaptação da música na remontagem de uma das suas óperas:

Corrige todas las faltas de mi partitura, vigila con buen ojo mi ópera, haz con ella todo lo que consideres útil, em el sentido más amplio de la palabra: añade cosas a la instrumentación, reinstumenta, aligera la instrumentación, abrevia, alarga, transpón, en resumen: conviértela en una obra tuya.

Na opinião do compositor Hector Berlioz (1994:58) a adequação do repertório operístico ao intérprete chega a situações extremas, comprometendo a integridade da obra em favor unicamente da demonstração dos dotes vocais do cantor:

O senso comum diria que, no estabelecimento conhecido como teatros de ópera, os cantores ali estão para as óperas; o fato é exatamente oposto – as óperas estão lá para os cantores. Uma partitura precisa ser continuamente ajustada, modificada, remodelada, emendada, alongada ou encurtada para alcançar um estado (e que estado!) no qual pode ser interpretada pelos artistas que as cantam. Um cantor acha sua parte muito aguda, outro muito grave; esse tem muito o que cantar, aquele não tem o suficiente. O tenor quer que toda a frase termine com *i*, mas o barítono prefere o *a*.¹⁸⁶

O repertório dos quatro coros analisados era formado por canções populares brasileiras, adaptadas especificamente para cada um deles, escolha que se deve à preocupação com o contexto ao qual pertenciam os cantores. Tais canções eram quase sempre conhecidas

¹⁸⁶ Common sense would say that in the establishment known as lyric theaters, the singers are there for the operas; the fact is just the other way around – the operas are there for the singers. A score must continually be fitted, recast, patched up, lengthened, or shortened to put in into a state (and what a state!) in which it can be performed by the artists by whom it is delivered. One singer finds his part too high, another too low; this one has too much to sing, that one not enough. The tenor wants every phrase to end with *i*, the baritone wants *a*.

previamente pelos cantores que, na maior parte, estavam iniciando sua experiência coral naqueles grupos. Assim, a atividade coral se tornava mais próxima do contexto de seus participantes, a partir do qual eram traçadas as linhas diretivas do trabalho realizado pelo regente,¹⁸⁷ questão que embasava a opção por determinadas escolhas de elementos musicais nesse repertório.

A forma da canção popular, geralmente estrófica, ternária ou rondó, é um desses elementos. As canções eram compreendidas pelos cantores com mais facilidade que outras formas e faziam com que as peças fossem prontadas mais rapidamente, o que era importante nesses coros, tanto pela motivação dos participantes como pela possibilidade de marcação de apresentações com pouca antecedência. A duração dessas canções, sempre em torno de três a cinco minutos, convergia para o mesmo objetivo, bem como a ênfase na melodia e no texto, e a fraseologia e métrica regulares. Mais ainda, eram cantadas em português (frases em inglês eram utilizadas somente em citações de outras canções), o que tornava-as ainda mais próximas do contexto musical dos coristas.

O sistema tonal, utilizado na maior parte dessas canções¹⁸⁸, reforçava a familiaridade dos cantores com o trabalho coral, pois funcionava como mais um fator de inserção deste no contexto das referências musicais daqueles. Uma discussão sobre o grau de naturalidade desse sistema para o ouvido humano excede ao escopo deste trabalho, mas de fato notou-se que,

¹⁸⁷ Apesar de não ter sido utilizado como referência teórica para os trabalhos observados, estes se aproximam de idéias defendidas pelo educador Paulo Freire (1970), especialmente no que tange à importância da realidade social do aluno como ponto de partida do processo de ensino e aprendizagem. Também um comentário do compositor Ernani Aguiar, quando indagado sobre a linguagem de sua obra coral da década de 70, em que experimentava efeitos sonoros e fonemas não-convencionais, mostra preocupação semelhante: “Abandonei aquela estética porque quero que as pessoas ouçam minha música. Quero que o público me compreenda” (informação verbal).

¹⁸⁸ As exceções eram canções ambientadas em harmonia modal.

mesmo sem saber descrever a questão harmônica tecnicamente, os cantores observados percebiam o “senso de expectativa”¹⁸⁹ (dominante – tônica) característico da tonalidade.

Frank Kuehn (2007:90), em artigo onde comenta idéias de Adorno, diz que

Em música popular podemos falar em padronização quando determinada composição, geralmente uma canção, passa a ser largamente aceita, tornando-se *standard*, isto é, padrão ou modelo para o “cânone” ou “repertório”, seja por questões qualitativas ou estéticas inerentes à música, seja por questões quantitativas, mercadológicas.

Tal padronização pode ser percebida nas referências do contexto musical que cercam os funcionários das empresas observadas, determinadas – voltando às idéias de Leonard Meyer (1994) – , pelas maneiras de ouvir e compor no mundo contemporâneo, que, por sua vez, se caracterizam por um alto nível de redundância em sua construção. Tal redundância é demonstrada na sintaxe musical em questões de harmonia, forma, dinâmica, textura e contorno melódico, tratadas de forma a fazer com que o ouvinte compreenda e responda prontamente a elas. Segundo Meyer, trata-se de uma música de fácil compreensão, geralmente de curta duração. Curiosamente, uma distinção semântica na língua inglesa ilustra bem este fato: a utilização de dois termos diferentes, *songwriter* e *composer*, para designar, respectivamente, o criador da canção de alta redundância e o compositor da música de construção mais complexa.

A discussão sobre utilização de canções no repertório coral excede à sua utilização apenas por coros de empresas. Fernandes (2003:92), comentando a presença de arranjos de canções populares no repertório de grupos corais em São Paulo e Buenos Aires, sugere que

¹⁸⁹ O termo é utilizado por Eric Salzman (1988) para descrever a harmonia tonal como um dos fatores representativos da produção musical clássico-romântica.

o arranjo de música popular se encontra numa fronteira muito delicada, uma vez que é originário de uma canção popular (massiva / produto da indústria cultural) e ao mesmo tempo utiliza um meio de expressão erudito (alta cultura), o coral. Essa fronteira, se por um lado oferece uma posição privilegiada de trabalho com duas importantes vertentes da cultura, por outro lhe traz o problema de muitas vezes não ser bem aceito em nenhuma das partes de sua origem.

Fernandes compara críticas surgidas de ambos os lados mencionados (indústria cultural e alta cultura)¹⁹⁰, decorrentes da referida posição fronteira ocupada pelo arranjo. Entre os argumentos levantados (e contestados) pelo autor junto aos que a rejeitam como forma legítima de música coral estão a falta de inventividade na canção e de vocação para seu uso criativo. Na base de tais argumentos, mesmo que não citada, está a utilização de maior ou menor redundância em elementos de sintaxe específicos de uma peça, como a estrutura formal de maior ou menor repetição, a tessitura, de extensões mais estreitas ou alargadas, ou a texturas, de construção mais ou menos variada.

3.3.1.2 Tessitura

Ao analisar as partituras do repertório realizado nos coros observados, outros regentes corais demonstravam estranheza quanto à extensão da tessitura utilizada nos arranjos, especialmente pelo freqüente uso da região grave nas vozes femininas, que, de certa forma, fugiam ao padrão de repertório coral tradicional.

O Quadro 2 mostra definições de tessitura vocal em textos de quatro autores distintos: Ray Robinson e Alan Winold (1976:76), Oscar Zander (1979:177), Guilherme Graetzer (1949:6) e Nicolai Rimsky-Korsakov (1964:135)¹⁹¹. Com exceção deste último, que se dirige

¹⁹⁰ Toda a terminologia utilizada por Fernandes foi mantida aqui para manter a fluência do texto. A discussão sobre seu significado e pertinência fogem ao propósito desta tese. O assunto é debatido especialmente por autores envolvidos com as novas tendências da pesquisa musicológica mencionadas no capítulo 2.

¹⁹¹ Optou-se pela exemplificação somente das tessituras indicadas para coros adultos, objeto exclusivo das observações desta pesquisa. Pelo mesmo motivo, apesar de Rimsky-Korsakov utilizar tabelas separadas para cantores solistas e cantores de coro, somente esta última foi utilizada na tabela.

a compositores, os livros representados no quadro foram escritos por regentes corais, que apresentam em seus textos tabelas alternativas referentes a vozes infantis e juvenis. Cada um desses autores, porém, trata de forma diferente as classificações vocais possíveis no coro adulto, dividindo-o em quatro, seis ou oito vozes. Todos os autores marcam uma extensão específica para cada voz, adicionando-lhes a possibilidade de uma expansão (marcada “exp.” no quadro), ponto no qual a exceção é Zander, que, ao invés de utilizar-se desse expediente, associa à sua demonstração informações a respeito da ressonância de cada voz (de peito, de cabeça ou falsete). Essa inconsistência entre as maneiras pelas quais diferentes autores abordam a questão, mostram que tessitura vocal não é matéria de fácil sistematização, corroborando as dificuldades de classificação por este parâmetro, já demonstradas no primeiro capítulo.

Quadro 1: Comparação entre tessituras por classificação de vozes.

	Graetzer			Rimsky-Korsakov			Robinson & Winold			Zander						
	exp.	extensão		exp.	exp.	extensão		exp.	exp.	extensão		exp.				
soprano		dó 3	sol 4	si 4	dó 3	fá 3	fá 4	dó 5		fá 3	lá 4	si b 4		sol 2	dó 4	
mezzo		lá 2	mi 4	sol 4						dó 3	fá 4	sol 4				
contralto 1		fá 2	dó 4	mi 4	sol 2	si 2	si 3	fá 4		lá 2	mi 4	fá 4	mi 2	sol 2	lá 4	
contralto 2										fá 2	dó 4	ré 4				
tenor 1		dó 2	sol 3	lá 3	dó 2	fá 2	fá 3	lá 3		fá 2	lá 3	si b 3		lá 2	dó 4	
tenor 2										dó 2	fá 3	fá# 3				
barítono		lá 1	mi 3	fá 3						sol 1	ré 3	mi b 3				
baixo	mi 1	fá 1	dó 3	ré 3	dó 1	si 1	si 2	mi 3	mi 1	fá 1	dó 3	ré 3		mi 1	sol 3	

Diferente da altura absoluta de cada naipe, mencionada pelos regentes, a amplitude da extensão foi a questão que determinou de forma mais marcante as escolhas de tessitura utilizada nos arranjos interpretados pelos coros observados. Todos os autores mencionados mostram uma tessitura maior que uma oitava para cada voz. Porém, a pouca experiência vocal, bem como o contexto musical dos cantores observados, lhes conferia, na maior parte das vezes, uma extensão mais curta que a oitava (muitos deles consideravam confortável uma região ainda mais curta, contida em intervalos de quarta ou quinta apenas). Não seria possível identificar, com base nos dados recolhidos durante esta pesquisa, as causas específicas desse encurtamento de tessitura com relação às extensões demonstradas no Quadro 1.¹⁹² Porém, considerando-se o comentário de uma cantora do SEBRAE/RJ, pode-se compreender como uma dessas causas a força exercida sobre os participantes do coro de empresa pelas características estruturais da música produzida com objetivos mercadológicos (de que fala Adorno). A propósito de um trecho onde a linha de sopranos orbitava em torno de lá3 e ré4 a cantora disse: “Esse pedaço é esquisito. Parece ópera, ou música da igreja, ou música de velho. Sei lá. Não é normal”. A afirmação é confusa. Os nomes utilizados para intitular tal trecho musical denotam estilos de características muito amplos e, freqüentemente, opostos. A depoente não conhecia os estilos citados e, por isso, usa os termos de forma vaga. Mas o que chama mais atenção é o conceito de naturalidade da voz cantada. Para ela, tal trecho soava artificial pois só conseguia ser entoado na região de ressonância de cabeça, diferente de sua voz falada. Mesmo que, por meio de exercícios, os cantores do coro pudessem experimentar uma projeção sonora maior, a clareza e articulação do texto, que, no julgamento daquela cantora, era uma fator fundamental para o sucesso daquela realização musical, se prejudicavam. Tal questão foi levada às cantoras de dois outros coros observados, que

¹⁹² Silva Sobreira (2003) aborda o problema discutindo, separadamente, sua ocorrência com crianças e adultos.

relataram sensação semelhante. Assim, ao procurar aproximar a atividade coral do contexto musical desses cantores, a tendência dos arranjos era fazer com que as vozes soassem na região que os cantores julgassem mais natural, baseados em seus próprios parâmetros.

O contexto social da própria empresa também influenciava a escolha de tessitura. A prática de se escrever arranjos especificamente para cada um dos coros (em função do conhecimento das vozes de cada corista) deveria ser subordinada às possibilidades de freqüência aos ensaios dos coristas, bem como à sua impaciência com exercícios de técnica vocal, outra razão pela qual a região central de cada tessitura era a mais explorada. A variação no número de cantores verificada de ensaio a ensaio se dava também nas apresentações, motivada, muitas vezes, por questões institucionais, o que justificava esse encurtamento de tessitura observada. Menos cantores significava menos volume, o que era em parte compensado se as peças tivessem a tessitura em que todos os coristas se sentissem mais confortáveis e com melhor capacidade de projeção.

Apesar de se referir à composição de obras corais-sinfônicas e, conseqüentemente, a cantores de técnica mais desenvolvida que os aqui observados, o texto de Rimsky-Korsakov permite, em dois de seus comentários (p.132), a compreensão da filosofia de trabalho dos coros desta tese com relação à tessitura vocal. Primeiramente ele considera as individualidades verificadas entre cada cantor, o que implica em tessituras variadas, no que diferem dos instrumentos, cuja tessitura é determinada unicamente pelas características de sua construção. Mas, logo após, recomenda que o compositor escreva para vozes de maneira igual, “sem se preocupar com as habilidades e defeitos individuais dos cantores”.¹⁹³ Apesar de cantores terem vozes diferentes, a questão que se mostrava mais importante nos coros observados era a busca por uma tessitura média, comum à maior parte dos cantores. O

¹⁹³ Without having to trouble himself as to the abilities or defects of individual singers.

comentário do regente J. Spencer Curwen (1887:58), acerca de composições para coros de igrejas inglesas, também mostra que essa busca é comum ao trabalho de muitos regentes na lida com cantores voluntários, independente de sua filiação:

Com relação aos arranjos modernos, acho que a maioria é de homens que têm excelente cantores em seus coros; têm bons baixos, e escrevem partes de baixo graves. Acho que se trata de um grande erro, pois o tipo de baixos que normalmente temos em nossos coros não são particularmente bons no registro grave.¹⁹⁴

O Quadro 2 mostra essa tessitura média, que se mantinha dentro de uma oitava em todos os naipes, com colchetes marcando as expansões que foram encontradas raramente, e que ocorriam em função de determinados cantores com os quais os grupos contavam em momentos específicos.

Quadro 2: Tessituras utilizada nos coros observados.

	exp.	Extensão		exp.
soprano	[lá 2]	dó 3	dó 4	[ré 4]
contralto	mi 2	fá 2	fá 3	
tenor		dó 2	dó 3	fá 3
baixo	lá 1	dó2	dó 3	[mi 3]

¹⁹⁴ With regard to modern arrangements, I find that the majority of arrangers are men who have excellent singers in their choir; they have good basses, and they write low bass parts. I think that is a great mistake, because the sort of basses we ordinarily get are not particularly good in the low register.

Chama atenção a facilidade de expansão grave da tessitura das vozes femininas, decorrida, entre outros fatores, da dificuldade de utilização de voz de cabeça mencionada anteriormente, sentida mais intensamente pelas vozes femininas mais graves. Já a expansão aguda dos tenores os fazia cantar na mesma região que as contraltos. Não raro, essas vozes cantavam trechos em uníssono. Também aconteciam momentos onde vozes femininas se juntavam aos tenores, por motivos de equilíbrio de volume ou mesmo de efeito timbrístico, uma vez que a tessitura era semelhante. Nos grupos que se dividiam em três naipes apenas, dois femininos e um masculino, a tessitura média dos homens pouco se alterava com relação ao Quadro 2. Nesses casos, a expansão grave dos baixos era suprimida e a dos tenores era utilizada com parcimônia.

Voltando ao Quadro 1, percebe-se que as diferenças entre as opiniões daqueles autores se devem à utilização distinta de nomenclatura e número de divisões de naipes (Robinson & Winold trabalham com seis naipes diferentes, enquanto Zander e Rimsky-Korsakov com apenas quatro). Assim, para a construção de tabelas como essas, o título referente a cada naipe é o parâmetro utilizado para comparações. Por seu contexto e pelos nomes utilizados, as extensões de tessitura vocal referentes aos coros observados não mostram os mesmos padrões de comparação. No SEBRAE/RJ e na TV Globo, as mesmas nomenclaturas (soprano, contralto, tenor e baixo) eram utilizadas, mas nos grupos da FENASEG e na SUBSEA7, coros que tiveram suas atividades iniciadas posteriormente, os naipes eram numerados (grupos I, II, III ou IV). Em ambos os casos, a falta de experiência vocal anterior dos cantores determinava a produção de arranjos onde as tessituras fossem pouco alargadas, privilegiando a região média das vozes. Por isso, mesmo nos coros onde eram utilizados nomes de naipes, isso acontecia mais por razões simplesmente organizacionais que por características individuais de timbre ou tessitura. Nesse sentido a utilização dos nomes dos naipes recobra idéias dos

primórdios da polifonia ocidental, onde termos eram associados às diferentes vozes de uma polifonia mais por sua função ou posicionamento na textura que especificamente por sua tessitura ou características timbrísticas.¹⁹⁵

Além dos fatores mencionados acima, opções feitas quanto às extensões de tessitura eram relacionadas, também, por questões relativas a textura e ao tratamento do texto cantado, discutidos a seguir.

3.3.1.3. *Textura*

No arranjos observados a melodia acompanhada foi o tipo de textura ao qual se recorria com mais frequência, pois era compreendida pelos cantores de forma mais natural (a melodia era mais claramente perceptível), e ainda contribuía para a proeminência do texto. A base fornecida pelo acompanhamento instrumental reforçava essa escrita, uma vez que dava liberdade aos naipes que estivessem com partes de acompanhando para fazê-lo sem a responsabilidade de manutenção harmônica. Assim, procurava-se manter interesse melódico de cada voz, fato que, como visto na página 132, relacionava-se proximamente com a própria motivação da participação dos cantores no grupo.

Trechos homofônicos eram utilizados somente em situações especiais, pois os cantores demonstravam maior dificuldade em sua execução. O fato de o texto estar sendo articulado ao mesmo tempo por todas as vozes, ao passo em que facilitava seu aprendizado, criava um obstáculo para a compreensão das relações intervalares. Nesses momentos de homofonia era comum verificar-se coristas cantando, involuntariamente, trechos em outras vozes, mas declarando não perceber que cantavam linhas diferentes das suas. Variações à melodia

¹⁹⁵ O termo *tenor* (do latim, “*tenére*”, ou seja, aquele que mantém, que carrega) designava a voz que mantinha a melodia principal (o *cantus firmus*); *cuntrapunctus altus* era o contraponto executado acima do tenor; *cuntrapunctus bassus* representava o contraponto abaixo do tenor; e *soprano*, posteriormente utilizado como o nome da voz mais aguda, pois localizava-se sobre todas as outras.

acompanhada aconteciam por meio de pequenas imitações polifônicas entre duas ou três vozes, que traziam certa variedade ao discurso musical, como também contribuíam para o desenvolvimento da memória melódica e formal dos cantores, sem prejudicar a comunicação do texto e da melodia principal. Também foram percebidas com frequência texturas que se utilizavam de ostinatos. De fácil realização, a repetição de uma célula rítmico-melódica relativamente curta em cada naipe também criava um ambiente sonoro polifônico – conquanto não-motívico – que dava aos cantores a sensação de massa coral, como se nota no dizer de um cantor do SEBRAE/RJ: “Parece que nosso coro cresce nesse pedaço. Fica um coralzão”. O efeito produzido, ao mesmo tempo em que reforçava o caráter coletivo dessa produção vocal, mantinha-se contextualizado com aspectos da música contemporânea à qual os coristas normalmente tinham acesso, como mencionado por Jon Pareles, crítico de música do jornal *The New York Times*: “O video-clipe de música também acelerou a longa virada da música popular da extensa melodia ao *riff*, ritmo e textura”. (apud Meyer, 1994:326) ¹⁹⁶

Características vocais dos participantes eram um outro fator determinante da concepção textural dos arranjos. A tessitura encurtada dos arranjos, comentada anteriormente, tornava muito próximas as alturas das melodias escritas e motivava o uso de acordes em posição estreita, fato que provocava a presença de intervalos de segundas maiores com frequência, que tornavam-se habituais para os cantores. O fato de estes terem vozes brancas, em função da rara experiência coral anterior,¹⁹⁷ fazia com que o desenvolvimento dessa harmonia em posição fechada não encontrasse dificuldades. Ao contrário, eram exatamente os intervalos

¹⁹⁶ Music video has also accelerated pop’s long-term shift away from extended melody toward riffs, rhythm and texture.

¹⁹⁷ Nos grupos observados, durante os quatro anos de atividades apenas dois cantores se utilizavam de *vibrato* regularmente, fato que provinha de sua experiência na participação em coros nas igrejas protestantes onde congregavam. Segundo depoimento dos dois, tal efeito vocal era involuntário, pois não havia aulas formais de canto nesses coros, mas “de tanto ouvir os outros a gente aprendia”.

considerados mais consonantes, como quintas justas e terças, que se mostravam mais difíceis, pois os cantores muitas vezes cantavam esses intervalos julgando estar cantando a nota correta, o que acontecia principalmente em cadências.

A textura dos arranjos escritos para os coros observados também era determinada por questões extrínsecas à linguagem musical. No caso do Coral SEBRAE/RJ, a diferença entre as características acústicas dos locais de apresentação foi uma delas. A maior parte dos eventos onde o coro tomava parte acontecia em ambientes que desfavoreciam as peças com grande variação dinâmica. De maneira geral, mesmo nos locais onde havia equipamentos de sonorização, suas especificações e os técnicos responsáveis por seu manuseio não eram adequados para o trabalho com música coral, o que tornava praticamente nulo o seu efeito. Assim, a responsabilidade de fazer com que um coro de vozes não-treinadas (e, muitas vezes, de poucos cantores) produzisse uma quantidade de som suficiente nessas situações provocava cuidados não somente com a tessitura, mas também com a textura dos arranjos escritos, cujas linhas melódicas deveriam ser confortáveis para todos, além de propiciar uma projeção vocal que potencializasse o volume daquelas vozes. Tal fato implicava, muitas vezes, na diminuição do número de naipes em que o coro se dividia.

Já no grupo da SUBSEA7, o prazo determinado pela empresa para a realização do trabalho (o coro iniciou suas atividades em junho de 2008, com o compromisso de realizar uma apresentação no início de dezembro, quando o projeto seria encerrado) e o tamanho do grupo (15 vozes femininas e uma voz masculina), foram determinantes para a opção pela larga utilização do uníssono nos arranjos. Contudo, mesmo que seja aparentemente uma textura de fácil assimilação e reprodução por coristas inexperientes, pois todos aprendem a mesma melodia, complicações aconteceram em decorrência de particularidades de tessitura de

cada voz, provocando a necessidade de eventuais aberturas em duas ou três partes. Curwen (1887:61) já mencionava o mesmo problema com relação a cantores voluntários na Inglaterra:

É fato que nós não conseguimos fazer com que os ingleses cantem melodias. O canto em uníssono, obviamente, não é adaptado à voz humana; o que é muito confortável para um baixo pode ser extremamente desconfortável para um tenor, e o que é confortável para um tenor é bem agudo para um baixo; e da mesma forma com as vozes femininas, no que uma mulher pode cantar com grande facilidade, uma mezzo-soprano encontra dificuldade.¹⁹⁸

O problema ocorria também com a escrita canônica, na qual, além da tessitura, cantores demonstravam dificuldade em cantar uma melodia juntamente com a audição de sua repetição em tempos diferentes, um fato que foi observado em todos os coros.

Mais que o cuidado com a textura, no que tange à combinação de linhas dentro de um arranjo particular, a condução das vozes de acompanhamento era tratada com atenção especial. Apesar de estarem em segundo plano, tais linhas precisavam ser lógicas e fluentes, de modo a possibilitar uma certa facilidade de compreensão e emissão para os cantores, o que se traduzia principalmente na pouca utilização de grandes saltos intervalares, ou sua utilização em seqüência. Na verdade, a própria atividade coral naquela instituição poderia ter sua própria continuidade comprometida, caso todos encontrassem dificuldades que julgassem intransponíveis. Uma melodia que oferecesse muitos obstáculos à sua execução tornaria essas dificuldades aparentes de maneira mais imediata. Assim, nos arranjos analisados nesta pesquisa a construção melódica era o elemento de textura mais priorizado, o que, associado às condições de tessitura encontradas, tornou comum a utilização de dobramentos e de cruzamentos entre linhas melódicas. Foi percebida, também, a utilização constante de trechos

¹⁹⁸ It is a fact that we cannot get English people to sing melodies. Unison singing, of course, is not adapted for the human voice; what is very comfortable for a bass is exceedingly uncomfortable for a tenor, and what is comfortable for a tenor is rather high for a bass; and so with ladies' voices, what one lady can sing with perfect ease, a mezzo-soprano voice finds a difficulty in.

com solistas, o que era facilitado pelo acompanhamento instrumental e, ao mesmo tempo, proporcionava maior variedade no tratamento da forma estrófica, comum nas canções arranjadas. O acompanhamento do teclado era utilizado também como meio para criar variedade formal, por meio de mudanças na textura de sua execução, mesmo sendo escrito somente com cifras.

O fato de a textura de uma determinada peça coral (ou conjunto de peças) ser engendrada pela função que aquela música exerce no contexto social em que se insere pode ser verificado também em outros momentos da história da música ocidental. A forma do hino é um exemplo desse fato, pois tornou-se comum na música da igreja protestante por trazer em sua estrutura características concordantes com o ideal da Reforma deflagrada por Lutero. Um dos estilos mais marcantes de produção musical nessas igrejas é o canto congregacional, que, por prever a participação de todos os membros da congregação e a conseqüente necessidade de tornar o canto acessível a pessoas sem treinamento musical, concentra-se prioritariamente na textura homofônica a quatro vozes, associada a outras características de construção musical, tais como a escrita silábica, a forma estrófica, a regularidade fraseológica e o contorno melódico mais linear que anguloso.

Curiosamente, esta mesma característica marcante do hino (a textura homofônica), que facilitava a produção musical com as características mencionadas acima, constitui um elemento de dificuldade para os cantores dos coros analisados, fato que reforça a importância de uma análise dos elementos organizacionais de um coro que seja contextualizada com a situação social que o cerca, para a compreensão até mesmo das características de sua linguagem musical. Apesar de encontrarem-se semelhanças entre os dois tipos de produção musical coletiva (cantores voluntários e sem experiência, por exemplo) o momento histórico de sua realização marca diferenças fundamentais na sua realização.

3.3.1.4. Tratamento do texto

“– Nós gostamos de cantar e adoramos participar do coro, mas essa música está incomodando muito. Será que você pode fazer alguma para resolver esse problema?”. Essa frase foi o início de uma conversa entre duas cantoras e o regente num dos coros observados. Ocorria que uma determinada expressão contida numa das canções de alguma forma feria as convicções religiosas dessas cantoras, que justificaram sua solicitação: “Não queremos cantar algo em que não acreditamos”.

Apesar de esta ter sido a única oportunidade nestas observações em que aconteceu uma reclamação explícita sobre o repertório, na qual cantores simplesmente se recusavam a cantar determinada peça, tal situação é relatada com frequência em discussões entre regentes corais brasileiros. A discussão oferece subsídios para abordagens que partem de diversas áreas, como a Psicologia, a Sociologia, a Teologia a até mesmo o Direito. Nesta tese, entretanto, a questão salienta a importância do texto na atividade coral, nesse caso até maior que os elementos da sintaxe musical das canções.

O que incomodou aquelas cantoras, que consideraram até mesmo encerrar sua participação nas atividades regulares do grupo, foi exclusivamente a letra da canção e o significado que esta lhes comunicava. A conversa acima relatada foi surpreendente para o regente, para a coordenadora do grupo e para o regente assistente, cientes que eram do cuidado deste primeiro nas escolhas das letras, pois a equipe se reunia periodicamente e iniciava a discussão sobre qualquer sugestão de novo repertório especialmente por seu conteúdo textual.

A insistente preocupação com o texto foi a diretriz básica de todo o trabalho realizado nos referidos coros. As letras eram ensinadas aos cantores levando-se em conta tanto seu significado quanto sua dicção. O ensino de uma peça iniciava-se pela concepção de

articulação do texto. Desde o início das observações foi percebida uma dificuldade dos cantores inexperientes de compreender primeiramente o sentido de uma melodia (por solfejo ou pela utilização de sílabas diferentes) para somente depois colocar nelas a letra. Ao contrário, a presença do texto esclarecia-lhes o sentido melódico, o que facilitava, também, a memorização da peça.

O motivo pelo qual os cantores demonstravam a já mencionada estranheza à ressonância de cabeça reforçava a prioridade com que o texto era tratado nos coros observados. Sua compreensão pelos ouvintes e pelos próprios cantores era considerada por estes de fundamental importância, e era o parâmetro mais importante na construção do repertório. Por se tratar do grande diferencial entre a música vocal e a instrumental, a dicção e a métrica do texto eram ferramentas através das quais se potencializavam as possibilidades expressivas daquele repertório.

Os arranjos utilizados procuravam sempre ressaltar a compreensão do texto pelo ouvinte por meio de clareza textural, mas não se constituíam numa representação do significado do texto na música, à maneira da pintura de palavras dos madrigais renascentistas,¹⁹⁹ e muito menos como uma tentativa de “mover os afetos dos ouvintes”, à maneira do pensamento do compositor barroco.

A frequência da utilização da melodia acompanhada facilitava essa compreensão, mas poderia criar problemas no grupo ao reforçar aspectos hierárquicos, como mencionado anteriormente. Para os cantores dos grupos observados, texto era sinônimo de status elevado, bem como o era a manutenção da melodia original da canção. As vozes designadas, à execução desses dois elementos eram consideradas, dentro do grupo, como mais competentes ou privilegiadas, sendo o inverso também verdadeiro. Desse modo, adaptações que tendem a

¹⁹⁹ *Word-painting* é a expressão usada na literatura de língua inglesa.

tratar as vozes instrumentalmente (em sílabas como “tum tum tum” ou “lá lá lá”), bem como a prática de muitos arranjadores corais brasileiros de utilizar o naipe de sopranos como principal veículo da melodia desagradavam os cantores observados. Dessa forma, mesmo as vozes de acompanhamento eram dotadas de texto que, por vezes, eram comentários sobre o texto principal, mas não faziam parte deste. Vocalizações eram utilizadas esporadicamente, somente para a obtenção de algum efeito especial, o mesmo acontecendo com imitações melódicas em curtos espaços de tempo, utilizadas em momentos onde, excepcionalmente, o propósito não era a inteligibilidade textual. A opção pela escrita melismática ou silábica também se dava, nos arranjos, em virtude da clareza textual desejada naquele momento.

A métrica do texto determinava a acentuação e a articulação musicais. Sílabas tônicas deveriam situar-se em tempos fortes e sílabas átonas em tempos fracos, uma lógica que muitas vezes se mostrou desafiadora para os arranjadores, uma vez que as próprias canções utilizadas não raro apresentavam sílabas tônicas em tempos fracos, e vice versa. Nesses casos, adaptações eram feitas às melodias, em função da recitação mais natural possível dos textos. David Blum (1977:50) intitula um dos capítulos de seu livro sobre Pablo Casals *Dicção para instrumentistas de cordas*, o que denota a grande importância auferida pelo renomado maestro a esse aspecto da produção musical. Segundo Casals, na articulação de qualquer discurso, seja ele textual ou musical, o que mais importa não é o quão forte as palavras podem ser ditas, mas sim a clareza do impacto causado pelas palavras mais importantes de um texto, conforme são percebidas pelo ouvido.

A utilização que os cantores faziam das partituras nos coros também era determinada pela importância do texto. Alguns cantores referiam-se a essa partitura como “letra”, provavelmente refletindo a única informação que, a princípio, poderiam deduzir do que estava escrito. Outros, ainda, traziam as letras das canções em forma de poesia, para, então, aprendê-

las por imitação auditiva. Mesmo para aqueles que, com o passar do tempo, se familiarizavam com alguns aspectos da notação musical e também para o regente e a pianista acompanhadora, a importância do texto mencionada acima determinava uma relação flexível com a informação escrita. Articulação, acentuação agógica, regularidade métrica e até mesmo figuras rítmicas poderiam ser modificadas em função da recitação da letra, fato que provocava a utilização da partitura somente como referência.

Dois fatores despontaram como norteadores dos aspectos textuais encontrados nas canções arranjadas para os grupos observados. Primeiramente, o repertório de um coro é um dos fatores de identificação mais fortes entre cantores e ouvintes. Muitas vezes um grupo é reconhecido pelas músicas que interpreta, ou até mesmo deriva seu nome delas, do período de sua composição ou de seu estilo. Diferente dos grupos instrumentais, o texto desse repertório tem uma participação significativa nessa identificação. Mais ainda, o caráter voluntário dos coros observados intensifica a relação do texto com o corista. Nesses grupos não se impõe a interpretação de uma determinada peça (e seu texto), como às vezes acontece com coros profissionais. Ao contrário, o corista participa de uma apresentação por vontade própria. Por isso muitos dos cantores observados, como revelado em alguns depoimentos, não entendem o processo da apresentação como se estivessem interpretando uma obra para um determinado público, mas sim como se estivessem fazendo uma declaração de algo com o qual concordam. Cantam aquele texto voluntariamente, e não o cantariam caso não concordassem com ele (situação que é comum para cantores profissionais).

O segundo fator é a funcionalidade com que esse texto é tratado, podendo modificar qualquer outro aspecto da estrutura musical. Sob esta perspectiva, a é curioso texto de Siegfried Ochs (2003), regente-fundador do Coro da Filarmônica de Berlim, que aborda questões acerca dos ensaios que antecederam uma performance do Requiem Alemão, de

Brahms. As discussões se dão majoritariamente sobre questões de ordem prática do funcionamento do coro e, na maioria das vezes, o maestro sugere modificações com relação a dinâmica e articulação, em função da inteligibilidade do texto. Como nos coros observados nesta tese, a clareza textual é o elemento mais importante.

O repertório desses coros foi sendo desenvolvido durante os processos de ensaios e apresentações dos grupos e, por isso, as individualidades de cada um deles eram levadas em consideração, o que reforça o caráter funcional dessa construção musical. Assim, as referências mais precisas eram provenientes, ao invés de manuais ou tratados sobre o assunto, da prática dos participantes dos coros, que, cantando, expunham problemas e sugeriam soluções. Uma observação de Curwen (1887:60), ao analisar aspectos composicionais de hinos utilizados nas igrejas protestantes, há mais de um século atrás, demonstra a questão com exatidão:

Acho que poucos editores podem dizer, sentados em suas salas, ou até mesmo tocando ao piano, em que aspectos um hino será bem sucedido. Há muito eu já perdi as esperanças de decidir sobre este assunto. É como o antigo provérbio latino – *solvitur ambulando*. É preciso colocar [o hino] na boca do povo, a ver como responde ao ser utilizado. Não há outro teste.²⁰⁰

3.3.2 Regência

A violinista britânica Micaela Comberti²⁰¹, em uma de suas visitas ao Brasil, relatou que no ano anterior havia aceitado convite de uma universidade norte-americana para dirigir um concerto com repertório do período Barroco. A expressão utilizada no texto da carta-convite,

²⁰⁰ I think very few editors can tell, sitting in their room, or even playing it on the pianoforte, what will be the success of a tune. I have long given up any hopes of being able to decide it. It is like the old Latin proverb - *solvitur ambulando*. You must put it into the mouth of the people, and see if it answers when it is used. There is no other test.

²⁰¹ Durante a XIX Oficina de Música de Curitiba, em janeiro de 2001.

“*to lead an orchestra*”, foi compreendida por ela como se denotando uma atividade que lhe era muito confortável: dirigir um concerto ao mesmo tempo em que toca seu instrumento, procedimento comum em grupos que executam repertório barroco ou mesmo clássico. Depois de longa viagem, ao chegar ao teatro da universidade para seu primeiro ensaio, a violinista encontrou, já montados, um pódio e uma estante de regente, o que lhe causou grande estranheza, pois percebeu que esperavam dela uma forma de liderança musical diferente da qual estava acostumada a realizar. Desfeito o mal-entendido, Micaela dirigiu o concerto da maneira com a qual estava mais acostumada. Independente da forma, da posição do regente diante do conjunto, ou mesmo da utilização ou não de um instrumento, vale ressaltar que sua capacidade para a sua liderar a orquestra foi o elemento mais importante da atividade que realizou.

Os dados a respeito do trabalho do regente dos coros observados mencionados anteriormente indicam formas muito particulares de trabalho e de comunicação entre ele e os cantores. Sua metodologia de trabalho foi determinada essencialmente pelos contextos em que os grupos se inseriam, bem como pelo que os cantores demonstravam ser importante perceber em sua liderança. Como na história acima relatada, a figura do regente à frente de seu grupo, atuando por meio de gesticulações dos braços, guiando, assim, a interpretação de uma obra musical, deve ser tratada apenas como uma entre diversas possibilidades de comunicação entre ele e os cantores.

Tal conduta (regente de pé, no pódio à frente da orquestra, utilizando ou não uma batuta) se estabilizou na música ocidental somente a partir do início do século XIX por razões práticas, tais como o aumento das proporções da instrumentação e suas conseqüências na densidade textural, variação dinâmica e sutilezas de fraseado. Pode-se verificar também em outros períodos históricos uma gama variada de técnicas de regência, que têm em comum o

intuito prático de otimizar a comunicação do evento musical. A quironomia, por exemplo, que sugere movimentos circulares do regente, é o método mais utilizado para a direção do canto gregoriano, pois empresta mais valor ao contorno melódico e articulação do texto que à precisão rítmica, exatamente a principal característica desse repertório. Na polifonia renascentista, o movimento vertical do braço do regente (ou do canudo de papel, como mostram algumas figuras) para a manutenção do pulso, denominado *tactus*, serve como referência para as várias linhas melódicas combinadas. No teatro francês do século XVII, sob a direção de Jean Baptiste Lully (1632-1687), batidas de bengala no chão serviam como referência rítmica, mostrando ainda uma tendência comum em algumas passagens da história da música, de uma direção não-silenciosa. Em comum, essas práticas de regência têm a busca pela representação mais exata possível dos elementos mais significativos dos respectivos contextos musicais.

Não obstante, a tendência observada na maior parte da literatura consultada nesta pesquisa, bem como percebida na maior parte dos coros atuantes na sociedade ocidental, é considerar como padrão o modelo de atuação iniciado no século XIX citado acima, bem como a utilização dos padrões gestuais como sua espinha dorsal. De forma geral, os desenhos desses padrões acabaram por constituir símbolos de entendimento quase unânime no mundo ocidental. Sua eficiência é confirmada não somente por sua utilização até os dias de hoje – há quase dois séculos os mesmos gestos têm o mesmo significado – mas também por sua já mencionada “universalidade” (o primeiro tempo em movimento descendente vertical, por exemplo, é compreendido por grande parte dos músicos no mundo). Mesmo o aparecimento de diversas escolas e variantes, surgidas no decorrer do século XX – como demonstrados pela maestrina Elizabeth Green (1987:18) – não subtraem a importância conferida aos padrões de regência.

3.3.2.1 Gestual

A regência de um grupo coral implica na comunicação de idéias do regente para o coro que, para existir, pressupõe um código em comum entre as partes envolvidas. Ora, se o principal resultado de toda essa atividade é uma mensagem auditiva que o grupo (sob a liderança do regente) transmite ao seu ouvinte, a comunicação entre regente e coro deve ser de natureza não-verbal. O código em comum é formado, então, por gestos e movimentos.

Mas os cantores dos coros observados não compreendiam os padrões gestuais de regência, situação decorrente de sua inexperiência na área. Para uma utilização funcional desses padrões seria necessário seu ensino aos coristas, o que requereria tempo e, principalmente, interesse destes, fato que entraria em conflito com o objetivo maior de sua participação, que era “fazer música”, como atestavam os cantores em conversas e depoimentos (“vamos cantar” era uma expressão comumente usada pelos cantores quando um momento do ensaio em que estivesse sendo realizada outra atividade que não as próprias canções se alongava). Mais ainda, a regularidade métrica e simplicidade formal do repertório, reforçada pela presença de acompanhamento instrumental, eram compreendidas pelo grupo sem a necessidade de uma referência visual externa que explicasse os números de tempos e compassos. Uma afirmação do compositor Richard Wagner reforça a idéia da importância dos padrões gestuais ser relacionada à necessidade prática da manutenção de andamentos, como o repertório sinfônico do século XIX: “A essência de todo o trabalho do regente está contida em sua habilidade de indicar os *tempi* corretos. Sua escolha de *tempi* irá mostrar se ele realmente entende ou não uma determinada obra.”²⁰² Uma vez que o código dos padrões não era compartilhado entre cantores e regente dos coros observados nesta tese, tornou-se importante

²⁰² The whole duty of a conductor is comprised in his ability always to indicate the right tempi. His choice of tempi will show whether he understands the piece or not.

o desenvolvimento de outras capacidades de expressão gestual deste, o que engendrou uma relação muito mais intuitiva na comunicação entre regente e coro, baseada em fatores de ordem prática, que iam se mostrando significativos conforme o cotidiano daquele trabalho ia se desenrolando.

A comunicação gestual presente nos grupos observados, ao se distanciar dos padrões de regência comentados, não foi sistematizada, ou seguiu algum tipo de manual ou normas previamente estabelecidos. Entretanto, trabalhos de alguns autores em diferentes campos de conhecimento²⁰³ poderiam sugerir maneiras de compreender formas pelas quais essa comunicação ocorria nesses grupos.

Estudiosos do significado das expressões gestuais e faciais humanas, os psicólogos Paul Ekman e Wallace Friesen (citados pelo regente Andrew Shultz, 1993:10) classificam em cinco categorias os tipo de mensagem que podem ser compreendidas através de ações não-verbais:

- a) emblemas: gestos que denotam um significado preciso, conhecido pela maioria dos membros de uma determinada cultura (Ex. os padrões de regência);
- b) ilustradores: movimentos utilizados para reforçar uma idéia (Ex. apontar para um objeto);
- c) mostradores de afeto: expressões faciais;
- d) reguladores: gestos utilizados com frequência, quase que automaticamente (Ex. aceno de cabeça, para indicar o reconhecimento de uma pessoa, ou uma troca de olhares com o intuito de estabelecer comunicação);

²⁰³ Nos últimos anos investigações acerca dos movimentos de regentes orquestrais têm incorporado, também, meios de alta tecnologia, como no caso do projeto *The Conductor's Jacket*, desenvolvido por Teresa Marrin Nakra (2000) no Massachusetts Institute of Technology (MIT), que mapeia a atividade muscular de um regente e suas conexões com o texto musical – e suas características interpretativas – através de eletrodos instalados em sua casaca.

- e) adaptadores: movimentos quase automáticos, involuntários, mas que se tornam fonte de indicações psicológicas sobre indivíduos (Ex. mexer os dedos ou bater os pés indicando impaciência ou nervosismo).

Todas essas categorias de expressão gestual estão presentes no trabalho do regente coral, pela própria natureza da liderança que exerce. O que causa espécie, porém, é o fato de somente uma delas (os emblemas) ser relacionada aos padrões de regência citados acima. Os estudos de Ekman e Friesen apontam a importância de outras possibilidades expressivas que podem, também, ser relacionadas à atividade do regente. Os códigos de comunicação gestual observados nos coros se encaixavam em todas essas categorias, evidenciando outros aspectos expressivos envolvidos naquela produção musical.

O conceito de anafonias cinéticas e tácteis, trabalhado pelo musicólogo Phillip Tagg (1999:25) também sugere, possibilidades alternativas ao padrão de regência, como desenvolvidas pelo regente nos coros observados. Segundo o autor, “anafonia significa a utilização de modelos existentes na formação de sons (musicais)”.²⁰⁴ Entretanto, ao desenvolver esses conceitos, Tagg empresta um sentido que aparenta ser formulado, em termos semiológicos, do ponto de vista estésico, receptor da mensagem: sensações humanas criadas (ou motivadas) por determinadas músicas e sonoridades. Tagg menciona as anafonias tácteis como aquelas que têm conexão com diferentes texturas: “*string pads* podem produzir efeitos de textura sônica homogênea, grossa, rica, viscosa...”.²⁰⁵ Já as anafonias cinéticas são aquelas que se relacionam com o corpo humano no tempo e no espaço, mas que também podem ser visualizadas em movimentos de animais, de objetos diferentes, ou de movimentos que fazemos para descrever objetos. “Até mesmo uma total quietude pode ser expressa pela

²⁰⁴ Anaphone means the use of existing models in the formation of (musical) sounds.

²⁰⁵ String pads can produce the effect of homogeneous, thick, rich, viscous sonic texture...

anafonia cinética, através da absoluta falta de tempo metronômico, em relação à regularidade dos batimentos cardíacos, à periodicidade da respiração etc.”.²⁰⁶ Qual seria o resultado, entretanto, de se inverter a ordem da comunicação sugerida, estudando os efeitos de determinados movimentos e gestos na produção sonora? Quais os efeitos cinéticos de alguns gestos no fenômeno sonoro? Apesar de não estarem conectados, os trabalhos de Tagg e do dançarino e coreógrafo húngaro Rudolf von Laban mostram alguns pontos em comum.

Laban entende que o “vocabulário de movimentos” do ser humano vai diminuindo com o passar do tempo. Enquanto crianças, brincamos e nos movimentamos com muita frequência, mas, conforme amadurecemos, começamos a nos movimentar cada vez menos. Estabelecemos, então, um conjunto limitado de movimentos eficazes e, gradativamente, vamos nos esquecendo de todos os outros (mas não os perdendo), os quais, apesar de espontâneos, consideramos supérfluos. Jordan (1996:31-33) lembra que, em parte, o trabalho de análise de movimentos desenvolvido por Laban consiste em descobrir de quais movimentos uma pessoa não mais se lembra, para, assim, revitalizá-los. Jordan menciona diversas implicações diretas que as idéias de Laban podem ter sobre a construção do vocabulário gestual do regente coral, baseando-se, principalmente, nos aspectos “espaço”, “peso” e “tempo”, característicos dos esforços feitos para a realização de cada movimento. Mostra, então, uma tabela onde movimentos são classificados²⁰⁷ de acordo com os aspectos citados:

²⁰⁶ Even stillness can be expressed by kinetic anaphone through the very lack of explicit metronomic time in relation to the regular beats of the heart, the regular periodicity of breathing etc.

²⁰⁷ Foram mantidos nessa ilustração os nomes das ações na língua inglesa por considerá-los, de certo modo, palavras onomatopaicas.

Quadro3: Esforços em combinação para descrição de movimento

nome da ação/verbo	elementos	exemplos de movimentos
FLOAT	indireto (E) leve (P) sustentado (T)	mexer na água, em várias profundidades
WRING	indireto (E) pesado (P) sustentado (T)	torcer uma toalha
GLIDE	direto (E) leve (P) sustentado (T)	desamassar um tecido; patinar no gelo
PRESS	direto (E) pesado (P) sustentado (T)	empurrar um carro
FLICK	indireto (E) leve (P) rápido (T)	um peteleco
SLASH	indireto (E) pesado (P) rápido (T)	um saque (num jogo de tênis)
DAB	direto (E) leve (P) rápido (T)	digitação (em computador)
PUNCH	direto (E) pesado (P) rápido (T)	um soco

No quadro acima (Jordan, 1996:34) aparecem entre parêntesis os aspectos aos quais se referem as qualidades citadas em cada movimento (espaço, peso e tempo). Jordan faz menção à utilização dessas idéias como uma maneira possível de desenvolver a expressividade gestual do regente. Porém, em consequência desse trabalho, outras questões são levantadas, especialmente aquelas relacionadas ao aspecto rítmico, justamente o elemento de maior importância nos modelos de ensino de regência baseados em padrões gestuais. “Ritmo é uma manifestação de tensão e repouso que criam pontos de referência, os quais comumente chamamos de métrica”.²⁰⁸

As três abordagens citadas acima fundamentam-se em aspectos os mais próximos possíveis do que seria natural em procedimentos de comunicação humana, segundo as pesquisas desenvolvidas por seus autores. Curiosamente, porém, gestos por vezes utilizados num dos coros pesquisados não necessariamente se faziam entender por outro grupo. Mesmo num universo relativamente pequeno de cantores pesquisados, determinados movimentos não tinham significado universal. A frase de uma corista da TV Globo, procurando o significado de um movimento do regente expressa o problema: “Por que tua mão está indo pra cima? O que isso significa?”. Juntamente com um conjunto de gestos em comum dentre os grupos, um vocabulário de expressões foi desenvolvido durante o período das observações. Tais particularidades na comunicação entre regente e coristas por vezes causavam estranheza a cantores de outros grupos que assistiam a ensaios ou apresentações.

Mesmo não sendo ligado à música coral, questões aparentes no trabalho do regente Itiberê Zwarg oferecem, também, ilustração de meios não-convencionais de exercício da liderança sobre um grupo musical. Num concerto da Itiberê Orquestra Família (transmitido

²⁰⁸ Rhythm is a manifestation of tension and release that provide points of reference that we commonly refer to as meter.

pela TVE em meados de 2006), percebe-se não só a ausência de padrões gestuais frequentes, como também, em alguns momentos, a ausência total de gestos de direção. Muitas vezes o som produzido aparenta ser a maior motivação dos movimentos do regente, como se este dançasse com a música que ouve, reagindo a ela, ao invés de liderá-la. Em texto sobre observações de ensaios do grupo mencionado, o professor José Alberto Salgado e Silva ressalta, entretanto, a liderança forte exercida pelo maestro. Entre as bases para tal estão citadas a profunda admiração dos músicos pelo seu regente, os métodos meticulosos de ensaio e preparação e uma “argumentação de fundo moral”. Como o próprio Itiberê sugeriu em entrevista (Silva, 2001), “foi feito um pacto de sangue, um negócio muito sério. Se não for assim, a coisa escorre entre os dedos”. Provavelmente, as mensagens transmitidas pelo regente ao grupo já estão bem codificadas. Entretanto, no caso de uma atuação à frente de frente de um grupo que não o conhece, o regente precisaria recorrer a um código comum para comunicar-se com o conjunto, como os padrões gestuais de regência. A facilidade de entendimento com sua orquestra se desenvolve no decorrer do tempo que passam juntos, como observado com os coros nesta pesquisa. Porém, a expressão “pacto de sangue” sugere uma relação mais forte entre os participantes e o próprio grupo do que aquela encontrada nesses coros, traduzida em presença aos ensaios, pontualidade, compromisso de desenvolvimento técnico-musical e disponibilidade para apresentações.

O maestro inglês John Elliott Gardiner, numa frase relatada por Nakra (2000), faz analogia à eletricidade ao descrever a atividade em questão, aproveitando uma questão semântica da língua inglesa. Dessa forma, coloca em perspectiva o trabalho do regente, seja dos coros observados, ou de qualquer outro tipo de grupamento musical. A linguagem gestual é um meio utilizado pelo regente visando à transmissão de determinada mensagem, que somente terá efeito se compreendida pelos participantes do grupo.

A palavra ‘*conductor*’ é muito significativa pois a idéia de uma corrente sendo realmente passada de uma esfera para outra, de um elemento para outro é muito importante, e é também grande parte do trabalho e da arte do regente.²⁰⁹

3.3.2.2 *Ensaio*

O comentário de Robinson e Winold (1976:153) chama a atenção para a distinção entre momentos de ensaio e performance. Os autores dedicam um capítulo às considerações sobre técnicas específicas de ensaio coral, baseado em duas idéias principais: a conexão íntima entre os dois momentos e a desproporção significativa do tempo de duração dos mesmos.

Enquanto a música coral alcança a platéia ou a congregação na apresentação pública, é, na verdade, nos ensaios regulares que a experiência coral encontra sua identidade verdadeira; colocado de maneira mais simples, o local da verdadeira experiência coral é o ensaio.²¹⁰

Nos coros observados a otimização do tempo curto de ensaio mostrou-se uma preocupação constante. Além de espaço para preparação de um repertório visando a apresentações, esse momento deveria levar em consideração o caráter voluntário do cantor, bem como a situação do coro no contexto da instituição. Dessa forma, um planejamento feito pelo regente dificilmente se realizava, devido a faltas ou atrasos de cantores, a mudanças repentinas de local de ensaio ou à impossibilidade de uso do devido material. Até mesmo reações dos cantores a questões acontecidas na instituição (sem qualquer relação com o coro) influenciavam o comportamento dos cantores e, conseqüentemente, o decorrer do ensaio. Tal como acontecia em questões relacionadas ao gestual de regência, procedimentos de ensaio

²⁰⁹ The word ‘conductor’ is very significant because the idea of a current being actually passed from one sphere to another, from one element to another is very important and very much part of the conductor’s skill and craft. Entre os significados do termo “conductor” estão ‘regente’ ou “maestro”, mas também um corpo que conduz eletricidade.

²¹⁰ While choral singing reaches the audience or congregation in the public performance, it is, in reality, in the regular rehearsal that the choral experience finds its true identity; put more simply, the location of the choral experience is the rehearsal.

eram criados com vistas às suas possibilidades práticas, e nem sempre se mostravam de acordo com a maior parte da literatura sobre regência coral.

Primeiramente, exercícios específicos de aquecimento vocal eram realizados esporadicamente. A utilização de um âmbito estreito de tessitura nos arranjos permitia que tal fato ocorresse utilizando-se o próprio repertório. A prática de exercícios vocais no início dos ensaios fazia com que muitos cantores se desmotivassem. Comentários como “chego somente na hora de cantar” eram comuns para justificar tal procedimento, o que encurtava mais ainda o tempo de ensaio, tornando tal tipo de exercício pouco eficiente.

O aprendizado das canções se dava por imitação. O regente cantava e o grupo reproduzia a seguir. O teclado dedicava-se integralmente ao acompanhamento, que não era escrito, mas sim cifrado, o que dava flexibilidade ao pianista flexibilidade para modificar textura e mesmo substituir acordes (quando possível), atuando de acordo com ambiente harmônico, mas, de toda forma, não sendo utilizado para dobrar as melodias. Tal prática, ao mesmo tempo em que incentivava a independência dos cantores, estabelecia-lhes a referência tonal que apoiava sua compreensão da forma musical dos arranjos. A utilização de falsete pelo regente para o ensino das vozes femininas era comum em todos os grupos. Entretanto, tal fato confundiu muitas cantoras (que ali iniciavam sua experiência em música vocal), no que diz respeito à compreensão de alturas absolutas, o que ficou mais evidente nos últimos meses das observações realizadas, quando o regente começou a abdicar do uso desse recurso.

Apesar da falta de conhecimento teórico dos cantores, partituras eram sempre utilizadas. Mesmo que, a princípio, seu principal propósito fosse a leitura do texto das canções, com o passar do tempo determinadas referências de altura, duração e relação com outras vozes começavam a ser deduzidas (o que tornava as partituras ferramentas de utilidade maior para uns que outros). O desenvolvimento de habilidades de leitura, porém, nunca foi considerado

um objetivo desses coros e, por isso, não era dedicado tempo algum de ensaios para esse propósito.²¹¹

A dicção do texto, bem como a compreensão de sua estrutura, constituía o elemento inicial de aprendizagem do repertório. A sua recitação, identificação de sílabas tônicas e átonas e sua relação com a métrica da música colaboravam para sua inteligibilidade, uma das características mais prezadas desse trabalho na opinião dos coristas e do público do coro, em função da qual realizava-se, em todos os ensaios, a prática separada de diferentes articulações, bem como a modificação de sons de vogais. Frequentemente, a compreensão da relação entre o contorno melódico e a acentuação do texto era facilitada pela prática de cantar caminhando pela sala, onde o andar dos cantores tornava-se a referência para a compreensão do sentido métrico das frases.

A flexibilização de métodos de ensaio em função de fatores estranhos à linguagem musical ocorria até mesmo pela disponibilidade de espaço, como na situação observada no Coral da FENASEG, onde os cantores sentavam-se ao redor de uma mesa de reuniões, com o teclado colocado na cabeceira. O regente posicionava-se de pé e movimentava-se ao redor da mesa, dependendo do naipe que estivesse ensaiando, o que nunca permitia contato visual entre o regente e o coro inteiro.

Em diversas ocasiões, tanto em ensaios e apresentações, observou-se momentos em que o regente se retirava da frente do grupo, colocando-se ao lado (às vezes como um dos cantores) e deixando que os coristas seguissem com a música sendo executada. Tal atitude era

²¹¹ Nos coros observados, o objetivo não era a realização de um processo de “educação musical”, onde a linguagem musical é ensinada aos alunos, através do canto em grupo. Consoante com a políticas de recursos humanos das empresas onde aconteciam, o trabalho dos coros eram direcionados à educação e ao desenvolvimento de competências relativas ao desempenho profissional dos colaboradores da empresa, tais como trabalho em equipe, liderança, comunicação e resolução de conflitos.

tomada com o objetivo de diminuir a dependência dos cantores da liderança do regente, aumentando sua responsabilidade sobre o suas partes no repertório executado.

3.4 Coro de empresa x orfeão

Ao se empreender uma análise como esta, são verificadas questões pertinentes aos coros examinados diferentes daquelas destacadas na observação de viés estritamente musical. Assim, coros cujas atividade são consideradas muito divergentes pela música que produzem, podem revelar características de funcionamento semelhantes quando olhados como mundos artísticos. Mas até mesmo processos semelhantes de ordem musical podem ser encontrados nessa comparação, uma vez que, como verificado neste capítulo, estes também são determinados pelo contexto social que os cerca.

Um exemplo desse fato pode ser inferido de uma comparação entre os coros que foram objeto da presente análise e o canto orfeônico, uma atividade que, dentre as manifestações de música vocal coletiva pesquisadas na literatura coral brasileira, figura entre as mais comentadas. Verifica-se, entre esses autores, uma polarização de opiniões a seu respeito. Por um lado proferem-se loas – até mesmo passionais – que destacam sua importância cultural, artística, educativa e cívica; por outro critica-se sua relação de permissividade com o poder público, seu uso político, as circunstâncias pelas quais foi imposto às escolas, como também suas marcas estético-musicais, tais como tipo de repertório, postura, práticas interpretativas e pedagógico-musicais. Os comentários mais elogiosos são comuns em textos confeccionados à época de sua vigência nas escolas, entre as décadas de 1930 e 1950, enquanto que as críticas são desenvolvidas em textos escritos a partir do final da década de 1960, já com um relativo distanciamento histórico dos fatos.

Nestes últimos pode-se perceber o canto orfeônico sendo tratado como uma prática musical que representa: (a) a antítese de uma atividade coral contextualizada com a sociedade contemporânea (Ruiz, 2005 e Tupinambá, 1993); (b) um instrumento de difusão de ideais políticos de uma determinada era histórica brasileira (Chernavsky, 2003 e Unglaub, 2005) e francesa (Fulcher, 1979); (c) uma realização musical extensiva a todos e não preocupada unicamente com o aspecto técnico-musical ou com o talento de seus participantes. Nas três idéias a atividade orfeônica é colocada em posição distante da realidade do movimento coral do Brasil contemporâneo, do qual fazem parte os coros de empresa. No entanto, as descrições e as constatações sobre essa atividade de produção vocal, principalmente em aspectos relativos à regência, ao repertório e ao ensaio coral, desvelam alguns pontos de interseção entre o orfeão e os coros aqui observados, que representam uma parte da produção musical brasileira da atualidade.

O canto orfeônico foi parte integrante do currículo escolar. O desempenho geral do aluno estava condicionado, também, à sua atuação nessa matéria. A preocupação dos professores com o desenvolvimento de procedimentos de avaliação e as inconsistências desse processo são consequência dessa obrigatoriedade. Porém, ao mesmo tempo em que se pode obrigar a participação de todos os alunos, não se pode esperar do grupo uma uniformidade no que tange ao seu talento e desempenho musical. As habilidades para a realização artística são muitíssimo variadas entre os componentes de uma escola. A exceção, situação de maior equilíbrio nesse aspecto, ocorreria em casos dos orfeões selecionados, como o sugerido por Barreto (1973:61-62):

A fundação de orfeões nas escolas pode compreender todos os alunos do estabelecimento, ou pequenos grupos selecionados entre aqueles que demonstrem melhores possibilidades, aproveitamento e interesse pela música. Poderá ter denominação especial, p.ex. Orfeão Carlos Gomes, Pe. Anchieta. etc., devendo, no entanto, constituir conjunto mais homogêneo, com melhores requisitos vocais,

cultura musical e educação geral mais completa. Será necessário muito critério na organização desse orfeão, evitando provocar sentimento de inferioridade entre os demais alunos, os quais deverão colaborar na seleção dos elementos do conjunto, devidamente orientados pelo professor quanto à escolha. O mesmo se aplica aos orfeões de operários e amadores.

Tal situação, apesar de mostrar um ponto de contraste entre o canto orfeônico e os coros que pesquisamos, sugere, por outro lado, um aspecto de semelhança. Em nenhum coro de empresa a presença dos cantores é obrigatória. Mais ainda, em se tratando de funcionários, a faixa etária dos participantes é mais alargada que no contexto escolar, fato que colabora, juntamente com a ausência de testes para selecionar cantores, para uma heterogeneidade ainda mais aguda no que concerne à habilidade e ao gosto musical dos coristas, bem como aos modelos e práticas vocais. Mas em ambos os casos o regente não escolhe seus cantores. Para levar a termo seu trabalho à frente do coro, precisa compreender o contexto destes, bem como realizar ajustes necessários nos processos de realização artística do grupo, visando à acomodar cantores de diferentes níveis de habilidades musicais. Dentre estes ajustes estão as idéias relacionadas à motivação dos cantores e à manutenção do aspecto disciplinar.

Comparados com os procedimentos disciplinares rígidos adotados no canto orfeônico, seja em função da propagação de idéias ou da construção de uma unidade organizacional coesa à volta de um único dirigente, o funcionamento dos grupos corais aqui estudados mostra-se diametralmente oposto. As quatro empresas às quais pertencem esse grupos apresentam horários e situações de trabalho muito diversificadas. Na TV Globo, em função de sua principal atividade, a transmissão televisiva, há um grande número de funcionários que trabalha em horários noturnos, bem como mudam seus locais de atuação, seja em eventos internos ou externos, para os quais são convocados geralmente sem qualquer antecedência. Os funcionários do SEBRAE/RJ atuam em todo o Estado do Rio de Janeiro, fato que, muitas vezes, os tira da rotina diária de sua sede. A empresa, além disso, mantém um setor de tele-

atendimento, atividade que conserva um bom número de funcionários trabalhando em regime de turnos, prática também adotada na FENASEG. Por fim, a natureza da atividade da SUBSEA7 – a empresa atua globalmente na exploração submarina de petróleo – faz com que muitos de seus funcionários se mantenham em trânsito entre as diversas sedes nacionais e internacionais, bem como trabalhem por algum tempo embarcados em seus navios.

Ao se considerar a pontualidade e a frequência aos ensaios como um dos principais indicadores da disciplina requerida na atividade orfeônica, fica claro um aspecto conflitante entre esses grupos, onde os cantores não estão sempre à disposição do grupo, e o orfeão, onde os alunos freqüentam a escola diariamente, quase sempre em horário fixo. Mesmo não sendo grande o número de encontros semanais para ensaios – três dos grupos realizam dois ensaios de uma hora de duração por semana, sendo exceção o coro da TV Globo, com um ensaio semanal – é alta a instabilidade na frequência dos coristas, especialmente pelas condições de trabalho acima mencionadas. Estes cantores, por sua vez, salvo raríssimas exceções, também não realizam atividade relacionada ao coro fora do período de ensaios (mesmo quando o repertório é gravado em áudio para facilitar seu aprendizado, como uma alternativa à ausência de habilidade em leitura musical por parte dos coristas). Tal fato isoladamente já desqualificaria um controle disciplinar rigoroso de frequência e pontualidade nos grupos estudados. Soma-se a este, como fatores inibidores de sistemas disciplinares rígidos nesses coros, uma das razões que sustentam o investimento feito por uma empresa na manutenção de um trabalho de coro com seus funcionários, que é a presença do “componente de base humana nas organizações”,²¹² contrastante com a alta competitividade presente no ambiente corporativo.

²¹² Olavo Ribeiro Filho, Gerente de Recursos Humanos do SEBRAE/RJ, em depoimento gravado no vídeo institucional com o show do Coral SEBRAE no Espaço Constituição, em agosto de 2003.

Entretanto, mesmo a condução do aspecto disciplinar de um coro orfeônico, que pode ser considerado oposto aos ideais dos coros observados nesta tese, mostra questões em comum com estes. Num dos textos mais antigos sobre o assunto, intitulado *Coro—Orfeão*, Barreto (1938:114), ao comentar a imposição da disciplina por parte do regente nessa atividade, sugere dois pontos em comum entre canto orfeônico e os coros de empresa aqui observados:

A disciplina que êle deve obter não será a de caráter externo, imposta por gritos ou ameaças, mas aquela que nasça dos interêsses do grupo, integrados na compreensão do objetivo comum a ser alcançado.

Para a autora, processos disciplinares não têm função se utilizados isoladamente, mas servem como ferramenta que pode facilitar o cumprimento de metas comuns ao grupo. Certamente os processos de definição e construção do objetivo comum do grupo orfeônico, ao qual se refere, guarda diferenças com aqueles que definem os objetivos dos coros observados, mas a concepção de disciplina como meio e não como fim é comum aos dois estilos de produção coral.

A segunda questão no texto de Barreto é a importância conferida aos interesses do grupo, sendo este um fator fundamental na relação do regente com os coristas nas empresas estudadas. O caráter voluntário da participação do cantor, bem como os objetivos propostos pela coordenação do projeto são fatores determinantes na maneira de o regente lidar com os processos disciplinares, o que faz, também, com que o dia-a-dia de cada grupo coral de uma empresa contenha idiossincrasias determinadas por suas diferentes culturas organizacionais. Por vezes até mesmo interesses individuais e sugestões dos participantes recebem atenção especial do regente, que, como verificado nos ensaios estudados nesta tese, molda o seu funcionamento de acordo com eles.

O conceito de aprendizado centrado no aluno desenvolvido por Lucy Green,²¹³ mostra que esta é uma discussão pertinente não somente na atividade coral, mas também na área da Educação Musical de forma geral. A professora Ann C. Clemens (2008:2) lembra que tal metodologia é

baseada na parceria com alunos, em responsabilidades compartilhadas entre grupos de alunos e no reconhecimento, através de respeito e valorização, por parte do professor, dos interesses, preferências e habilidades pré-existentes dos alunos. Particularmente, as preferências e o conhecimento do aluno se tornam o principal ponto de partida do qual os alunos expandirão seu alcance na direção de estilos, gêneros musicais e culturas diferentes.²¹⁴

Mediante os textos consultados no decorrer desta pesquisa, torna-se difícil imaginar tal valorização de interesses e habilidades dos alunos numa classe de canto orfeônico, ao passo em que o conceito aparenta estar no cerne da atividade dos coros observados nas empresas, diferença decorrente da obrigatoriedade da primeira e do caráter voluntário da segunda. Mas em ambos os casos está presente a preocupação do regente com o aspecto motivacional. Sendo a atividade orfeônica um projeto criado e sustentado pelas instâncias superiores da educação brasileira, a motivação institucional, mencionada anteriormente como parte do trabalho do regente de um coro de empresa, não se faz necessária ao professor de canto orfeônico. Por outro lado, esses dois tipos de coro reúnem participantes que não foram selecionados por sua habilidade musical ou vocal, o que implica em promover a manutenção dos interesses de cantores de diversos níveis de competência musical num mesmo grupo. Mesmo numa situação onde os alunos eram obrigados a participar da prática coral, o estímulo

²¹³ Student centered learning. Lucy Green desenvolve a idéia em *How popular musicians learn: a way ahead for music education* (2001). Em *Music informal learning and the school: a new classroom pedagogy* (2008), Green sugere maneiras de sua aplicação prática em sala de aula.

²¹⁴ Based on partnerships of students, shared responsibilities among student-centered groups, and acknowledgement through respect and value of students' pre-existing interests, abilities, and preferences by the classroom teacher. In particular, student preference and knowledge become the primary starting points from which students expand outwards into different musical styles, genres and cultures.

de seu interesse e sua motivação eram uma questão central do processo educativo, como já foi demonstrado na página 86, em texto do professor José d'Assumpção. Em outro momento do mesmo texto (s/d), este autor procura identificar quais as razões para a mencionada desmotivação dos orfeonistas escolares, mesmo diante da obrigatoriedade relacionada à essa atividade:

Haverá coisa mais agradável para um jovem do que ouvir música no colégio? Não. Acontece, porém, que se desperdiçou muito êsse interesse juvenil na imprópria e obrigatória audição de cantatas de Bach! Alguma coisa comparar-se-á à satisfação de quem canta em cântico, quando a pessoa se sente uma peça do intrincado mas bellissimo efeito das harmonias sonoras? Não; mas o exagero e a inoportunidade do canto gritado e fatigante por ser mal dosado e selecionado, levou a atual geração – com sérios prejuízos para as gerações futuras – à saturação orfeônica. Não será de utilidade reconhecida pelos jovens a prática dos símbolos musicais quando feita inteligente e gradativamente? Sim, e motivo de satisfação, podemos dizer mais; mas a memorização obrigatória do quadro geral de valores, sem razão plausível para justificá-la, levou a um fastio desolador. (D'Assumpção, s/d:43)

Em suas palavras percebe-se a importância que confere à contextualização do processo de ensaios no universo social e cultural do aluno, uma idéia que foi verificada no decorrer desta tese em comentários relativos a coros contemporâneos (Fernandes, 2003), ao orfeão (Barreto, 1938) e à educação musical (Clemens, 2008). É significativo, nesse parágrafo, o fato de o autor não associar à referida contextualização qualquer mudança nos valores ou nos objetivos propostos, mas sim à uma adaptação de procedimentos e técnicas utilizadas para alcançá-los. Mais ainda, chama atenção a forma pela qual o autor trata o ensino da notação musical, que considera importante somente se concebido como ferramenta de trabalho, e não como produto final da atividade coral. Apesar de d'Assumpção já mencionar o problema ao comentar uma atividade realizada há pelo menos quatro décadas, discussões a esse respeito ainda são costumeiras entre regentes corais.

Por fim, a aproximação entre os dois estilos de música coral acontece em função de questões práticas como o grau de especialização musical dos cantores, os aspectos

disciplinares, a motivação desses cantores e a necessidade de contextualização de procedimentos. Mas todas essas são questões decorrentes da consciência, em ambas as atividades, de uma produção musical coletiva como meio de realização de objetivos não-artisticos. Ceição de Barros Barreto e Villa-Lobos exemplificam tal fato, ao relativizarem a importância da produção musical mediante aos objetivos a ser alcançados por meio dela:

Há uma educação a fazer-se em música. Ela não será completa, se não compreendermos, porém, que há uma educação geral das crianças e dos adolescentes a fazer-se pela música. (Barreto, 1938:6)

Nas escolas primárias e secundárias , o que se pretende, sob o ponto de vista estético, não é a formação de um músico mas despertar nos educandos, as aptidões naturais, desenvolvê-las, abrindo-lhes horizontes novos e apontando-lhes os institutos superiores da arte onde é especializada a cultura. (Villa-Lobos, 1967:23)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O canto coral, se compreendido como a produção coletiva de música vocal, é uma atividade de definição complexa. Por se tratar de uma das formas de realização musical mais antigas do mundo ocidental, a multiplicidade de feitios de sua manifestação é marcante, mesmo limitando-se as observações exclusivamente a esta cultura. É uma atividade que não requer equipamento material e não estipula um número determinado de participantes. Diferentes grupos a realizam com objetivos os mais variados. Também são distintas as funções dos que tomam parte em diferentes coros. Pela naturalidade de seu principal meio, a voz humana, a música coral demonstra certa facilidade de adaptação a lugares e situações diferentes. Ocorre em ambientes que lhe impõe regras rígidas, mas também em outros onde poucas convenções são determinadas previamente. Mais ainda, em sua prática o problema da imprecisão da representação gráfica do evento sonoro, conforme discutido por Cook (2003), torna-se ainda mais grave, em função da relação próxima que se estabelece entre música e letra, que torna incompleta sua observação por meio exclusivo da notação musical.

Por essas questões, a descrição pormenorizada dessa atividade parece uma empreitada de difícil realização, assim como o desenvolvimento de uma teoria que auxilie a compreensão dessa produção musical de forma geral. Outrossim, seria natural supor que uma música com tantas possibilidades de realização fosse alvo de observações que utilizassem técnicas variadas, motivadas por diferentes interesses, um fato que, conforme verificado no Capítulo 2, é comum nas análises de outras produções musicais realizadas a partir das últimas décadas do século XX. Não obstante, as técnicas utilizadas para sua observação e análise, na maior parte das vezes, pressupõem a compreensão de determinadas facetas na produção desta música como elementos invariáveis e inquestionáveis, como se não merecessem ser discutidos.

O'Toole (2005:1) é uma das poucas autoras a comentar esse problema que acomete a análise da arte coral, que chama de “normalização”, ou seja, a solidificação do senso comum de uma idéia específica de música coral, como citado na página 147.

O senso comum ao qual se refere O'Toole também é notado por Small (1998:5), que encontra suas origens na percepção do evento musical desenvolvida na cultura ocidental a partir da Renascença e cristalizada no século XIX, baseada na noção de um grupo que produz um som unificado com o propósito de ser apreciado apenas por meio da audição (outros sentidos, como a visão, também poderiam ser incluídos nesse conceito) e não da participação. Por consequência, duas idéias surgem como sustentadoras dessa atividade musical: a separação entre a produção e recepção musicais e a valorização da obra a ser interpretada. Small sugere, ainda, outras questões decorrentes dessa percepção oitocentista do fazer musical: a performance em si não é participante do processo criativo; a performance é um sistema de comunicação de mão única; nenhuma performance pode ser melhor que a obra em si; a obra musical é autônoma.

A opção aqui apresentada, da observação de uma atividade coral sob a ótica dos mundos artísticos, com base nas idéias de Becker, revelou aspectos dessa produção musical diferentes dos que compõe o senso comum mencionado por O'Toole. A necessidade logo sentida de delimitação do escopo desse mundo artístico mostrou que as múltiplas possibilidades de desenvolvimento da música coral torna este tipo de análise viável somente se esta é direcionada a um segmento específico dentro do que normalmente é definido por canto coral. Definido o objeto e a perspectiva da observação, foram sendo desveladas questões que afastaram os processos de trabalho dos coros estudados das características mencionadas por O'Toole.

No desenvolvimento do trabalho destes coros leva-se em conta o contexto sócio-cultural do cantor, suas características vocais, sua capacidade técnica e mesmo seu gosto musical, na escolha das canções e na confecção dos arranjos. Também o desenvolvimento dos ensaios é pensado de forma a motivá-lo. A percepção do canto coral como uma atividade-satélite nas empresas reforça essa necessidade de contextualização, que determina até mesmo questões de ordem musical. Com isso, torna-se importante a flexibilidade do regente para adaptar-se a eventos não planejados, uma vez que o objetivo principal da atividade de um coro de empresa não é exclusivamente de caráter estético. Tal adaptação também engendra mudanças estruturais no repertório, seja na melodia, textura ou na própria forma das canções, além de acomodações nos procedimentos de ensaio bem como na maneira como esse regente desenvolve sua comunicação gestual.

O olhar de cunho sociológico suprime a prioridade dada pela análise musical aos gênios criadores e sua obras-primas, ao passo em que coloca mais importância nos processos de seu desenvolvimento. Por isso, é por esse olhar que se revela um dos aspectos mais significativos desse trabalho coral, originário do fato de este ter poucos elementos escritos em partitura. Mesmo as informações que são impressas podem ser modificadas durante o processo de ensaios, inclusive por sugestão dos cantores, fato que torna a obra musical menos importante que a própria performance dos cantores. Nos casos estudados não se ajustava o coro para conseguir interpretar uma peça, mas ajustava-se a peça para caber nas particularidades daquele corpo de cantores.

O desenvolvimento de códigos e convenções musicais durante o processo de ensaios incrementava a dependência do grupo nos seus componentes. Era muito difícil a substituição de um cantor quando este não podia participar de uma apresentação, fato que ocorria com certa regularidade em função da agenda de atividades profissionais dos coristas. Nas duas

ocasiões onde cantores foram contratados para cobrir a falta de algum componente do coro em compromisso já marcado, esta dificuldade logo se tornou aparente. Uma vez que a interpretação de cada canção foi montada durante o processo de ensaios, dos quais esse substituto não participou, por mais conhecimento que ele tivesse de notação musical, não conseguiria participar de uma apresentação baseando-se somente nas informações do material escrito. Mais ainda, esse modo de trabalho exigia dos instrumentistas que acompanhavam os coros a mesma flexibilidade, que, no seu caso, se traduzia em habilidades referentes a modificações de textura, de concepções harmônicas e de forma. Por isso, uma exigência básica para a escolha destes músicos era sua experiência prévia na prática da música popular, na qual essas competências são normalmente exigidas.

No conjunto das particularidades desses coros levantadas nesta tese estão a participação voluntária dos cantores, o fato de esta atividade ser secundária na instituição onde acontece, a consciência de que seus objetivos principais não são de ordem estética, e a realização de modificações estruturais e musicais nas peças executadas visando à acomodação do contexto, preferências e habilidades dos cantores. Todas essas questões implicam na priorização do processo de realização musical em detrimento do caráter soberano da obra a ser interpretada. Mais que um tempo destinado à preparação de músicas para apresentações vindouras, o momento de ensaio é onde o cantor participa ativamente na criação de uma música coletiva, acerta e erra, e conhece seus colegas de trabalho por uma perspectiva diferente daquela oferecida pela convivência profissional. Mais ainda, é um momento onde esse cantor aprecia, cantando, canções que já admirava como ouvinte, ao mesmo tempo em que incrementa a maneira como as escuta, ao tomar parte na execução de um arranjo dela. Assim, a fronteira que delimita a atuação do artista e do público – o processo de mão única sugerido por Small (1998:6) –, sobre o qual muitos sociólogos constroem sua análise do fato musical (baseada

nas ações de produção, distribuição e consumo),²¹⁵ torna-se esmaecida nesses coros, fato que constitui um elemento diferenciador entre essa produção coral e o modelo citado acima nas palavras de O'Toole. Os cantores dos grupos observados eram, ao mesmo tempo, também a sua platéia. Eram “prosumidores”.

Usando um outro termo de Small, o “ritual” daquela atividade artística como um todo era mais significativo que o seu produto final, o que não quer dizer, porém, que a realização de apresentações era desvalorizada por regente e cantores. Eram parte do ritual, assim como os ensaios, e funcionavam como um elemento motivador importante para os cantores, que as enxergavam como objetivos a ser realizados. Em seus depoimentos muitos cantores as mencionavam como um dos principais fatores de motivação dos participantes. Apresentações funcionavam como referências de tempo na preparação do repertório: “Quando uma apresentação é marcada a gente sabe que tem que preparar tudo até lá. Tem um alvo claro”.

Nesse momento particular, a separação mencionada por Small entre produtores de música e platéia era perceptível – quando a apresentação ocorria num palco isso era ainda mais evidente –, mas ainda assim notava-se uma interação entre eles, fruto de uma série de fatores: a informalidade dos uniformes (quase sempre camisetas) e da postura no palco; os códigos de comunicação entre regente e coro, que foram criados em conjunto com os cantores e, por isso, poderiam ser mais compreensíveis também para o público; o fato de o repertório ter sido formado por canções previamente conhecidas por parte do público; e pelos freqüentes momentos em que o coro se deslocava para cantar junto à platéia.

²¹⁵ Hennion (2001:5) identifica no surgimento de um “ouvinte transformado em consumidor” (listener turned costumer) uma das maiores inovações musicais do século XX, o que, a princípio, reforça a idéia de música como algo produzido por alguns para o consumo de outros. Porém, ao invés de corroborar a idéia do “sistema de comunicação de mão única” sugerida por Small, descreve a audição como um processo ativo, o que coloca o foco de sua pesquisa no que chama de “mediações” entre a produção e a audição musicais.

Small (1998:82) localiza a origem da referida separação entre o músico e a platéia, que caracteriza a produção ocidental à qual os coros observados apresentam-se como alternativa, exatamente na música coral religiosa da Renascença, executada por “um grupo unificado que produzia um som uniforme e equilibrado, cujas performances deveriam ser ouvidas de fora, ao invés de convidar o público a participar”.²¹⁶ Curiosamente, foi um ambiente eclesiástico, onde a função da linguagem musical não é de origem estética, mas sim de apoio a procedimentos litúrgicos e ao reforço de idéias religiosas, o terreno fértil onde floresceu o distanciamento entre músico e ouvinte. Foi também no ambiente da música religiosa que ocorreu, com a Reforma Protestante, um processo que provocou sua reaproximação, por meio da extensão do convite à participação na realização musical a todos os participantes na liturgia.

A investigação realizada nesta tese iniciou-se com a busca pela definição mais elementar possível da atividade coral, razão pela qual primeiramente foram consultados dicionários de língua portuguesa. A busca foi então se tornando mais abrangente, abarcando dicionários de música e a literatura específica da área coral. Nesse processo foi observado um grande número de tendências de classificação e definição de tipos de atividade coral que, mesmo contemplando algum aspecto dessa produção musical, desconsideravam outros tantos, fato que se tornou mais complexo por tratar da grande variedade de idéias e desenvolvimentos possíveis da música coral contemporânea. A partir daí foram procurados modelos alternativos de análise musical, já comuns em outras áreas, mas ainda pouco freqüentes nas pesquisas e na literatura da área coral. Na idéia de mundos artísticos do sociólogo Howard Becker vislumbrou-se uma perspectiva pela qual o coro pudesse ser observado de modo a ressaltar

²¹⁶ An unified group that produced an unified, blended sound, whose performances were intended to be listened to from outside rather to be participated in.

elementos em sua estrutura (em algumas situações até mesmo detalhadamente) que não são percebidos por meio dos sistemas e classificações verificados no primeiro capítulo. Tal perspectiva foi exemplificada, então, no terceiro capítulo, na análise de alguns aspectos da atividade de quatro coros de empresas do Estado do Rio de Janeiro, realizada pelo método da observação participante.

A observação que se empreendeu, uma alternativa de cunho sociológico, não contemplou a busca por uma unidade de definição que originou a presente investigação. Não se encontrou uma resposta única para a primeira pergunta deste texto: “Há um estilo coral?”. Ao contrário, mesmo dentro de um universo reduziíssimo de quatro grupos, notou-se várias diferenças de funcionamento entre eles, tanto no aspecto musical quanto no estrutural, o que sugere uma dificuldade cada vez maior para a realização de projetos que visem ao desenvolvimento de uma teoria única aplicável a toda a música coral.

Todavia, foram notadas questões que engendram um elemento comum entre esses coros: a noção de música não como um produto a ser executado e ouvido por uma platéia, mas uma atividade realizada em conjunto que tem como consequência a realização de apresentações. A obra não é o foco principal, mas sim o processo de sua realização. Tal idéia se aproxima do conceito que Small chama de *musicking*, um verbo que, no sentido utilizado por ele, não teria tradução para o português²¹⁷. Relaciona-se com o fazer musical e com todas as atividades a ele relacionadas, sem que se esteja preso a qualquer tradição de performance, escola ou cultura. É um termo que indica o ato de se fazer música. Para Small (1998:9), trata-se de “tomar parte, em qualquer função, numa performance musical, seja atuando, seja

²¹⁷ Sua tradução literal, “musicar”, significa “pôr música”, segundo o Dicionário Aurélio.

ouvindo, seja ensaiando ou estudando, seja provendo material para uma performance (compondo), ou dançando”.²¹⁸

A comparação das características encontradas nos coros de empresa com a atividade orfeônica, desenvolvida no terceiro capítulo, mostra que os aspectos desses coros apurados na presente análise não constituem novidade, uma impressão que seria reforçada caso tal comparação se estendesse à produção musical na igreja protestante. O que se observou foi a utilização de conceitos por meio dos quais se pudesse produzir uma música que alcançasse os objetivos específicos daqueles grupos. Assim, não se deve entender o funcionamento dos grupos observados como um modelo único de atividade coral contemporânea, brasileira, ou mesmo de coros de empresa no Estado do Rio de Janeiro. A música coral inspirada em tais conceitos constitui apenas um estilo entre muitos outros. Quiçá seja exatamente essa multiplicidade de possibilidades, associada à sua facilidade de adaptação a diferentes situações, o que mantém o canto coletivo ainda tão vivo nas diferentes sociedades, mesmo se tratando de uma das práticas de expressão musical mais antigas da humanidade.

²¹⁸Take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.

BIBLIOGRAFIA

ACORD, S. Beyond the code: new aesthetic methodologies for the sociology of the arts. *Sociologie de l'Art: OPUS 9* (question du méthod), p. 1-13.

AGAWU, Kofi. Analyzing music under the new musicological regime. *The Journal of Musicology*, Vol. 15, No. 3 (Summer, 1997), pp. 297-307.

_____. African Music as Text. *Research in African Literatures*, Vol. 32, No. 2, The Landscape of African Music (Summer, 2001), pp. 8-16.

AGUIAR, Ernani. Entrevista pessoal realizada na Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 2006. 1 fita cassete (60 min).

ALMEIDA, Judith Morisson. *Aulas de canto orfeônico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.

ALLDAHL, Per-Gunnar. *Choral intonation*. Stockholm: Gehrman's Musikförlag, 1990.

AMATO, Rita Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa de Pós-Graduação em Música*, Anppom, v.13, n. 1, 2007, p. 75-96.

D'ASSUMPÇÃO, José Teixeira. *Didática especial de canto orfeônico*. Local não informado: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

BAPTISTA, Rafael. *Tratado de regência*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

BARRETO, Ceição de Barros. *Coro orfeão*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1938.

_____. *Canto coral: organização e técnica de coro*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BECKER, Howard. *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press, 1963.

_____. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

_____. Entrevista com Howard Becker. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.3, n.5, 1990, p.114-136.

- _____. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- _____. A Escola de Chicago. *Mana*, Out 1996, vol.2, n.2, p.177-188.
- _____. *Tricks of the trade*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- BERGERON, Katherine. Prologue: disciplining music. In *Disciplining music: musicology and its canons*. Ed. _____ e BOHLMAN, Phillip. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 1-9.
- BERLIOZ, Hector. The current state of the art of singing. In _____. *The art of music (A Travers chant)*. CSICSERY-RÓNAY, Elizabeth (Ed. e Trad.). Bloomington: Indiana University Press, 1862.
- BEUTTENMÜLLER, Leonila Linhares. *O orfeão na nova escola*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.
- BEVILACQUA, Octavio. *História do canto coral*. Rio de Janeiro: Off. Graph. O Globo, 1933.
- _____ & LACOMBE, Laura Jacobina. *Vamos cantar: teoria e canto orfeônico*. São Paulo: Editora do Brasil, 1949.
- BLAUKOPF, Kurt. *Musical life in a changing society: aspects of music sociology*. Portland: Amadeus Press, 1992.
- BLUM, David. *Casals and the art of interpretation*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 1977.
- BLUME, Friedrich. *Classic and romantic music*. New York: W.W. Norton, 1970.
- BOGDAN, Robert. *Participant observation in organizational settings*. Syracuse: Syracuse University Press, 1972.
- BOHLMAN, Philip. Ethnomusicology challenge to the canon: the canon's challenge to ethnomusicology. In *Disciplining music: musicology and its canons*. _____ Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 116-136.
- _____. Epilogue: Musics and canons. In *Disciplining music: musicology and its canons*. _____ e BERGERON, Katherine (Eds.). Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 197-212.

- _____. On the unremarkable in music. *19th. Century Music*, XVI/2 (Fall 1992), p. 203-216.
- BOHRER, Joceli. Estratégias de afinação no canto em conjunto. *Canto coral*, Brasília, Ano I, n. 1, 2001, p. 21-24.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de música ilustrado*. Lisboa: Edições Cosmos, 1958. vol 2.
- BORBOREMA, Denise de Miranda. *Marcos Leite e as diferentes vozes*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In _____. *A economia das trocas simbólicas*. Sérgio Miceli (Org.). São Paulo: Perspectiva 2003, p. 98-181.
- BRAGA, Henriqueta R. F. *Do coral e sua projeção na história da música*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1958.
- BRANDVIK, Paul. Choral Tone. In: WEBB, Guy. *Up front!: becoming the complete choral conductor*. Boston: ECS, 1993. p. 148.
- BRESLER, Liora. Ethnography, Phenomenology and Action Research in Music Education *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*. Volume VI, Number 3 (Fall, 1995). Disponível em http://www-usr.rider.edu/~vrme/v8n1/vision/Bresler_Article__VRME.pdf. Acesso em 5 Fev. 2009.
- BUCHANNAN, H. Introduction. In: _____ e MEHAFFEY, M. (Eds.). *Teaching music through performance in choir*. Chicago: GIA, 2005.
- CARTOLANO, Ruy Botti. *Regência: coral, orfeão, percussão*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1968.
- CARVALHO, Reginaldo. *Regência Musical*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1997.
- CAVALCANTI, Marcos et al. *Gestão de empresas na sociedade do conhecimento*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.
- CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. Às voltas com o canto coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006, p.92 - 198.

- CHANAN, Michael. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. New York: Verso, 1994.
- CHERÑAVSKY, Anália. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. 2003. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- CHOIR V. CONGREGATION. *The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 31, No. 573 (Nov. 1, 1890), pp. 649- 650. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3364899>. Acesso em 5 Fev. 2009
- CLEMENTS, Ann C. Escaping the classical canon: changing methods through a change of paradigm. *Visions of Research in Music Education*, Volume 12, September 2008, p.1-11. Disponível em <http://www-usr.rider.edu/~vrme/v12n1/vision/3%20AERA%20-%20Clements.pdf>. Acesso em 10 Fev. 2009.
- COMTE, A. *A general view of positivism*. Tradução J. H. Bridges. Londres: Trübner, 1865.
- COOK, Nicholas. Music as performance. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Eds.) *The cultural study of music: a critical introduction*, New York: Routledge, 2003, p 204-214.
- COOKSEY, John. *Working with adolescent voices*. St. Louis: Concordia, 1992.
- COSER, Lewis. American trends. In *A History of Sociological Analysis*, Basic Books, New York, pp. 283-321.
- COSTA, Carlinda Filgueiras Lima. *Canto: a solo, coral, orpheão*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do “Jornal do Brasil”, 1935.
- COSTA, F. Albuquerque. *Os fundamentos do canto orfeônico*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, s/d.
- COSTA, Leandro. Geração hipertexto: a sua empresa está preparada? *Canal RH*, n. 60, outubro de 2007. Disponível em http://www.canalrh.com.br/revista/revista_artigo.asp?o=%7B64A92864-77EF-42A2-9C6E-9159109F4D0E%7D. Acesso em 26 out. 2008.
- COTRELL, Stephen. Music, time and dance in orchestral performance: the conductor as a shaman. *Twentieth-Century Music* 3/1, 2007, p. 73-96.
- CUDDY, Lola & UPITIS, Rena. Aural perception. In COLWELL, R. (Ed.). *Handbook of research in music education*. Nova York: Schirmer/Macmillan, 1992, pp. 333-343

- CURWEN, J. Spencer. The Musical Form of the Hymn Tune. *Proceedings of the Musical Association, 13th Sess.* London: Oxford University Press on behalf of the Royal Musical Association, 1886-1887, pp. 41-62.
- DANTO, Arthur. The artworld. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-584.
- DAVIDSON, Jane W. Music as social behaviour. In Eric Clark; Nicholas Cook (Eds.). *Empirical Musicology*. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 57-75.
- DeMASI, Domenico. *Criatividade e grupos criativos*. Traduzido por Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- _____. *O ócio criativo*. Traduzido por Léa Manzi. 6^a. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- DeNORA, Tia. Beethoven et l'invention du genie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 100, 1995, p. 36-45.
- _____. Music sociology: getting the music into the action *British Journal of Music Education*, vol.20, n.2, 2003, p. 165-177
- _____. Historical perspectives in music sociology. *Poetics*, vol. 32, 2004a, p. 211-221. Disponível em <http://www.sciencedirect.com/science/article/B6VC3-4CYVTK9-1/2/0e51d1cf6f50a254c37da1f05cecc665ER>. Acesso em 26 out. 2008.
- _____. Musical practice and social structure: the sociology of music and its toolkit. In Eric Clark; Nicholas Cook (Eds.). *Empirical Musicology*. Oxford: Oxford University Press, 2004b, p. 35-56.
- DeNORA, Tia & ROSEN, Charles. Beethoven's genius: na Exchange. *The New York review of *books*, vol.44, n.6, April, 10, 1997. Disponível em <http://www.nybooks.com/articles/1218>. acesso em 1 jul. 2008.
- DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, no 1, 1997, p. 9-18.
- DURRANT, Colin & HIMONIDES, Evangelos. What makes people sing together?: socio-psychological and cross-perspectives on the choral phenomenom. *International Journal of Music Education* 32, 1998, p. 61-70.

- EDSTRÖM, Olle. Fr-a-g-me-n-ts: a discussion on the position of critical ethnomusicology in contemporary musicology. In *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, n.79, 1997, p. 9-68.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- EKMAN, Paul & FRIESE, Wallace. The repertoire of non-verbal behavior: categories, origins, usage, and coding. *Semiotica*, Berlim, n.1, p. 49-98, 1969.
- ESKEW, Harry & McELRATH, Hugh. *Sing with understanding: an introduction to christian hymnology*. Nashville: Church StreetPress, 1995.
- FERNANDES, Angelo et al. A prática coral na atualidade: sonoridade, interpretação e técnica vocal. *Musica Hodie*, Goiânia, Vol. 6, n. 1, 2001, p. 51-74.
- _____. O regente moderno e a construção da sonoridade coral: interpretação e técnica vocal. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 13, jan-jun, 2006, p. 33-50.
- FERNANDES, Angelo & KAYAMA, Adriana. A importância da dicção na construção da sonoridade coral. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*, Brasília, 2006, p. 1014-1018.
- FERNANDES, Eduardo. *O arranjo vocal de música popular em São Paulo e Buenos Aires*. 2003. Dissertação (Mestrado em Produção Artística e Cultural na América Latina) - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Globo*. São Paulo: Globo, 1993.
- FERNANDES, José Nunes. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu brasileiros (I). *Revista da ABEM*, v. 15, 2006, p. 11-26.
- _____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu brasileiros (II). *Revista da ABEM*, v. 16, 2007, p. 95-111.
- FERRARA, Maria Amorim. *Teoria do canto orfeônico e teoria musical aplicada*. 4ª. ed. Belo Horizonte, 1961.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Editar José Maurício Nunes Garcia. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

_____. Reflexões sobre aspectos da prática coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006a, p.7-49.

_____. Uma abordagem artística ao canto orfeônico. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 23, maio de 2006b, p. 8-15.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?. *Opus*, Salvador, Ano I, n.1, 1989, p. 72-78.

FIGUEIREDO, Theógenes E. *Koinonia e música: uma comunidade evangélica no Rio de Janeiro e sua prática musical*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

FIGUEIREDO Filho, Valdemar. *Entre o palanque e o púlpito: mídia, religião e política*. 2002. dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Programa de Pós-graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FINN, William J. *The art of the choral conductor*. Princeton: Summy-Birchard Music, 1939.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music-making in an English town*. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.

_____. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras/FAPERJ, 2006.

FLUMMERFELT, J. Does it sing?. In: BUCHANNAN, H. e MEHAFFEY, M. (Eds). *Teaching music through performance in choir*. Chicago: GIA, 2005, p. 2-9.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1970.

FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In McCLARY, Susan; LEPPERT, Richard (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: University of Cambridge, 1987, p. 133-149.

- FROEHLICH, Hildegard C. *Sociology for music teachers: perspectives for practice*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2007.
- FULCHER, Jane. The Orpheon Societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 10, No. 1, (Jun., 1979), pp.47-56.
- GOLDEMBERG, Ricardo. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. *Samba e choro*, Santa Teresa, 2002. Disponível na internet: <<http://www.sambachoro.com.br/debates/1033405862>>. Acesso em 11 de março de 2008.
- GRAETZER, Guillermo. *Nueva escuela coral Parte I: Teoria y ejercicios*. Buenos Aires: Ricordi, 1949.
- GRAU, Alberto. Carte Blanche. *International Choral Bulletin*, Namur, Bélgica, Janeiro, 1992, p.3.
- _____. *Dirección coral: la forja del director*. Caracas: GGM Editores, 2005.
- GREEN, Barry & GALLWEY, Timothy. *The inner-game of music*. Nova York: Doubleday, 1986.
- GREEN, Elizabeth. *The modern conductor*. 4^a. ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1987.
- GREEN, Lucy. Pesquisa em sociologia da educação musical. Oscar Dourado (Trad.) *Revista da ABEM*, n. 4, setembro de 1997, p. 25-35.
- _____. *How popular musicians learn*. Aldershot: Ashgate, 2002.
- GROUT, Donald & PALISCA, Claude. *A history of western music*. 4^a. ed. New York: W.W. Norton, 1988.
- GROVE MUSIC ONLINE. *Oxford Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26085>>. Acessado de 26 out. 2008 a 14 mar. 2009.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Traduzido por Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

- HENNION, Antoine. Music and mediation: toward a new sociology of music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Eds.) *The cultural study of music: a critical introduction*, New York: Routledge, 2003, p. 80-91.
- HENNION, Antoine. Music Lovers. *Theory, Culture & Society*, Vol. 18, No. 5, 2001, p. 1-22.
- _____. Listen!. *Music and Arts in Action* . Volume 1, Issue 1, June 2008, pp.36-45. Disponível em <http://musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/listen/>. Acesso em 8, Maio, 2009.
- HORNER, Bruce. On the study of music as material social practice. *The Journal of Musicology*, Vol. 16, No. 2 (Spring, 1998), p. 159-199
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro; Objetiva, 2001.
- HUGHES, Everett C. Studying the nurse's work. In *The Sociological Eye: Selected Papers on Work, Self, & the Study of Society*. Chicago: Aldine Atherton, 1971, pp. 311-315.
- HUSTAD, Donlad P. *Jubilate: a música na igreja*. Traduzido por Adiel Almeida de Oliveira. São Paulo: Edições Vida Nova, 1981.
- JOHNSON, James H. Beethoven and the birth of romantic music in France. *19th-Century Music*, XV/1 (Summer 1991), p. 23-35.
- JORDAN, James. *Evoking sound*. Chicago: GIA Publications, 1996.
- _____. *Evoking sound: the choral rehearsal vol.1: techniques and procedures*. Chicago: GIA Publications, 2007.
- JORDAN, James & MEHAFFEY, M. *Choral ensemble intonation: method, procedures, and exercises*. Chicago: GIA Publications, 2001.
- JUNKER, David. O movimento do canto coral no Brasil: breve perspectiva administrativa e histórica. *Canto coral*, Brasília, Ano I, n. 1, 2001, p. 39-41.
- KAELIN, Pierre. *L'art choral*. Paris: Berger-Levrault, 1974.
- KAO, John. Uma entrevista com John Kao. In KURTZMAN, Joel. *Líderes de idéias: reflexões sobre o futuro da administração*. Traduzido por Mauro Pinheiro. São Paulo: Futura, 1998, p. 81-98.

- KEIL, Charles. Applied Sociomusicology and Performance Studies. *Ethnomusicology*, Vol. 42, No. 2 (Spring - Summer, 1998), p.303-312.
- KERR, Samuel. Carta canto coral. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006, p.200-238.
- KERR, Samuel & KERR, Dorotéa. O cantar dos hinos e o emergir de um fazer musical. In: *Arte e cultura IV: estudos interdisciplinares*. SEKEFF, M. & ZAMPRONHA, E. (Eds.). São Paulo: Annablume, 2006, p. 191-207.
- KUEHN, Frank. Theodor W. Adorno: um “clássico”? atualidade e relevância do pensamento adorniano para a musicologia brasileira. *Cadernos do Colóquio – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, ano V, maio, 2007, p. 83-94.
- LABAN/BARTENIEFF INSTITUTE OF MOVEMENT STUDIES. Disponível em <<http://www.limsonline.org/index2.html>> Acesso em 10 jan 2004.
- LAKSCHEVITZ, Eduardo. Entrevista – Com o Brasil na cabeça. *Revista Louvor. Revista Louvor*, JUERP, volume 2, 1997.
- LAKSCHEVITZ, Elza. Coro infantil. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo (Org.). *Ensaio: olhares sobre a música coral Brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2006.
- LANG, Paul H., *Music in western civilization*. New York: W. W. Norton, 1941.
- LEHMANN, Bernard. O avesso da harmonia. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 2, jun. 1998, p. 73-102.
- LEITE, Marcos. El canto coral brasileño. *Cantata: tempo de oirnos*, Buenos Aires, Ano 4, n.17, janeiro de 1996, p.22-24.
- _____. *Método de Canto Popular Brasileiro para vozes médio-agudas*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2001.
- LIMA, Florêncio de Almeida. *O canto orfeônico no curso secundário*. Rio de Janeiro: Baptista de Souza e Cia, 1955. 2ª.ed.
- LISBOA, Alessandra Coutinho. 2005. *VILLA-LOBOS E O CANTO ORFEÔNICO: MÚSICA, NACIONALISMO E IDEAL CIVILIZADOR*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes - Universidade estadual de São Paulo (UNESP).

- LUTERO, Martinho. Prefácio. In: RHAU, Georg. *Symphoniae icundae,(1538)*. Disponível em <<http://www.luthersem.edu/ggrindal/Hymnal%20Prefaces/GeorgRhau.pdf>>. Acesso em 9 Fev. 2009.
- MACHADO NETO, José. Entrevista pessoal realizada na sede da Petrobrás (EDISE). Rio de Janeiro, 2009. 1 fita cassete (60 min).
- MAFFESOLI, Michel. *El nomadismo*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MANN, Peter. *Métodos de investigação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1977.
- MARTIN, Peter J. Music and the sociological gaze. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, n.82, 2000, p.41-56.
- McCLARY, Susan. *Feminine Endings: music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- MEHAFFEY, M. Introduction to the repertoire resource guides. In: BUCHANNAN, H. e _____., eds. *Teaching music through performance in choir*. Chicago: GIA, 2005, p. 83-87.
- MEYER, Leonard B. History, stasis and change. In: _____. *Music the arts and ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- _____. Future tense: music, ideology and culture. 4.ed. In: _____. *Music the arts and ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MICHON, Mike. *Muzak*. In ESTWeb. Disponível em <<http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/muzak.html>>. Acesso em 5 de ago. 2003.
- MONAHAN, Torin. Digital art worlds: technology and productions of value in art education. *Foundations in Art: Theory and Education in Review*, 26, 2004, 7-15.
- MORELEMBBAUM, Eduardo. *Coral de empresa: um valioso componente para o projeto de qualidade total*. 1999. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Conservatório Brasileiro de Música.
- NAKRA, Teresa Marrin. *Inside the conductor's jacket: analysis, interpretation and musical synthesis of expressive gesture*. 2000. Tese (doutorado em ciências da comunicação) – Escola de arquitetura e planejamento, Massachusetts Institute of Technology.

Disponível em <http://immersionmusic.org/HTMLThesis/Dissertation.htm>. Acesso em 1 Fev 2009.

- NATTIEZ, Jean-Jaques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- OCHS, Siegfried. A German Requiem to words of Holy Scripture for soloists, choir and orchestra (organ ad libitum), from Der deutsche Gesangverein. In MUSGRAVE, Michael; SHERMAN, Bernard (Eds.). *Performing Brahms: early evidence of performance style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 165-169.
- OLIVEIRA, Vilson Gavaldão de. *O desenvolvimento vocal do adolescente e suas implicações no coro juvenil a capella*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- O'TOOLE, Patricia. I Sing in a Choir But I Have “No voice!”. *Visions of Research in Music Education*, Princeton, Volume 6 - Special Edition, January 2005.
- PAES LEME, Beatriz C. *Reflexões acerca da prática da transcrição*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM.
- PALISCA, Claude V. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1968.
- PARAKILAS, James. Political Representation and the Chorus in Nineteenth-Century Opera. *19th-Century Music*, Vol. 16, No. 2, Music in Its Social Contexts, Outono 1992, pp.181-202.
- PAULY, Reinhard. *Music in the classic period*. New Jersey: Prentice Hall, 1965.
- PEREIRA, André Protásio. *Arranjo vocal de Música Popular Brasileira para coro a cappella: estudos de caso e proposta metodológica*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM.
- PEREIRA, Éliton & VASCONCELOS, Miriã. O processo de socialização no canto coral: um estudo sobre as dimensões pessoal, interpessoal e comunitária. *Musica Hodie*, Goiânia, Vol. 7, n. 1, 2007, p. 99-120.
- RANDEL, Don. (Ed.) *The new Harvard dictionary of music*. Cambridge: Belknap , 1986.

- _____. The canons in the musicological toolbox. In BERGERON, Katherine e BOHLMAN, Philip V. (Eds.). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 10-22.
- RAUGEL, Félix. *Le chant choral*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.
- RAYMUNDO, Domingos. *Elementos de canto orfeônico*. São Paulo: E. S. Mangione, 1938.
- RAYNOR, Henry. *História Social de Música: da idade média a Beethoven*. Nathanael C. Caixeiro (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- REA, John. Postmodernisme(s). In NATTIEZ, J-J. *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Paris: Actes Sud, 2003.
- RÊGO, Luis. *Manual de canto orfeônico: 2^a. série ginásial*. Porto Alegre: Editora Globo, 1953.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de Musique*. Trad. Georges Humbert. Paris: Payot, 1931, p.952.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolay. *Principles of orchestration*. STEINBERG, Maximilan (Ed.). New York: Dover Publications, 1964.
- ROBINSON, Ray & WINOLD, Allen. *The choral experience*. Prospect Heights: Waveland Press, 1976.
- ROCHA, Elen Regina Lara. *Atuação do músico em empresas: mercado, indicativos e processos*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.
- ROCHA, Ricardo. *Regência: uma arte complexa*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2004.
- ROSEN, Charles. Did Beethoven have all the luck? *The New York Review of Books*, vol.43, n.18, 14 nov., 1996. Disponível em http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article_id=1360. Acesso em 1 jul. 2008.
- ROSENBERG, Donald. Robert Shaw (1926-1999): voice of authority. Gramophone, Londres, out. 2004. Disponível em <http://www.asochorus.org/Shaw-Gramophone.pdf>. Acesso em: 25 Jan. 2009.
- RUIZ, Neila. A rede cultural numa prática coral infantil: uma trajetória a partir do *funk*. *Cadernos do Colóquio* – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, ano V, maio, p. 62-73, 2005.

- SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. Nova York: Prentice-Hall, 1988.
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SCHALK, Carl. *Lutero e a música: paradigmas de louvor*. São Leopoldo: Sinodal, 2006.
- SCHULTZ, Andrew. *Expressive conducting through cognitive kinesic awareness*. Material não-publicado, 1993.
- SERAFINE, Mary L. The idea of music as cognition. In: _____. *Music As Cognition: The Development of Thought in Sound*. New York: Columbia University Press, 1988
- SHEPHERD, John. How music works - Beyond the immanent and arbitrary: an essay review of *Music in the everyday life. Action, criticism and theory for music education*. Vol. 1, n.2 (December 2002). Disponível em http://act.maydaygroup.org/articles/Shepherd1_2.pdf. Acesso em 26 out. 2008.
- _____. Sociology of music. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26085>. Acesso em 26 out. 2008
- _____. The future of music studies in Canada. In: Wayne Bowman (Ed.). *Eclectica*, September, 2006. Disponível em <http://www.eclectica.ca/issues/2006/2/Shepherd.ecc.asp>. Acesso em 26 out. 2008.
- SILVA, Flávio. O álbum “música nas escolas brasileiras” e outras gravações de 1940-1944. *Brasiliense*, Rio de Janeiro, n. 23, maio de 2006, p. 8-15.
- SILVA José Alberto Salgado e. Observações sobre uma orquestra. *Cadernos do Colóquio* – Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro, ano I, abril de 1999.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- SOBREIRA, Silvia. *Desafinação vocal*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.
- SOUZA, Luiz Biéla. *Metodologia de ensino de canto orfeônico*. s/Ed., 1960.

- STARK, David. Ambiguous Assets for Uncertain Environments: Heterarchy in Postsocialist Firms. In *The Twenty-First-Century Firm: Changing Economic Organization in International Perspective*, Paul DiMaggio, ed. Princeton: Princeton University Press, 2001, pp. 69-104.
- STELLITZ, WRIGHTSMAN & COOK. *Métodos de pesquisa nas relações sociais*. Vol. 2. KIDDER, Louise H. (Org.). São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1987.
- SWANN, Howard. The development of a choral instrument. In: DECKER, H. e HERFORD, J (Eds). *Choral Conducting Symposium*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1973, p. 7-68.
- SWANWICK, K.; TILLMAN, J. The Sequence of Musical Development: A Study of Children's Composition. *BJME*, 3(3): 305-309, Nov, 1986.
- SZENDY, Peter. *Escucha*. Tradución de José Maria Pinto. Barcelona: Paidós, 2003.
- TALINA, João Carlos. *A educação musical no Estado Novo: o orfeão do Orfeu*. 1990. Monografia (Pós-Graduação e Especialização em Educação Musical) – Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.
- TAGG, Phillip. *Introductory notes to the semiotics of music*. Versão 3. Liverpool/Brisbane, 1999. Disponível em <http://tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf>. Acesso em 20 jan 2005.
- _____. *A Simple semiotics of music*. Disponível em <http://tagg.org/ptavmat.htm#Ppt>. Acesso em 16 Fev. 2009.
- TAVARES, Evany Vasconcellos. *Ensino de canção em orfeão*. s/d. Tese apresentada para o Concurso da Cadeira de Música e Canto Orfeônico da Escola de Professores do Instituto de Educação de Niterói e Campos.
- TEIXEIRA, Lúcia. *Coros de empresa como desafio para a formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso*. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- TEMPERLEY, N. Review: Eighteenth-Century Anthems. *The Musical Times*, Vol. 108, No. 1492 (Jun., 1967), pp. 510-512.
- TOFFLER, Alvin. *The third wave*. New York: Bantam, 1980
- TOMLINSON, Gary. Cultural dialogics and jazz: a white historian signifies. In BERGERON, Katherine & BOHLMAN, Philip V (Eds.). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 64-94.

- TOPPING, Peter A. *Liderança e gestão*. Traduzido por Afonso Celso da Cunha Serra. Rio de Janeiro:Campus, 2002.
- TUPINAMBÁ, Irene Zagari. *Dois momentos, dois coros: por uma análise da evolução da linguagem coral no Rio de Janeiro do século XX*. 1993. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Conservatório Brasileiro de Música.
- UNGLAUB, Tânia Regina. O canto que embalou o projeto nacionalista de Vargas. IN: XXIII Simpósio Nacional de História. 2005. *Anais*. Disponível em: <<http://www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/TÂNIA%20REGINA%20DA%20ROCHA%20UNGLAUB.pdf>> Acesso em 12 de maio de 2008.
- _____. Hinos cantados, histórias contadas. In: IX Encontro Regional Sul de História Oral. 2007. *Anais eletrônicos* – n. 01/2007. Disponível em <<http://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/TaniaUnglaub.pdf>> Acesso em: 11 de maio de 2008.
- VELHO, Gilberto. Becker, Goffman e a antropologia no Brasil. *Sociologia, problemas e práticas*, n.38, 2002.p. 9-17.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico*. 2º vol. São Paulo: Irmãos Vitale, 1951.
- _____. *O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*. Rio de Janeiro: Superintendência de educação Musical e artística (SEMA), 1937.
- WAGNER, Richard. *Wagner on conducting*. Traduzido por Edward Dannreuther. Nova York: Dover Publications, 1887.
- WAKIN, Daniel J. Mahler Fan With Baton Cues Unrest in the Ranks. *The New York Times*. New York, 8 dez. 2008. Edição eletrônica, disponível em <<http://www.nytimes.com/2008/12/18/arts/music/18kapl.html>> Acesso em: 24 jan. 2009.
- WALTER, Tony. Angelic choirs. *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1792, Choirs and Trends (Jun., 1992), pp. 278-281.
- WHAT you see is what you get. Chapell Hill (EUA): Hinshaw Music, 1988. 1 fita de video (1hr.18 min), son, color, VHS.
- WESTERBY, Herbert. Congregational Practices. *The Musical Times*, Vol. 86, No. 1233 (Nov., 1945), p. 344.

- WILKENS, Jean-Claude. Entrevista. *Canto coral*, Brasília, Ano I, n. 2, 2002, p. 18-21.
- WILSON, Harry R. *Artistic choral singing: practical problems in organization, technique and interpretation*. New York: G. Schirmer, 1959.
- WINE, Thomas. Reflections about the choral profession in the twentieth-century: an interview with Harold Decker. *Choral Journal*, vol. 42, n. 2, p. 25-28, September 2001.
- WOLFF, Janet. Foreword: the ideology of autonomous art. In McCLARY, Susan & LEPPERT, Richard (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: University of Cambridge, 1987, p. 1-12.
- WRIGHT, Will. Review of Profane Culture, de Paul E. Willis. *The American Journal of Sociology*, vol. 85, n. 5, mar., 1980, p.1312-1316.
- YOUNG, Percy. *The choral tradition*. New York: W. W. Norton, 1962.
- ZANDER, Oscar. *Regência coral*. Porto Alegre: Movimento, 1979.
- ZANINI, Claudia. *Coro terapêutico: um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.

OUTROS DOCUMENTOS:

- I CONCURSO NACIONAL FUNARTE DE CANTO CORAL: REGULAMENTO. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- II CONCURSO NACIONAL FUNARTE DE CANTO CORAL: regulamento. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1999.
- CONCURSO VILLA-LOBOS DE CANTO CORAL: REGULAMENTO. Publicado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, s/d.
- CORAL PETROBRÁS: REGULAMENTO. Publicado em 3 de maio de 2006, pela Gerência de Comunicação Corporativa da Petrobrás.
- Documento AJ-07: Projeto Coral SEBRAE/RJ – Viabilidade jurídica de sua criação e manutenção pelo SEBRAE/RJ. Alçada decisória do CDE. Emitido em 27 de maio de 1997.

JB PROMOVE EM OUTUBRO II CONCURSO DE CORAIS. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 mai. 1971. O IV Concurso de Corais da Guanabara. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 jun. 1974.

PEÇAS DE CONFRONTO: 8º. CONCURSO DE CORAIS DO RIO DE JANEIRO. *Jornal do Brasil*, 1982. 4 partituras (24 p.) Coro.

RÁDIO E JORNAL DO BRASIL REALIZARÃO EM OUTUBRO CONCURSO DE CORAL ESCOLAR. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 mai. 1970.