

© Editora Meridional, 2008

Capa
Letícia Lampert

Revisão
Simone Diefenbach Borges

2ª edição revisada
Caren Capaverde

Projeto gráfico e editoração
Niura Fernanda Souza

Editor
Luis Gomes

78:37
A654
2.ed.
Luis Gomes
0251482

Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

A654 Aprender e ensinar música no cotidiano / org. por
Jusamara Souza. – Porto Alegre: Sulina, 2009.
287p. (Coleção Músicas) - 2ª edição.

ISBN: 978-85-205-0509-0

1. Música. 2. Música – Ensino. I. Souza, Jusamara

CDD: 780
CDU: 372.878
78

Todos os direitos desta edição reservados
à Editora Meridional Ltda
Av. Osvaldo Aranha, 440 cj. 101 - Bom Fim
Cep: 90035-190 - Porto Alegre - RS
Fone: (0xx51) 3311.4082
Fax: (0xx51) 2364.4194
www.editorasulina.com.br
e-mail: sulina@editorasulina.com.br
outubro/2009

SUMÁRIO

Aprender e ensinar música no cotidiano: pesquisas e reflexões	7
<i>Jusamara Souza</i>	
Discutindo a autoaprendizagem musical	13
<i>Marcos Kröning Corrêa</i>	
Música, juventude e mídia: o que os jovens pensam e fazem com as músicas que consomem	39
<i>Helena Lopes da Silva</i>	
Música na palma da mão: ligações entre celular, música e juventude	59
<i>Adriana Bozzetto</i>	
Aprender música pela televisão	75
<i>Sílvia Nunes Ramos</i>	
A formação e a atuação musical mediadas pela televisão	95
<i>Vânia Malaquetti Fialho</i>	
Aprendendo a ser DJ	119
<i>Juciane Araldi</i>	
Coeducação musical entre gerações	141
<i>Maria Guiomar Ribas</i>	
A aula de música na escola: reflexões a partir do filme <i>Mudança de Hábito 2: mais loucuras no convento</i>	167
<i>Lília Neves Gonçalves</i>	
Espaços de atuação e formação de regentes corais: os desafios do contexto	189
<i>Lúcia Teixeira</i>	

CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 21., 1998, Recife. *Anais...* Recife: 2001. Disponível em: <www.cefetsp.br/edu/eso/sociedadepoetasmortos.html> Acesso em: 14 mar. 2004.

SOUZA, Jusamara. (org). *Música, cotidiano e educação*. Programa de Pós-Graduação em Música Mestrado e Doutorado, Porto Alegre, 2000.

STEINBERG, Shirley R. *Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações*. In: SILVA, Luiz Heron da; AZEVEDO, José Clóvis de; SANTOS, Edmilson Santos dos (org). *Identidade social e a construção do conhecimento*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre – Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1997. p. 98-145.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa. Apresentação. In: ____ (org). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 9-23.

WEBB, Michael. Rock goes to school on screen: a model for teaching non- “learned” musics derived from the films *School of Rock* (2003) and *Rock School* (2005). *Action, criticism, and Theory for Music Education*, v. 6, n. 3, p. 51-72, nov. 2007. Disponível em: <http://act.maydaygroup.org/articles/Webb6_3.pdf> Acesso em: jun 2008.

Espaços de atuação e formação de regentes corais: os desafios do contexto

Lúcia Teixeira

1. Introdução

A atividade coral é uma prática de ensino-aprendizagem repleta de significados, destacando-se o valor do encontro dos cantores entre si e dos cantores com o/a regente. A própria motivação dos participantes para a realização do trabalho deve ser considerada, visto que alguns grupos têm um objetivo específico, ou seja, um “cantar para” ou “cantar por quê”. Dessa forma, ao/à regente compete compreender as funções do cantar em coro, a fim de proporcionar aos cantores uma aprendizagem musical significativa.

O/a regente coral tem, portanto, um papel fundamental como educador musical de crianças, jovens e adultos. No entanto, não é comum entre os regentes a reflexão sobre a prática coral como meio para a educação musical, já que a formação específica em Regência é bastante técnica, voltada a questões estéticas, não se ocupando, na maior parte das vezes, com reflexões sobre outros aspectos que cercam esse fazer musical.

Coros são criados em clubes, universidades, associações e empresas, entre outros espaços. Esses ambientes influenciam a atuação profissional dos regentes e, na maioria das vezes, os colocam como mediadores entre os anseios da instituição que os contrata, as expectativas dos cantores que buscam a atividade e as suas próprias expectativas em relação à prática coral.

Assim, minhas reflexões acerca desses dois temas – o/a regente como educador musical e a sua atuação em diferentes espaços – partem de uma pesquisa realizada com dois regentes de coros de empresa da cidade de Porto Alegre, RS. Nessa investigação, busquei profissionais que trabalhassem com coros cujos cantores fossem, em sua maioria, funcionários das respectivas empresas, pois isso me permitiria melhor observar as questões institucionais que atravessam a atividade coral e como o/a regente lida com elas. Desenvolvi dois estudos de caso e utilizei como técnicas de pesquisa entrevistas com os regentes e

observações de ensaios e apresentações dos coros pertencentes às empresas Magister e Letho¹.

A empresa Magister é prestadora de serviços. Sua matriz é em Brasília e possui filiais em diversos estados do país. A regente contratada para a filial do Rio Grande do Sul chama-se Joana. Seu grupo coral iniciou as atividades como coro misto a quatro vozes e, em razão de demissões e excesso de trabalho dos funcionários da empresa, que passaram a não conseguir deixar seus setores para participarem do ensaio, perdeu muitos cantores. À época da pesquisa, já não contava mais com os quatro naipes tradicionais de vozes porque, segundo a regente, não havia “gente pra montar as duas vozes masculinas”. O grupo possuía em torno de treze cantores, com um número significativamente maior de vozes femininas.

A empresa Letho produz bens de consumo, e o regente do coro chama-se Alinardo. O grupo conta com três naipes de vozes: sopranos, contraltos e tenores; raramente há baixos. De forma similar ao que ocorria com o coro da empresa Magister, também o grupo da empresa Letho perdia, eventualmente, alguns cantores em razão de demissões. O número de participantes por ensaio era bastante variável, dependendo do tipo de atividade exercida pelo/a funcionário/a na empresa e do período de maior ou menor volume de trabalho. Durante a coleta de dados para a pesquisa, o grupo possuía em torno de quinze cantores.

Neste capítulo, serão abordados o papel que desempenha a música coral no ambiente das empresas, como os regentes selecionam o repertório para esses grupos e que interferências esses contextos apresentam ao trabalho dos regentes. Essas questões são trazidas à reflexão uma vez que, na prática coral, raramente se discute sobre os aspectos do entorno relacionados com o trabalho dos regentes.

2. O que a música faz na empresa

2.1 A organização do lazer

Para Dumazedier (1976, p. 101), “a organização dos lazeres constitui uma nova preocupação das empresas modernas”. O autor cita o envolvimento das instituições com diversas atividades voltadas a seus funcionários, tais como as realizadas em datas comemorativas e a oferta de práticas esportivas. Comenta sobre a promoção de competições

¹ Tanto os nomes das empresas quanto dos regentes entrevistados são fictícios.

esportivas, especialmente de partidas de futebol entre as empresas pesquisadas, afirmando que “esses tipos de encontro e seu modo de preparo determinam frequentemente um certo estilo no trabalho de produção e na formação dos operários. Inúmeros métodos de aperfeiçoamento profissional inspiram-se em técnicas da pedagogia esportiva” (Dumazedier, 1976, p.100). Segundo Parker (1978, p.88), as empresas costumam empregar métodos de concorrência, cooperação e competição próprios dos esportes, lembrando que numerosos programas de melhoria e treinamento do trabalho têm-se inspirado em técnicas bem conhecidas dos treinadores esportivos. Dessa maneira, e por suas características, o canto coral também integra essa categoria de atividades voltadas ao corpo funcional das empresas.

As instituições assinalam uma preocupação crescente com o trabalhador/cidadão, e as atividades de lazer passam a ser identificadas “como veículo privilegiado para a melhora da qualidade de vida” (Madsen, 2003, p.100). Essas atividades podem, segundo Schwartz (2003), proporcionar recompensas pessoais e alcançar “o centro do desenvolvimento das competências humanas e da aquisição de qualidade de vida” (p.139-140). A autora prossegue:

Surge a necessidade, cada vez mais urgente, de as empresas adaptarem-se às novas abordagens sociais, às mudanças axiológicas do perfil de exigência de funcionários no mercado, tendo que remodelar seus programas de ações, no sentido de catalisar novos rumos para a ascensão de elementos essenciais, como a ênfase nos aspectos da criatividade, da inovação, dos relacionamentos interpessoais, das relações produtivas no trabalho, entre outros, que se tornam vitais para a sua sobrevivência. (Schwartz, 2003, p.140-141).

Os coros de empresa, em geral, são criados pelas próprias instituições, e sua prática é oferecida aos funcionários como uma opção de lazer, podendo integrar programas de *Qualidade de Vida*. Sendo considerado como uma atividade de lazer, muitas vezes ao lado de outras opções, tais como dança e ginástica, o canto coral na empresa tem por objetivo principal congregar os funcionários da instituição.

Segundo Joana, regente entrevistada, essas atividades cumprem a função de *marketing* interno, ou seja, servem para “vender a empresa para

os funcionários, fazer os empregados se agregarem”. Conforme informações obtidas com a ex-coordenadora do coro da empresa Magister, com o qual Joana trabalha, a presidente da empresa cunhou a expressão “empresa muscular”, em uma referência à energia gerada pela prática esportiva e de como, na sua visão, as atividades do programa *Qualidade de Vida* apresentam-se imbricadas com as da empresa. Dela partiu a ideia de criação dos coros nas unidades da empresa, sendo a principal incentivadora dessa atividade.

Dessa maneira, o canto coral na empresa apresenta-se aos funcionários como atividade de lazer e pode cumprir, também, funções mais específicas, tais como proporcionar uma melhoria nos relacionamentos entre colegas de trabalho, promover a criatividade, a expressão pessoal e até mesmo a competição entre os funcionários. É importante que o/a regente compreenda os papéis que desempenha essa prática musical nesse ambiente específico e o quanto as demandas da instituição poderão influenciar o curso de seu trabalho.

2.2 A interferência das empresas na atividade coral

O cotidiano das empresas interfere no trabalho coral. Os funcionários são submetidos, diariamente, a uma sobrecarga de trabalho que faz com que, na maioria das vezes, excedam seu horário de expediente. Constata-se, assim, uma dicotomia: ao mesmo tempo em que as empresas criam e mantêm a atividade coral voltada aos funcionários, geralmente dificultam a saída dos profissionais de seus setores. Conforme Joana:

As pessoas são muito pressionadas pela questão do trabalho. São muito exigidas, não podem sair antes, não podem sair no horário, não podem nem sair no horário; quem sai no horário é tachado de preguiçoso. A pressão é muito grande e, por outro lado, não tem o apoio da empresa. É uma coisa muito estranha! Eles criaram o coral, mas, e agora? Cadê o apoio? [...] Eu acho estranho, porque isso é uma coisa assim... eu não entendo como é que funciona isso, porque nacionalmente parece uma coisa importante ter o [programa *Qualidade de Vida*].

Todas as movimentações dos funcionários em relação a deixar o trabalho para cantar no coro seja nos ensaios ou em apresentações

demandam negociações entre os cantores e as suas chefias. Em geral, é o coordenador do coro quem tem a tarefa de convencer os chefes dos vários setores da empresa representados por seus funcionários na atividade coral a liberá-los do trabalho durante aquelas horas em que o grupo precisa se reunir.

Joana relata que nem sempre é fácil para os cantores deixarem seus setores para virem aos ensaios: “as pessoas não facilitam, os chefes não facilitam para os seus funcionários virem trabalhar”, e comenta:

Quando as pessoas começam a sair do trabalho para vir para o coral, [os chefes] começam a torcer a cara. Teve até um caso de uma cantora que era de um determinado setor que eu não sei qual é, tinha uma menina que participava [do coro] e tinham mais duas meninas daquele mesmo setor que queriam participar. E aí elas vieram e, numa vez, vieram fazer o teste. No dia seguinte, quando elas voltaram para o trabalho, o chefe: “É, pois é! Agora, mais gente! Vai esvaziar o meu setor, aqui! Todo mundo vai querer ir para o coral, vou ficar sem ninguém aqui para trabalhar, né?” E elas acabaram desistindo, não vieram mais. Duas contraltos, até. Então, assim, as coisas vão.

As chefias parecem considerar “que o funcionário está optando por um lazer em vez do trabalho”. Para Joana, “não é uma opção. São duas coisas que seguem paralelas, não tem que optar por uma ou por outra”.

O conflito entre funcionários e chefias diante do impasse trabalho/lazer traz reflexos para a atividade coral – e, conseqüentemente, para o/a regente –, uma vez que o coro torna-se secundário ao ritmo de exigências de produtividade da empresa sobre seus empregados. Outras circunstâncias com as quais o/a regente precisa lidar podem, ainda, ser citadas, tais como o número inconstante de cantores que, pelas demandas da empresa, não conseguem deixar seus setores para virem aos ensaios, pois o acúmulo de trabalho lhes impede.

Nas empresas pesquisadas, em todo final de mês, havia uma queda significativa no número de cantores que compareciam aos ensaios, pois muitos deles eram oriundos dos setores financeiro ou de recursos humanos e precisavam fechar o balanço do mês. Outros chegavam atrasados ao ensaio, também impossibilitados de deixarem suas tarefas

incompletas. Assim, os regentes trabalhavam com os poucos cantores que ali estivessem para ensaiar e precisavam pedir a permissão para a saída dos funcionários diretamente às suas chefias vez ou outra, quando havia uma apresentação marcada.

Para Alinardo, ao refletir sobre essas questões, o trabalho com o coro de empresa “é um improviso”, pois, em um certo sentido, é o trabalho musical que precisa encontrar seu espaço dentro de um ambiente que, muitas vezes, lhe é, até mesmo, adverso. Nesse sentido, uma das competências do/da regente coral é saber lidar com essas especificidades da empresa e planejar seus ensaios considerando-as e buscando um repertório possível tanto no sentido músico-vocal quanto levando em conta o número de cantores disponíveis em média por naipes de vozes.

3. O que o/a regente de coro faz na empresa

3.1 A escolha do repertório possível

A população “flutuante” gerada pelas faltas e pela efemeridade dos cantores dos coros traz desafios ao trabalho dos regentes, especialmente no tocante ao repertório possível de ser desenvolvido. Tanto Alinardo quanto Joana lidam com um repertório a três partes – duas vozes femininas e uma masculina –, em razão do reduzido número de vozes masculinas em seus grupos. O nível de dificuldade dos arranjos é outro fator a considerar, já que trabalham com cantores que apresentam **estágios de percepção musical** por vezes bastante diferentes.

Segundo Joana, a complexidade de alguns arranjos e as necessárias repetições das partes podem tornar os ensaios exaustivos. Nesse sentido, dá preferência a arranjos que apresentem menor complexidade rítmico-melódica, nos quais as vozes interajam de forma que os cantores compreendam sua construção.

Ainda em relação aos critérios para a escolha do repertório, ressalta a importância de “montar o repertório de maneira harmônica”, variando o caráter das músicas. Aborda também a importância de serem escolhidas “músicas simples” para comporem o repertório do grupo. Nesse sentido, salienta que não gosta de arranjos simples demais, “aquelas coisas completamente em uníssono” ou “que parece que não enriquecem muito”.

Por sua vez, Alinardo considera peças polifônicas como exemplos de obras difíceis. Afirma que, atualmente, seu grupo tem condições de cantar somente músicas “simples”, nas quais “o raciocínio da composição

é relativamente evidente”. Em sua opinião, o repertório para o coro iniciante deve ser “simples, básico”, isto é, “que dê pra cantar facilmente”, “que seja compreensível”. Para ele, “simples” significa poder trabalhar melodias curtas com o coro, sem muitos saltos e que possam ser elaboradas pelo grupo. É importante “evidenciar o desenvolvimento da música aos olhos [dos cantores]” de forma que eles possam compreender tudo ou quase tudo o que ocorre em termos musicais.

Muitas vezes, por conta das interferências do contexto descritas anteriormente e para que ocorra a prática vocal nesses espaços, deve fazer parte da habilidade do/da regente a escrita de arranjos para o grupo de vozes que tem à disposição.



2 A escrita de arranjos para os coros de empresa

Segundo Joana, o repertório que busca desenvolver com o grupo deve trazer as vozes com movimentação mais paralela, evitando que seja muito contrapontístico. O arranjo deve ser escrito para três vozes, duas femininas e uma masculina, em razão do reduzido número de cantores; a parte para as vozes masculinas não pode ser nem aguda nem grave demais por reunir barítonos e tenores, e a das contraltos deve ser mais grave em relação à das sopranos, a fim de que possam ser facilmente distinguidas.

A regente pensou também em escrever arranjos a duas vozes, uma feminina e outra masculina, com o intuito de proporcionar aos cantores um repertório cuja leitura se desse de forma mais rápida e mais fluente. Embora tenha adaptado arranjos de outros autores, salienta que prefere, em caso de necessidade, escrever um arranjo novo para a música escolhida, pois fica com “um pouco de medo de estar mexendo no arranjo de outra pessoa”.

Para ela, um “bom arranjo” é aquele que tem uma boa condução das vozes e que a linha de cada voz “seja fácil, mas não banal”, no sentido de que os cantores “se enjoem de cantar aquilo”. A linha de cada voz tem que provocar um certo interesse, evitando “saltos muito estranhos”, e as dissonâncias devem ser empregadas de forma “que nem se note que são dissonâncias”. Considera importante a escrita de arranjos com um nível de dificuldade que o coro tenha condições de realizar satisfatoriamente.

Já o regente da empresa Letho, Alinardo, tem evitado escrever a quatro vozes para o grupo, buscando trabalhar arranjos a duas vozes femininas e uma masculina, pois dificilmente aparece algum cantor para integrar o naipe dos baixos. Quando utiliza arranjos a quatro partes, procura escrever de forma funcional em que, mesmo não contando com

cantor representante daquele naipe, o arranjo seja viável também a três vozes. Dessa maneira, escreve uma voz mais grave que, se retirada, não compromete a execução do arranjo. Harmonicamente, utiliza-se de “baixos falsos”, pois “as três [vozes] têm que estar fechando em cima. [...] O baixo fica só com fundamentais”. Como exemplo, segue seu arranjo para *Muié Rendera*, escrito para o coro da empresa:

A

O lé! Mui é ren de ra O lé! mui é ren

dá Tumeen si naa fa zer ren da Q'euten si noa na mo rar

B

1. Lam pião des ceu a ser ra deu um baileemCa ja zei ra Bo tou

Uh

as mo ça don ze ia pra can tá mu lé ren de ra

Uh

2 As moça da Vila Bela não tem mais ocupação e só vive na janela namorando Lampião.

A não compreensão de um arranjo coral ficou evidente em um dos ensaios observados do coro da empresa Magister, quando Joana apresentou ao grupo um arranjo da música *Yesterday*, dos Beatles, e

muitos cantores começaram, prontamente, a cantar a melodia. Em seguida, ela chamou a atenção de todos para que retornassem à música *Sina*, de Djavan, que estavam ensaiando. Um dos tenores, então, comentou que, após cantar *Yesterday*, “é brabo cantar dum, dum”, numa referência ao tipo de acompanhamento que realizavam no arranjo daquela música.

Esse aspecto da dificuldade de entendimento da estrutura de alguns arranjos é outro fator a ser levado em conta pelos regentes durante a sua elaboração. Alinardo, ao referir-se à dificuldade dos cantores na compreensão de determinados arranjos, afirma: “não é óbvio que eu tenha que cantar ‘lá’ aqui enquanto o outro [cantor] canta a melodia”. Assim, no momento da escrita, há algumas questões a serem consideradas pelos regentes: a) a possibilidade de fazer com que o tema da música seja cantado por todos os naipes em uma espécie de “costura” melódica; b) nos trechos onde alguns naipes realizam o acompanhamento ao tema, há a necessidade de uma explicação aos cantores sobre por que determinadas vozes, em alguns momentos, cantam como acompanhamento; c) **outro aspecto que faz despertar um maior interesse pelo arranjo refere-se à possibilidade de todos os cantores poderem cantar um texto, adaptado da própria letra da música, que lhes faça sentido, ao invés de sílabas de acompanhamento tais como “dum”, “lá”, entre outras.**

3.3 A realização de escolhas que agradem aos cantores e ao público

No caso dos coros investigados, pode-se perceber uma preocupação de cantores e regentes com o estabelecimento de empatia e comunicação entre o coro e seu público. Em ambos os casos, o interesse principal sempre foi agradar ao público mais imediato, ou seja, aos colegas da empresa e às chefias dos diferentes setores. Joana comenta:

Se fosse um coral da empresa pra ir cantar só na Catedral, aí seria uma outra jogada, mas ali não, como o público deles é o mesmo tipo de pessoa, o mesmo ambiente que convive, o mesmo trabalho, a mesma formação, o mesmo nível econômico, tudo mais ou menos o mesmo; então, eu tenho a impressão que, se eu satisfizer o coro, vai satisfazer o público deles. Eu me preocupo muito em agradar-lhes, porque eles é quem têm que estar interessados em cantar o repertório, eles é quem têm que estar

interessados em participar do coral pra poder ter coral, pra poder funcionar, pra poderem se comunicar com essas pessoas.

O repertório importante a ser desenvolvido com o grupo deve ser composto por músicas que os cantores gostem e que consigam cantar; segundo Alinardo, “músicas que as pessoas têm mais ou menos no ouvido e que não estão distantes de sua realidade experiencial”. Esse repertório, em geral, pertence à música popular brasileira (MPB).

Na escolha das músicas, o regente tem-se preocupado em agradar aos cantores, em primeiro lugar. Os cantores, por sua vez, preocupam-se em agradar a seus colegas da empresa e ao público em geral, “não necessariamente o público normal de coral”, mas os parentes dos próprios cantores e os demais funcionários da empresa. Às vezes ocorre, também, de essas pessoas sugerirem músicas para o coro, que podem ser aceitas ou não. Para o regente, o importante é que o repertório seja do agrado dos cantores e que o público também aprecie, a fim de que possam estabelecer uma comunicação.

3.4 A opção pela MPB

No canto coral, são utilizados com frequência arranjos de MPB. Em geral são materiais a duas, três ou quatro vozes mistas ou escritos para vozes iguais. Muitas vezes, os próprios regentes precisam escrever para seus grupos a partir do repertório sugerido por eles ou, ainda, em razão das possibilidades musicais do coro.

Conforme Joana, para “conquistar o pessoal” para o trabalho coral, os arranjos de música popular brasileira são os mais indicados em razão de o texto ser em português e de os cantores se identificarem com o que estão cantando.

O coro da empresa Magister passou por uma grande transformação durante o período em que esteve em campo: alguns cantores abandonaram a atividade coral e outros funcionários que cantavam foram demitidos da instituição. Assim, a regente teve de se adequar às circunstâncias e, em vista do reduzido número de vozes masculinas, procurou realizar alguns ajustes nos arranjos de músicas a quatro vozes que o grupo já conhecia, adaptando-os a três partes. Assim, Joana aproveitou, por exemplo, o arranjo da música *Sossego*, de Tim Maia. Além de ser uma música muito conhecida, outro aspecto importante e que também contribuiu para a identificação dos cantores com ela foi o fato de que esse arranjo continha elementos de percussão corporal e movimentação

cênica dos naipes. Por essa razão, a aprendizagem da canção mobilizava o grupo.

A opção pela MPB, além de propiciar uma prática musical mais significativa para os cantores por meio de um maior envolvimento com a atividade coral, também proporciona uma aproximação entre grupo coral e público. Embora se utilize desse repertório para a prática coral, Joana parece não se satisfazer com alguns arranjos por ela denominados de “simples” e faz o seguinte comentário sobre um arranjo de *Vamos Fugir*, de Gilberto Gil:

[Esse arranjo] não tem dificuldades para o grupo. Claro, eles tiveram uma dificuldade natural. Ainda tem notas que eles misturam. As contraltos vão pro baixo, sei lá o quê. Mas é uma música simples, uma estrutura simples, tranquila de fazer, sem grandes dificuldades. É diferente da *Fantasia* [Chico Buarque] que é uma coisa mais elaborada. Simples por quê? Porque tem partes homofônicas, tem um monte de coisa em uníssono.

Porém, referindo-se à relatividade do termo “simples”, acrescenta: “Se fosse um coro para o primeiro dia que todas aquelas pessoas estivessem cantando, provavelmente não seria simples”.

Muitas vezes, o repertório considerado “simples” é diminuído em sua importância, entendido como não interessante. Para a escolha do repertório por parte dos profissionais, o ideal é que o foco esteja centrado na motivação dos cantores para cantar a música escolhida. Tecnicamente, é da atribuição do/da regente conhecer as possibilidades de seu grupo para poder escrever ou adaptar arranjos a ele; porém, simplicidade no arranjo não significa que a música torne-se desinteressante. A manutenção do interesse no trabalho também demanda do profissional criatividade na elaboração ou adaptação dos arranjos e competência no planejamento do ensaio, a fim de que obtenha uma realização musical satisfatória.

3.5 A utilização das músicas da mídia no coro

Tornar as práticas músico-vocais de crianças, adolescentes e adultos mais significativas e envolventes pode requerer dos regentes um olhar mais cuidadoso para a questão das músicas veiculadas pelas mídias, independentemente do gênero ou de seu gosto musical.

Focando os dois casos específicos da pesquisa, de canto coral adulto no contexto das empresas, também aí alguns cantores manifestaram a vontade de cantar os repertórios de suas vivências. Em um dos ensaios, um cantor do coro da empresa Letho perguntou ao regente se o grupo não poderia cantar uma música que tivesse apelo popular, tal como um pagode. Nesse aspecto, Alinardo revela-se contrário à **transposição para a linguagem coral de alguns gêneros musicais**. Consciente de seu preconceito com relação a alguns deles, considera que **alguns gêneros não se prestam à elaboração de arranjos corais**.

Nesse particular, os regentes, especialmente aqueles com formação acadêmica, lidam com um aspecto muito delicado, pois, durante toda a sua formação, o repertório estudado para coro é fundamentado na tradição coral, seja ela europeia – em sua maioria – ou mesmo na música brasileira escrita originalmente para coro e, em geral, para coro misto a quatro vozes. Aqui aparece uma questão relevante, que está relacionada ao papel dos regentes como educadores musicais. Assim, compete a esses profissionais compreenderem, também, que todos os cantores, de alguma forma, têm algum contato com música, seja ela qual for, e que um caminho para uma compreensão musical mais rápida e eficaz talvez possa se traduzir pelo **“aproveitamento” de seus gostos musicais pelo/a regente**, uma vez que os materiais musicais encontram-se em todas as músicas. Para Souza (2000, p. 39), agindo assim, os professores [regentes] conseguem “saber mais sobre a real experiência estética (e musical) do aluno [cantor] e sua posição perante ela”, além de ajudarem a promover uma educação musical através da voz mais significativa para seus cantores.

Cabe lembrar ao/à regente/educador/a seu papel de mediador, pois ao mesmo tempo em que precisa preocupar-se com o resultado estético-musical do trabalho realizado, ou seja, com o produto musical para apresentações do coro, não deve esquecer seu papel de educador, com um olhar de formador, preocupado em compreender e acolher as diferentes experiências musicais de seus cantores, aproveitando seus conteúdos para o trabalho musical. Dessa forma, os ensaios do coro conquistam um outro caráter, com o/a regente ocupado/a em aproveitar repertórios de seus cantores, possibilitando-lhes um maior envolvimento com a prática coral e, ao mesmo tempo, apresentando-lhes outras músicas, promovendo uma verdadeira troca entre cantores e regente. Assim, o ensaio torna-se o centro do processo de ensino-aprendizagem e o foco de interesse do/da regente/educador/a, que abandona a prática de simples treinamento/memorização das vozes para dar lugar a encontros com significados verdadeiramente musicais.

3.6 A coexistência de repertórios: faz sentido?

O repertório do coro da empresa Magister é composto, em sua maioria, por arranjos de MPB. Há, também, uma peça sacra e uma música renascentista com texto em alemão. Para Joana, é importante a inclusão da música “erudita” no repertório do coro, salientando alguns de seus aspectos didáticos: possibilita que os cantores conheçam outras músicas que não somente a popular; permite um trabalho mais homofônico das vozes, como em um coral de Bach, por exemplo; proporciona melhor desenvolvimento das questões melódicas, que, em sua opinião, ficam mais restritas na música popular. A regente afirma, ainda, que considera importante realizar algumas peças eruditas porque elas propiciam “uma noção mais de continuidade, harmonia. A música popular tem muita coisa de ritmo que às vezes te atrapalha um pouco pra tu prestar atenção na afinação, na harmonia”. A regente demonstra uma preocupação legítima com relação ao desenvolvimento da afinação e da escuta harmônica, porém é preciso ressaltar que também existem músicas, dentro do repertório popular, que permitem a escrita de arranjos mais homofônicos, que visem a esse trabalho especificamente.

Na opinião da regente, alguns aspectos devem ser considerados na escolha do repertório, tais como: nível de dificuldade melódica, harmônica, de articulação, de velocidade, de respiração e de afinação. Deve-se levar em conta ainda o texto, especialmente se estiver em idioma estrangeiro. Joana comenta que, no início da atividade, o grupo rejeitou uma música com texto em inglês. Com o passar do tempo, no entanto, aceitaram a *Fuga a 3*, uma obra da renascença, de Michael Praetorius, cujo texto é em alemão arcaico. Apesar de os cantores terem apresentado alguma resistência no princípio, depois de aprendida a melodia, que se repete em todos os naipes, passaram a brincar e rir com a pronúncia do texto.

De outro lado, Alinardo apresenta opinião diferente sobre a questão da inclusão ou não de repertório “erudito” no coro da empresa. Para ele, há a necessidade de identificação dos cantores com o repertório escolhido. Dessa maneira, comenta sobre uma peça renascentista que, em certa época, realizou com o grupo:

Eles nunca entenderam muito bem do que se trata aquela música, qual é a importância de fazer aquilo, né? Daí eu fiquei pensando: “Tá, mas eles não entenderam muito a música...” valeu a pena *eu* satisfazer de repente a mim [mesmo], uma vez que

eles [os cantores], pelo menos nesse momento, não conseguiram entender a necessidade de fazer renascença ou que importância isso tem?

O comentário de Alinaldo revela um importante momento de reflexão do regente em relação à escolha do repertório para o coro. Afinal, quem deve sentir-se motivado a cantar o repertório? Em que medida a música escolhida tem importância para os cantores tanto quanto para o/a regente?

Embora sejam procedentes as argumentações técnicas da regente Joana em favor da inclusão da música “erudita” no repertório do coro da empresa, a escolha de uma linguagem musical mais próxima dos cantores e do público talvez possa representar um caminho menos longo para se alcançar um ensino-aprendizagem mais significativo e efetivo. Assim, a música “erudita” torna-se importante como possibilidade de ampliação do conhecimento musical do grupo em um momento posterior de maior amadurecimento musical.

É preciso, também, considerar as atuais reflexões da área da educação musical sobre a necessidade da busca de práticas musicais mais significativas para aqueles que delas participam. Dessa forma, torna-se imperativo compreender como regente/educadores que os materiais musicais encontram-se presentes em todas as músicas – sejam elas do rádio ou dos programas de TV – e que ao/a regente/educador(a) caberá saber explorar, através de arranjos corais, as possibilidades e o crescimento musical de seu grupo.

3.7 A transposição de determinados gêneros musicais para a linguagem coral

O espaço da empresa evidencia o/a regente como um/a mediador/a em relação às expectativas do trabalho com o coro perante os cantores, seus colegas de empresa, a instituição e suas próprias expectativas como regente/educador/a. No centro dessa mediação encontra-se a escolha do repertório, que deve contemplar, de alguma forma, a experiência musical cotidiana dos funcionários/cantores. A questão que aqui se coloca é *como* considerar essas vivências musicais.

Alinaldo salienta que, de vez em quando, surgem alguns pagodes como sugestão dos colegas dos cantores funcionários da empresa:

Um dia eu ainda vou ter que fazer, não tem outro jeito. Eu tô me preparando, um dia eu vou ter que

fazer um troço bem assim... mas, enfim, que alguns até não vão gostar de cantar, mas se for pra agradecer não sei quem, ou pra cantar ali pra alguns colegas deles mais animados, tudo bem, né?

Com relação ao *rap*, o regente comenta sobre uma das gincanas da Semana Interna de Prevenção de Acidentes de Trabalho (SIPAT), ocasião em que não teve escolha, pois a premiação da equipe vencedora envolvia o coro:

La ganhar o melhor *rap* de segurança no trabalho. A melhor composição musical. Daí os funcionários fizeram. E o prêmio era o coral cantar a música do louco. O primeiro, o segundo e o terceiro lugar. Daí nós apresentamos. Música simples, né? [...] Eu, então, pus o som de *rap* no teclado mesmo: tum, tum, tchá [sonorizando]; botei eles a fazer o *rap*. Taga-tagatáá-tagatáá, e tal. Essa até que foi bem-sucedida.

Alinaldo, ao escrever arranjos, imagina com antecedência o que deve funcionar para aquele grupo específico. Na escolha das músicas, leva em conta aquilo que tenha “potencial de transformação”: aquelas músicas que, transformadas em arranjo coral, permaneçam interessantes, “com algum sentido”.

Com relação à ideia de execução de um repertório que parta da vivência dos cantores, Alinaldo traz outra questão para reflexão: os arranjos corais como releitura das músicas, e não como simples cópias. O “problema”, para ele, é que as pessoas “querem cantar exatamente aquilo como é porque elas querem imitar o grupo. [...] É difícil tu fazer; tu vai fazer o arranjo, não é mais aquela música, e as pessoas queriam cantar o pagode porque ele era um pagode; logo, não resolve, não funciona”. Dessa forma, essa questão precisa ser considerada pelo/a regente no momento da escolha do repertório para a realização de um arranjo coral, pois a “transposição” de qualquer gênero musical para a linguagem coral sofre uma transformação.

Com relação ao *rap*, a situação se assemelha:

Não faz sentido tu transpor um *rap* que é uma coisa... uma pessoa falando [*sic*]; se tu transpões para o coro

falando, então, lá pelas tantas acaba... eu acho que o ideal seria compor um *rap* coral. Acho que seria mais justo com o *rap*, porque a moral do *rap* são dois camaradas improvisando. [...] Por que que tu vai fazer uma coisa falada com um grupo polifônico por natureza? Mas se houvesse uma transposição hábil, nada contra. Talvez o problema do gosto esteja na transposição. A questão de fazer uma transposição viável, uma transposição funcional. [...] Pra que fazer um troço com o coro que poderia ser feito por uma pessoa? Daí a transposição não faz sentido. Acho que tem que haver um sentido na transposição, sim. Tem que acrescentar.

Alinardo não vê sentido em um coro, “um grupo polifônico por natureza”, realizar um gênero musical que se caracteriza por apresentar a “parte vocal falada”. No entanto, sugere a composição de um “*rap* coral”, um híbrido entre as duas linguagens, aproveitando as características de uma e de outra e buscando fundi-las.

Ao convidar funcionários da empresa que tocam algum instrumento musical, Alinardo consegue envolvê-los e aproximá-los dos outros colegas que cantam no coro, porém, o foco central para a discussão permanece sendo: **é possível cantar qualquer gênero musical no canto coral?**

Alinardo responde parte da questão: **há sempre um transporte de qualquer gênero musical para o canto coral.** Mesmo que o grupo coral cante um pagode, um *rap* ou música sertaneja nas respectivas maneiras de cantar, ainda assim ocorrem transposições, pois o grupo coral não representa um grupo de qualquer um dos gêneros acima, e questões bastante marcantes e específicas de alguns desses gêneros se perdem, tais como a relação corporal que se encontra intimamente relacionada à aprendizagem musical aurál que ocorre por meio da imitação (Prass, 2004).

Assim, em sua própria dinâmica de funcionamento, o canto coral subverte essa pedagogia de aprendizagem musical, pois conta com a utilização da escrita musical (partitura), de um/a professor/a (regente), e o movimento corporal também não é uma característica fundamental para a aprendizagem. Além disso, ao realizar o transporte desses gêneros para o canto coral, o/a regente deve ter consciência de uma **inevitável descontextualização social**, como no caso do *rap*. Esse gênero musical,

por exemplo, nasceu na periferia dos grandes centros urbanos, e os temas abordados pelas letras das músicas são, em geral, de denúncia em relação à situação social dessas comunidades, em sua maioria formadas por afro-descendentes. Dessa maneira, a **apropriação desse gênero por outros grupos sociais** – embora mantendo as características da música e talvez até a sua forma de produção, como a maneira de cantar e a utilização dos recursos técnicos – **descharacteriza** o propósito pelo qual foi criada.

4. Como os regentes atuam nas empresas?

4.1 Arranjos inacabados

Uma forma de tornar os ensaios mais interessantes para regente e cantores pode dar-se por meio da utilização de arranjos semiprontos ou ainda de arranjos que tragam sugestões de ideias para a criação coletiva.

Alinardo afirma que, cada vez mais, tem dado preferência a arranjos “meio inacabados, onde se possa elaborar”, e tem evitado os arranjos prontos, nos quais a única possibilidade é cantar o que está escrito. Salienta que procura escrever especialmente para o coro e que, quando procura por arranjos de outros/as regentes, dá preferência àqueles que apresentem melodias que podem ser cantadas por diferentes naipes e/ou podem ser superpostas.

Por sua vez, Joana comenta que atender às reivindicações dos cantores em termos de repertório demanda-lhe, com frequência, escrever arranjos para o grupo. Mesmo assim, gosta de trabalhar dentro de um “espírito democrático”, permitindo, durante os ensaios, certa liberdade aos cantores no sentido de sugerirem, inclusive, pequenas alterações nos arranjos.

Alinardo comenta a realização de um espetáculo de música brasileira com a participação ativa dos cantores. O repertório para compor esse espetáculo previa representações musicais de todas as regiões do país. Como não dispunham de muito tempo para o término das leituras das obras selecionadas, o regente propôs algumas peças com efeitos como, por exemplo, uma música indígena – *Tche Nane*, recolhida e adaptada por Marlui Miranda – na qual o coro possui apenas duas melodias que podem se sobrepor e ser realizadas também como cânone. Além disso, incentivado pelo regente, o grupo criou uma ambientação sonora com as vozes, para a floresta. Outras músicas foram cantadas ora por vozes femininas, ora pelas vozes masculinas, porém em uníssono, acompanhadas por piano ou violão.

O regente apresenta-se muito flexível com relação à possibilidade de trabalhar com arranjos semiprontos, ou seja, arranjos que permitam uma adaptação para o grupo disponível para a realização do trabalho. Um bom exemplo é seu arranjo de *Muié rendera*, a três ou quatro vozes, dependendo do número de naipes disponíveis no coro, já comentado anteriormente. Alinardo desenvolveu, também, a habilidade de adaptar ou modificar arranjos no momento do ensaio conforme sua necessidade.

4.2 Coro acompanhado *versus* coro *a cappella*

Não é comum, aos regentes de coros brasileiros, contarem com um pianista acompanhador em seu trabalho coral. Para Alinardo, acompanhar o grupo ao teclado é uma prática diária de ensaios. Ele mesmo o faz e acompanha o grupo também em apresentações. Em certa ocasião, apareceu um cantor que também tocava cavaquinho. Esse cantor acabou acompanhando o coro em um samba. O regente cita, ainda, a utilização de instrumentos de percussão pelos próprios integrantes do coro em parte do repertório, além do acompanhamento de uma música gaúcha realizado por um violonista, seu amigo, em uma apresentação do grupo.

Alinardo não se preocupa com a questão de o coro cantar seu repertório, na maior parte das vezes, com acompanhamento, pois está mais interessado em “que o resultado seja bonito, e não que seja *a cappella* ou que seja difícil”. Porém, segundo ele, “essa questão do acompanhamento é uma questão polêmica” e remete à tradição do curso superior de música de privilegiar o coro *a capella*:

Tem uma crença generalizada de que, por mais que o coro seja iniciante, tu tem que prepará-lo para que seja um coro *a cappella*. Claro está que eu não faço isso. Isso é uma coisa que foi ouvida lá [durante a graduação], claro está que... pôxa, os caras tão aprendendo a afinar, não vai ser *a cappella*, né?

Nesse aspecto, considera que o coro iniciante, exatamente por estar “aprendendo a afinar”, necessita de apoio harmônico e utiliza o teclado como acompanhamento sistemático ao trabalho.

A regente Joana, por sua vez, lamenta não ter “desenvoltura no piano” para poder acompanhar o coro em algumas músicas. Em sua opinião, tocar instrumentos harmônicos como o piano ou o violão, além da possibilidade de servir como apoio para a afinação, permite a realização

de músicas vocalmente menos elaboradas com o grupo, podendo tornar os ensaios mais dinâmicos e menos cansativos, nos quais os cantores passem mais tempo cantando e usufruindo do prazer de cantar.

Sobre a capacidade de realização de acompanhamento do coro, especialmente ao piano, Moore (1999) destaca:

Laboratórios de piano em universidades e professores particulares de teclado enfatizam hoje, mais que em épocas anteriores, a necessidade de professores de música e regentes corais desenvolverem “habilidades funcionais ao piano”. Essa necessidade se relaciona com a habilidade de conduzir vocalizes a partir do piano, de realizar um acompanhamento, e de tocar as partes vocais a partir da grade. Tal habilidade funcional requer uma preparação que pode diferir do desenvolvimento de habilidades mais tradicionais em piano. A prática persistente neste âmbito é necessária. É possível atingir o nível desejado dessa aptidão, a qual é, obviamente, essencial para o sucesso do ensaio em certas situações. (Moore, 1999, p.49).

Buscando uma alternativa para a questão do acompanhamento do coro, Joana conheceu o trabalho musical de três funcionários da empresa que tocam guitarra, baixo e bateria e formam uma banda. Salientou sua qualidade de execução instrumental e revelou a disposição e interesse desses funcionários em acompanhar o coro. Na sua opinião, talvez a junção do acompanhamento da banda em algumas músicas pudesse tornar o trabalho do coro mais motivador para todos os envolvidos.

Embora essa atividade possa demandar mais tempo de envolvimento tanto dos funcionários/cantores quanto dos funcionários/instrumentistas e do/a próprio/a regente, os ganhos são significativos não somente em termos de motivação com o trabalho musical, mas também com relação à visibilidade do grupo coral dentro da própria empresa. O produto musical pode se tornar, assim, bem mais interessante para funcionários e para a empresa que contrata o serviço do/a regente.

4.3 Cantar com as tecnologias

Há muitas controvérsias quanto à utilização da tecnologia como aliada à prática coral ou ao trabalho do/a regente, pois a atividade coral vem de uma tradição que estimula e, até certo ponto, enaltece o canto coral *a cappella*.

Na opinião de Joana, o/a regente tem que ter condições de executar um acompanhamento instrumental com o coro. A música *Oh, Happy Day*, de Edwin Hawkins, foi escolhida como peça de confronto para um encontro de coros, e a regente acatou a sugestão dos cantores de incorporá-la ao repertório do grupo para cantá-la também na empresa. Gerou, dessa forma, a necessidade de realização de um acompanhamento instrumental, já que o arranjo da música possuía “muitos espaços vazios”, uma vez que foi escrito para coro e piano. Assim, Joana criou uma base instrumental utilizando-se do computador e realizou sua gravação em CD:

Eu botava o CD a rodar e o pessoal cantava em cima, e eu regia, é lógico. E então, quer dizer, uma coisa que eu sempre achei assim: “ai, que horror, *playback*, não sei o que”, mas é que, por exemplo, eles queriam fazer aquela música, a gente já tava ensaiando aquela música, né? A única maneira de a gente apresentar era com acompanhamento. Como é que a gente ia contratar um pianista? Eu, pra tocar, até conseguiria tocar aquilo ali, por não ser muito difícil, mas eles eram muito dependentes também de eu estar regendo e aí eu, então, resolvi gravar mesmo... mas fora isso, quer dizer, até eles são dependentes porque eu não tenho a prática de estar acompanhando eles no piano.

Anteriormente a esse episódio, a utilização de *playback* no acompanhamento do canto coral “era coisa que [Joana] achava o absurdo dos absurdos”. A partir do surgimento da necessidade de realização de acompanhamento ao coro e não tendo, momentaneamente, outra alternativa, precisou reconsiderar sua opinião sobre essa prática.

É preciso, porém, certo cuidado na seleção de timbres e elaboração de arranjos em *playback*, para que o acompanhamento torne-se, também, um elemento musicalmente interessante na interação com o canto coral. Além disso, cabe ao/a regente o equilíbrio de intensidade entre *playback* e coro.

Para Alinarado, o/a regente deve ser criativo/a em sua atuação e permitir a criatividade dos cantores. Como exemplo de um ensaio criativo, em um dos encontros com o grupo, o regente realizou a **leitura de uma música com auxílio do programa de edição de partituras *Encore* e do *datashow***. O ensaio resultou mais atraente para todos, com a possibilidade de os participantes cantarem acompanhando a mesma partitura e em diferentes combinações de vozes.

Vale ressaltar ainda, nesses casos apresentados de utilização de programas de computador, a emergência de uma competência profissional extra-acadêmica manifestada pelos dois regentes e desenvolvida por eles no percurso de suas experiências profissionais: o conhecimento sobre a utilização de programas específicos de música que lhes permitiu a realização dos trabalhos.

5. Considerações finais

Cada vez mais, os regentes precisam estar em constante formação, em conexão com o mundo à sua volta, estabelecendo uma relação de troca com seus cantores e com o contexto específico onde a atividade coral ocorre, procurando estarem atentos às necessidades do meio e, por outro lado, buscando instrumentalizarem-se a fim de poderem responder às demandas de seu trabalho.

Nas entrevistas realizadas, os profissionais foram unânimes ao apontarem a capacidade de serem flexíveis como uma das competências a serem desenvolvidas por profissionais que queiram trabalhar com coros de empresas. Atuando nesses ambientes, precisam compreender a dinâmica de seu funcionamento, enquanto espaço que lida, em seu dia a dia, com demissões de pessoal e novas contratações. Essa efemeridade/rotatividade do contexto vai, sem dúvida, afetar também o trabalho do/a regente no coro. Assim, o profissional precisa, por vezes, realizar arranjos e/ou adaptações corais que viabilizem o trabalho independentemente do número de cantores e naipes disponíveis.

Outra questão relacionada à flexibilidade para lidarem com coros de empresa está associada à obrigatoriedade de os regentes aceitarem no grupo qualquer empregado interessado no canto coral, uma vez que essa é, em geral, uma atividade ofertada a todos os funcionários, **sem restrições**. Muitas vezes, essa prática torna os grupos bastante heterogêneos no que diz respeito aos níveis de percepção musical de seus participantes, e o/a regente precisará encontrar soluções para o trabalho músico-vocal em conjunto.

Ramalho, Nuñez e Gauthier (2004) chamam a atenção para a questão das competências quando ressaltam a importância de o profissional buscar “autonomia crescente” e a elevação do nível de sua qualificação para que possa encontrar suas próprias respostas, pois “a aplicação de regras exige menos competência do que a construção de estratégias” (Ibid., p. 61). Nesse sentido, a utilização pelos regentes de arranjos prontos não traz soluções para as especificidades de um determinado grupo coral; somente a reflexão acerca das possibilidades músico-vocais do grupo e dos recursos à disposição do/a regente poderão promover alternativas criativas e interessantes para todos.

Aos regentes/educadores musicais cabe a reflexão sobre o seu papel como facilitadores da aprendizagem musical, tendo, para isso, o cuidado de torná-la o foco do processo. Dessa forma, é necessário que o/a profissional, além de ocupar-se com as questões específicas relativas à sua posição como regente do grupo, mantenha nítido o compromisso com o desenvolvimento musical dos cantores e com a manutenção de seu constante interesse pelo trabalho. Nesse sentido, o/a regente precisa estar atento/a não somente ao repertório de seu agrado, mas também às músicas preferidas de seus cantores. Para esse profissional não é tarefa fácil realizar esse tipo de reflexão, uma vez que sua formação inicial não foi focada no ensino-aprendizagem musical, mas em sua própria performance e no estudo de obras musicais relevantes dentro da história do canto coral.

Conforme já mencionado, os aspectos inerentes ao contexto específico onde a atividade coral está inserida – independentemente se na empresa ou em qualquer outro espaço de atuação profissional – e suas interferências no trabalho do/a regente desafiam-no/na a considerá-lhes no planejamento e na condução de seu trabalho. Ao compreender o ambiente e as circunstâncias que o cercam, o/a profissional regente é levado a desenvolver seu trabalho com as características daquele grupo social e espaço específicos. Da mesma forma, o entendimento dos aspectos microsociais que influenciam esse trabalho ajuda a revelar e a valorizar a singularidade de cada prática coral imersa em diferentes contextos.

Referências

DUMAZEDIER, J. *Lazer e cultura popular*. Tradução de Maria de Lourdes Santos Machado e Alice Kyoko Miyashiro (revisão). São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates; 82).

MADSEN, J. E. H. Lazer na empresa e lazer pela empresa: a associação da marca da empresa ao lazer e à qualidade de vida. In: MARCELLINO, N. C. (Org.). *Lazer & empresa*. 4. ed. Campinas: Papyrus, 2003. p.95-111.

MOORE, J. A. Como organizar e realizar um ensaio coral eficiente. In: CONVENÇÃO INTERNACIONAL DE REGENTES DE COROS, 1999, Brasília. *Anais...* Brasília: 1999, p.47-53.

PARKER, S. *A sociologia do lazer*. Tradução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

PRASS, L. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

RAMALHO, B. L.; NUÑEZ, I. B.; GAUTHIER, C. *Formar o professor, profissionalizar o ensino: perspectivas e desafios*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2004.

SCHWARTZ, G. M. Lazer e empresa: peças do mesmo quebra-cabeça. In: MARCELLINO, N. C. (Org.). *Lazer & empresa*. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p.139-148.

SOUZA, J. (Org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.

TEIXEIRA, L. H. P. Coros de empresa como desafio para a formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.