**O REGENTE DE CORO INFANTIL DE PROJETOS SOCIAIS
E AS DEMANDAS POR NOVAS COMPETÊNCIAS E HABILIDADES**

MIRIAN MEGUMI UTSUNOMIYA

**O REGENTE DE CORO INFANTIL DE PROJETOS SOCIAIS
E AS DEMANDAS POR NOVAS COMPETÊNCIAS E HABILIDADES**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música sob a orientação do prof. Dr. Pedro Paulo Salles.

**SÃO PAULO
2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNIVERSIDADE CRUZEIRO DO SUL

U95r	<p>Utsunomiya, Mirian Megumi. O regente de coro infantil de projetos sociais e as demandas por novas competências e habilidades / Mirian Megumi Utsunomiya. -- São Paulo; SP: [s.n], 2011. 130p. : il. ; 30 cm.</p> <p>Orientador: Pedro Paulo Salles. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.</p> <p>1. Regência (Música) 2. Coral infantil 3. Música (História) - Brasil 4. Sociedade civil 5. Terceiro setor. I. Salles, Pedro Paulo. II. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.</p> <p>CDU: 78.071.2(043.3) CDD: 781.635</p>
------	---

MIRIAN MEGUMI UTSUNOMIYA

**O REGENTE DE CORO INFANTIL DE PROJETOS SOCIAIS
E AS DEMANDAS POR NOVAS COMPETÊNCIAS E HABILIDADES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, Linha de Pesquisa: História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, aprovada pela Banca Examinadora, constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Rose Hikiji Gitirana

Prof. Dr. Fábio Cardozo Mello Cintra

Prof. Dr. Pedro Paulo Salles

São Paulo, 03 de Junho de 2011

RESUMO

Esta dissertação enfoca a demanda por novas habilidades e competências requeridas aos regentes de corais infantis de projetos sociais, a partir de pesquisa realizada junto a profissionais que atuam nesse segmento, com recorte na cidade de São Paulo. Tais competências diferenciam-se conforme demandado pelos atores sociais que estabelecem e financiam os corais. O perfil de um regente de coro infantil de um projeto social já se distancia das demais modalidades de coro devido às características particulares das crianças e às especificidades do contexto em que ele deve atuar. Esses fatores aumentam a gama de competências exigidas desse profissional. A partir da análise sócio-histórica da configuração da atividade de canto coral infantil no Brasil em três momentos determinados: o coro infantil do Período Colonial, regido pelo mestre-de-capela, o coro de crianças do Canto Orfeônico, regido pelo professor na época da República Velha e o coro infantil contemporâneo, no período da Nova República, surgido do esforço da Sociedade Civil, através de projetos sociais de Organizações Não-Governamentais, que demanda um novo tipo de regente, far-se-á a contextualização de conceitos como “Palco Global”, “ator social”, “Sociedade Civil”, “Terceiro Setor” e “competências”. Esta pesquisa se propõe a refletir sobre essas novas demandas que moldarão o perfil desse novo profissional regente de canto coral infantil.

Palavras chave:

Coral Infantil – Regente – Competências – Sociedade Civil – Terceiro Setor

ABSTRACT

This work aims at focusing the new skills and competencies demanded for children's choir conductors in social projects. It was based on a research developed in São Paulo with professionals of this area. Such skills and competencies vary according to the social actors who support the choirs. The profile of a social project children's choir conductor has proved to be different from other chorus' modalities due to the peculiarity of its children features and the specific context in which the conductor must act. These factors increase the range of skills required for this job. It was analysed the socio-historical arise of children's choir in Brazil in three specific periods: The children's choir of the Colonial Period, ran by mestre-de-capela; the children's choir of Canto Orfeônico, conducted by teachers at República Velha time and the contemporary children's choir, from Nova República, considered a civil society action implemented in social projects of Nongovernmental Organizations, which consequently order a different performance of this professional. Then, it will be contextualized the emerging concepts of "Global Stage", "social actor", "Civil Society", "Third Sector" and "competencies" in order to reflect on those current demands which are shaping the profile of this new professional children's choir conductor.

Key words:

Children's choir – Conductor – Competencies – Civil Society – Third Sector

*A todos os regentes de corais infantis,
especialmente aos que atuam em projetos sociais
e acreditam no valor intrínseco
do ser humano.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha Rocha Eterna;

*ao Fred, meu companheiro, minha gratidão eterna
a Michelle, ao Gabriel e ao Leonardo, pelos inúmeros abraços e pela paciência;*

*ao Shinobu e Tokiko Yamamoto, ao Hissao e Kioko Utsunomiya
pelo apoio incondicional;*

*ao Marlon Isamu Okubo, à Silmara Drezza e à Lília Valente
por dividirem suas experiências em prol do coral infantil de projetos sociais;*

*à Thelma Chan, à Gisele Cruz e ao Samuel Kerr
pelo resgate de uma história que não pode se perder no tempo;*

*ao Celso Delneri, à Clausi Nascimento, à Carmen Lúcia Teixeira, à Viviane Valladão
pelos valiosos depoimentos;*

*à Magalí Elisabete Sparano e ao Edilson Vicente de Lima
pela revisão e longas conversas instigantes e*

*aos professores do curso de Música
da Universidade Cruzeiro do Sul
pelo incentivo que sempre me dispensaram.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Atores Sociais no Palco Global	8
Figura 1.2 – Diagrama dos três setores da sociedade.....	10
Figura 3.1 – <i>Website</i> do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi	73
Figura 3.2 – <i>Website</i> do Instituto Bacarelli	75
Figura 3.3 – <i>Website</i> da ONG Moradia e Cidadania	77

LISTA DE QUADROS

Quadro 3.1 – Competências requeridas ao regente em função de objetivo e enfoque do coro	83
Quadro 3.2 – Competências requeridas ao regente de coro infantil de projeto social	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. PERCURSOS DO REGENTE DE CORO INFANTIL NO BRASIL	5
1.1 Atuação do regente de coro infantil sob a perspectiva da demanda do ator social em destaque	6
1.1.1 <i>O conceito de “palco global” e de “ator social”</i>	6
1.1.2 <i>O conceito de setores da sociedade: o Terceiro Setor</i>	9
1.2 O mestre-de-capela: o regente no Brasil do Período Colonial	10
1.2.1 <i>O mestre-de-capela no período do Brasil-Império</i>	13
1.2.2 <i>Considerações sobre o mestre-de-capela como regente de coro infantil</i>	14
1.3 O regente professor de Canto Orfeônico no Brasil da República Velha e no Estado Novo	15
1.3.1 <i>O Canto Orfeônico na França</i>	16
1.3.2 <i>O Canto Orfeônico na Espanha</i>	18
1.3.3 <i>O Canto Orfeônico no Brasil</i>	19
1.3.4 <i>Considerações sobre o professor de Canto Orfeônico no Brasil</i>	25
1.4 O regente de coro infantil no contexto de fortalecimento da Sociedade Civil no período da Nova República	27
1.4.1 <i>Corais infantis demandados por segmentos da Sociedade Civil fora do ambiente eclesialístico e escolar</i>	29
1.4.2 <i>Painéis Funarte de Regência Coral: participação diferenciada do Estado ...</i>	30
1.4.3 <i>O coral infantil na contemporaneidade paulistana</i>	33
1.4.4 <i>O papel da ARCI na formação de regentes de coros infantis</i>	36
1.4.5 <i>Outras iniciativas além da ARCI</i>	39
1.4.6 <i>Considerações sobre o regente de coro infantil de projetos sociais</i>	41
2. HABILIDADES E COMPETÊNCIAS DO REGENTE DE CORO INFANTIL	43
2.1 Conceituação de coro infantil e sua prática contemporânea no Brasil	43
2.1.1 <i>Definição de coral infantil, faixa etária e composição</i>	45
2.1.2 <i>O regente de coro infantil e a equipe de trabalho</i>	47
2.1.3 <i>Voz infantil e técnica vocal</i>	48
2.1.4 <i>Escolha de repertório, ensaios e apresentação</i>	49
2.2 Competências e habilidades no contexto do regente de coro infantil	51
2.2.1 <i>A importância da liderança do regente ressaltada</i>	51
2.2.2 <i>Demandas para o regente como gestor. O conceito de competência</i>	56

2.2.3 Competências para o regente como educador musical	64
2.2.4 Competências para o regente de coro infantil em ONGs: demandas de uma formação não atendidas	66
3. DEMANDAS PARA O REGENTE DE CORAL INFANTIL DE PROJETOS SOCIAIS SEGUNDO A ÓTICA DOS PRÓPRIOS REGENTES	69
3.1 A busca por fontes primárias de informações	69
3.1.1 A coleta de dados	69
3.2 O perfil dos regentes entrevistados e das ONGs onde atuam	72
3.2.1 Marlon Okubo, do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi	72
3.2.2 Silmara Drezza e o Coral da Gente do Instituto Baccarelli	74
3.2.3 Lília Valente e o coral infantil da ONG Moradia e Cidadania	76
3.3 Novas competências demandadas segundo a percepção dos próprios regentes	78
3.3.1 Visão geral sobre os depoimentos e atuação dos regentes	78
3.3.2 Demandas por uma perspectiva holística do coro infantil	82
4. FECHANDO AS DISCUSSÕES: À GUISA DE UMA CONCLUSÃO.....	88
4.1 O coro infantil e as demandas dos atores sociais no palco global	88
4.2 O coro infantil em projetos sociais no Terceiro Setor	89
4.3 Coral infantil em projetos sociais: um desafio para toda a sociedade	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
APÊNDICES	100
APÊNDICE 1 - Entrevistas com os regentes	100
Apêndice 1.1 Entrevista em áudio de Henry Leck e em vídeo de Marlon Okubo, e Lília Valente	100
Marlon Isamu Okubo (Vídeo disponível no DVD em anexo)	
Entrevista concedida em 9 de dezembro de 2010	100
Lília Valente (Vídeo disponível no DVD em anexo)	
Entrevista concedida em 14 de dezembro de 2010	100
Henry Leck (Áudio disponível no DVD em anexo)	
Entrevista concedida em 30 de maio de 2008	
Intérprete: Aderbal Soares	100
Apêndice 1.2 Depoimento de Silmara Drezza	101

APÊNDICE 2 – Contextualização sobre o coro infantil	106
<i>Apêndice 2.1 Entrevista com Gisele Cruz</i>	<i>106</i>
<i>Apêndice 2.2 Entrevista com Samuel Kerr</i>	<i>108</i>
<i>Apêndice 2.3 Entrevista com Thelma Chan</i>	<i>109</i>
 APÊNDICE C – Outros depoimentos	 122
<i>Apêndice 3.1 Entrevista com Celso Delneri</i>	<i>122</i>
<i>Apêndice 3.2 Entrevista com Clausi Nascimento</i>	<i>125</i>
<i>Apêndice 3.3 Entrevista com Carmen Lúcia de Souza Teixeira</i>	<i>127</i>
<i>Apêndice 3.4 Entrevista com Viviane Valladão</i>	<i>129</i>

INTRODUÇÃO

Cantar em grupo é uma atividade humana ancestral. Cantou-se em grupo por diversos motivos e com inúmeras finalidades no decorrer da história da humanidade. No Ocidente, o canto dividido em vozes harmoniosas começou ligado ao ambiente sacro, mas veio desenvolver-se, também, no meio não-religioso, como forma de expressão artística e, posteriormente, como forma de lazer e terapia para os participantes.

A pessoa que conduz o coral é o regente, figura que, em algum momento da trajetória do estabelecimento dessa atividade social, torna-se o elemento central para organizar, instruir, treinar e dirigir as apresentações do grupo de pessoas que cantam em conjunto. Para exercer esse papel de condutor com essas atribuições, foi necessário que esse regente desenvolvesse certas competências e habilidades para atender às demandas que a um grupo de canto coral é requerido em determinado contexto social e histórico.

Nos últimos séculos prevaleceu uma concepção do canto coral a partir da visão ocidental e este modelo encontrou guarida na grande gama de grupos sociais, atendendo a objetivos religiosos, artísticos, educacionais e lúdicos propostos pela sociedade na qual estavam inseridos. Atualmente, o canto coral tornou-se uma atividade exercida no mundo todo, por diversos grupos, com os mais variados objetivos. Há corais com diferentes tipos de constituição (por gênero, por faixa etária, por etnia, por profissionais de determinada área etc.) surgindo ao longo do tempo, cumprindo distintos papéis nos contextos nos quais se desenvolveram. Há corais profissionais, cujos integrantes são remunerados para realizar apresentações, mas a grande maioria dos corais é composta por coralistas amadores, cuja qualidade técnica, em vários casos, é igual ou superior às dos corais profissionais. Da mesma forma, há regentes que exercem voluntariamente o ofício e há aqueles que são pagos.

Dentre os vários tipos de corais, há o infantil, assunto desta dissertação. Nela pretende-se estudar especificamente as habilidades e competências do regente de coro infantil de projetos sociais da cidade de São Paulo a partir das experiências vivenciadas por eles mesmos, entendendo-se que a atividade do canto coral requer do regente um perfil flexível/adaptável às diferentes demandas conforme diferentes contextos sócio-históricos em que estiver inserido.

Portanto a problematização do escopo deste trabalho é enunciada da seguinte forma: “no contexto de corais infantis de projetos sociais na cidade de São Paulo hoje, quais são as competências e habilidades requeridas ao regente que está à frente do empreendimento?”.

Este trabalho de pesquisa justifica-se pela sua relevância nos seguintes aspectos:

- a) o crescimento da importância de organizações do Terceiro Setor que têm atuado em áreas de interesse público e a oportunidade profissional que surge nesse panorama com a potencial demanda por regentes de corais. Organizações Não-Governamentais têm sido protagonistas no cenário social ao desenvolver e financiar projetos com fins educacionais e de inserção social nas camadas da população destituídas de assistência no tocante a direitos básicos, os quais deveriam ser garantidos pelo Estado. O Terceiro Setor surge como uma alternativa de preenchimento dessa lacuna e o regente de coro, como profissional da área da música é desafiado a responder a essa demanda¹ potencial latente.
- b) A falta de documentação sobre esse processo de inserção de corais infantis no contexto de atuação em projetos sociais de ONGs, bem como sobre o papel do regente dessa modalidade de coro.

A metodologia para a execução dessa dissertação baseia-se na pesquisa de campo e consta de duas etapas distintas:

- 1) A pesquisa de campo realizada em três fases: entrevista com regentes de coros infantis para resgatar informações históricas e metodológicas, além de depoimentos que ajudem a compor um olhar sobre o recorte temático que seja significativo para o desenvolvimento desta dissertação, e a observação *in loco* da atuação dos regentes nos projetos sociais desenvolvidos pelas ONGs, para se obter impressões e informações relevantes sobre a atuação profissional e competências demandadas; e a terceira etapa com a pesquisa bibliográfica buscando-se conceituar e posicionar-se historicamente o canto coral infantil no Brasil, sobretudo na

¹ É uma demanda potencial e latente porque as oportunidades de emprego no Terceiro Setor, segundo os especialistas, tendem a crescer nos próximos anos, num movimento natural de equiparação aos padrões dos países de economia e sociedade mais desenvolvidos, pois a área de educação tem sido uma das prioridades do setor no Brasil, mas que, por desconhecimento tanto por parte das ONGs, como por parte dos regentes e empresas financiadoras, permanece sub-aproveitada, sendo pouco desenvolvida, frente ao rol de possibilidades de atividades propostas pelas Organizações do Terceiro Setor.

cidade de São Paulo, além de se refletir sobre os elementos constitutivos do coro infantil e suas especificidades, bem como as demandas requeridas ao regente quando se trabalha com essa modalidade de coro, através do viés do gestor.

- 2) A consolidação das informações bibliográficas em diálogo com os levantamentos obtidos na pesquisa primária composta de entrevistas e observação de campo.

Esta dissertação está organizada em quatro partes: a primeira parte, denominada “*Percursos do regente de coro infantil no Brasil*”, refere-se, dentro da abordagem sócio-histórica realizada sempre a partir da perspectiva do “ator social atuante no palco global” a três momentos nos quais se identifica a figura do regente, do coro infantil e do ator social em questão, demandante da atividade do coro baseado em Dupas (2005). Os períodos abordados são: O Período Colonial e Império, em que a figura de mestre-de-capela, regente do coral de adultos, também é responsável pelo treino e apresentação das vozes infantis masculinas nos serviços religiosos (DUPRAT, 1985 e NETO, 2010); a República Velha e Estado Novo, período em que o Canto Orfeônico mobilizou multidão de jovens e crianças e nas quais o professor da disciplina é identificado como o regente de coro infantil (GILIOLI, 2008; PAZ, 1989 e MONTI, 2010); e o período contemporâneo da Nova República, onde o fortalecimento da Sociedade Civil e a consolidação do Terceiro Setor (MELO NETO & FROES, 1999; ALBUQUERQUE, 2006, entre outros autores), fez surgir coros infantis no contexto de projetos sociais, cujo regente é um profissional da música que exerce funções de liderança e gestão.

A segunda parte, “*Habilidades e competências do regente de coro infantil*” aborda, a partir da conceituação e posicionamento do que se entende por coro infantil hoje (CRUZ, 1997 e VERTAMATTI, 2008) as habilidades e competências requeridas ao regente no contexto de crianças atendidas por projetos sociais de ONGs, pelo olhar da gestão, segundo Maximiano (2004), Fleury & Fleury (2001) e Fucci Amato & Amato Neto (2007; 2009), além de discutir os conceitos e concepções sobre a temática das “competências e habilidades” tanto na área pedagógica quanto na de gestão, segundo Zabala & Arnau (2010) e Perrenoud (2001).

A terceira parte intitulada “*Demandas para o regente de coral infantil de projetos sociais segundo a ótica dos próprios regentes*” analisa, por meio dos depoimentos de regentes de corais infantis de projetos sociais em São Paulo, a percepção do profissional envolvido nesse novo contexto, realizando um diálogo com os conceitos e informações destacados nos capítulos anteriores.

Finalmente em “Fechando discussões: à guisa de uma conclusão” busca-se uma reflexão sobre o coro infantil e as demandas dos atores sociais em evidência no palco global; o coro infantil em projetos sociais através da demanda dos projetos sociais financiados por empresas como instrumento de propaganda e marketing social e o perfil desejado para o regente de coro infantil de projetos sociais no Terceiro Setor por meio de uma análise sobre as novas competências e habilidades requeridas ao regente de coro infantil além da competência técnica musical que se posiciona como elemento propulsor da atuação diante das demandas do mercado de trabalho.

1. PERCURSOS DO REGENTE DE CORO INFANTIL NO BRASIL

Este capítulo da dissertação tem como escopo propor uma reflexão fundamental geral sobre os profissionais de música – identificados em cada um dos três momentos históricos abordados – responsáveis, na época, pela condução do coro de vozes infantis no Brasil. Apesar de ser apresentado numa sucessão cronológica dos acontecimentos, não há a pretensão de ser uma abordagem da história da atividade do canto coral infantil nem de se sugerir um processo de “evolução histórica” do ofício de regente. Tem-se apenas a intenção de se apresentar aquilo que foi identificado como sendo o equivalente à figura do regente dentro do que também foi reconhecido como “coral infantil” em dois significativos períodos históricos estudados – Período Colonial e Estado Novo – e avaliar as demandas do ofício para o regente. O terceiro “período histórico do coral infantil”, por assim dizer e identificado como tal, refere-se à atual modalidade de exercício dessa atividade.

A descrição do profissional que rege o coro infantil é feita considerando-se o contexto histórico, social e cultural do momento da época descrita. Paralelamente, observou-se nesses diferentes momentos históricos a figura da instituição, chamada de “ator social”, que cria a demanda pelo coro infantil e financia essa atividade.

Portanto, neste capítulo, far-se-á uma abordagem da atuação do regente de coro infantil a partir do contexto histórico social e na perspectiva de demandador do serviço e financiamento do mesmo. Apresentaremos os seguintes momentos:

- O regente no Brasil do Período Colonial, identificado na figura do mestre-de-capela, onde a Igreja Católica é o ator social que demanda a existência de coros de vozes infantis masculinas. Esse modelo foi norma constante em todo o Brasil;
- O regente de Canto Orfeônico na cidade de São Paulo, no final da República Velha (1930) até o Estado Novo (1945) e pouco além dele (década de 50), período em que o Estado, representado pela Secretaria de Educação é o ator social demandador dos coros infantis e
- O regente de coro infantil na capital de São Paulo, demandado por organizações do Terceiro Setor, onde a Sociedade Civil, através de ONGs e

empresas com fins lucrativos, estabelece a atividade de canto coral com crianças com objetivos sociais, notadamente a partir dos anos 90 até hoje.

1.1 Atuação do regente de coro infantil sob a perspectiva da demanda do ator social em destaque

1.1.1 O conceito de “palco global” e de “ator social”

Ao longo da trajetória da humanidade, variados personagens atuaram no ambiente sócio-cultural, econômico e político de diversas épocas, desenvolvendo, a partir dessas relações interpessoais, em interação com o meio sociocultural, ao longo da linha do tempo aquilo que se pode chamar de processo histórico. Quando se diz “personagens” não estamos nos referindo apenas a pessoas, mas também a grupos sociais que sempre exerceram seu papel de atores sociais em um ambiente de interação que pode ser chamado de “palco global”, conforme denominação utilizada pelo cientista social Gilberto Dupas em sua obra “Atores e poderes na nova ordem global: assimetrias, instabilidades e imperativos de legitimação” (DUPAS, 2005, p.26-27), que trata sobre globalização, economia e política internacional, empregando conceito também utilizado pelo cientista político estadunidense Joseph Nye².

De acordo com essa perspectiva, instituições são identificadas como “atores sociais num palco global”: essas instituições possuem fundamento e obrigações legais reconhecidos pela sociedade, apresentam regulamentos e dispositivos próprios para sua gestão e interação com o governo (podendo também ser o governo) e com as comunidades em geral (empresarial, internacional, de cidadãos locais). Da mesma forma que essas instituições podem ser vistas sob o prisma de formalização e legalidade, do outro lado, existem movimentos e instituições sociais informais – ou que ultrapassam os limites da formalidade, por não se submeterem a um só comando, mas criando uma categoria social, como por exemplo a “sociedade civil” ou o “mercado”. Do ponto de vista legal, uma instituição formal é constituída como uma “pessoa jurídica” que, mediante um contrato social público ganha “vida” e identidade, podendo “atuar” no palco social, adquirindo e exercendo direitos e

² Reitor da Escola Kennedy de Governo, de Harvard, ex-presidente do Conselho Nacional de Inteligência dos EUA. Desenvolveu o conceito de “*soft power*”, no qual contrapõe a recente política norte-americana de hegemonia política e econômica através da força bruta e intervenção militar, a qual denominou “*hard power*”.

contraindo obrigações. Elas tornam-se “atores sociais”, pois compram, vendem, agem, planejam, pensam, comunicam-se com diversos públicos, enfim, atuam no “palco global” que é o espaço social, político-econômico e cultural da sociedade, onde se desenvolvem os conflitos e enredos que, em interação com o meio natural e ao longo da linha do tempo, consolidam o processo histórico e social. O Governo é um ator social concebido através de processos políticos fundamentados em pactos historicamente constituídos (o “contrato social”) gerando uma série de outras organizações-atores, como a Polícia, o Poder Judiciário, o governo Executivo, as empresas estatais, entre outras. Os cidadãos se articulam e criam suas próprias instituições, sob a égide legal de “associações”, “fundações” e “cooperativas”, entre outros, que podem ser classificados como uma categoria de atores sociais da “sociedade civil”. De igual modo, esses mesmos cidadãos se articulam em sociedades com fins lucrativos, formando as empresas, que são categorizadas num outro segmento de atores sociais denominado de “mercado”.

Conforme Dupas, esses atores podem ser agrupados em três grandes áreas principais: área do Capital (empresas que visam lucro); a área da Sociedade Civil (indivíduos e organizações sociais não-governamentais) e a área do Estado (Executivo, Legislativo, Judiciário, partidos políticos, instituições internacionais e empresas do governo). Essa divisão tripartite da sociedade, diga-se de passagem, recente na história da sociedade, representa em boa parte, sob o aspecto de legitimidade e poder, a complexidade da sociedade atual. Ficam de fora dessa perspectiva conjuntural, mas não do palco global, grupos à margem da lei e da ordem, como organizações terroristas (que tem voz e poder) e criminosas, como traficantes e grupos que exercem um poder paralelo através de coerção e violência. É importante perceber que na sociedade contemporânea, empresas e organizações têm “voz”, “intenções” e se “comunicam”, enquanto atores do cenário social.

Ao longo da maior parte da história, a presença da Sociedade Civil na formação de uma sociedade muitas vezes foi eclipsada e em outras vezes nem chegou a se constituir (pessoas que não fossem ligadas ao Estado nem ao poder econômico – mercado – apenas recentemente têm voz no palco global). Por outro lado, uma outra instituição – a religiosa – em alguns momentos da História atuou muito próximo do poder político, como nas civilizações da Antiguidade, onde o poder político e as funções sacerdotais eram desempenhadas pelo governante máximo: o faraó, o imperador, o rei.

Figura 1.1 – Atores Sociais no Palco Global

De acordo com essa visão tripartite, atores sociais no palco global podem assumir algumas identidades, como por exemplo, uma ONG, no caso da Sociedade Civil, a Prefeitura, representando o Estado e, por parte do Capital, uma Empresa financiadora de um projeto social da ONG. No palco global, portanto, haveria pelo menos estes três atores sociais, representativos de cada uma das três partes da sociedade, que desenvolveriam um enredo. Podem se constituir atores sociais, porque são pessoas jurídicas, que possuem autonomia para comprar, vender, solicitar ao governo, captar recursos, fazer pronunciamentos. O palco pode ser reproduzido num meio de veiculação – jornal, por exemplo –, mas ele existe independente da mídia (Figura 1.1).

No Brasil, até a proclamação da República, em 1889, havia o regime do padroado, oriunda da tradição monárquica portuguesa, onde, por um acordo entre a Coroa e Roma, a Igreja Católica mantinha ingerência sobre diversos aspectos da vida pública civil dos cidadãos brasileiros. Tais prerrogativas foram descartadas com a laicização do Estado brasileiro, através do decreto 119-A, de 7 de janeiro de 1890, consagrada na Constituição Federal de 1891. Dessa forma, a Igreja Católica pode ser considerada, em todo o processo histórico anterior à proclamação da república, uma instituição ligada ao governo da época (embora em alguns momentos, houvesse antagonismo entre as partes). Modernamente, em algumas acepções, ela pode ser identificada como um ator da Sociedade Civil.

1.1.2 O conceito de setores da sociedade: o Terceiro Setor

Uma outra forma de categorização dos atores sociais institucionais é através do viés econômico. Essa perspectiva divide a sociedade em três setores, a partir do ponto de vista de objetivos econômicos e sociais da organização. O Primeiro Setor é identificado como Estado – instância social que recolhe tributos e os distribui à sociedade em geral, valendo-se de sua autoridade por meio da coerção (força da lei, aparato policial, órgãos de fiscalizadores). O Segundo Setor é representado pelas organizações da iniciativa privada – visam lucro e agem de acordo com a lógica de mercado, desenvolvendo-se de acordo com a capacidade de acumular Capital. E, por fim,

[...] o Terceiro Setor é composto de organizações sem fins lucrativos, criadas e mantidas pela ênfase na participação voluntária, num âmbito não-governamental, dando continuidade às práticas tradicionais da caridade, da filantropia e do mecenato e expandindo o seu sentido para outros domínios, graças, sobretudo à incorporação de cidadania e de suas múltiplas manifestações na sociedade civil (FERNANDES, 1995, p.25).

O Terceiro Setor abrange o universo de entidades privadas sem fins lucrativos que realizam atividades voltadas para beneficiar a sociedade em geral, ou cumprir seus interesses a partir da autogestão. Sua constituição jurídica é baseada no associativismo: associações, institutos, fundações e cooperativas que não visam lucro e tenham objetivos de atender a alguma demanda social ou defesa de direitos.

Num sentido mais amplo, as atividades desenvolvidas pelo Terceiro Setor englobam não somente essas instituições sem fins lucrativos ou ONG's, mas atores governamentais (regulando, intermediando ou mesmo financiando as ações) e atores do Segundo Setor, empresas privadas que, através do exercício da Responsabilidade Social Empresarial – RSE, atuam em parceria ou desenvolvem atividades com fins sociais sem objetivos financeiros. Dessa forma, é possível afirmar que o Terceiro Setor envolve, além das entidades características do Terceiro Setor (organizações sem fins lucrativos com objetivos sociais), entidades governamentais (Primeiro Setor) e empresas privadas com objetivos econômicos (Segundo Setor), atuando principalmente como articuladores ou financiadores de projetos de intervenção social, de caráter educacional, humanitário, cultural, assistencialista ou de defesa de direitos. O diagrama a seguir (figura 1.2) representa

de modo sintético a configuração do relacionamento entre os setores da sociedade segundo essa perspectiva econômica. Em alguns momentos, algumas instituições trabalham em conjunto, hora em oposição. O Governo e o Segundo Setor ora fazem parcerias, ora estão em litígio. As ONGs e o Primeiro Setor ora estão em harmonia, ora em desacordo. Da mesma forma, o Primeiro Setor e o Terceiro Setor em algum momento estão em sintonia e em outros, em desarmonia.

Figura 1.2 – Diagrama dos três setores da sociedade

Projetos sociais e educacionais frequentemente envolvem recursos financeiros privados e públicos. Por exemplo, uma Organização Não-Governamental com propósitos assistencialistas e educacionais promove um trabalho de musicalização e corais infantis financiados com dinheiro público e recursos privados provenientes da doação de empresas. Nesse caso, uma entidade do Terceiro Setor, com recursos dos Primeiro e Segundo Setores é um ator social no palco global, atuando em parceria com outros atores de outros setores.

1.2 O mestre-de-capela: o regente no Brasil do Período Colonial

O canto em grupo foi uma atividade utilizada pelos jesuítas como ferramenta para catequização dos povos indígenas da colônia portuguesa. A Igreja utilizou-se da cultura musical que já fazia parte dos rituais indígenas para introduzir, no canto em grupo, a doutrina católica.

Durante o período do Brasil Colônia, mantiveram-se as influências musicais trazidas pelos portugueses. Na medida em que as vilas eram instaladas pela nova terra, a vida musical, essencialmente sacra, também se desenvolvia organizada pelos mestres-de-capela e organistas (KIEFER, 1997, apud LIMA, 2007).

O mestre-de-capela era um membro leigo, autorizado por um vigário da vara eclesiástica e agregado aos que cuidavam dos assuntos concernentes à igreja.

[...] a prática da música em muitos aspectos sobrevivia justamente por ser inerente ao culto religioso, logo centralizando na capela musical o seu centro de gravidade. Nas igrejas que aqui se erigiram no decorrer dos séculos XVI e XVII, da mesma forma que nos conventos e nas capelas de engenhos, a música dos mestres-de-capela era a garantia da legitimação e, portanto, presença *sine qua non*, mesmo em épocas remotas e de intensa retração econômica (NETO, 2008, p.43).

Não havia um salário fixo a ser pago pelos serviços prestados, por isso,

os mestres-de-capela buscavam formas de ampliar os ganhos e atenuar custos, mantendo escolas de meninos e/ou monopolizando o exercício da música na freguesia para a qual sua provisão dava jurisdição. [...] A manutenção da música ficava vinculada às possibilidades da comunidade, articulada pelos vigários através dos rendimentos das festas, enterros, batizados, assim como através de uma pequena colaboração da fábrica da igreja (constituída pelas esmolas e demais serviços realizados pelos eclesiásticos) ou da boa vontade de um senhor local (NETO, 2008, p. 44).

A função do mestre-de-capela era definida dentro da prática de música inerente ao culto religioso e também da música (profana) para cerimoniais protocolares na corte e suas colônias, desenvolvendo as seguintes atividades:

O mestre-de-capela é um arrematador de serviços musicais, subempreendendo serviços prestados por músicos, cantores, ou instrumentistas, trabalhando sob sua orientação e compasso (regência); eventualmente executante de instrumento acompanhante do coro ou do solista (frequentemente um tiple³ ou soprano); proprietário dos materiais musicais (papéis de música), adquiridos ou copiados pela sua própria mão; eventualmente compositor de obras executadas na ou especialmente para a ocasião; integrante do coro ou cantor solista conforme a

³ Também chamado de soprano ou vozes agudas.

ocasião; não necessariamente ocupante de cargo estável de música em igreja, sempre título identificado com o de regente (DUPRAT, 1985, p. 154).

Segundo Neto (2008), o mestre-de-capela, tinha também a função de preparar futuros músicos que pudessem assumir as atividades musicais, entretanto, seu papel de educador não se limitava a formação de novos músicos. O mestre-de-capela também se ocupava de ensinar as letras e contas até mesmo para as mulheres que eram consideradas como porção excluída da sociedade.

No século XV, a função educacional cabia ao mestre-de-capela, mas as especificidades pedagógicas permitiram a criação da função do mestre-escola para atender a diversidade das disciplinas além da obrigatoriedade do ensino de contraponto, cantochão, gramática e latim.

Esse fenômeno foi fundamental para a caracterização do mestre-de-capela como professor de letras, principalmente nas Colônias, onde a constituição de escolas era deficitária e distante, ao que parece, das preocupações primeiras do Bispado da Bahia. Enfim, essas escolas institucionais vinham substituir não só uma tarefa secular dos músicos que, com dispêndio próprio sustentavam seus alunos, mas também as escolas de ler e contar, quase inexistentes na Colônia (NETO, 2008, p.84-85).

Além das funções no âmbito musical e educacional, o mestre-de-capela também ocupava uma função administrativa e corretiva dos sacramentos por falta de pessoas qualificadas e formadas para isto.

Justamente na fragilidade de convenções e nas amplas possibilidades diante da falta da administração social da Coroa, o mestre-de-capela surgiu como um elemento-chave que ocupou espaços e, ao mesmo tempo, tornou-se agente de controle fundamental dos poderes estabelecidos. Encontrando-se em uma função capital para o espetáculo político, sua provisão foi entendida como articuladora das possibilidades críticas que poderiam consolidar as zonas de influência e poder, atuando além da capela, na administração de Irmandades e na instrução pública de ler e contar (NETO, 2008, p.62).

Os corais eram formados por solistas, crianças (meninos) e adultos. Havia um contrato de trabalho para isso. Não havia espaço para a participação feminina.

1.2.1 O mestre-de-capela no período do Brasil-Império

Quando a família real portuguesa chegou ao Brasil em 1808, assistiu a um *Te Deum* em ação de graças pela viagem bem sucedida que acabara de fazer. O coral foi formado por capelães, cantores e o Coral de Meninos do Seminário São Joaquim, além de músicos da orquestra e do organista, todos regidos pelo padre José Maurício Nunes Garcia que, na sua infância, fez parte do coral infantil do Seminário São Joaquim (MATTOS, 1997, In: LIMA, 2008, p.30). Com a instalação da família real no Rio de Janeiro, os músicos foram transferidos para a Catedral e Capela Real, período em que houve um profícuo desenvolvimento do canto coral no país. Porém, com a volta da família real a Portugal, em abril de 1821 e posterior Proclamação da Independência do Brasil, a vida musical entra em declínio por falta de recursos financeiros para manutenção da orquestra que, anteriormente, chegou a ter 150 músicos contratados além dos cantores que vieram da Europa.

Nessa época, já havia a prática de um canto coral com temas não-religiosos, dentro do contexto de óperas e operetas. Houve, portanto, um desprendimento do canto coral do universo religioso, atendendo às demandas da aristocracia voltado, sobretudo, para o entretenimento. No entanto, o canto coral infantil como atividade autônoma, com a participação de meninas e meninos, não existia. O coral estava atrelado ao serviço religioso ou servia como coadjuvante em montagens operísticas. No entanto, esse pequeno período de expansão da atividade do canto coral para fora do contexto religioso foi interrompido com a saída da família real portuguesa do país.

José Maurício Nunes Garcia foi um grande organista, regente, compositor e professor. Filho de pais descendentes de escravos e prerrogativa do mestre-de-capela em seu exercício, utilizou seu grande conhecimento musical em favor de crianças e jovens menos favorecidas, ensinando música gratuitamente em sua própria residência. Este curso preparou muitos músicos para as igrejas e atividades operísticas do Rio de Janeiro. Formaram-se compositores, instrumentistas, cantores, modinheiros, compositores e intérpretes de modinhas como o caso de Gabriel Fernandes da Trindade que atuava em teatros e festas particulares.

Ocupando a cadeira de número 5 da Academia Brasileira de Música, padre José Maurício, foi o inspirador de Francisco Manuel da Silva, o criador e o primeiro

presidente do Imperial Conservatório de Música⁴ – uma escola maior e gratuita, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esta instituição, sob os auspícios de Francisco Manuel da Silva, propiciou a formação musical de jovens menos favorecidos, criando uma estrutura que possibilitou o alcance de seus objetivos pedagógicos. Nesse período, a música era ensinada por professores particulares nas casas de famílias que tinham melhores condições para propiciar aulas particulares a seus filhos e pela aquisição de instrumentos. Aqueles que possuíam o domínio do conhecimento musical não faziam parte das orquestras e corais das igrejas, mas exerciam seus dotes musicais em recitais e concertos privados (LIMA, 2008).

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

Somente em 1843, há um fato relevante em direção à recuperação do movimento musical no Brasil com a criação do Conservatório⁵ de Música do Rio de Janeiro. Em 1851, meninos cantores que estudavam neste Conservatório foram admitidos para a Capela Imperial que voltou ao centro do movimento musical da época.

1.2.2 Considerações sobre o mestre-de-capela como regente de coro infantil

Embora a formação dos corais infantis desse Período Colonial não tenha tido a participação feminina, ainda assim considera-se este período como importante referência para análise desta pesquisa centrada no regente (mestre-de-capela) e suas competências e habilidades.

O mestre-de-capela era um membro leigo do corpo administrativo da Igreja, “agente de controle fundamental dos poderes estabelecidos [...] atuando além da

⁴ O Imperial Conservatório de Música foi criado em 1848. Após a Proclamação da República, em 1890, passou a denominar-se Instituto Nacional de Música. Em 1937, Escola Nacional de Música e em 1965, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (LIMA, 2008).

⁵ A palavra Conservatório tem origem italiana e significa, asilo, orfanato e hospício. “CONSERVATÓRIO: (...) escolas de música, de certa importância, para o ensino gratuito ou mediante módica retribuição, da música, do canto, de instrumentos, da composição e regência. O nome provém do primeiro estabelecimento, em 1537, pelo padre espanhol João de Tapia, residente em Nápoles, do *Conservatório della Madonna di Loreta*, que recolhia e *conservava*, até a maioridade, crianças abandonadas, conseguindo grandes resultados no ensino da música” (SINZIG, 1959, In: GILIOLI, 2008, p. 57).

capela, na administração de Irmandades⁶ e na instrução pública de ler e contar” (NETO, 2008, p.62).

Para exercer as funções do mestre-de-capela, o regente dos grupos instrumentais e vocais do Período Colonial, era necessário ter certas competências que o habilitassem a assumir e desenvolver as funções: competência intelectual e técnica (conhecer a linguagem musical, liderar e ensinar os grupos instrumentais e vocais para o serviço religioso, compor, dispor de repertório adquirido ou copiado por ele mesmo e instrumentista – organista, harpista etc.), administrativa/gerencial (na participação das Irmandades e questões relativas ao convívio da e na comunidade) e competência interpessoal (participar do jogo de relações a fim de conseguir e manter seu sustento financeiro), além de conhecimentos pedagógicos para alfabetizar e ensinar a contar, sendo também uma forma de compor o seu sustento (DUPRAT, 1985 e NETO, 2008).

Este perfil de regente existiu devido à demanda de um profissional capaz de atender a todos os pré-requisitos. A sociedade vigente e a sua estruturação constituíram um campo diferenciado para o surgimento de um mestre-de-capela imbuído de muitas competências. Lembrando que mesmo com todas estas funções, muitos deles ainda desenvolviam alguma atividade paralela a fim de complementar sua renda através do trabalho com uma mercearia, no cultivo da lavoura, como vereador e outras profissões. A esse acúmulo de funções e profissões, Duprat chama de “pluralismo profissional” (DUPRAT, 1985).

1.3 O regente professor de Canto Orfeônico no Brasil da República Velha e Estado Novo

O Canto Orfeônico é uma modalidade amadorística do canto coral, imbuído dos aspectos pedagógico-musical e moral, geralmente executado *a capella*. O caráter pedagógico-musical está implícito no objetivo de não formar “pequenos maestros ou músicos profissionais, mas alfabetizar musicalmente as crianças” (GILIOLI, 2008, p.41).

⁶ As Irmandades eram espaços de socialização, formadas por membros leigos da sociedade. Caracterizava-se pela organização de festividades e eventos católicos, realização de caridade e, segundo Rainer SOUSA, “as irmandades atuavam como espaço de consolidação da fé católica, ao mesmo tempo em que também serviam de alternativa para a resolução e discussão de problemas e questões que não eram diretamente controladas pelas instituições políticas oficiais”. Disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/historiadobrasil/as-irmandades-leigas.htm>. Acesso em 14 de março de 2011.

Em países como a França, os grupos de Canto Orfeônico eram formados por operários das fábricas ou de alunos das escolas públicas, todos com a finalidade de “civilização dos costumes” e se constituía também como um espaço de lazer. No Brasil, os orfeões eram formados por alunos do ensino fundamental ao médio (ou primário, ginásio e colegial/normal) ou por professores.

A palavra orfeão passou a ser empregada em diversos países, inclusive o Brasil, para determinar os conjuntos corais escolares, ou de associações formadas por professores, militares, operários ou amadores de música, os quais, sem visar propriamente a um fim profissional de corista, interpretam de preferência composições musicais acessíveis em forma, gênero e textura (BARRETO, 1938, p. 27. In: GILIOLI, 2008, p. 41).

Para uma análise do coral infantil no contexto do Canto Orfeônico, buscou-se subsídios no contexto histórico do Canto Orfeônico na França e na Espanha, baseados em Gilioli (2008). Estes dois países apresentaram características que influenciaram diretamente a implantação e seus desdobramentos em terras brasileiras, principalmente no Estado de São Paulo.

1.3.1 O Canto Orfeônico na França

Em 1810 a França conheceu os prenúncios do Canto Orfeônico⁷, há mais de um século antes de ser implantado no Brasil. O modelo francês foi trazido em sua fase de maturidade, ou seja, depois de passadas as fases de experimentação e implantações parciais.

Na França, à medida que as atividades corais se desenvolviam, os métodos de ensino também se multiplicavam, ganhando características pedagógicas e racionalizadas. Louis Bocquillon-Wilhem (músico) e Pierre Jean de Béranger (poeta popular) desenvolveram os corais, Pierre Gallin⁸ (ex-professor de matemática), criou o sistema de notação musical composto de algarismos. Este método foi modificado e amplamente difundido por seus discípulos Aimé Paris, Nanine Chevé e Emil Chevé. Por isso, este sistema é conhecido pela designação “Método Gallin-Paris-Chevé” ou

⁷ O termo *orpheón* surgiu apenas em 1831, segundo Gilioli (2008, p.52); como designação de um grupo de alunos selecionados que se reuniam mensalmente para cantar sem acompanhamento instrumental sob a direção de Louis Bocquillon-Wilhem. Com a constituição da sociedade coral, incentivado pelo Barão de Gerando em 1819, Wilhem foi designado para cuidar do ensino de canto e Béranger, um poeta popular, escrevia a letra das músicas que seriam ensinadas nas escolas.

⁸ O Brasil recebeu grande influência deste método gallinista que foi trazido ao Brasil por João Gomes Júnior. Em 1890, Márcia Browne trouxe para São Paulo o método tonic-solfa. É um método semelhante ao método gallinista que através da posição relativa dos sons, nomeia as notas musicais por letras (dó – d, ré – r, mi – m etc).

simplesmente “Chevé” (BEVILACQUA, 1933, In: GILIOLI, 2008, p.54). Às ideias iniciais de Gallin, foram acrescidas as ideias de Rousseau de atribuir números aos sons musicais e o método passou a ser conhecido como Método “Rousseau-Gallin-Paris-Chevé”. O Brasil herdou o Canto Orfeônico e o Método Chevé onde a notação se dava da seguinte forma: qualquer que fosse o tom da melodia, a escala era indicada por números de 1 a 7 (e as pausas por zeros). Para representar uma oitava mais grave ou mais aguda, colocava-se um ponto abaixo ou acima do algarismo, respectivamente. Bemóis e sustenidos eram indicados com traços que cortavam os números em direções diferentes (GILIOLI, 2008, p. 54).

Na França, o Canto Orfeônico enfocava hinos e marchas no seu repertório, além de composições específicas. Gilioli acredita que isto tenha acontecido porque o Conservatório de Música de Paris surgiu a partir de uma organização musical militar e Wilhem foi aluno, professor e chegou a ocupar o cargo de diretor geral de ensino musical desta instituição, ou seja, estes fatos influenciaram e evidenciaram-se nas escolhas do repertório para o Canto Orfeônico. O país recebeu um grande impulso no desenvolvimento dessa modalidade de canto em grupo deflagrada pelo desenvolvimento industrial no período de 1815 a 1830. Utilizaram o canto em grupo para ensinar a “obediência laboral” desde a infância (GILIOLI, 2008, p.56).

Em 1833, surgiu a Lei da Instrução Primária baseada em um relatório escrito por Victor Cousin que visitou a Alemanha⁹ com a finalidade de conhecer e estudar o sistema de ensino musical do país. Consequentemente, as aulas de canto foram instituídas neste novo currículo escolar francês em decorrência do modelo alemão que já contemplava o canto coletivo desde a Reforma Protestante. Este fato serviu para fomentar o trabalho que Wilhem já fazia com o canto através das sociedades corais.

Em 1835, o Conselho Comunal de Paris votou a favor do ensino regular de canto nas escolas da cidade e estabeleceu a introdução imediata da disciplina em 30 delas. A partir de então, o ensino de canto passou a ser obrigatório em todas as escolas francesas (COSME, 1957, In: GILIOLI, 2008, p. 58).

As provas de que o Canto Orfeônico já alcançava sua maioridade, se deu com o fato de Wilhem criar os concursos orfeônicos que, posteriormente foram desenvolvidos em nível nacional por Eugène Delaporte, inspirados nos grandes

⁹ Na Alemanha, o Canto Orfeônico enquanto modalidade do canto em conjunto, foi implantada por influência da Reforma Protestante liderada por Martinho Lutero, no século XVI. Para ele, o “canto seria uma disciplina importante nas escolas primárias porque a música expulsaria do coração as preocupações e melancolias (BRAGA, In: GILIOLI, 2008 p. 62).

festivais alemães do gênero. Em 1835, o canto passou a ser um curso universitário. Também neste mesmo ano, foram criados os orfeões para as classes trabalhadoras a fim de discipliná-los. Havia também vários jornais que defendiam os interesses das associações e entidades ligadas ao Canto Orfeônico. O Estado francês fez uso do canto como “instrumento político e propagandístico” ¹⁰.

Outro aspecto que precisamos levar em consideração é a ideia de que o canto coletivo, em grandes massas, não exige perfeição técnica para se conseguir uma performance considerada aceitável. Segundo Gilioli,

Uma massa vocal esconde cantores não tão bem adestrados. Assim, os concursos orfeônicos eram eventos propícios para estimular o canto e, com ele, trazer mensagens e tentar incutir comportamentos nos seus praticantes e espectadores (2008, p.60).

Na França, o Estado financiou a implantação do Canto Orfeônico com pagamento de salários, delegando cargos e funções, além do apoio à produção literária pedagógica com a publicação de métodos e cancionários que seriam utilizados pelos grupos orfeônicos.

1.3.2 O Canto Orfeônico na Espanha

Os irmãos Lázaro e Fabiano Lozano trouxeram a ideia do Canto Orfeônico da Espanha, em 1920, influenciados, especialmente pelo Orfeo Català.

Em 1851, José Anselmo Clavé, trabalhando como violinista nos cafés, fundou a primeira associação coral de operários denominada “orfeão” com o objetivo de “salvar” o operariado do vício e da ignorância”, tirando-os da bebida e do jogo e despertando a sensibilidade estética. Seu trabalho ganhou grandes proporções mas não a força de uma instituição. Alguns historiadores acreditam que a sua falta de conhecimento musical, não permitiu que os corais pudessem alcançar um bom nível técnico. “Ou seja, estes orfeões tinham uma característica ímpar: não se aproximavam do ensino da escrita musical erudita mas muito mais da oralidade da cultura popular. Isso, talvez, pela formação precária de Clavé no domínio da partitura” (GILIOLI, 2008, p. 71).

Por outro lado, Luis Millet, em 1881, fundava o Orfeão Millet que, através de apoios institucionais e prestígio cultural, popularizou e multiplicou o número de

¹⁰ “As apresentações grandiosas foram intensamente impulsionadas pela Revolução [Francesa] de 1789, deixando de ser compreendidas como excessos extravagantes para se tornarem fenômenos normais para a época” (GILIOLI, 2008, p.60) [grifo nosso].

corais pela Espanha “especialmente entre operários e escolares de Barcelona, desta vez sem traços de estímulo a uma cultura oral e de técnicas mnemônicas de aprendizado” encontrados em Clavé (GILIOLI, 2008, p. 71).

Em 1891, surge o Orfeo Català, de grande qualidade artística, com cinquenta a sessenta componentes selecionados. Atrelados a eles, havia uma revista que fazia um levantamento do folclore regional chamada “Revista de La Musica Catalana”, divulgando o nacionalismo catalão, além de festas que foram transformadas em concursos anuais de orfeões.

A proliferação de orfeões por toda a Espanha deflagrou um problema: a falta de qualidade técnico-musical. Grande parte destes orfeões começaram a ser vistos apenas como um estágio preparatório para ingresso num orfeão considerado de alta qualidade artística. Havia também um pressuposto de “civilização dos costumes e de contenção social das classes trabalhadoras” assim como acontecera na França (GILIOLI, 2008, p.73).

Apesar deste traço marcante na influência espanhola, não podemos ignorar o caráter salvacionista de Clavé de que a música é capaz de “salvar” das influências perniciosas do vício e do jogo; “salvar” de uma situação pessoal considerada ruim através do canto coletivo.

Uma aspecto importante do Canto Orfeônico na Espanha foi o problema da qualidade musical dos orfeões que se popularizaram e se multiplicaram impulsionados pelos apoios institucionais e do prestígio cultural de Millet. Apoios institucionais (sociedade civil) podem ser uma alternativa para a falta de apoio do Estado, assim como a sua popularização e multiplicação, mas é necessário um cuidado no que diz respeito à qualidade musical e o aprendizado propriamente dito.

1.3.3 O Canto Orfeônico no Brasil

O repertório do Canto Orfeônico apresenta menor dificuldade técnica do que o destinado aos corais profissionais. Segundo GILIOLI (2008), vem deste fato a tradição de se cantar peças arranjadas ou adaptadas, sem a exigência da técnica vocal. Heitor Villa-Lobos entendia que a técnica vocal e os procedimentos do canto lírico não eram compatíveis com o Canto Orfeônico. A utilização do manossolfa¹¹ foi

¹¹ Manossolfa é uma técnica de solfejo em que cada nota é associada a um sinal feito com as mãos, dividindo-se nas categorias falado (para fixar a associação das notas com os sinais específicos), entoado (em que já é aplicada a entonação correta das notas ao associá-las aos sinais), simples (a uma voz) e desenvolvido (a duas ou mais vozes). (LISBOA, 2005, p.32). João Gomes Jr. foi o criador desta técnica, influenciado pelo método gallinista e tonic-solfa (GILIOLI, 2008, p. 93).

bastante útil no ensino da diferença de altura dos sons juntamente com a metodologia da Melodia das Montanhas¹².

As festas escolares e um elevado número de comemorações cívicas permitiam a regularidade e a quantidade das apresentações, em geral, em grandes concentrações cívicas. A direção musical destas concentrações ficava a cargo do regente (no Rio de Janeiro e São Paulo foi regido por Heitor Villa-Lobos) e ao professor de Canto Orfeônico cabia a regência nas apresentações internas da escola, assim como a preparação do repertório para o grande coral. Os professores de Canto Orfeônico eram legitimados apenas quando concluíam seus cursos preparatórios no SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística¹³ e, após a sua extinção, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico ou nos conservatórios oficiais criados em outros Estados brasileiros. Os cursos que deveriam fazer eram: Curso de Férias (duração de dois meses), Curso de Emergência (um semestre) e o Curso de Especialização ou Seriado (três anos). O diploma de “Professor de Canto Orfeônico” era concedido apenas àqueles que terminassem o último curso (MONTI, 2010).

Um dos grandes problemas enfrentados por Villa-Lobos foi a capacitação de professores que poderiam assumir as aulas de Canto Orfeônico. Embora houvesse uma instância onde o professor deveria buscar sua formação específica, não eram suficientes para a demanda que existia para atender todas as escolas brasileiras, além de serem dificultados pela distância e a disponibilidade de tempo para participarem dos cursos¹⁴.

Algumas pesquisas tem procurado conhecer como foi o processo de implantação e o desenvolvimento do Canto Orfeônico em alguns Estados brasileiros, retomados através de documentos da época, como por exemplo: Oliveira (2004) com o tema “O canto civilizador: música como disciplina escolar nos ensinos

¹² Melodia das Montanhas: consiste em delinear o contorno de montanhas e acidentes geográficos sobre uma folha de papel quadriculado (milimetrado). Convenciona-se, antecipadamente, o valor e altura dos sons, de acordo com os traços horizontais e verticais. Este processo foi criado com o fim de incentivar os alunos a construírem melodias, estimulando e desenvolvendo sua criatividade e visando também colocar em prática os conhecimentos de teoria musical. Utilizam-se para isto desenhos, gravuras ou fotografias de montanhas, morros, etc., a serem reproduzidas, podendo ser depois harmonizadas ou não, pelo professor, a melodia resultante (PAZ, 1988, p.63).

¹³ A Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) foi criada com a finalidade de desenvolver e cultivar o ensino da música. Esse organismo era responsável pela supervisão, orientação e implantação do programa do ensino de música – Canto Orfeônico (PAZ, 1988, p. 16).

¹⁴ O problema da capacitação de professores de Canto Orfeônico foi também comentada por LEMOS JÚNIOR (2005, p. 24), confirmando que somente em 1956 foi criado o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná “[...] treze anos depois da formação do Conservatório Nacional, que atendia uma demanda muito grande para formar professores de Canto Orfeônico para todo Brasil.

primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX”; Lemos Júnior (2005), “Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba”; Lima Júnior (2009) com o tema “História da disciplina de música e Canto Orfeônico em duas escolas secundárias públicas de Londrina (1946-1971)”; Unglaub (2009) com o tema “A prática do Canto Orfeônico e cerimônias cívicas na consolidação de um nacionalismo ufanista em terras catarinenses”.

O Canto Orfeônico não foi um projeto pedagógico pioneiro, pensado, implantado e gerido por Heitor Villa-Lobos. Gilioli (2008, p. 6-8) afirma que muito antes de sua implantação no Rio de Janeiro, então capital da República, através do Decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931, o Canto Orfeônico já fazia parte do rol de disciplinas de algumas escolas nos Estados de Minas Gerais¹⁵ e São Paulo¹⁶. Somente na Constituição de 1934, o Canto Orfeônico passa a ser obrigatório em todo território nacional.

João Gomes Júnior foi apontado por muitos como o criador do Canto Orfeônico no Brasil, mas ele próprio admitia que o Canto Orfeônico já existia antes dele, com Elias Álvares Lobo, um compositor ituano que deixou a profissão para se dedicar ao ensino de música em São Paulo. Ainda antes de Elias Álvares Lobo, Gilioli (2008, p. 83-86) aponta algumas citações bibliográficas que levantam suposições sobre o precursor do Canto Orfeônico no Brasil, no entanto, os documentos são escassos para confirmar a veracidade.

Embora existam poucos elementos para definir a paternidade do Canto Orfeônico no Brasil, constata-se que já havia a preocupação em incluir a música e mais especificamente o canto coral no currículo escolar mesmo antes de definir que as aulas nas escolas deveriam ser ministradas na língua materna, o português (GILIOLI, 2008, p.84).

¹⁵ Também se desenvolveram, enquanto experiências musicais, as apresentações dos escolares nas grandes festas cívicas da capital. Os jornais da época traziam diferentes relatos sobre a performance musical das crianças e das alunas normalistas, principalmente após a criação, por João Pinheiro, dos grupos escolares e da Escola Normal da Capital, a partir de 1906. Nessas apresentações, destaca-se um forte apelo nacionalista, associado a canções de conteúdo cívico-patriótico e por vezes de conteúdo folclórico (OLIVEIRA, 2004, p.74).

¹⁶ A oficialização da disciplina chamada Canto Orfeônico em substituição à disciplina Música, em São Paulo, aconteceu em 1930, ou seja, antes do Decreto de implantação no Rio de Janeiro que aconteceu em 1931 (GILIOLI, 2008). Segundo CONTIER (1998, p. 16), Fabiano Lozano apresentou à Diretoria Geral do Ensino no Estado de São Paulo, um projeto sobre o ensino do Canto Orfeônico nas escolas, com dois objetivos fundamentais: “a necessidade de despertar no aluno o sentimento estético; a utilização da música como instrumento para a formação cívica do aluno”.

Os irmãos Lázaro e Fabiano Lozano, em Piracicaba, Carlos Alberto Gomes Cardim, João Gomes Júnior, Honorato Faustino e João Baptista Julião, são alguns dos nomes que participaram da implantação do Canto Orfeônico em São Paulo¹⁷.

A influência espanhola no pensamento de Lázaro e Fabiano Lozano foi bastante pontual: criação de um orfeão com vozes selecionadas e treinadas com o fim de alcançar qualidade na execução da música vocal coletiva, nos moldes do Orfeo Catalá. Não criaram vários grupos mas investiram em um grupo formado por alunos e ex-alunos da Escola Normal de Piracicaba: o Orfeão Piracicabano¹⁸ em 1914, reconhecido oficialmente em 1925.

As crianças e jovens que tiveram acesso à educação formal no início do século XX podiam ser consideradas privilegiadas. Em especial aqueles alunos que conseguiam chegar ao ensino médio (curso normal que corresponde ao que hoje conhecemos como magistério) como por exemplo, o que ocorria na cidade de Piracicaba/SP, onde a “escola era sinônimo de distinção social, de conhecimento elitizado, riqueza científica e cultural, prerrogativa das elites que governavam a cidade” (SIMÕES, 2006, p.1-2).

Na cidade de Piracicaba-SP, os cerimoniais escolares que aconteciam desde a inauguração da Escola Agrícola Prática Luiz de Queiroz em 1901, Escola Normal, Escola Complementar e Colégio Piracicabano, foram noticiados no jornal da cidade com todos os detalhes da programação, nomes das autoridades presentes, os discursos, as músicas entoadas pelo coral dos alunos e depois os detalhes de como tudo transcorreu. Os jornais recebiam o patrocínio dos comerciantes e pessoas que tinham algum interesse na publicação da notícia.

A reprodução dos cerimoniais escolares na imprensa da época pode servir de diagnóstico da dimensão que a esfera escolar tinha para essa sociedade. Se nos apoiamos nas reportagens jornalísticas da República Velha perceberemos que a

¹⁷ O que realmente ocorreu nas décadas de 1920 e 30 foi uma disputa de poder e de liderança no interior do movimento orfeônico. Na medida em que a Revolução de 1930 significou uma grande derrota das elites paulistas e os mentores do movimento orfeônico paulista eram por demais ligados a esse *establishment* político que havia perdido poder, a capacidade de influência do grupo também foi praticamente dizimada. Foi nesse vácuo que, após superar dificuldades iniciais, Villa conseguiu se estabelecer como o nome central do movimento orfeônico brasileiro (GILIOLI, 2008, p.105). A participação no ensino de música e o canto coral em São Paulo, a importância e os feitos de cada um destes educadores citados, está detalhado na pesquisa de Gilioli (2008, p. 108-116).

¹⁸ O Orfeão Piracicabano, em 1929, gravou seu primeiro LP com o Hino Nacional e outras canções folclóricas a 4 vozes. Este LP é o registro mais antigo do Canto Orfeônico, segundo GILIOLI (2008, p. 82). Após a sua institucionalização, fez concertos em Campinas e nos Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro. Foram bem recebidos pela crítica e pelo público “devido à escolha de repertório que visava, fundamentalmente, ao enaltecimento da Nação”. Mário de Andrade os chama de “passarinhada do Brasil” em uma crítica publicada no Diário Nacional com muitos elogios ao coral e ao grupo de solistas do Orfeão (CONTIER, 1998, p. 13,14).

escola era um dos principais eixos do centro de poder e representação social durante esse período e provavelmente o principal local de encontro das elites. A reprodução dos cerimoniais que aconteciam nas escolas por meio da imprensa revela que a instituição escolar simbolizava espaço de poder e prestígio social. Estar presente no cerimonial escolar, especialmente se na condição de protagonista dirigindo os trabalhos ou sendo homenageado, significava fazer parte da “boa sociedade”. (SIMÕES, 2006, p.4)

O Brasil passou por muitas mudanças no cenário político, desde a Proclamação da República até a posse de Getúlio Vargas como presidente. Por meio de um programa de governo no período de 1930 a 1950, o coral infantil volta a ser o centro das atenções. O coral infantil, antes restrito aos ambientes eclesiásticos e em algumas atividades operísticas, ganha os espaços de um estádio de futebol como o Parque Antártica em São Paulo, associações atléticas e teatros. Também neste período havia orfeões de professores e de alunos do colegial (ensino médio/normalistas). As grandes concentrações cívico-artísticas contavam com a participação de crianças, jovens e adultos (civis e militares) como exemplificado por Contier (1998, p. 39):

Nesse espetáculo deveriam participar conjuntos corais constituídos por 25.000 policiais militares, 10.000 estudantes ginasianos, 6.000 da E. S. do DEM, 9.000 soldados do exército, 6.000 operários, 2.000 marinheiros, 2.000 músicos de banda, 2.000 policiais e 2.000 escoteiros, totalizando uma massa coral de 64.000 vozes, acrescida dos rancos de 100 aviões (PAZ, 1998, p.54).

Ermelinda Paz afirma ainda que, para Villa-Lobos conseguir reunir trinta, quarenta, até cinquenta mil pessoas num grande coral, os professores de Canto Orfeônico deveriam ensinar a disciplina¹⁹ para conseguir manter crianças e jovens em seus lugares e prontos para cantarem. Existem documentos²⁰ com o registro de

¹⁹ A palavra disciplina deve ser entendida aqui como “respeito e obediência a regras, métodos, autoridade superior” (Dicionário Digital Aulete).

²⁰ Ermelinda Paz anexa os documentos referentes a um destes eventos para demonstrar a grandiosidade e os detalhes pertinentes aos preparativos da solenidade: a “Hora da Independência” que aconteceu em 7 de setembro de 1940. Constam do anexo, os seguintes documentos: Comissão Central da Secretaria Geral de Educação e Cultura (relação de nomes e cargos); Instruções gerais para a Solenidade da “Hora da Independência” (local, horário, acesso e procedimentos); Comissões especiais organizadas pelo Departamento de Educação Nacionalista (nomes e funções específicas para o andamento da solenidade); Edital endereço aos Diretores de Departamento e do Instituto de Educação; Instruções especiais do Serviço de Educação Física (procedimentos gerais e relação de convocados); Instruções especiais emanadas do serviço de educação física (organização dos ensaios extras anteriores à apresentação, com datas, horários, locais e a escolas que iriam participar); Escolas que tomarão parte na concentração cívico-orfeônica do “Dia da Pátria” (Hora da Independência) a realizar-se no dia 7 de setembro de 1940, com o respectivo número de alunos, discriminados por grupos (quantidade de alunos por naipes); Editais nº 6 (uniforme); nº7 (convocação para contribuir no brilhantismo do evento); nº 8 (dirigido aos pais com solicitação de apoio no

cada procedimento e os setores da sociedade envolvidos no planejamento e na execução de um destes grandes encontros.

Além de policiais, ônibus, professores de educação física que auxiliavam no posicionamento das crianças, havia também a participação de músicos populares muitas vezes convidados para serem solistas nos eventos. Isto se deve ao fato de que Villa-Lobos teria grande admiração e respeito pelos artistas populares (intérpretes e compositores) e por isso a sua inclusão na programação do dia (PAZ, 1998, p.46-47).

Embora Villa-Lobos não o tenha criado, ele contribuiu para a divulgação nacional e internacional do movimento orfeônico que já existia no Brasil. No período de 1930, 40 e 50, o Canto Orfeônico experimentou o seu auge através de grandes concentrações corais em estádios de futebol, como o Pacaembu, em São Paulo. O problema da capacitação dos professores que trabalharam nesse projeto já havia sido detectado desde a sua implantação, no período de 1910 a 1930. Mesmo com a criação dos conservatórios oficiais em alguns Estados brasileiros, estes não foram suficientes para atender à demanda de professores a serem capacitados.

Heitor Villa-Lobos foi um dos principais compositores e arranjadores de peças para coro infantil (notadamente em sua modalidade de Canto Orfeônico) desse período. Desenvolveu grande repertório nacionalista, trazendo ao público produções inspiradas ou transcritas da cultura popular brasileira além de transformar para coral peças do repertório instrumental erudito. Foi o início de uma “popularização” do repertório, a serviço da política nacionalista de Getúlio Vargas, exercido nos circuitos educacionais infantis do país.

Com o fim da era Vargas, o canto coral escolar promovido, gerido e financiado pelo Estado entra em declínio. Em 1971, a música como disciplina foi absorvida pela Educação Artística, como determinação da nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei 5692/71) e passa a abranger música, artes plásticas, teatro e dança. Segundo Gilioli (2008, p.24), isso definiu a extinção da música enquanto disciplina no sistema escolar brasileiro.

comparecimento dos filhos e a presença deles na solenidade); Edital nº 46 (solicita o apoio para facilitar o preparo dos professores de música do Departamento de Educação Nacionalista para o evento); Edital nº 44 (instrução de uso da verba da Caixa Escolar para aquisição de uniformes para os alunos mais necessitados, devendo enviar relação de beneficiados); Condução (instruções para chegada a pé, de carro ou de bonde); Policiamento (instruções de fechamento de ruas próximas ao local do evento e local de estacionamento dos ônibus e bondes); Relação de escolas na ordem de saída do estádio; Relação de escolas que deverão ser transportadas em “ônibus” e Relação de escolas e bandas de música que deverão ser transportadas em “especiais” da Light (PAZ, 1998, p.116-155).

Analisando as funções e cargos ocupados por Villa-Lobos durante o período em que esteve à frente do Canto Orfeônico no Brasil, observamos a atuação produtiva de um grande compositor, maestro, professor, administrador no SEMA (Secretaria de Educação Musical e Artística) e depois no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e um interlocutor com o governo de Getúlio Vargas. De posse desses títulos, organizou grandes concentrações cívico-artísticas que tiveram início em 1931 em São Paulo e à medida que faziam sucesso, aumentava o número de integrantes, tornando a festividade de maior pompa. Um instrumento de marketing pessoal e institucional, dentro e fora do Brasil (CONTIER, 1998, p. 19-22).

Gilioli (2008, p. 163-211) fez uma análise do acervo fonográfico disponível na Biblioteca Nacional com gravações de orfeões artísticos a partir de 1929. São gravações do Orfeão Piracicabano de Fabiano Lozano e os orfeões de professores de Canto Orfeônico e orfeões de escolas, regidas pelo próprio Villa-Lobos ou pelos professores de Canto Orfeônico. Ele ressalta que a falta de técnica vocal dos coralistas é percebida nas gravações através da afinação do repertório, seja na manutenção da tonalidade no decorrer da música ou na diferença da tonalidade cantada em relação à partitura.

1.3.4 Considerações sobre o professor de Canto Orfeônico no Brasil

Quando nos reportamos ao tema central desse trabalho, ficam as questões sobre as competências e habilidades de Villa-Lobos para exercer a liderança de um grande movimento coral em nível nacional. Será que as competências e habilidades referentes à sua atuação só se tornaram conhecidas com o fim de favorecer os ideais do governo?

Além de Villa-Lobos como gestor deste movimento, não podemos ignorar os professores que atuavam diretamente com crianças e jovens na implantação do Canto Orfeônico. Será que as competências técnicas resumiam-se aos seus conhecimentos musicais? Quais as outras competências exigidas para o exercício da profissão?

Nem todas as questões serão respondidas, pois não há documentos que comprovem as exigências para o exercício da profissão de professor de Canto Orfeônico e nem a observação *in loco* para comprovarmos a veracidade dos dados coletados.

De qualquer forma, esse período em que o Estado, através do Ministério da Educação e Cultura, instituiu o Canto Orfeônico como atividade obrigatória a todos os alunos da rede de ensino, confirma, novamente, o protagonismo de um ator social na geração da demanda por coros infantis. A atividade de coro infantil continuou, com alguma diferenciação, a ser em certo nível, requerida pela igreja, através da demanda de vozes infantis para os serviços religiosos. No entanto, outro ator do palco global – o Estado – um dos três componentes da sociedade sob a perspectiva tripartite da sociedade, desencadeou toda uma demanda de coros e professores regentes sob a égide do Canto Orfeônico, modalidade de canto a *capella* surgida com contornos ideológicos e políticos na França e na Espanha, importada para o Brasil, onde ganhou o seu auge a serviço do Estado Novo. Novamente, a demanda requerida ao regente de coro infantil – o professor de Canto Orfeônico – é moldada a partir das diretrizes do “financiador” do projeto. De certa forma, o Canto Orfeônico serviu como plataforma de propaganda política do governo e difusão de sua ideologia, pois ao analisar o repertório utilizado na época do governo Vargas (1937-1945), auge do período da atividade orfeônica, encontramos títulos de obras nacionalistas e ufanistas como: “Brasil Unido”, “Regosijo de uma raça” (*sic*), “Brasil Novo”, “Desfile aos heróis do Brasil”, “Tiradentes”, “Verde Pátria”, “Canção do Operário Brasileiro”, “Saudação a Getúlio Vargas”²¹. É oportuno lembrar que Getúlio Vargas, nessa época, flertava com os governos nacionalistas europeus, como a Alemanha de Hitler e a Itália de Mussolini, que exaltavam o nacionalismo e tratavam com ufanismo a “classe trabalhadora”, além do culto da personalidade do dirigente do país, associando o Estado à figura do governante, por meio de mecanismos hoje reconhecidos como sendo de propaganda política explícita.

Nesse período de domínio dessa modalidade de canto coral infantil houve a produção, distribuição e uso, financiado pelo Estado, de partituras impressas usadas nas aulas de Canto Orfeônico. Ao professor de Canto Orfeônico, nem sempre devidamente capacitado para o ofício, cabia treinar o repertório para as apresentações previamente instituídas por instâncias superiores. O que hoje seria consenso ser classificado como “ensaio do coro” eram na verdade, o desenvolver da “aula de Canto Orfeônico”, disciplina onde se aprendia o repertório e se treinava para essas apresentações de cunho cívico-patriótico, mas com caráter de

²¹ VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico. Marchas, canções e cantos marciais para Educação Consciente da “Unidade de Movimento”*. 1º vol. São Paulo, Irmãos Vitale Editores, 1940.

propaganda ideológica para a manutenção do *status quo* político. O Estado usou a máquina estatal composta pelas escolas e professores, para transmitir sua influência e impor seu domínio ideológico à população (alunos, pais e comunidades em geral) utilizando-se da música – o Canto Orfeônico – como um dos instrumentos.

1.4 O regente de coro infantil no contexto de fortalecimento da sociedade civil no período da Nova República

Na década de 1980, em meio a crises econômicas e altos índices inflacionários, uma boa parte dos países latino-americanos, após um período de ditadura militar, começou a se envolver na busca do restabelecimento da democracia. Juntamente com o processo de abertura política “os governos passaram a adotar uma política neoliberal de desenvolvimento, o que agravou a situação de pobreza nos países do Terceiro Mundo”. Houve também um crescimento do setor informal da economia e com isso “aumentou o descrédito do Banco Mundial e das instituições internacionais quanto ao destino dado pelos órgãos governamentais aos recursos alocados em programas de desenvolvimento social” afirma o cientista social Antonio Carlos de Albuquerque, em sua obra “Terceiro Setor: História e Gestão de organizações” (ALBUQUERQUE, 2006, p.23). No Brasil, essa nova fase de abertura política e redemocratização começa em 1985, com o término da ditadura militar e a eleição – ainda que de forma indireta – do primeiro presidente civil após 20 anos de hegemonia política das Forças Armadas no governo.

Juntamente com o processo de abertura política, a sociedade civil, forçosamente diminuída de sua autonomia nas duas últimas décadas anteriores começa a se reorganizar e a participar novamente não somente do processo político do país, mas também no protagonismo em algumas áreas outrora obscurecidas pela ação paternalista do governo. É o período de surgimento e desenvolvimento de um contemporâneo Terceiro Setor no Brasil, a partir da consolidação de Organizações Não-Governamentais atuantes nas áreas de educação e assistência social e da participação das empresas (Segundo Setor) devido à divulgação e incorporação do conceito de Cidadania Empresarial, mais tarde evoluída para a forma de Responsabilidade Social Empresarial. Melo Neto & Froes, em sua obra “Responsabilidade Social & Cidadania Empresarial”, define o primeiro conceito:

A cidadania empresarial é um novo conceito decorrente de um movimento social internalizado por diversas empresas e que tem por objetivo conferir uma nova imagem empresarial àquelas empresas que se convertem em tradicionais investidoras de projetos sociais e com isso conseguem obter seus diferenciais competitivos (p.98).

Segundo definição existente no site institucional do Instituto Ethos²²:

Responsabilidade social empresarial é a forma de gestão que se define pela relação ética e transparente da empresa com todos os públicos com os quais ela se relaciona e pelo estabelecimento de metas empresariais que impulsionem o desenvolvimento sustentável da sociedade, preservando recursos ambientais e culturais para as gerações futuras, respeitando a diversidade e promovendo a redução das desigualdades sociais.²³

Durante os anos de ditadura militar, temas como “pobreza”, “participação popular” e “desenvolvimento social” eram encarados pelo governo como provocação ao regime, por isso tanto organizações da sociedade civil, como as empresas em geral, eram discretas em tratar desses assuntos. A abertura política devolveu à sociedade a responsabilidade de se envolver nessas temáticas. Segundo o estudo *Global Civil Society – Dimensions of the nonprofit sector*, citada por Antonio Carlos de Albuquerque (2006, p.23), os desafios para as organizações do Terceiro Setor para o início do século XXI na América Latina seriam: torná-lo uma realidade, uma vez que era necessário consolidar sua existência enquanto ator social efetivo; treinar e capacitar os profissionais e voluntários atuantes nas organizações; formar parcerias com o governo e o setor privado. Isso tem efetivamente acontecido no que se refere ao crescente número de projetos de intervenção social liderados pelas ONGs e financiadas tanto pelo governo quanto pela iniciativa privada, evidenciando uma forte característica do Terceiro Setor brasileiro que é a presença dos três setores da economia na sustentação das suas atividades. Dessa forma, em sua

²² “O Instituto Ethos de Empresas e Responsabilidade Social é uma organização sem fins lucrativos, cuja missão é mobilizar, sensibilizar e ajudar as empresas a gerir seus negócios de forma socialmente responsável, tornando-as parceiras na construção de uma sociedade justa e sustentável. Foi criado em 1998 por um grupo de empresários e executivos oriundos da iniciativa privada, sendo um pólo de organização de conhecimento, troca de experiências e desenvolvimento de ferramentas para auxiliar as empresas a analisar suas práticas de gestão e aprofundar seu compromisso com a responsabilidade social e o desenvolvimento sustentável. As empresas associadas correspondem a 35% do PIB do Brasil, denotando o envolvimento das empresas – 2º setor – na temática de Responsabilidade Social Empresarial. O Instituto Ethos é também uma referência internacional nesses assuntos, desenvolvendo projetos em parceria com diversas entidades no mundo todo”. Texto disponível em http://www1.ethos.org.br/EthosWeb/pt/31/o_instituto_ethos/o_instituto_ethos.aspx. Acesso em 10 de fevereiro de 2011.

²³ Definição extraída do site do Instituto Ethos, disponível em: http://www1.ethos.org.br/EthosWeb/pt/29/o_que_e_rse/o_que_e_rse.aspx. Acesso em 10 de fevereiro de 2011.

definição mais ampla, a Sociedade Civil englobaria também as empresas, as quais, apesar de na visão tripartite da sociedade serem consideradas como sendo da área do “capital”, segundo a ótica da Responsabilidade Social Empresarial, elas fazem parte de uma comunidade cidadã organizada, composta por pessoas e instituições.

Na década de 1990, o Brasil vê surgir associações como a ABONG – Associação Brasileira de Organizações Não-Governamentais (1991), além de diversos outros movimentos sociais, empreendimentos sem fins lucrativos e fundações empresariais. Há também uma profusão de trabalhos acadêmicos e livros versando sobre o assunto, indicando o crescimento e desenvolvimento do Terceiro Setor no Brasil. Um estudo realizado pelo IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) mostrou que 67% das empresas na região Sudeste realizam algum tipo de ação em benefício das comunidades (ALBUQUERQUE, 2006, p. 33-35), denotando a rápida assimilação dessa nova dimensão de atuação desses atores sociais no palco global.

1.4.1 Corais infantis demandados por segmentos da Sociedade Civil fora do ambiente eclesial e escolar

É nesse novo momento histórico e político que ressurge a Sociedade Civil como protagonista no palco global – segmento canto coral infantil – representada por atores das mais variadas organizações sem fins lucrativos, financiadas por entidades do Segundo Setor (o Capital) e também pelo Estado.

No tocante ao coro infantil, com o fim do Canto Orfeônico, a atividade de canto coral no Brasil se diversificou e passou a fazer parte de programas desenvolvidos em clubes, escolas, centros culturais, teatros, igrejas, universidades e escolas de música, além de ajuntamentos motivados somente pelo prazer de cantar e de desenvolver repertório específico para o canto coral. Essa foi uma manifestação de certa forma esperada, dado o clima de abertura política que propiciou a participação da sociedade em áreas até então monopolizadas pelo governo.

Desde esse período de redemocratização permaneceram em atividade, ainda que de forma dispersa, resistente e isolada, alguns pequenos grupos de canto coral infantil nas escolas, tanto privadas, quanto públicas, desobrigadas, no entanto, de seguir determinações impostas pelo governo, no que se refere à manutenção dos corais infantis (Canto Orfeônico). A atividade do canto coral infantil no Brasil, deixou de ter no Estado a figura de seu principal demandador e financiador, principalmente

porque o governo atribuiu o ensino da música a um hipotético polivalente “professor de Educação Artística”, versado em Artes Plásticas, Música e Artes Cênicas. Tal exigência jamais pôde ser cumprida a contento, pois essa formação genérica em três áreas complexas desestimulou a formação de um educador musical competente.

As regiões Sul, Sudeste e o Nordeste do Brasil são pólos de um movimento de corais infantis estabelecidos há algumas décadas. Em outras regiões brasileiras, há notícias de algumas iniciativas não menos importantes nem de menor qualidade técnica, impulsionadas por uma tradição do canto coletivo.

Os corais formados por adultos tomam configurações diferenciadas como: corais de colaboradores de uma empresa (a atividade fazendo parte, por exemplo, de programas de Qualidade Total de empresas estatais ou privadas²⁴), corais em universidades, hospitais, clubes, corais amadores formados por pessoas que gostam de cantar e queriam desenvolver um determinado estilo de repertório, corais para terceira idade, corais profissionais, enfim, tipos e finalidades bastante diferentes de grupos, tendo em comum, no entanto, a vontade de cantar em grupo. Esse movimento de canto coral surge de iniciativas da Sociedade Civil, tanto pelo braço de ONGs, quanto de Associações e empresas preocupadas em desenvolver programas e projetos de Responsabilidade Social Empresarial, nas modalidades de *endomarketing* (ações de marketing interno, objetivando o cuidado da empresa para com seus funcionários), quanto de incentivo à cultura e educação, além do enfoque de realização de projetos de assistência e inclusão social.

1.4.2 Painéis Funarte de Regência Coral: participação diferenciada do Estado

A documentação escrita formal e sistematizada sobre este período da história recente do coro infantil em São Paulo é muito escassa. As informações apresentadas a seguir, foram reconstituídas a partir de entrevistas realizadas com alguns dos protagonistas desse período, cuja íntegra compõem os anexos dessa obra. São eles: a educadora musical Thelma Chan, as regentes, Clausi Nascimento e Carmen Lucia de Sousa Teixeira, fundadoras da ARCI (Associação de Regentes de Corais Infantis); o maestro Samuel Moraes Kerr, que participou dos painéis Funarte e Gisele Cruz, responsável pelos cursos de canto coral infantil do SESC/SP e autora da obra “Canto, Canção, Cantoria”.

²⁴ Já existem alguns trabalhos acadêmicos que versam sobre os corais e regentes que trabalham com empresas, dentro dos projetos de Qualidade Total. Podemos citar os trabalhos de: MORELENBAUM, 1999; TEIXEIRA, 2005 e SANTOS, 2009.

A Funarte – Fundação Nacional de Artes²⁵, através do Projeto Villa-Lobos²⁶, que, segundo Samuel Kerr, tinha o objetivo de apoiar os corais brasileiros, criou os Painéis Funarte de Regência Coral. Eles foram idealizados por Elza Lakschevitz, coordenadora do Projeto na época.

Os Painéis eram encontros realizados em várias cidades brasileiras, no período de 1981 a 1993²⁷, com a participação de coralistas e regentes das cidades e regiões próximas. Para conhecer as necessidades, aspirações e sonhos destes corais,

Elza Lackschevitz convocou os cantores e regentes para um encontro a que deu o nome de *Painel* – um tempo de exposição, um espaço de mostra, um lugar de reflexão – onde temas de interesse dos corais seriam tratados por lideranças do meio musical brasileiro (KERR, 2010, p. 1).

Foram convidados compositores, maestros, “líderes do canto coral”, como Cleofe Person de Mattos, Nelson Mathias, José Vieira Brandão, Orlando Leite e muitos outros, que poderiam dialogar e compartilhar seus saberes com os participantes dos dez Painéis e posteriormente dos cursos de reciclagem²⁸ e laboratórios.

Os Painéis aconteceram no Rio de Janeiro (1981), Brasília-DF (1982, 1983, 1984), Nova Friburgo-RJ (1985), Vitória-ES (1986), Cuiabá-MT (1987), Londrina-PR (1988), Goiânia-GO (1989) e o último, em São Paulo, em 1993, na USP.

Nos Painéis havia um momento de troca de conhecimentos, discussões sobre temas relacionados ao canto coral e também o momento do “Corão” – a grande

²⁵ A Funarte – Fundação Nacional de Artes é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Vinculada ao Ministério da Cultura, a Fundação tem como objetivos principais o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa e a formação de público para as artes no Brasil. Para cumprir essa missão, a Funarte concede bolsas e prêmios, mantém programas de circulação de artistas e bens culturais, promove oficinas, publica livros, recupera e disponibiliza acervos, provê consultoria técnica e apóia eventos culturais em todos os estados brasileiros. Além de manter espaços culturais no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Distrito Federal, a Funarte disponibiliza parte de seu acervo a todos os usuários da internet, no Canal Funarte (MINISTÉRIO DA CULTURA, Funarte).

²⁶ O projeto Villa-Lobos foi um projeto desenvolvido pela FUNARTE que visava o desenvolvimento musical em diversos segmentos, como a prática de banda, a prática de orquestra, a prática coral e a educação musical. A área de coro teve como principal diretora a maestrina Elza Lakschevitz do Rio de Janeiro que, desde 1979 quando assumiu tal cargo, atuou intensamente na formação de regentes, cantores e platéias, tendo sido a responsável pela criação dos Painéis FUNARTE de Regência Coral, eventos anuais promovidos pelo citado projeto, acontecidos de 1979 a 1991 com o objetivo de reunir regentes de todo o Brasil (FERNANDES, 2009, p. 184-185).

²⁷ O período em que aconteceram os Painéis são divergentes: no site da Funarte, o período em que aconteceram os Painéis é de 1980 a 1994; Fernandes (2009, p. 184-185) define o período de 1979 a 1991 e Kerr (s.n.t., p.1), define o período de 1981 a 1993. Esta última definição de Kerr foi adotada nesta pesquisa por levarmos em consideração o fato de que Samuel Kerr fez parte do conselho consultivo dos Painéis, juntamente com Oscar Zander, José Pedro Boessio e Juan Serrano e as datas e as cidades onde aconteceram os dez Painéis, foram relacionadas pelo próprio maestro em documento enviado por e-mail em 24 de março de 2011.

²⁸ Os cursos de reciclagem citados por Samuel Kerr aconteceram no período de 1987 a 1989: 1987 em Resende (RJ), 1988 em Uberlândia (MG) e 1989 em Ponta Grossa (PR). Os laboratórios e outros cursos precisariam de um levantamento mais detalhado pois não há registro oficializado (KERR, 2006).

assembléia coral – onde todos se reuniam para cantar peças escritas para coro, primeiras audições de composições originais e de arranjos, escolhidos com antecedência para depois serem apresentados no final do Painei. Tudo isso com a participação de Lúcia Passos, professora de canto, que trabalhava a técnica vocal do Corão. Samuel Kerr destaca alguns assuntos discutidos durante os Paineis:

Muitos assuntos, alguns difíceis e até sofridos, vividos pelos regentes e seus corais, eram apresentados nas reuniões ou mesmo nas conversas informais, tais como contratos de trabalho, horário de ensaio para os corais de empresa, dificuldade em conquistar vozes masculinas, assim como a emergente questão dos direitos autorais de execução em concertos, gravações ou de edição de partituras. Emergente porque estava sendo difícil convencer editoras a publicar obras corais e inimaginável pagar direitos aos compositores de MPB pelas apresentações dos arranjos de suas canções em concertos muitas vezes sem cachê... Não eram assuntos tão novos, mas exigiam abordagens novas... (KERR, 2010, p.2).

Um outro aspecto analisado por Kerr é o que se refere à troca de partituras realizadas durante os Paineis. O “corel, um misto de cordel, coral e varal” como ele denominou, eram varais de partituras dispostos para encomendas de fotocópias que os participantes levavam para suas cidades e desenvolviam com seus grupos corais.

O Painei era um divulgador, para o Brasil inteiro, das experiências corais de vários pontos do país. Possibilitava que a voz do Cordel pudesse ser ouvida em toda a parte! O cantor do Cordel era multiplicado em um Coral de milhares de cantores. Um Corel (KERR, 2010, p.2).

Elza Lakschevitz contava com o apoio de um conselho consultivo formado por Samuel Kerr, Oscar Zander, José Pedro Boéssio e Juan Serrano, além de contar com o apoio de Edino Krieger e Valéria Peixoto. O conselho consultivo se reunia nos escritórios da Funarte no Rio de Janeiro, muito antes de cada edição de um Painei,

[...] para análise do programa, escolha dos tipos de oficina, leitura das opiniões dos participantes do Painei anterior e [Elza Lakschevitz] pedia sugestões para a escolha do repertório que atendesse aos vários tipos de corais em cada região do país (KERR, 2010, p.2).

Depois do último Painel em 1993, houve um período de inatividade. Os Painéis foram retomados pela Funarte no ano de 2007, sob a coordenação pedagógica de Eduardo Lakschevitz, nos mesmos moldes da primeira edição. Além desta nova ação, a Funarte, através do Canal Virtual, está disponibilizando partituras, gratuitamente, das coleções de repertório coral já editadas pela instituição, acompanhadas de um guia interpretativo, acreditando que isto “possibilitará a ampliação desses grupos qualitativa e quantitativamente” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2007).

A existência de um projeto como os Painéis Funarte, protagonizado pelo Estado, à época do final da ditadura confirma a tendência da sociedade ansiar por uma abertura política, ao querer se manifestar com relação à gestão de sua própria vida cultural. Foi um momento em que o Estado deixou sua pretensão de conduzir um modelo de canto coral imposto e com finalidades de propaganda ideológica, como na época do Canto Orfeônico, por uma proposta mais dialógica e progressista, onde o Estado incentivava a reflexão e o diálogo com a sociedade, cumprindo um papel diferenciado.

1.4.3 O coral infantil na contemporaneidade paulistana

Os Painéis Funarte de Regência Coral embora tenham acontecido em várias cidades brasileiras, formou e influenciou regentes que hoje atuam ou atuaram especificamente na cidade de São Paulo. Desde então, os corais infantis²⁹, à semelhança dos corais de jovens e adultos atuais também possuem uma tipificação diversificada, mas com origem em outros objetivos: no âmbito escolar, os corais podem ser uma das atividades extracurriculares de escolas particulares (ou como atividade paga ou oferecida gratuitamente pela direção da escola) ou até mesmo com a finalidade de se montar espetáculos musicais³⁰ onde há uma interdisciplinaridade com outras linguagens artísticas, o que possibilita um

²⁹ Entendemos como coral infantil, aquele destinado a crianças de 7 a 12 anos. Utilizamos como critério de delimitação de faixa etária, a escolaridade da criança: coral infantil formado por crianças do ensino Fundamental – Ciclo I e ensino Fundamental – Ciclo II; coral infanto-juvenil. A definição da faixa etária precisa levar em consideração a maturidade das crianças participantes pois ela define o tipo de repertório e a própria metodologia de trabalho nos ensaios definindo assim a linguagem de comunicação com os coralistas.

³⁰ CAMPOS (2005, p.82) faz uma crítica sobre os espetáculos musicais: “[...] as práticas musicais escolares que, influenciadas pelos meios de comunicação de massa, se caracterizam pela forte tendência à passividade e à estandardização. Nesse aspecto, a escola parece realizar suas práticas musicais sob o aspecto de “pseudo-atividades”, não proporcionando aos estudantes experiências verdadeiramente musicais”.

intercâmbio entre alunos de outras atividades oferecidas pela escola, como por exemplo, o circo, o teatro, a dança e as artes visuais.

Nas escolas públicas não se tem notícias sobre grupos de corais infantis. O que alguns chamam de corais, na verdade são apresentações musicais cantadas por uma determinada classe para uma comemoração específica da escola, onde os ensaios são pontuais; quando existem corais, são iniciativas isoladas de alguma prefeitura e que acontecem somente nas escolas daquele município. Vale ressaltar que, quase nas mesmas condições do que acontece nas escolas públicas, existem corais infantis nas igrejas protestantes e em algumas igrejas católicas. São poucos os corais infantis deste segmento da sociedade que desenvolvem um sério trabalho com técnica vocal, repertório e ensaios regulares. Em geral, assim como os corais infantis no âmbito escolar, são grupos que ensaiam com o objetivo de participarem de algum evento ou comemoração como a Páscoa e o Natal. Sabe-se muito pouco sobre os corais desenvolvidos nestas igrejas e com certeza, seria um assunto bastante interessante e pouco estudado para um trabalho acadêmico.

Existem também alguns corais infantis profissionais onde as crianças, para ingressarem, passam por uma seleção e posteriormente, recebem aulas de música (teoria musical e percepção) como complementação à formação do coralista. Por fim, existem os corais infantis em projetos sociais, ONGs, Institutos e Fundações, oferecidos como uma das atividades para crianças de comunidades carentes.

Algumas características dos corais do Canto Orfeônico, são comuns aos corais infantis hoje:

- *a participação é livre para meninos e meninas*, com exceção daqueles formados com um fim específico como, por exemplo, o Coral Canarinhos de Petrópolis/RJ, formado somente por meninos e as Meninas Cantoras de Nova Petrópolis/RS.
- *O repertório dos corais é bastante diversificado*. Na pesquisa de seu mestrado a respeito do tipo de repertório cantado nos corais infanto-juvenis de São Paulo, Leila Rosa Gonçalves Vertamatti fez as seguintes constatações: existe uma preferência pela música popular nacional, cantada em português; depois pela música étnica nacional e em seguida pela étnica internacional. As músicas eruditas e sacras são bem menos utilizadas pelos regentes. Vertamatti afirma a veracidade de sua hipótese de que “há predominância de

peças tonais, com pouquíssimos exemplos de utilização de outros tipos de sistemas de organização harmônico-melódica” (VERTAMATTI, 2008, p.38). Esta pesquisa demonstra que hoje os corais incluem um repertório diferente do repertório essencialmente sacro praticado no Período Colonial e diferente das canções folclóricas e patrióticas do Canto Orfeônico. Embora ainda não incluam um repertório não tonal, existe uma diversificação que não denota melhor qualidade na performance hoje do que no passado.

- *A técnica vocal continua sendo precária.* No Canto Orfeônico, Gilioli (2008) constatou os problemas de afinação no repertório gravado nos discos desde a década de 1920 e, hoje, muitos corais apresentam esta característica por falta de preparo dos regentes no que diz respeito ao conhecimento das possibilidades vocais infantis e a condução da afinação vocal apresentada através do repertório.

Em geral, os regentes de grupos de canto coral atuais não possuem uma formação específica como acontecia com os professores de Canto Orfeônico, os quais só poderiam exercer a profissão quando concluíssem os cursos oferecidos pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro ou conservatórios oficiais de outros Estados. No Brasil, não existe, em nível superior, um curso de regência para corais infantis. Existem apenas cursos de regência e composição, mas estes não contemplam uma disciplina específica sobre esta formação, privilegiando a regência focada nas formações instrumentais ou corais adultos que desenvolvem repertório erudito³¹.

Em geral aqueles que já trabalham ou gostariam de trabalhar com corais infantis, buscam sua formação em cursos de curta duração oferecidos por associações como a ARCI (Associação de Regentes de Corais Infantis), Painéis Funarte de Regência Coral, cursos de férias, oficinas, *workshops* etc. Em São Paulo, uma oferta maior de cursos começou a acontecer a partir da década de 1980 com iniciativas como da Thelma Chan com o NUCI – Núcleo de Corais Infantis e Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, professora do Instituto de Artes da UNESP/SP. Nos anos 1995 a 1997, o SESC Consolação (São Paulo) ofereceu as seguintes oficinas:

³¹ TEIXEIRA (2005) discute vários aspectos relacionados ao trabalho com corais de empresas como a formação parcial dos regentes, o repertório desenvolvido e a falta de preparo para enfrentar e resolver, de forma competente, os problemas interpessoais inerentes ao trabalho: relação regente/coralista, regente/empresa e entre os coralistas.

“Oficina Coral Infantil” para crianças interessadas em cantar e também se constituiu como laboratório para os participantes da “Oficina Como Montar um Coral Infantil” que buscava instrumentalizar pessoas interessadas em formar e conduzir um grupo coral e a “Oficina Compondo para Coral Infantil” que surgiu da necessidade de se criar um repertório específico para coral infantil.

1.4.4 O papel da ARCI na formação de regentes de coros infantis³²

No início dos anos 1980, depois que assumiu as aulas de musicalização infantil na recém-fundada EMIA³³ (Escola Municipal de Iniciação Artística – São Paulo) e também iniciou o coral com os seus alunos, Thelma Chan³⁴ organizou o primeiro encontro de corais infantis. Ela foi à busca de informações sobre corais infantis que pudesse convidar para participar do evento e soube de apenas quatro grupos ativos: o coral que ela mesma regia no EMIA, o coral infantil da UNESP (Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – São Paulo/SP), regida por Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; um coral infantil de Itapeceira da Serra-SP “ligada aos Adventistas”, segundo observação da própria Thelma Chan, e o Coral Pró-Música da cidade de Santos-SP, regida por Marilena Rossi.

Este primeiro Encontro de Corais aconteceu no auditório da USP em 1983. A surpresa de saber que se tinha conhecimento apenas destes quatro grupos de corais infantis, fez com que Thelma Chan começasse a promover atividades de fomento ao movimento coral e, conforme suas palavras, “buscando integrar crianças cantoras e regentes e povoar o universo musical da cidade com os corais infantis”. Estas atividades culminaram com a criação do NUCI – Núcleo de Corais Infantis. Através do NUCI, foram ministrados cursos de reciclagem e formação de novos regentes para corais infantis. Os cursos eram basicamente de gestual de regência. Ao final, era possível fazer troca de partituras para coral infantil no chamado “Varal

³² Este item baseia-se em fontes primárias de coleta de dados. Não há bibliografia sobre o assunto. Foram realizadas entrevistas com Thelma Chan, na qualidade de fundadora da ARCI e compositora de repertório infantil; Clausi Maria Vaz Nascimento, membro fundadora da ARCI permanecendo na diretoria até o ano de 2009; Carmem Lucia de Souza Teixeira, musicoterapeuta, membro fundadora da ARCI e ex-regente de coral infantil; Lilia Valente de Almeida, membro fundadora, ex-presidente da ARCI, regente de coro infantil de uma ONG em São Paulo e idealizadora do Gran Finale – Festival Nacional de Corais Infantis. Está incluso também como anexo, o Estatuto da ARCI – Associação de Regentes de Corais Infantis.

³³ Fundada em 1980, a EMIA – Escola Municipal de Iniciação Artística realiza um trabalho de iniciação às artes para crianças de 5 a 12 anos na cidade de São Paulo. Trabalhando nesta instituição, Thelma Chan escreveu e publicou suas primeiras canções no livro “Coralito”.

³⁴ Thelma Chan é educadora musical, regente, compositora e arranjadora. Graduada em Música (piano), participou e organizou inúmeros encontros de corais, festivais e cursos. Trabalhos publicados: Coralito, Dos pés à cabeça, Um conto que virou canto, Dia de festa, Che ro momaiteí, Brasil!, Divertimentos de corpo e voz, Pirralhada, Que delícia!, Prá ganhar beijo, As aventuras da turma de Luan e Os segredos da Casa de Brinquedos. É autora do material didático de música para a educação infantil do Sistema Anglo de Ensino.

de Partituras”, incentivando os participantes a utilizarem de repertório específico para o trabalho com os corais em formação e ao mesmo tempo, suprimindo uma grande necessidade de partituras³⁵. Participavam regentes de corais adultos que queriam aprender a trabalhar com corais infantis, professores, profissionais de áreas afins (psicólogos, musicoterapeutas, pedagogos etc.), estudantes de música, músicos instrumentistas, enfim, pessoas que tinham algum interesse em trabalhar com crianças e corais infantis.

Quando o NUCI já contava com a participação de músicos como Adilson Rodrigues³⁶ e Maria Meron Neves Ribeiro³⁷ e também contava com a parceria de instituições particulares de ensino como o Colégio Augusto Laranja e a Escola Lourenço Castanho, já havia respaldo para a criação de uma associação, surgindo assim a ARCI (Associação de Regentes de Corais Infantis), cujo Estatuto foi registrado em 1990, buscando-se a oficialização do trabalho que já vinha sendo realizado pelos membros.

Em 1990, o estatuto da entidade registrou os principais anseios e as principais lutas pelo estabelecimento da profissão de regente de coro infantil dos membros fundadores (Thelma Chan, Zilma Aparecida da Silva Ribeiro Costa, Maria Meron Neves Ribeiro, Clausi Maria Vaz Nascimento, Márcia Naomi Ohtani, Carmem Lucia de Souza Teixeira, Thelmo Bonnano Cruz, Gabriel José Levy, Míria Therezinha Kolling, Marlidarcy Rosária e Lilia Valente de Almeida). Nesse estatuto foram elencados os seguintes objetivos:

- 1) Lutar para maior integração e fortalecimento da classe de regentes de corais infantis, assegurando aos mesmos os recursos básicos e essenciais ao exercício profissional;
- 2) Lutar para que a classe tenha um piso salarial condizente com trabalho desenvolvido;
- 3) Lutar para que aos regentes de coros infantis sempre sejam fornecidos todo o material necessário ao desenvolvimento do trabalho, como os instrumentos musicais por exemplo;

³⁵ Estas partituras eram arranjos e composições originais dos próprios participantes dos cursos promovidos pelo NUCI e posteriormente pela ARCI.

³⁶ Adilson Rodrigues é bacharel em Composição e Regência e há 20 anos dirige corais e grupos vocais em São Paulo. Neste período também fez a direção musical de várias montagens teatrais, vídeos e shows. Há dez anos é cantor e diretor musical da orquestra Cometa Gafi e dirige e arranja as músicas para o Terno de Damas, um trio vocal feminino. Em 1986 escreveu “A Casa de Brinquedos” para o seu coral infantil e em 1988, num Encontro de Corais com este mesmo tema, Thelma Chan escreveu “Os Segredos da Casa de Brinquedos”.

³⁷ Maria Meron Neves Ribeiro é compositora e arranjadora que escreveu muitas obras para coros infantis, como por exemplo: Chorinho – uma de suas obras mais conhecidas e executadas pelos corais.

- 4) Lutar para que haja garantia de espaço físico adequado ao exercício da profissão;
- 5) Lutar para que seja assegurado ao regente o transporte seu e do coro para os concertos;
- 6) Zelar pelo aprimoramento da formação dos profissionais da área coral através de: Organização, realização e divulgação de cursos e oficinas para formação e reciclagem, e de encontros e debates com regentes e especialistas de áreas afins;
- 7) Amparar e estimular a melhoria da qualidade das atividades corais e de musicalização geral da categoria, inclusive assessorando aos profissionais que trabalham em escolas públicas ou particulares;
- 8) Divulgar e valorizar as atividades corais através de promoção e estímulo ao intercâmbio entre coros infantis, organizando encontros de corais estaduais e regionais, divulgando os concertos, organizando a divulgação dos concertos, organizando atividades culturais e recreativas para os coralistas;
- 9) Pesquisa e catalogação do repertório específico, organizando-se bibliotecas e o banco de partituras;
- 10) Buscar a defesa dos interesses da classe através da veiculação pública das propostas.

Atualmente a ARCI está praticamente desativada. Embora tenha uma diretoria eleita, no ano de 2010 não aconteceram muitas atividades.

A ARCI desenvolvia, desde a sua criação, muitas oficinas durante o ano com a duração de um dia; congressos; encontros de corais anuais que chegaram a reunir mais de 1000 crianças de vários corais infantis, principalmente escolares; encontros menores entre dois corais chamado “Vai e Vem” que aconteciam também entre corais de cidades diferentes; havia uma Revistinha³⁸ bimestral, escrita pelas crianças participantes dos corais associados. Foi criado o Vozes da ARCI, um grande coral (cerca de 400 crianças) com a participação das melhores vozes dos corais infantis cujos regentes eram associados à ARCI. A diretoria reunia-se uma vez por mês para organizar, planejar e avaliar as atividades.

Da entrevista com Thelma Chan, podemos perceber alguns aspectos relevantes para a implantação e fundação da ARCI: pequena quantidade de corais infantis em São Paulo, falta de partituras e/ou arranjos específicos para vozes infantis mais próximos da vivência das crianças da década de 1980/1990 (encontrava-se alguns materiais do período do Canto Orfeônico que não fazia parte

³⁸ A Revistinha da ARCI era confeccionada num tempo em que ainda não havia internet nem e-mails. Cada coral trazia o que as crianças haviam escrito, uma pessoa juntava todas as informações, formatava, fotocopiava e distribuía para todos os coralistas.

do universo infantil atual) e falta de cursos que permitissem formação específica em corais infantis. O Estatuto da ARCI também transparece falta de cultura e conhecimento sobre as necessidades básicas para a existência de um coral infantil, principalmente dentro da realidade das escolas em São Paulo.

Alguns compositores como Adilson Rodrigues e Maria Meron, escreveram peças originais para corais infantis que são conhecidos e cantados até hoje. Thelma Chan afirma que nos primeiros encontros de corais promovidos pelo NUCI/ARCI, o repertório cantado pelas crianças era formado basicamente pelas músicas compostas por ela. Depois de quase dez anos trabalhando na ARCI, ela percebeu, num dos últimos encontros de corais que participou antes de se mudar de São Paulo, que os corais já cantavam outras músicas diferentes das suas composições.

Uma vez que as músicas do período do Canto Orfeônico eram inadequadas para as crianças que Thelma Chan encontrou no EMIA, ela buscou equacionar esse problema com a publicação do seu “Coralito” (2006), apresentando grande diferença com relação aos temas propostos em seu repertório tais como: “Amarelo”, “Azul”, “Brincando”, “Só TV? Não”, “Olha o sapo!”, “Macacada”, “O lume da formiga”, “Índio Lindo”, entre outros.

No que se refere ao papel da ARCI percebe-se, além da promoção do intercâmbio entre corais infantis, formação e atualização de regentes que hoje atuam nos corais infantis da cidade de São Paulo, a revisão do conceito de repertório para esse público específico, assim, enquanto que, com o mestre-de-capela, os meninos dos corais cantavam em latim, sem conhecer o significado da letra; no Canto Orfeônico, as crianças cantavam canções folclóricas e canções de cunho nacionalista; hoje, a partir da proposta do NUCI/ARCI os temas das músicas cantadas pelas crianças, são variados, geralmente possuindo letra em português o que permite plena compreensão do conteúdo da letra e quando a proposta musical é em outras línguas, o regente providencia a tradução.

1.4.5 Outras iniciativas além da ARCI

Nesse mesmo período, em outubro de 1988, a professora Marisa Trench de Oliveira Fonterrada obteve a aprovação de um projeto extensionista denominado Coros Infantis da UNESP – Educação Musical pela Voz iniciado efetivamente em março de 1989. O Grupo Cantor/IA do Instituto de Artes da UNESP/SP é o único grupo que deu continuidade às suas atividades até hoje (2011, ano da edição desta

dissertação) e foi objeto de estudo de uma dissertação de mestrado, publicada em livro por Leila Rosa Gonçalves Vertamatti, em 2008.

Na percepção de Marisa Fonterrada, o projeto nasceu da “necessidade detectada de tratar as questões relativas à educação musical e à formação do educador musical no âmbito da universidade, abrindo oportunidade para a comunidade externa e para o aperfeiçoamento dos alunos do IA³⁹, interessados em se aprofundar nessa temática” (VERTAMATTI, 2008, p; 64).

Pelo seu caráter extensionista, o projeto foi aberto à participação de crianças da comunidade do bairro do Ipiranga onde estava sediado o Instituto de Artes⁴⁰ e filhos de funcionários. De acordo com Marisa Fonterrada, o projeto buscou e continuava buscando, meios de “promover a educação musical às crianças atendidas, adaptada, porém, à realidade brasileira e privilegiando o uso da voz e do corpo como instrumentos de musicalização” (VERTAMATTI, 2008, p.65).

Além do trabalho junto às crianças e adolescentes participantes do Grupo CantorIA, o projeto permite a participação de alunos dos cursos de graduação da UNESP como bolsistas de extensão ou voluntários, regentes e alunos de música de outras instituições de ensino que queiram se aperfeiçoar no trabalho de música com crianças.

A década de 1980 foi profícua no que diz respeito ao fomento à atividade do canto coral infantil, tanto com a criação de novos grupos corais como na preocupação com a formação e capacitação de novos regentes-educadores. Os cursos oferecidos pela iniciativa do SESC/SP (1997) e que depois foi transformado em um livro, pode exemplificar uma dessas atividades de fomento ao canto coral infantil em São Paulo.

Num período mais recente, na cidade de São Paulo existiram muitas ações da Sociedade Civil, através de ONGs e projetos financiados por empresas em busca do exercício da Responsabilidade Social Empresarial, voltadas para música (corais, grupos de percussão, ensino de instrumento, lutheria, formação de público) desenvolvidas em benefício das comunidades, cujo público-alvo são crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social.

³⁹ Instituto de Artes da UNESP - SP.

⁴⁰ Até 2008, o Instituto de Artes da Unesp estava localizado no bairro do Ipiranga. Desde 2009, está sediado no bairro da Barra Funda (zona oeste de São Paulo).

Podemos citar outros exemplos de iniciativas de projetos sociais infantis (alguns com corais infantis) que lidam com música desenvolvidos nos últimos anos na cidade de São Paulo patrocinados por empresas e geridos por ONGs: Meninos do Morumbi, Projeto Nextel Telecomunicações, Fundação Tide Setúbal, Projeto Cante Conosco – Universidade Cruzeiro do Sul, Instituto Bacarelli, Projetos da TIM (empresa de telefonia celular) junto ao Auditório Ibirapuera, Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi, ONG Cidadania & Moradia, UNIMED e outros.

1.4.6 Considerações sobre o regente de coro infantil de projetos sociais

Através deste pequeno recorte apresentado sobre a situação dos grupos de canto coral infantil no Brasil, mais especificamente, na cidade de São Paulo, pode-se perceber que as demandas para o regente de coral infantil de ONG's transcendem a área técnico-artística, envolvendo aspectos educacionais e de gestão das pessoas e públicos envolvidos no coro. Portanto, além da evidente demanda de competências na área musical – área de canto, instrumento, regência, afinação entre outros –, requeridas ao regente, percebe-se que neste universo do Terceiro Setor é preciso também tratar dos *aspectos educacionais* que surgem no contexto de corais infantis de projetos sociais. Estes são desenvolvidos quase sempre em situação de pobreza e de vulnerabilidade social por parte do público alvo. Um dos objetivos do coral infantil nesse contexto é a possibilidade de se oferecer não apenas uma atividade recreativa ou lúdica em si, mas, através do caráter recreativo e pedagógico do coro, sensibilizar as crianças coralistas para o aprendizado formal, para o desenvolvimento da autoestima e para educação para a cidadania.

O *aspecto de gestão* demandado ao regente é evidenciado pelo imperativo de se apresentar os resultados desse investimento social, à comunidade e seu entorno, à diretoria da ONG, aos investidores no projeto e à sociedade como um todo. A música do coral infantil, então, é apenas um pretexto para o desenvolvimento de um projeto maior, de cunho ideológico, tal como aquele já realizado na República Velha e no Estado Novo, através do Canto Orfeônico. No Terceiro Setor, para se atingir outros objetivos, tais como: desenvolver o Marketing Social da empresa – ações que visam o posicionamento positivo da empresa junto à comunidade no quesito Responsabilidade Social Empresarial, ou atingir objetivos sociais propostos pela ONG que coordena o projeto, o coro infantil também é usado como veículo ideológico e manifestação da prática desse ideal.

O regente de coro infantil atua, então, como um gestor de relacionamentos, pois trabalha pedagogicamente a autoestima dos coralistas, a relação entre os próprios coralistas, entre os pais, entre os coralistas, a comunidade e a ONG, entre a ONG, as empresas e a sociedade em geral. Mais do que um profissional que domine as técnicas musicais e as de canto coral infantil, o regente de coro infantil de projetos sociais passa a ser um mediador de conflitos, o gestor de um projeto ideológico, de uma visão de mundo de um conjunto de pessoas e organizações, com todas as implicações que advém dessa posição que ocupa.

2. HABILIDADES E COMPETÊNCIAS DO REGENTE DE CORO INFANTIL

2.1 Conceituação de coro infantil e suas características na prática contemporânea no Brasil

A disponibilidade de documentação sobre o coro infantil no Brasil é escassa. Há pouco material impresso a respeito dessa temática, tanto no que se refere à publicação de composições e arranjos específicos para voz infantil quanto à produção bibliográfica e acadêmica que auxiliem no levantamento histórico da trajetória e prática da atividade de canto coral infantil no país.

Isso não significa que não tenha havido uma produção nacional na área de composição e arranjos. A publicação de partituras publicadas por meio de editoras tradicionais é que tem sido realizada de forma reduzida, mas cada vez mais a produção e distribuição desse tipo de material é feita pelos próprios autores, sem intermediação de casas publicadoras. Isso ocorre devido à facilidade proporcionada pelos novos meios de comunicação e informação, que facilitam a reprodução de partituras em formato de arquivos digitais para leitura e impressão (PDF – *Portable Document File*) ou reprodução no computador (ENC, MID e MUS, entre outros formatos dos programas de edição musical como o Encore e Finale) e sua distribuição por meio eletrônico a participantes de redes de relacionamento⁴¹ como a ARCI, por exemplo. Uma outra parte das obras que circulam no Brasil é representada por aquelas que são editadas fora do país, o que dificulta a sua aquisição. Os altos custos para publicação tradicional, a pouca saída nas vendas de materiais editados e o hábito de não se comprar partituras editadas têm colaborado para a consolidação dessa prática de compartilhamento informal de partituras produzidas pelos regentes, arranjadores e compositores brasileiros.

Quanto à publicação de livros ou materiais didáticos na área (coral, técnica vocal e repertório infantis.), utilizando como critério o ano de publicação e análise de conteúdo como sendo específicos sobre corais infantis dos últimos dez anos, encontra-se somente as obras de Lilia de Oliveira Rosa: “Música erudita brasileira

⁴¹ A ARCI – Associação de Regentes de Corais Infantis possui um *mailing* com 3.413 inscritos no Brasil e no exterior, segundo informação fornecida por Marcelo Rescki (presidente da ARCI) em 3 de janeiro de 2011. O conteúdo dos e-mails trocados por essa rede, entre outros temas, refere-se ao compartilhamento (solicitação e oferta) de partituras e arranjos.

para criança (1960): o repertório coral como ferramenta pedagógica na musicalização e a criação de museu virtual” (Tese de doutorado, 2010) e “Música Brasileira para Coros Infantis: Catálogo on line com obras *a capella*” (Dissertação Mestrado, 2005), Gina Denise Barreto Soares “Coro infantil: uma proposta ecológica”, de 2006 e de Leila Rosa Gonçalves Vertamatti: “Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética” de 2008. Pode-se destacar também alguns artigos nas Revistas da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical, cujos temas: “coro infantil” e “canto infantil”, estão relacionados à temática “coral infantil”: “La figura del director de coros infantiles: pasos hacia la profesionalización” de Ibarretxe & Díaz (2008); “Atuação profissional do educador musical: terceiro setor” de Oliveira (2003), entre outros.

Caminhando para trás no tempo, do período de 1990 a 2000, há somente uma obra específica publicada sobre o tema “coro infantil”: “Canto, Canção, Cantoria: como montar um coral infantil”, editada pelo Sesc São Paulo (Serviço Social do Comércio) em 1997, com a colaboração de diversos autores.

Não foi identificada nenhuma obra específica sobre coro infantil publicado no Brasil nos anos 80 além das publicações da FUNARTE⁴², que adentram pela década de 90 também. Na década de 70, Alberto Ream publicou um livro com o título “Um estudo sobre a voz infantil”, que aborda uma temática própria do coral infantil.

Em épocas anteriores a esse período há publicações esparsas que poderiam ser relacionadas ao canto coral infantil, sobretudo sob a perspectiva do Canto Orfeônico, como por exemplo, “Melodias escolares” de João Baptista Julião e “Canto Orfeônico” de Heitor Villa-Lobos.

Com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira n. 5692/71, que extinguiu a disciplina de Música das escolas e instituiu a Educação Artística, os materiais didáticos do movimento orfeônico brasileiro também entraram em extinção: não tiveram continuidade na publicação de novas literaturas e nem na reimpressão do que já havia. Alguns desses materiais são encontrados somente em bibliotecas e sebos.

Assim, diante do escasso material disponível e dar respaldo conceitual ao coral infantil e suas especificidades, tomou-se como base a obra “Canto, Canção,

⁴² Para exemplificar: Os sapos de Emmanuel Coelho Maciel (1981), A emenda e o soneto de Ernest Widmer (1982); O mosquito escreve de Maura Palhares Machado (1981); Díptico para duas meninas de Almeida Prado (1982); Canção da chuva e do vento de Bruno Kiefer (1982); 2ª Ladainha de Antônio Vaz (1997, para coro juvenil de vozes mistas); Saci Pererê de Ernani Aguiar (1997).

Cantoria: como montar um coral infantil” (CRUZ, 1997, In: SESC/SP) por seu caráter introdutório e pontual a respeito das características inerentes a essa atividade específica. Essa obra é a primeira publicação que consolida a ruptura da ambientação do coro infantil no contexto do Canto Orfeônico para uma proposta mais contemporânea. O livro é resultado de três atividades desenvolvidas pelo CEM – Centro Experimental de Música do Sesc: Oficina Coral Infantil, Como Montar um Coral Infantil e Compondo para Coral Infantil. Com o objetivo de “servir de apoio àqueles que se dedicam à formação de um grupo coral infantil” e como um “instrumento de consulta”, pois o material “contém informações e sugestões para cada etapa de montagem de um grupo coral [...] e está voltado para o momento em que é dado o início a uma atividade coral com crianças” (p.3-4). Seu texto e pesquisa foram escritos por Gisele Cruz⁴³ e os textos introdutórios aos capítulos por: Ilza Zenker Leme Joly, Marisa Fonterrada, Ana Yara Campos, Mara Behlau, Amaury Vieira, Lucy Maurício Schimiti e Thelma Chan. Cada um dos autores tem um envolvimento diferente com corais infantis e suas contribuições definiram a profundidade dos assuntos disponíveis nos capítulos. O livro ainda vem acompanhado de um CD com gravações das músicas compostas por alunos do curso de composição para coro infantil e um *play-back*.

As discussões analíticas do tema central desta pesquisa utilizar-se-á dos conceitos sobre o universo dos corais infantis propostos pelos autores da obra em questão.

2.1.1 Definição de coral infantil, faixa etária e composição

O coral é definido no livro Canto, Canção, Cantoria (1997) como “canto coletivo” que

[...] tem como uma de suas riquezas a necessidade de relacionamento com o outro. Requer disciplina, conteúdo e constância, tanto para os ensaios quanto para

⁴³ Gisele Cruz é bacharel em música pela UNESP. Coordena as atividades vocais do Centro de Música do SESC Vila Mariana, desde 1985, e pelo SESC São Paulo editou em 1997 o manual Canto, Canção, Cantoria – Como Montar um Coral Infantil, reeditado em 2003. Em 2008 participou do CD e DVD da cantora Fortuna, “Na Casa da Ruth”, com o Coral Infantil do Centro de Música do SESC Vila Mariana. Realizou entre 2005 e 2009, com o coral de adultos do mesmo Centro de Música, as montagens dos musicais: “A noiva do condutor”, “Orfeu da Conceição”, “Forrobodó”, “Caminhos Cruzados” e “E aí, Dorival?” É regente do Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli, e dos corais infantil e juvenil do Colégio Dante Alighieri, com o qual já foi duas vezes premiada. É convidada da AAPG (Associação de Amigos do Projeto Guri), e do Centro de Música da FUNARTE, nas capacitações e painéis de regência, respectivamente. É membro da ABRAORFF, Associação Orff Brasil e da ABRC, Associação Brasileira de Regentes Corais.

as apresentações. No entanto, para a criança será uma forma de lazer, aprendizado e descoberta (CRUZ, 1997, p.8).

Portanto, coral infantil é uma atividade que envolve o canto coletivo com crianças e é um meio de participar de uma atividade em grupo. Para a professora da UFSCar Dra. Ilza Zenker Joly, quem canta em um coral “desenvolve o controle da voz e um repertório de canções, além de ser capaz de explorar vários tipos de vozes (falar, cantar, sussurrar, gritar, cantarolar)” (CRUZ, 1997, p. 10).

As músicas do repertório coral desenvolvem na criança “a capacidade de responder aos estímulos sonoros de músicas de diferentes formas, culturas e tipos, discutir e descrever música verbalmente e ainda conhecer o ambiente sonoro em que está inserida”. Já o trabalho em grupo é um auxiliar “no desenvolvimento da personalidade, o respeito com o próximo, o desenvolvimento da organização, disciplina, pontualidade, sensibilidade e criatividade” (CRUZ, 1997, p. 10).

O coral infantil é formado por crianças, em sua melhor configuração, de acordo com um senso comum dos regentes de coros infantis, em geral a partir dos sete anos de idade, quando elas já estão alfabetizadas e já têm uma certa maturidade para participar de uma atividade em grupo com duração de uma hora ou mais. Entretanto, vários trabalhos com crianças com menor idade têm sido realizados a contento – com alguma diferenciação metodológica e com o acréscimo de cuidados especiais que devem ser dispensados a crianças com idades inferiores a sete anos. Grupos ideais podem ser formados, se possível, a partir de vinte crianças, sempre dependendo da metodologia de trabalho adotada, sendo acompanhados por uma equipe de apoio (preparador vocal, instrumentista acompanhador, regente assistente etc.). Esse número de participantes ideal para o início dos ensaios, leva em consideração o volume de voz produzido pelas crianças. Grupos com menor quantidade de membros necessitam de microfonação específica para as apresentações em público. Essa questão de número de membros e idade inicial para os coralistas são apenas fatores referenciais ideais. Na prática, os regentes de coro infantil trabalham com condições mais elásticas tanto de quantidade de membros do coro quanto da idade inicial dos coralistas.

2.1.2 O regente de coro infantil e a equipe de trabalho

Embora não seja a única forma de musicalização infantil, o coral pode ser um meio que priorize o desenvolvimento vocal sem perder o foco na formação global da criança (SESC/SP, 1997, p.14).

Para atender essa demanda de musicalização de crianças de forma integral, a professora Dra. Marisa Fonterrada afirma, de modo irônico, mas realista, que são agregadas outras funções ao regente de coral infantil: a de “educador, animador cultural, malabarista e, por vezes, também contínuo, secretário e faxineiro” (*ibidem*, p. 17). Para exercer a profissão de regente de coral infantil seriam necessários alguns pré-requisitos:

- gostar de crianças e do trabalho que vai realizar;
- liderança e equilíbrio;
- conhecimentos básicos de psicologia infantil e pedagogia;
- domínio da linguagem musical;
- prática de leitura musical;
- conhecimentos dos princípios básicos de harmonia e análise musical;
- voz clara e bem colocada;
- conhecimento da voz infantil;
- bom treinamento auditivo.

Além disso, o regente deve ter como rotina o estudo e a atualização constantes através de cursos, leituras, concertos e outras atividades complementares à sua formação. Por fim, bom senso, clareza e objetividade no momento de avaliação dos resultados do trabalho (CRUZ, 1997, p.19).

O regente estabelece uma comunicação por meio do gestual. “A regência é, antes de tudo, um exercício de liderança de quem arquiteta sons e organiza as disponibilidades para construir um resultado sonoro” (*ibidem*, p.23).

O trabalho do regente precisa ser dividido com uma equipe de trabalho constituída por preparador vocal, instrumentista acompanhador, regente assistente e o coordenador. Se não houver possibilidade de todos eles, Gisele Cruz ressalta a importância de manter o preparador vocal pela necessidade do cuidado com a produção da voz cantada dentro de um coral infantil. O papel do coordenador é ocupado, muitas vezes, por uma mãe ou pai de uma criança do coral que possa apoiar o trabalho do regente no que diz respeito ao “agendamento do endereço das

crianças”, ao “preparo e envio de comunicados, à “organização de uniformes e algum outro material que o grupo venha a utilizar” (*ibidem*, p. 29).

2.1.3 Voz infantil e técnica vocal

A voz infantil é diferente da voz adulta feminina e possui algumas características específicas: possui um “timbre claro, sem vibrato e extensão praticamente sem graves. Ela é mais frágil, menos encorpada nos sons médios e possui mais brilho e volume nos agudos” (*ibidem*, p. 57-58). Nesse trecho, a Dra. Mara Behlau, fonoaudióloga, recomenda alguns cuidados com a voz infantil: “usar volume moderado, tanto na fala quanto na voz cantada, sobretudo sem gritos; evitar choques térmicos; evitar a imitação sistemática de vozes de adultos ou personagens de televisão; evitar competir vocalmente com o ruído ambiental”.

Essas recomendações fazem parte das orientações profissionais de fonoaudiologia sobre o cuidado que se deve ter com a voz, seja falada ou cantada. Na adaptação para vozes infantis, essas recomendações simplificam o que as crianças precisam internalizar para manter sua saúde vocal.

Partindo do pressuposto de que a voz infantil não possui muitas características que permitam fazer uma classificação vocal como soprano, *mezzo* ou contralto (alto)⁴⁴, recomenda-se a divisão do coral em grupos, de acordo com a tessitura, de modo que haja um equilíbrio de volume de voz nos grupos divididos.

Assim como em corais adultos, os corais infantis desenvolvem a técnica vocal porque ela permite melhor preparo vocal para execução do repertório proposto, através do aquecimento, auxílio no estudo e montagem da peça e atendimento ao cantor.

No breve período de aquecimento, são propostas atividades que desenvolvem a atenção, a percepção e a concentração. A qualidade vocal do coral é trabalhada neste momento. O GEV-RJ (Grupo de Estudos da Voz do Rio de Janeiro) propôs um roteiro para se realizar a preparação vocal com exercícios de: aquecimento, flexibilidade, percepção para a afinação, percepção para o ritmo, extensão vocal, emissão com definição de ataque e corte, emissão com uniformidade, dinâmica, sustentação e vibrato, ressonância, correção articulatória e exercícios de correção de emissão (In: SANDRONI, 1998, p. 19-20).

⁴⁴ Esta classificação é recomendada também por GALLO et. alii. (1979, p.89-90).

Gisele Cruz propõe um “Roteiro de Aquecimento”: exercícios de conscientização corporal, que ajudarão na postura e nas consequentes prontidão e atenção; exercícios de respiração; vocalise, entoar canção conhecida (folclórica ou jogo cantado) ou execução de exercícios que tenham sido escritos especialmente a partir das dificuldades do repertório. Sugere ainda que o regente deve associar movimentos corporais aos exercícios de aquecimento, pois “a analogia entre o movimento, o som e a sensação física da voz torna o aprendizado da técnica vocal menos abstrato” (*ibidem* p. 36-37).

Ana Yara Campos afirma que “é preciso estimular a autocrítica e a consciência do que se faz quando se canta”. É preciso desenvolver a audição do regente para que se consiga fazer uma avaliação constante do som produzido pelas crianças, conhecer como acontece o processo e saber ensinar, “tomando os cuidados básicos da fonoaudiologia, como: emitir a voz sem tensão, com leveza, descobrir e explorar os ressonadores corporais, exercitar o controle da respiração e o bom aproveitamento do ar, além da tessitura apropriada” (*ibidem*, p. 34).

2.1.4 Escolha de repertório, ensaios e apresentação

Amaury Vieira identifica que um bom repertório para coro é sempre uma das grandes dificuldades da atividade porque “ou o material é escasso, ou é de má qualidade” (CRUZ, 1997, p. 64).

Reportando-se ao Canto Orfeônico no Brasil, Vieira admite que as músicas folclóricas compiladas e arrançadas por Villa-Lobos envelheceram “com sua roupagem pouco atraente para os dias de hoje”. A criança de hoje está acostumada à realidade moderna e virtual com a presença da tecnologia num simples apertar de botões e a questão: “o que cantar?” precisa ser respondida diante desta “irreversível realidade”. Ele afirma ainda que o regente precisa “correr contra o tempo e buscar atrair seus cantores com canções que retratem o cotidiano, lançando mão de recursos próprios da contemporaneidade” (*ibidem*, p. 65-66).

Chamando a atenção do regente para o perigo de recorrer a repertórios banais motivados pela busca do novo, Vieira acredita na importância de se “detectar o objeto de arte no repertório novo ou recriar antigos temas de forma que o lúdico se confunda com o estético” (*ibidem*, p. 66).

Gisele Cruz acrescenta os princípios básicos da análise de repertório para auxiliar na definição do que cantar: peças que estejam dentro de uma tessitura vocal

adequada à voz infantil; texto com bom conteúdo, apropriado à faixa etária do grupo; músicas tecnicamente acessíveis, mas que proponham desafios; conjunto de peças que viabilizem o desenvolvimento vocal do grupo. Enfatiza ainda que o regente deve “buscar oferecer aquilo que dificilmente será vivenciado pela criança em outro lugar” (*ibidem*, p.67).

As relações interpessoais, a sociabilização entre o regente e os coralistas e entre os próprios coralistas e o aprendizado acontecem durante os ensaios. Lucy Maurício Schimiti acredita que nos ensaios, abre-se a

“possibilidade de se vivenciar o fruto do equilíbrio entre sentimento e racionalidade, chave do sucesso de toda atividade artístico-musical. É durante o ensaio que se poderá impulsionar, nas crianças e nos jovens, faculdades latentes associadas à inteligência, à sensibilidade, à percepção auditiva, à criatividade e ao senso crítico. [...] A profundidade do trabalho do regente é revelada muito mais pela qualidade de seus ensaios, que pelos concertos que realiza!” (*ibidem*, p. 121).

Para alcançarmos esta qualidade nos ensaios, um dos aspectos que precisam ser considerados é o local onde acontecem os ensaios. Em situação ideal, precisa ser um local amplo, bem iluminado, arejado, protegido de ruídos externos e com alguma acústica favorável no revestimento de paredes, piso e teto.

Os ensaios podem ter uma carga horária de uma hora, uma hora e quinze minutos até uma hora e trinta minutos, preferencialmente em dois encontros semanais. Gisele Cruz sugere uma agenda para um ensaio de uma hora onde as atividades duram em torno de dez minutos cada:

- exercícios corporais objetivando prontidão e postura (de 10 a 15 minutos),
- aquecimento vocal (de 10 a 15 minutos),
- leitura ou montagem de música nova (até 10 minutos),
- recordação de uma ou mais músicas do repertório (até 10 minutos),
- atividade de apoio (procedimentos de musicalização, jogos de atenção ou dinâmica de grupo (de 5 a 10 minutos),
- montagem ou recordação de mais duas músicas do repertório que estejam, de preferência, em diferentes estágios de aprendizagem (até 10 minutos),
- relaxamento ou dinâmica de integração, avisos e encerramento (até 5 minutos).

Thelma Chan afirma que “apresentar é brincar de ser artista, é vivenciar todo o ritual desde os ensaios – muitas vezes cansativos – ao camarim, às luzes, ao palco”. Ela reforça a importância do ato de cantar porque “cantar é fazer da música um meio para nos conhecermos cada vez melhor através de nossa voz”, emocionando e alegrando com um repertório constituído de “música de criança, feita por criança, um repertório que todo mundo adore” (*ibidem* p. 134).

2.2 Competências e habilidades do regente no contexto de coro infantil

Este capítulo aborda as competências e habilidades requeridas aos regentes de corais infantis no contexto atual, com demandas proporcionadas pelos diversos tipos de organizações da Sociedade Civil. Independente da instituição financiadora do coral, há certas solicitações comuns a serem atendidas pelo regente de coro infantil oriundas justamente do fato de se trabalhar com crianças. Esse recorte torna similar algumas demandas tanto dos corais infantis escolares, quanto de igrejas ou de projetos sociais desenvolvidos pelo Terceiro Setor. Por outro lado, as especificidades dos objetivos e a realidade dos públicos trabalhados nos corais de ONGs requer habilidades e competências diferenciadas por parte dos regentes.

2.2.1 A importância da liderança do regente ressaltada

A partir da revisão bibliográfica realizada primeiramente em livros publicados com a temática da regência e posteriormente em trabalhos acadêmicos, foi possível fazer algumas inferências a respeito da abordagem do perfil do regente. Em sua maioria, essas obras tratam da importância da liderança no exercício profissional diante do grupo liderado, seja como característica inata do regente, como aquilo que fundamenta a vocação do regente ou ainda como uma habilidade natural do indivíduo. Nos trabalhos acadêmicos, acredita-se que a falta de liderança juntamente com outros aspectos, pode incorrer no prejuízo de qualidade musical do coral. Há uma preocupação latente quanto ao aspecto pedagógico/educacional do regente. Hoje, não se admite um regente com perfil técnico adequado que não tenha também conhecimentos pedagógicos.

Diversos autores utilizam a palavra “liderança”, citando-a e conceituando-a no contexto da regência de um grupo instrumental ou vocal e seus múltiplos aspectos.

Liderança pode ser o fundamento de uma vocação e o líder é entendido como aquele que “faz acontecer”, com habilidade natural inerente à função exercida.

Ricardo Rocha afirma que

“Ser um bom músico não é suficiente para tornar-se um bom regente. [...] A regência é arte que exige uma vocação específica, fundada na liderança, assim como formação e conhecimentos diversos para a saudável e estimulante relação com o grupo liderado” (ROCHA, 2004, p. 19).

Nelson Mathias (1986, p. 18) diz que, “o maestro, líder, é aquele que faz com que as pessoas cresçam, aquele que valoriza o esforço de cada elemento através de inter-relações pessoais, buscando uma unidade dentro do grupo”. Inferindo que um líder é aquele que “faz as coisas acontecerem”, elenca as funções em dez itens, afirmando que o líder é aquele que:

1. determina objetivos (não tem dúvidas sobre quando se deve atingir o quê);
2. planeja as atividades necessárias (sabe o que deve acontecer a curto, médio e longo prazo);
3. organiza um programa (estabelece as prioridades e se pergunta: O quê? Por quê? Onde? Quando? Quem? Como?);
4. prepara um cronograma (pode assim, acompanhar seu planejamento);
5. estabelece pontos de controle (procura avaliar seu trabalho através de padrões de desempenho);
6. esclarece responsabilidade (coordena atividades por sábia delegação);
7. mantém abertos os canais de comunicação (é acessível e está disponível. Comunica-se com clareza);
8. desenvolve a cooperação (cria as condições de trabalho em grupo);
9. resolve problemas (toma decisões sábias, a partir dos dados existentes);
10. elogia a quem o merece (valoriza os seus liderados).

Mathias ainda elenca as qualidades de um bom líder: dedicação altruísta, coragem, determinação, motivação, humildade e competência.

Raphael Baptista (2000, p.8-9) em seu “Tratado de Regência”, prioriza as questões relativas ao gestual do regente por entender que “a regência é o ato de

transmitir a um conjunto instrumental ou vocal, por meio de gestos convencionais, o conteúdo rítmico e expressivo de uma obra musical”. Enfatiza ainda que “a posição do corpo do regente à frente do conjunto influi seriamente na execução.” Acredita que a observação do corpo ereto, braços acima da cintura, arqueados e em sentido horizontal; fácil flexibilidade dos movimentos dos braços e os exercícios de dissociação de movimentos simultâneos dos mesmos contribuem para que o regente tenha “uma atitude de autoridade e de respeito diante de seus comandados”. Não encontramos nestas afirmações o uso da palavra liderança mas ela pode ser inferida através de seu discurso textual.

Para Ruy Botti Cartolano (1968, p. 66), a regência coral é uma arte tão complexa quanto à regência de uma orquestra. A única diferença está no número de componentes, “pois as qualidades exigidas para *liderar* qualquer um dos grupos se equivalem” [grifo nosso]. Para ele, ter requisitos técnicos musicais, cultura geral e qualidades especiais de liderança são inerentes à regência de um grupo instrumental e de um coral.

Oliveira & Oliveira (2005, p. 60-62) utilizam-se de uma linguagem quase que coloquial para discorrer sobre os diversos aspectos relativos à regência coral. Para os autores, a liderança e a comunicação ocupam o mesmo nível de importância e são classificados como habilidades naturais do regente. Sem a boa comunicação e liderança, o regente não será capaz de levar o coral ao ponto que imagina impregnado de sua marca registrada.

Entendendo a liderança como inata, Marcos Júlio Serigl a inclui nos fundamentos psicológicos necessários ao regente de um coral.

“Ao comandar diversas personalidades é condição *sine qua non* que o regente seja um líder por natureza. Ele inspira confiança e simpatia. A disciplina que ele deseja obter, não será de caráter externo, imposta por gritos e ameaças, mas aquela que nasce dos interesses do grupo, integrado na compreensão do objetivo comum a ser alcançado. Sua liderança surge naturalmente de sua posição, e não com imposição: ela é interior” [grifo do autor] (SERGL, s/d, mimeo, p.4).

Assim como Rocha (2004), Oliveira e Oliveira (2005) e Serigl (s/d), Oscar Zander (2003, p. 20) afirma que “a condição *sine qua non* é ter talento e saber liderar”. Ambos são inatos. O talento “não pode ser adquirido pelo esforço, aplicação e trabalho persistente”. Para o autor, talento é ter bom ouvido e se for normal, pode

ser desenvolvido. “O importante é que cada pessoa que queira reger tenha um ouvido relativo bem treinado, a fim de poder observar, corrigir e sentir os menores deslizes de afinação e, assim, achar-se capacitado para bem guiar seu conjunto”. A liderança é chamada de responsabilidade:

Esta deve ser tão forte, que o regente possa realmente conduzir e não ser conduzido pela personalidade do grupo e, poder irradiar aos outros, de um modo espontâneo, a autoridade da condução e, através de seus gestos, refletores de personalidade, fazer entender todas as intenções da música. Deve saber liderar (ZANDER, 2003, p. 20)

Zander entende a liderança como autoridade na condução, sem ser propriamente autoritário. Estrutura seu conceito em um tipo de liderança de forma que o regente seja claro no que pretende em seu fazer musical. Além destas duas condições, o regente precisa ser desinibido, organizado, ter calma e paciência. “A única impressão que o regente deve causar, tanto em seu meio de trabalho como nos ouvintes, é a de controle absoluto de si e de sua tarefa de identificação com o seu grupo e a obra que executam, e de simpatia para com os ouvintes”.

Dentre as capacidades do regente que podem ser adquiridas, Zander cita a boa cultura musical, ser bom músico, tocar, na medida do possível, vários instrumentos, saber cantar e também saber falar. Deve ter também conhecimento da educação vocal, conhecimento de outras línguas para facilitar o trabalho com a literatura coral que versa sobre muitas línguas. Além disso, deve ter tido experiência de cantar em um grupo coral, devendo também ter um profundo conhecimento da história da música, seu desenvolvimento, bem como todos os estilos, principalmente os relativos à prática coral (*opus cit.* p.22).

Zander, depois de discorrer sobre cada uma destas capacidades, justifica a importância de “observar com muita seriedade, paciência e boa vontade, para quem quiser chegar a um verdadeiro domínio em seu *métier* e tornar-se autoridade naquilo que se propõe a fazer” (*ibidem*, p. 23). No entendimento do autor, para ser um regente competente, é necessário, além das características inatas, buscar formação técnica específica em música e domínios afins.

Na revisão desses livros publicados, voltados para regência de um modo geral, nota-se um consenso na importância da liderança no perfil do regente. O tema é apenas citado, não havendo considerações mais aprofundadas a respeito do

desempenho do regente líder. Todos são mais prolixos no que tange ao conhecimento musical técnico.

Nos trabalhos acadêmicos a respeito do regente, percebe-se uma abordagem um pouco diferenciada daquelas constatadas nos autores citados.

Marco Antônio da Silva Ramos inicia seu trabalho para Concurso de Livre-docência com esta frase: “reger um coro exige muitas habilidades”. Discorrendo sobre as habilidades técnicas específicas da música, o autor ainda afirma que muitas vezes, em se tratando de Regência Coral,

“são necessárias qualidades pessoais não exatamente musicais, como certa capacidade de gerência de problemas entre pessoas, de liderança de longo prazo associada a um certo carisma que pode ter inúmeras faces ou mesmo a de ser um empresário do seu próprio grupo, entre outras que poderão sempre surgir e se manifestar de acordo com circunstâncias específicas” (RAMOS, 2003, p. 1).

A larga experiência com aulas de Regência para alunos da Universidade de São Paulo – curso de Música – Ramos estrutura o seu ensino em dois pontos centrais e definidores: “a área técnica e o ensino da expressão artística” (RAMOS, 2003, p. 2). Estes dois pontos não incluem necessariamente o ensino sobre o que denomina de “outras qualidades não exatamente musicais”.

“A liderança e o carisma são necessários a um regente, mas não a ponto de excluir o conhecimento de procedimentos didático-pedagógicos” (FERREIRA, 1989, p. 73). O autor elenca liderança e carisma com os problemas da falta de competência musical, desconhecimento da pedagogia vocal e técnicas de aprendizagem como fatores que contribuem para a falta de qualidade musical dos corais brasileiros, ressaltando que, em sua maioria, são corais amadores e não profissionais.

José Teixeira d’Assumpção Júnior (2010) não inclui a liderança como característica importante para o exercício da regência, no entanto, acrescenta um aspecto que entende como primordial que é o papel de educador musical. Encerra seu artigo resumindo seu pensamento com a seguinte frase: “nem todo professor de música, enquanto educador, precisa ser um regente de coros, mas todo regente de coros, precisa ser um educador” (D’ASSUMPÇÃO JÚNIOR, 2010, p. 241).

Olhando para o regente de coro infantil, Schimiti (s.n.t., p. 3) já parte do pressuposto de que o regente é um líder, sendo assim, elenca requisitos que deverão fazer parte da formação do regente como a consciência de:

1. uma prática pedagógica bem fundamentada e de ampla formação musical;
2. conhecimento das etapas do desenvolvimento da personalidade infantil e de sua capacidade de abstração, para a adequação e dosagem do conteúdo a ser explorado nos ensaios;
3. o processo de educação se concretiza com conhecimento e com sensibilidade, envolvendo afetividade, paciência e compreensão;
4. responsabilidade assumida dentro do processo de aquisição de conhecimento por parte da criança, fornece estímulos constantes que favoreçam a auto-confiança e também a disciplina;
5. importância de uma flexibilidade no planejamento das atividades musicais e de sua execução de forma lúdica, para haver sempre uma motivação para a aprendizagem;
6. cultura geral por parte do educador, para com êxito relacionar dados musicais com dados pertencentes às demais ciências ou às demais artes, reconhecendo e sabendo executar obras de diferentes estilos;
7. conhecimento de sua própria voz, como instrumento que facilitará o trabalho diante das crianças, como bom exemplo vocal, além do conhecimento das etapas do desenvolvimento das vozes infantis e juvenis para uma perfeita adequação do repertório.

Podemos resumir estes sete requisitos em três grandes competências necessárias ao regente de coro infantil: a demanda como *educador*, que exige conhecimento dos aspectos pedagógicos que envolvem didática, psicologia e pedagogia vocal; a necessidade do regente atuar como *gestor*, que organiza, planeja e executa funções diversas dentro do coro como organização social e o papel desse profissional como *músico* tecnicamente competente.

2.2.2 Demandas para o regente como gestor. O conceito de competência.

O regente de um coral é aquele que lidera um grupo de pessoas com um único objetivo: fazer música através do cantar. A condução se tornou necessária com o

passar dos tempos, pois originariamente um grupo musical precisava de alguém que marcasse o pulso da música de maneira que todos seguissem uma métrica pré-estabelecida pela partitura. Segundo Muniz Neto (2003, p. 17-32), a regência gestual surge com Jean-Baptiste Lully e Franz Joseph Haydn em meados do século XVIII, na Alemanha. A figura do regente/maestro como figura central de uma orquestra se torna preponderante para a leitura e interpretação do texto musical das partituras.

No entanto, ser líder, independentemente do tipo de liderança exercida, não é suficiente para o exercício da profissão de regente de coro em um projeto social. Existe a demanda por outras características que complementam o perfil que são as competências e habilidades que precisam ser desenvolvidas pelo regente. “O regente também desempenha uma função de administração do grupo humano que se organiza sob sua liderança” (FUCCI AMATO & AMATO NETO, 2009, p.89).

Competência é uma palavra que se originou no latim e significava basicamente a faculdade de decisão para um funcionário, juiz ou tribunal, mas ela se tornou mais ampla e hoje, além da utilização no Direito, a palavra pode ser encontrada em outras áreas do conhecimento como a Administração, Contabilidade, Psicologia e Educação. No âmbito empresarial (administração), a palavra competência surge nos anos 1970 para designar, segundo Zabala & Arnau (2009, p. 17), “uma pessoa capaz de realizar determinada tarefa real de forma eficiente”. Nesta pesquisa, a palavra competência será utilizada em duas situações: no contexto administrativo e no contexto educacional para a análise do regente que atua diretamente com corais infantis de projetos sociais.

O regente ou um maestro competente, em geral, denota um músico que obtém bons resultados musicais do grupo que lidera. Não está implícito em sua função, a liderança organizacional do grupo, ou seja, não se espera que ele ocupe a função de um diretor artístico ou de um diretor executivo. Já para o regente de um coral infantil na situação de projetos sociais, são exigidas competências e habilidades que extrapolam o domínio do conhecimento musical, em geral, motivado pela falta de recursos financeiros para manutenção de uma equipe de apoio para as atividades musicais do projeto. Esta equipe de apoio ocupa a função administrativa de um coral infantil, porém, além deste aspecto, o regente de um coral infantil precisa também apresentar competências e habilidades para desempenhar seu papel de educador (musical), pois não se pode dissociar o trabalho musical do processo de ensino aprendizagem.

Entendendo o regente como gestor de seu coral, é preciso então, adentrar no campo da administração para se obter alguns conceitos. Dessa forma, o trabalho do regente compreenderá em:

atividades de tomar decisões (especialmente decisões de planejamento, organização, liderança⁴⁵, execução e controle, e decisões sobre o uso do próprio tempo), além de atividades de processar informações e atividades de relacionar-se com pessoas, de dentro e fora da organização (MAXIMIANO, 2004, p. 38).

Para exercer essa função administrativa, Maximiano (2004, p. 37), assinala a importância do desenvolvimento das competências administrativas, também chamadas de competências gerenciais e define: “competências são conhecimentos, habilidades e atitudes necessários para uma pessoa desempenhar atividades”. (opus cit. p. 41). As competências são desenvolvidas através da experiência profissional, educação formal e informal e convivência familiar e social. Elas podem ser divididas em quatro categorias principais que se relacionam entre si: competência intelectual, interpessoal, técnica e intrapessoal.

Competência intelectual são todas as formas de raciocínio utilizadas para “elaborar conceitos, fazer análises, planejar, definir estratégias e tomar decisões”. São divididas em duas habilidades intelectuais específicas:

Habilidade de pensar racionalmente, com base na obtenção e análise de informações concretas sobre a realidade;

Habilidade conceitual, que compreende a capacidade de pensamento abstrato, que não depende de informações sobre a realidade concreta e que se manifesta por meio da intuição, imaginação e criatividade (*ibidem*, p.41).

O regente de coro infantil que desenvolveu a competência intelectual é capaz de utilizar sua intuição, imaginação e principalmente a criatividade no exercício de sua profissão, desde a escolha do repertório até o desenvolvimento dos ensaios semanais. Schimiti (s.n.t.) incentiva o uso de atividades criativas para sair da rotina dos ensaios porque estimula a atenção e aumenta o tempo de concentração. Se o regente é sempre repetitivo, os coralistas sentem-se desestimulados, o que muitas vezes leva à evasão do grupo.

⁴⁵ “A liderança permeia todas as atividades gerenciais e não é uma atividade isolada. Todas as tarefas que envolvem persuasão, negociação, motivação e, de forma geral, relações humanas, sempre têm conteúdo de liderança, mesmo aquelas que não estão relacionadas com a condução da equipe de trabalho” (MAXIMIANO, 2004, p. 39).

Competência interpessoal é aquela utilizada para liderar a equipe, trabalhar com os colegas, superiores e clientes e relacionar-se com todas as outras pessoas de sua rede de contatos. Maximiano relaciona algumas competências interpessoais importantes para os gestores:

Capacidade de entender, a atitude de aceitar a diversidade e singularidade das pessoas; capacidade de entender o processo de motivação e usar os princípios de motivação adequados a cada pessoa e grupo; capacidade de entender os princípios da liderança e de efetivamente liderar indivíduos e grupos e capacidade de comunicação (MAXIMIANO, 2004, p. 41).

Essa competência é a que mais se enquadra dentro do perfil de liderança exigido aos regentes. No entanto, os autores estudados falam apenas da liderança do regente junto ao grupo liderado, ou seja, referem-se aos componentes do coral. Essa é uma visão parcial do desenvolvimento da atividade coral, pois a liderança é uma competência necessária também para o trabalho com os colegas ou equipe de trabalho (preparador vocal, instrumentista acompanhador, coordenador do coral). Maximiano ainda menciona a liderança para trabalhar com os superiores e clientes. No caso do regente de coro, os superiores podem ser comparados aos coordenadores e diretores, no caso de um coral infantil escolar ou mesmo aquele que o contrata. Tal relacionamento é importante para o bom funcionamento da atividade coral, pois ao regente é requerido um trabalho interligado com os superiores a fim de se alcançar um objetivo, seja no aspecto educacional ou mesmo artístico, como uma boa performance em uma dada apresentação.

A Revista VEJA São Paulo (ano 44, n.8 de 23 de fevereiro de 2011) publicou um artigo sobre os problemas causados direta ou indiretamente pelos maestros de duas das principais orquestras brasileiras, a OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e a OSM – Orquestra Sinfônica Municipal. Sem emitir juízo de valor sobre as questões levantadas, é necessário, no entanto, admitir que os problemas expostos dizem respeito ao relacionamento de superiores e subordinados, seja na instância das autoridades hierarquicamente estabelecidas pelo empregador – o Estado – ou do próprio maestro junto aos membros da orquestra. Podemos inferir que, neste caso, a competência interpessoal do regente precisaria ser melhor desenvolvida entendendo a atitude de aceitar a diversidade e singularidade das pessoas; capacidade de entender os princípios da liderança e de

efetivamente liderar indivíduos e grupos e capacidade de comunicação, segundo Maximiano (2004, p.41).

Competência técnica é aquela que abrange os conhecimentos específicos sobre a atividade do regente gestor. Essa competência pode ser aprendida na educação formal, informal ou até mesmo desenvolvida durante o exercício da profissão, ela é “produto de alguma forma de aprendizagem e de experiência prática” (MAXIMIANO, 2004, p. 42).

Todos os autores discutidos anteriormente concordam que a competência técnica, ou seja, o conhecimento musical é o ponto de partida para qualquer discussão sobre a qualidade musical do trabalho proposto. Além do conhecimento musical, alguns autores (Ferreira, d’Assumpção Júnior, Schimiti) são unânimes em afirmar que o regente de corais precisa também ser educador. Não se pode dissociar o aspecto pedagógico do fazer musical, pois uma boa condução do ensino-aprendizagem nos ensaios consequentemente resultará em uma performance de qualidade.

Teresa Mateiro fez uma pesquisa em quinze cursos de licenciatura em música do Brasil a partir de seus projetos pedagógicos e concluiu que:

As concepções de formação, as intenções das ações pedagógicas e a estrutura curricular são praticamente as mesmas em todos os projetos, o que acaba por resultar em um único modelo de profissional. [...] Penso que se o curso pretende formar profissionais com diferentes perfis deveria oferecer meios para tal, [...]. Uma solução seria a oferta de licenciaturas com diferentes modalidades: professores com especialidade em tecnologia musical, música brasileira, rock, música erudita; professores de música com especial formação para trabalhar com a educação infantil ou com crianças portadoras de necessidades especiais; professores regentes corais ou grupos instrumentais; etc. (MATEIRO, 2009, p. 65).

Se se considerar que uma das competências importantes para o exercício profissional do regente de coro é a competência técnica – que não pode se limitar ao conhecimento musical – é necessário se pensar num regente capacitado formalmente pelos cursos de licenciatura em música no Brasil. Talvez, segundo Mateiro, um curso diferenciado que atenda a demanda de formação por um regente de coro infantil preparado para ser educador e regente. No contexto das demandas da Sociedade Civil no que se refere aos corais de projetos sociais, os regentes que

trabalham nesse nicho necessitam de uma formação que atinja competências e habilidades específicas para uma boa gestão frente às dificuldades pertinentes ao grupo formado por crianças em situação de vulnerabilidade social⁴⁶.

A inserção direta em um nicho profissional ainda pouco estudado requer uma formação diferenciada para atender também às expectativas das empresas que desenvolvem atividades no Terceiro Setor ou de ONGs em geral financiadas pelos *grantmakers*⁴⁷ ou pelas empresas privadas. Esse regente nesse contexto está inserido num setor avaliado pelos critérios de competências e habilidades, com olhar na produtividade e sucesso de empreendimentos. Exige-se um perfil do profissional que seja compatível e atenda às exigências do regente no meio empresarial.

A quarta categoria de competência, segundo Maximiano seria a *competência intrapessoal*. Esta competência envolve um processo introspectivo que pode induzir a uma auto-análise, autocontrole, automotivação, autoconhecimento, capacidade de organização pessoal e administração do próprio tempo. O autor descreve algumas importantes competências para exemplificar:

Entendimento do próprio cargo, de seus requisitos e seu impacto sobre a organização; capacidade de compreender e analisar o próprio comportamento, em particular as emoções; capacidade de compreender e analisar o comportamento alheio, em particular as emoções alheias; capacidade de aprender com a própria experiência e com a experiência alheia; capacidade de analisar, compreender e desenvolver as próprias potencialidades e superar as próprias vulnerabilidades (MAXIMIANO, 2004, p. 42).

O regente de coro infantil que não possui a competência intrapessoal desenvolvida, pode se prejudicar no desempenho de sua profissão, primeiramente frente ao grupo de coralistas e depois com as outras pessoas com quem se relaciona no seu ambiente de trabalho, quer seja sua equipe de apoio, quer sejam seus superiores.

⁴⁶ Vulnerabilidade social segundo Ayres (In GUARESCHI et.alii, 2007, p.16) seria a “falta ou a não-condição de acesso a bens materiais e bens de serviço que possam suprir aquilo que pode tornar o indivíduo vulnerável. É um conceito que embora tenha nascido no contexto dos direitos humanos e da saúde (AIDS), “amplia-se para a esfera da vida social, juntando-se aos campos da educação, do trabalho, das políticas públicas em geral, na medida em que se refere às condições de vida e suportes sociais”.

⁴⁷ *Grantmakers* refere-se às organizações que compartilham as seguintes características: “são privadas e sem fins lucrativos, ou seja, não fazem parte do Estado nem do Mercado, mas do chamado terceiro setor; oferecem doações que não deve ser realizada em bases comerciais mas ter como beneficiário outras organizações sem fins lucrativos ou indivíduos; são autônomas, isto é, formalmente independentes e capazes de determinar suas próprias decisões, mesmo que financiadas por terceiros, até mesmo de outros setores; são controladas e operadas no país, ainda que captem recursos no exterior (FALCONER & VILELA, 2001, p. 20).

Segundo o dicionário digital Aulete, competência é “a capacidade de realizar algo de modo satisfatório, aptidão”; ou ainda, é a “possibilidade de realizar tarefas, considerando uma hierarquia ou a necessidade de qualificação; poder ou autoridade daí decorrente”; e também pode ser “o conjunto de conhecimentos, capacitações, habilidades etc.”. Ainda no sentido popular, competência é uma palavra designada a indivíduo de grande capacidade, sabedoria etc.

Para os administradores Fleury & Fleury (2001, p.188) competência é

“um saber agir responsável e reconhecido, que implica mobilizar, integrar, transferir conhecimentos, recursos e habilidades, que agreguem valor econômico à organização e valor social ao indivíduo”.

Fazendo uma analogia com a competência de um regente de coro infantil no recorte desta pesquisa, inicialmente, este “saber agir responsável” precisa ser reconhecido por aqueles que trabalham na equipe (instrumentista acompanhador, preparador vocal etc.) e também pelo resultado da qualidade musical do grupo coral. São aqueles que convivem diretamente com o regente é que podem avaliá-lo competente. Além do valor econômico citado pelos autores, o regente competente agrega outros valores à organização como a imagem institucional perante a comunidade, tornando-se uma organização socialmente responsável e consequentemente melhor avaliado pelos consumidores ou por aqueles que investem na organização. O valor social individual do regente é uma conquista que poderá alçá-lo a uma melhor colocação no mercado de trabalho, neste caso, um mercado ainda pouco explorado pelos músicos no Brasil, além de agregar um diferencial diante da rede de conhecimentos.

Para Fleury & Fleury, o saber agir é um tipo de competência classificado por Guy Le Boterf (In: FLEURY & FLEURY, 2001, p. 188):

Saber agir: Saber o que e por que faz. Saber julgar, escolher, decidir.

Saber mobilizar recursos: Criar sinergia e mobilizar recursos e competências.

Saber comunicar: Criar sinergia e mobilizar recursos e competências.

Saber aprender: Trabalhar o conhecimento e a experiência, rever modelos mentais; saber desenvolver-se.

Saber engajar-se e comprometer-se: Saber empreender, assumir riscos. Comprometer-se.

Saber assumir responsabilidades: Ser responsável, assumindo os riscos e consequências de suas ações e sendo por isso reconhecido.

Ter visão estratégica: Conhecer e entender o negócio da organização, o seu ambiente, identificando oportunidades e alternativas.

Para Fucci Amato & Amato Neto

o termo competência pode ser entendido como um conjunto de conhecimentos, habilidades e atitudes para que um indivíduo desempenhe diversas atividades e pode ser estimulado por meio da educação formal e informal, da experiência profissional e da rede de configurações socioculturais a qual pertence (FUCCI AMATO & AMATO NETO, 2007, p. 4).

Este conceito não difere muito do que temos em Maximiano (2004) e Fleury & Fleury (2001), porém, ressaltamos a importância do regente de coro inserido no que Fucci Amato e Amato Neto chamam de “rede de configurações socioculturais”.

O economista Gilson Schwartz (2000, p. 87-92) aponta a necessidade do profissional do século XXI estar inserido no que chama de “redes de conhecimento”, entendidas como o espaço onde há intercâmbio de informações e experiências entre profissionais de diversas áreas. É um espaço de aprendizado, de reciclagem e continuidade da formação profissional.

O desenvolvimento das competências que agregarão valores para a organização e para o próprio regente não é suficiente para o preparo do profissional. É necessário, ainda, participar de redes de conhecimento onde se aprende com o outro, pelas novas informações e pelas experiências adquiridas no exercício dos saberes. Ainda poderíamos acrescentar que, a formação técnica do regente de coro, seja em uma graduação ou licenciatura em música não o capacita a exercer a profissão de um regente de coral infantil com crianças vulneráveis socialmente.

A relação entre desenvolvimento de competências e os processos de formação e treinamento convencionais tendem a gerar um *gap*, uma vez que não se concretizam as expectativas de desenvolver competências de forma quase “automática”, entre os egressos desses cursos. Em tese, esses processos de informação estão concentrados sobretudo no desenvolvimento de um dos principais recursos da competência: o conhecimento. [...] Os processos de formação desenvolvem-se distantes das condições nas quais as competências vão ser desenvolvidas (RUAS, In: FLEURY & OLIVEIRA JR., 2001, p. 250).

Segundo o administrador Roberto Ruas, as condições e especificidades do trabalho é que determinam o desenvolvimento das competências. As competências podem ser desenvolvidas e ensinadas. Para que haja competência, é necessário colocar em ação um repertório de recursos: os conhecimentos (saber), habilidades (saber-fazer) e atitudes (saber ser/agir) (DELORS, 1996, p. 89-102).

“A competência e os conhecimentos não são antagônicos, pois qualquer atuação competente sempre representa a utilização de conhecimentos inter-relacionados às habilidades e às atitudes” (ZABALA & ARNAU, 2010, p.11).

Os saberes, para o regente Nelson Mathias (1986, p. 20), precisam ser desenvolvidos pelo regente em quatro áreas: *habilidades físicas* (padrões de regência, gestos expressivos, uso da mão esquerda, preparação – ataques e cortes, dinâmica e agógica e fraseologia), *consciência auditiva* (afinação, consciência tonal, equilíbrio/unidade, consciência rítmica); *comunicação* (correção das faltas vocais, equilíbrio do som, motivação, exemplificação – demonstração, uso de analogias e ilustrações, liderança, relacionamento interpessoal) e *interpretação* (recriação das intenções do compositor, entendimento dos estilos e períodos históricos, execução da música dentro do estilo próprio e vivência da música).

2.2.3 Competências para o regente como educador musical

Além das competências da área administrativa de um coral, são importantes as competências específicas do regente enquanto educador musical, possuidor de uma formação musical consistente onde, segundo Oliveira (2003, p. 96), seriam contados

“o gosto musical, os níveis das habilidades musicais (voz e instrumento), a capacidade criativa e expressiva, o nível de apreciação crítica do repertório musical, a autocompreensão sobre os próprios saberes e competências, sabedoria e modéstia, mas, ao mesmo tempo, autoconfiança e alegria pelo que consegue fazer, a capacidade de trabalho interdisciplinar e as habilidades de negociação administrativa e pedagógica podem interferir decisivamente para o sucesso do profissional numa determinada ONG.

Da mesma forma como estes modelos teóricos e operacionais do mundo do trabalho e da produção são amplamente discutidos, o sistema educacional também reflete estas exigências. A pedagoga Fabiana Sena da Silva afirma:

A noção de competência, atribuída à capacidade do profissional da Educação para transmitir os conteúdos de acordo com estabelecido, é substituída pela competência baseada em prover as pessoas para que lidem com as situações de incerteza, de transformação, de resolução de problemas que são postas no mundo do trabalho (SILVA, 2006, p. 148).

O sociólogo e antropólogo Dr. Phillip Perrenoud (PERRENOUD, 2000) destaca as dez competências para o ensino que o educador deve desenvolver:

1. organizar e dirigir situações de aprendizagem;
2. administrar a progressão das aprendizagens;
3. conceber e fazer evoluir dispositivos de diferenciação;
4. envolver os alunos em suas aprendizagens e em seu trabalho;
5. trabalhar em equipe;
6. participar da administração escolar;
7. informar e envolver os pais;
8. utilizar novas tecnologias;
9. enfrentar os deveres e os dilemas éticos da profissão;
10. administrar a própria formação.

Posteriormente ao estudo das dez competências, o autor ainda acrescenta uma décima primeira competência relacionada à ação enquanto “ator coletivo” no sistema de ensino direcionada pela *reflexão sobre o seu fazer*.

O regente de um coral infantil precisa ser competente no desempenho de sua função que começa com o domínio do conhecimento musical e extrapola para a competência administrativa quando se espera que consiga administrar a logística de um coral infantil desde a sua criação, operacionalização diária dos ensaios e a organização de uma apresentação (saída do local de ensaio para o local de apresentação, busca de locais, eventos e oportunidades para apresentar seu trabalho junto ao coral, assegurar condições mínimas para o bom desempenho do coral, desde o lanche, ônibus, uniforme até os músicos que participarão da performance, quando é possível agregá-los). Não se pode negar também que a competência para educar seus coralistas é importante nesse contexto, pois esse aspecto educativo não se resume apenas à formação musical. É necessário saber

lidar com a capacidade de aprendizagem, disciplina, estímulo, concentração de cada criança que participa do grupo coral.

2.2.4 Competências para o regente de coro infantil em ONGs: demandas de uma formação não atendidas

Os cursos de música em nível de graduação e licenciatura não capacitam e nem instrumentalizam os alunos para o mercado profissional no que tange ao preparo com as necessidades prementes no trabalho em um projeto social: planejamento estratégico do grupo coral diante dos objetivos da instituição que o mantém, organização de recursos necessários para a viabilização de apresentações internas e principalmente externas porque aumentam os itens a serem providenciados (locação de transporte, planejamento de tempo de deslocamento, apresentação e retorno, contato com as famílias para tomarem ciência do que acontecerá e onde, cuidado com as necessidades fisiológicas primordiais⁴⁸ (alimentação, banheiro, água etc.) que precisam ser planejadas com antecedência, organização e preparo do repertório que será apresentado, providências quanto ao uniforme do grupo, acompanhamento instrumental e organização para viabilizar a execução dos instrumentos com extensão, fios, cabos, caixas amplificadoras, microfones etc., contato com o local e as pessoas responsáveis que o convidaram, administrar a direção da instituição onde está vinculado o coral, enfim, competências que, em geral, são exigidas mas que podem não ter sido adquiridas pelo regente. O pressuposto de que se o regente *conhece* (estudou) música então saberá *fazer* a música acontecer através do grupo coral e *será* um regente capaz de administrar todas as questões inerentes à sua função junto ao projeto social, juntamente com a excelente performance musical do grupo, não é razoável. Segundo Zabala & Arnau, “muitas vezes, ainda persiste a concepção de que quem sabe “já sabe fazer e sabe ser” (2010, p.20). Somente a competência técnica não permite que exerça seu papel de regente educador e gestor.

Num processo de seleção de músicos para trabalharem em projetos sociais, tanto o músico quanto aquele que o contrata desconhece todas as competências e habilidades necessárias para o sucesso do empreendimento com o coral infantil. Como medir e avaliar estas competências e habilidades? Como conhecer a logística

⁴⁸ BAREMBOIM & SAID (2003, p. 41) afirmam que “para tocar bem música, você precisa estabelecer um equilíbrio entre cabeça, coração e estômago. E, se um dos três não está presente ou está presente demais, você não pode usá-lo.”

necessária para o desempenho da função? O administrador Benjamin Moura define logística como

... o processo de gestão de fluxos de produtos, de serviços e da informação associada, entre fornecedores e clientes (finais ou intermédios) ou vice-versa, levando aos clientes, onde quer que estejam, os produtos e serviços de que necessitam, nas melhores condições (MOURA, 2006, p.15)

Zabala & Arnau asseguram que a formação inicial dos profissionais está centrada e reduzida apenas na aquisição de alguns conhecimentos e não em sua aplicabilidade diante das necessidades do dia a dia.

A formação inicial e permanente da maioria das profissões centrou-se e se reduziu à aprendizagem de alguns conhecimentos, ignorando as habilidades para o desenvolvimento da profissão (2010, p.18).

O desenvolvimento profissional do músico regente de um coro infantil sugere a necessidade de desenvolvimento de competências, habilidades e conhecimento musical para realizar um trabalho de bom nível musical (ter um coral que canta afinado, possui noção de coordenação espacial e motora, desenvolve repertório de maior nível de dificuldade técnica como peças a duas ou três vozes e não apenas peças em uníssono e curtas, como as oriundas do repertório folclórico brasileiro).

Baremboim & Said (2003, p.77) acreditam que a formação está calcada somente na informação e não na educação. Se as nossas universidades não preparam seus alunos para enfrentarem as lacunas do mercado de trabalho, não estarão preparando para a aplicação do que aprendem em sala de aula. Não se pode estudar para “saber por saber e sim saber para saber fazer” (ZALABA & ARNAU, 2010, p.18).

Martins (2010), citando como exemplo a maestrina Marin Alsop⁴⁹, afirma que “o maestro agora precisa mostrar certo “perfil de ONG” – ou seja, tem de coroar seu trabalho com uma dimensão, tipo assim, social e comunitária” (p.166). Fala ainda da necessidade de pensar nos setores da sociedade que não costumam frequentar as

⁴⁹ Marin Alsop: diretora artística da Sinfônica de Baltimore desde 2007, recém contratada como maestrina titular da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) a partir de 2012. É tida como profissional em ascensão, tendo dirigido grandes orquestras na Inglaterra e nos Estados Unidos. É mentora do OrchKids (uma versão do El Sistema venezuelano de ensino de música para crianças de baixa renda) e do projeto Rusty Musicians (Músicos Enferrujados) para adultos que interromperam sua educação musical.

salas de concerto, assim como outras formas de inclusão como fez o maestro inglês Simon Rattle, o maestro argentino-israelense Daniel Barenboim e o compositor, economista, político, ativista e educador, José Antonio Abreu na Venezuela com o El Sistema⁵⁰.

A ABEM – Associação Brasileira de Educadores Musicais discutiu vários aspectos da formação dos bacharéis e licenciados em Música no Brasil com o tema: “Pesquisa e formação em educação musical” no XI Encontro Anual da ABEM em 2002, documentado na Revista da ABEM n.8 de março de 2003. Alda Oliveira (OLIVEIRA, 2003), num dos artigos, afirma que “esse mercado de trabalho [em ONGs] está em franco desenvolvimento para o educador musical [...] Como sabemos, a formação do educador musical ainda não inclui conhecimentos ou mesmo disciplinas que dêem fundamentação e competências necessárias para tal”.

A partir de uma definição do que seria uma ONG⁵¹, Oliveira destaca os critérios de seleção da equipe de trabalho de uma ONG onde participou desde a sua criação e desenvolvimento em Salvador (BA) – Escola Pracatum de Carlinhos Brown⁵², ressaltando a importância do “relacionamento entre as pessoas, o sistema de seleção e avaliação, as formas de comunicação dentro e fora da equipe com os órgãos de financiamento do projeto, o sistema de valores de cada um, os hábitos de vida, o caráter e as coisas com que se identifica (religião, repertório musical etc.). Na realidade, são pelas características e qualidades mais sutis que as pessoas se diferenciam e se qualificam para o mercado de trabalho” (2003, p.96).

Esta afirmação não é diferente do que já vimos em Fleury & Fleury (2001) com base nas competências de Le Boterf: saber agir, saber mobilizar recursos, saber comunicar, saber aprender, saber engajar-se e comprometer-se, saber assumir responsabilidades e ter visão estratégica. “As características e qualidades mais sutis” que permitem um diferencial e qualificam para o mercado de trabalho em ONGs, podemos chamar de *competências e habilidades* no perfil de um regente de coro infantil nestes projetos sociais.

⁵⁰ Programa bem sucedido de formação musical para crianças desfavorecidas criado em 1975 na Venezuela.

⁵¹ Uma ONG é uma organização não governamental criada para solucionar problemas específicos de um contexto sociocultural, que, de outra forma, não seriam solucionados pelo governo ou pela sociedade em geral. Um grupo de pessoas capacitadas e comprometidas com a missão da ONG precisa estar unido em torno dos objetivos, das metas, das atividades e dos problemas surgidos, a fim de que as propostas principais da instituição sejam cumpridas e a sobrevivência auto-suficiente seja atingida e mantida.

⁵² Carlinhos Brown, nome artístico de Antônio Carlos Santos de Freitas. É cantor, percussionista, compositor, produtor, arranjador, pesquisador ou incentivador musical (segundo seu site oficial). Um dos projetos sociais criados por ele é o Pracatum – Escola Profissionalizante de Música. As iniciativas sociais de Carlinhos Brown já foi alvo de discussões e análises em muitos trabalhos acadêmicos.

3. DEMANDAS PARA O REGENTE DE CORAL INFANTIL DE PROJETOS SOCIAIS SEGUNDO A ÓTICA DOS PRÓPRIOS REGENTES

3.1 A busca por fontes primárias de informações

Para obter maiores informações sobre os atores sociais que demandaram o surgimento e a configuração atual dos grupos de canto coral infantil que emergiram desde a década de 1980, consolidando seu processo histórico e social na cidade de São Paulo, foi necessária uma pesquisa em fontes primárias, pois não existem registros escritos sistematizados sobre o tema. Alguns trabalhos acadêmicos já começaram a fazer esse registro de forma bastante sucinta como na dissertação de Vertamatti (2008) que contextualiza o coral infantil do Instituto de Artes da UNESP/SP (CantorIA), através da história do início do projeto e sua implantação.

Da mesma forma, para obtenção de dados sobre a percepção dos regentes quanto às novas demandas requeridas aos profissionais que dirigem corais infantis suportadas por ONGs e projetos sociais na cidade de São Paulo, conforme visão defendida nessa dissertação, fez-se mister também a realização de entrevistas com os protagonistas deste capítulo que está sendo escrito na História recente do canto coral infantil no Brasil.

As entrevistas foram realizadas pessoalmente e filmadas ou foram feitas perguntas por e-mail e as respostas obtidas foram feitas da mesma forma. A íntegra das entrevistas encontram-se nos anexos. Os regentes entrevistados foram:

Marlon Isamu Okubo, Projeto Aquarela, do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi.

Silmara Drezza, do Coral da Gente, do Instituto Baccarelli.

Lília Valente, do Projeto Zachi Narchi, da ONG Moradia e Cidadania.

3.1.1 A coleta dos dados

A coleta de informações em fontes primárias no que se refere tanto à história quanto à prática atual de atividades do canto coral infantil na região metropolitana de São Paulo na última década pressupõe o contato com as pessoas que protagonizam ou protagonizaram esse período. Para que essa forma de obtenção de dados tenha um parâmetro consensual no meio acadêmico é preciso que haja uma metodologia

conhecida e aceita pelos estudiosos. Para a elaboração deste capítulo da dissertação, foi realizada uma pesquisa de campo qualitativa, onde os instrumentos de coleta de dados foram *entrevista pessoal em profundidade* com roteiro organizado (no caso dos regentes Marlon Isamu Okubo e Lilia Valente) e gravado em Vídeo e a *aplicação de questionário estruturado com perguntas abertas* realizado por meio de e-mail com a regente Silmara Drezza. Em ambos os casos, após a realização da entrevista e estudo das respostas, um novo contato foi realizado por e-mail com os pesquisados para sanar as eventuais dúvidas.

A escolha dos três regentes para serem respondentes da pesquisa no qual se baseia este capítulo deu-se através do segundo processo:

1. Envio ao *mail list* da ARCI uma consulta sobre quem trabalhava com coral infantil em ONG ou quem conhecia algum regente que pudesse indicar.
2. Paralelamente, através de contatos pessoais do autor, foi feita uma pequena lista de nomes com regentes conhecidos que atuavam nesse segmento.
3. A partir da resposta dos integrantes do *mailing* da ARCI e mais essa pequena listagem de nomes procurou-se localizar regentes que atuavam na região da grande São Paulo, por questões logísticas.
4. Foram selecionados três nomes e fez-se contato com cada um deles, solicitando conhecer também o trabalho que realizam
5. Foi feita uma visita ao local de trabalho do regente para constatar *in loco* a atuação com o coral infantil. A entrevista foi realizada após se conhecer o trabalho da ONG e do regente.

No caso do regente Marlon, a entrevista foi feita logo após a apresentação do coral e levou cerca de uma hora. Com a regente Silmara, foi visitado o local e realizada uma conversa informal para obtenção de informações. A pesquisa foi realizada através de *e-mail* enviado posteriormente. Com a regente Lilia Valente, já se conhecia seu trabalho, e a entrevista foi realizada em sua residência e durou cerca de uma hora.

Segundo a pesquisadora Sonia Vieira:

Na *pesquisa qualitativa*, o pesquisador busca, basicamente, levantar as opiniões, as crenças, o significado das coisas nas palavras dos participantes da pesquisa.

Para isso, procura interagir com as pessoas mantendo a neutralidade. A pesquisa qualitativa não é generalizável, mas exploratória, no sentido de buscar conhecimento para uma questão sobre a qual as informações disponíveis são, ainda, insuficientes (VIEIRA, 2009, p. 5-6).

As entrevistas com técnicas qualitativas são realizadas por meio do entrevistador, que deve ao máximo, distanciar-se do entrevistado, mantendo uma postura “em busca da neutralidade”, mas pode e deve interagir com a “fonte primária”, a fim de buscar dados que só poderiam emergir com essa interação.

Entrevistador e entrevistado podem explorar mais longamente os pontos que considerarem importantes, mas o entrevistador precisa ser sensível à linguagem do entrevistado e não pode, de forma alguma, influenciar as respostas.

Nas entrevistas em profundidade, busca-se o detalhe. Elas são, necessariamente, menos abrangentes, pois se buscam respostas para uma ou duas questões. Logo, é uma pesquisa qualitativa. As perguntas do entrevistador seriam apenas no sentido de obter mais esclarecimentos sobre eventuais dúvidas a respeito do que disse o entrevistado (idem, p. 11)

A pesquisa realizada baseada nas respostas a um questionário de perguntas abertas via *e-mail* (aplicadas no caso da regente Silmara Drezza, e a outros pesquisados nesta pesquisa, como o regente Samuel Kerr, Viviane Valladão e Marlon Isamu Okubo) apresenta algumas vantagens e desvantagens. Vieira (idem, p. 19) afirma:

O levantamento de dados por e-mail ou internet é um procedimento recente, mas apresenta vantagens: os questionários são facilmente distribuídos, a coleta e o processamento dos dados são rápidos. [...] Para o respondente, a grande vantagem do questionário de autoaplicação é o fato de ser possível responder às questões no momento que quiser e durante o tempo que julgar necessário. Não há pressão. Para o pesquisador, o questionário de autoaplicação apresenta duas vantagens: as respostas são coletadas em formato padrão, o que facilita a análise, e existe a certeza de que o entrevistador não influenciou na resposta. Mas existem desvantagens. [...] o fato de as perguntas serem respondidas sem comentários adicionais. O pesquisador [...] fica sem as considerações dos respondentes, sempre úteis para melhorar pesquisas futuras...

No caso da pesquisa realizada com a regente Silmara Drezza (e com os demais regentes citados nesta dissertação), as considerações feitas por Vieira não se constituíram um problema, pois as respostas dadas foram sempre abrangentes – com comentários, e houve a possibilidade de se contatar novamente os respondentes para esclarecer qualquer imprecisão de informação.

3.2 O perfil dos regentes entrevistados e das ONGs onde atuam

3.2.1 Marlon Okubo, do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi

Marlon Isamu Okubo estudou regência por três anos na Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim (antiga Universidade Livre de Música – ULM), com o prof. dr. Marcos Júlio Sergl e fez mais dois anos de canto coral na mesma instituição. Além desta formação e a vivência como coralista em vários outros corais, fez cursos na OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, de Musicalização Infantil e *workshops* e oficinas com Thelma Chan, Bia Bedran e outros. Atualmente está cursando bacharelado em Música em uma instituição de ensino superior. É professor de musicalização no CEI (Centro de Educação Infantil) e coordena o Projeto Aquarela do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi, além de regente do coro infantil.

Para o trabalho com o coral infantil, Marlon Okubo conta com apoio de um pianista acompanhador⁵³. Os coralistas são divididos em grupos de acordo com a faixa etária: de 7 a 10 anos e de 11 a 15 anos. No ano de 2010, havia três grupos: um no período matutino e dois no período vespertino. Quando são convidados para apresentações, todas as crianças se reúnem e cantam juntas como um só grupo.

O coral já participou de diversas apresentações, como por exemplo, com Toquinho (cantor popular) e com o Coral Luther King, além de realizar diversas apresentações em igrejas, escolas e na própria dependência do Projeto Aquarela, situado na Vila Isolina, zona norte da cidade de São Paulo.

O coral ensaia no salão social do projeto que tem prédio próprio. As crianças que cantam no coral quando passaram pelo Centro de Educação Infantil (CEI), já tiveram aula de musicalização, pressupondo um contato inicial com a linguagem musical. Estas aulas são ministradas pelo regente do coral.

⁵³ O coral utiliza um piano acústico adquirido por meio de doação.

O repertório cantado pelo coral é selecionado daquele que o próprio regente já cantou enquanto coralista ou é resultado de pesquisas temáticas, como o obtido no segundo semestre de 2010 com o tema: “O Fantástico Mundo da Música”. As crianças fizeram uma pesquisa sobre a história da música brasileira, conhecendo seus principais intérpretes e compositores, o contexto histórico e apreciando as gravações das músicas mais significativas. Ao final, montaram um musical cantando as músicas escolhidas durante a pesquisa, com a participação do grupo de danças populares. Na apresentação desse trabalho final, foram convidados outros instrumentistas como um baterista e um guitarrista (ambos funcionários do Centro de Promoção Social), compondo uma pequena banda com o pianista/tecladista e o regente, que toca violão. Os arranjos vocais e instrumentais foram criados pelo regente e pelo pianista.

O regente, além de violonista e regente do coral infantil, também domina conhecimentos técnicos sobre microfonação e iluminação. Ele acumula também o cargo de gestor do Projeto Aquarela.

Figura 3.1 – Website do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi

Fonte: <http://www.biasi.org.br>

O Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi é uma entidade sem fins lucrativos com título de utilidade pública federal, estadual e municipal, fundada em 3

de novembro de 1972. Foi criada para atender crianças da comunidade, funcionando inicialmente como uma creche, mas hoje possui diversos projetos, tais como: CEI – Centro de Educação Infantil, para crianças de 2 a 5 anos; Biasi Jovem com cursos profissionalizantes nas áreas de panificação, informática, moda e design, práticas administrativas e teatro para jovens de 15 a 24 anos; Alfabetização de Adultos; projeto “Luz do amanhã”: cursos trimestrais, destinados a grupos de gestantes, que através de palestras, dinâmicas, vivências e vídeos, aprimoram seus conhecimentos, para uma maternidade mais consciente e tranqüila; A.A. (Associação Antialcoólica) e o Projeto Aquarela que, desde 2001, atende crianças que finalizam o ciclo de Educação Infantil (CEI) e ingressam no ensino fundamental público – faixa etária de 6 a 14 anos – com atividades de música, teatro, danças populares e informática. Segundo informação obtida no site www.biasi.org.br, a missão do Centro de Promoção Social Cônego Luiz Biasi é:

“Promover o ser humano para o exercício pleno da cidadania através da educação e da cultura. Combater a exclusão e qualquer tipo de preconceito. Praticar os princípios de igualdade e solidariedade para o bem comum e universal”.

3.2.2 Silmara Drezza e o Coral da Gente do Instituto Baccarelli

Silmara Drezza é licenciada em música pela Faculdade de Música Carlos Gomes/SP, estudou piano no Conservatório Gomes Cardim em Campinas/SP, cursou Pedagogia Musical Infantil na École de Musique Martenot (Paris) e fez curso de regência coral na Butler University (EUA) com o maestro Henry Leck. Estudou também com prof. Dr. Jocenei Bohrer, Eduardo Ostergreen, Jean Jacques Margueritat, Maria Guinand e Alberto Grau.

Sua sólida formação em regência coral infantil se consolidou com a fundação e direção de vários corais, entre eles: Coral Infantil do Colégio Divino Salvador, Coral Infantil Pio X (coral infanto-juvenil e coral juvenil), Coral Infanto-Juvenil do Centro Cultural de Campo Limpo Paulista com o patrocínio da empresa Thyssen-Krupp e o Coral da Gente do Instituto Baccarelli onde também atua como coordenadora da área coral. Além destes corais, em maio de 2010 iniciou dois novos grupos com crianças da rede pública de ensino da cidade de Jundiaí.

Tem ministrado oficinas de regência de coro infantil em Campo Grande/MS e Campinas/SP.

Há mais de vinte anos, Silmara Drezza regeu e rege corais com diferentes formações: coral infantil, coral infanto-juvenil, coral juvenil, de escolas da rede particular de ensino, escolas públicas, ONG's e corais patrocinados por empresa privada. Ela agrega um diferencial ao seu trabalho com o aspecto da expressão cênica. Embora tenha uma formação em piano, todos os seus trabalhos com corais têm o acompanhamento de um pianista.

A história do Instituto Baccarelli começa em 1996, mas somente em 2004 recebe esse nome já com quatro projetos em andamento: Sinfônica Heliópolis (prática orquestral), a Orquestra do Amanhã (iniciação em instrumentos), Coral da Gente (iniciação em coral) e EnCantar na Escola (iniciação em canto aplicado em escolas públicas). Todas as crianças começam participando do Coral da Gente, implantado em 2000, quando ingressam no instituto, localizado na comunidade de Heliópolis, zona sul de São Paulo, hoje com prédio próprio e salas apropriadas destinadas aos ensaios dos corais.

Figura 3.2 – Website do Instituto Baccarelli

Fonte: <http://www.institutobaccarelli.org.br>

O Instituto conta com o patrocínio de grandes empresas como a Telebrás, Volkswagen, Instituto Votorantim, Petrobrás e Comgás. Atende cerca de 1000 crianças e jovens.

Os diversos grupos corais do Projeto Coral da Gente são regidos por Gisele Cruz, Regina Kinjo, Joana D'Arc e Silmara Drezza. Os grupos são divididos por

níveis: iniciante, intermediário, avançado e juvenil. Todos são bastante requisitados para apresentações em importantes salas de concerto da cidade de São Paulo, com a participação de artistas consagrados no meio musical.

A missão do Instituto Bacarelli, de acordo com informações obtidas no site www.institutobacarelli.org.br é:

Oferecer formação musical e artística de excelência proporcionando desenvolvimento pessoal e criando a oportunidade de profissionalização, com foco em crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social.

3.2.3 *Lilia Valente e o coral infantil da ONG Moradia e Cidadania*

Lilia Valente é formada em Relações Públicas pela Unicamp, estudou música desde a sua infância. Foi membro da primeira diretoria da ARCI e presidente por duas gestões seguidas, criando na ocasião o coral Vozes da ARCI, um grande coro infantil formado por vozes selecionadas dos corais infantis de regentes associados.

Ela é também a idealizadora do Gran Finale – Festival Nacional de Coros Infantis. Este evento foi criado em 2002, nos moldes do National Youth Choral Festival que acontece no Carnegie Hall em Nova York (EUA) sob a direção do maestro Henry Leck.

O Gran Finale é um festival que acontece em duas etapas: a primeira é um *workshop* para regentes de corais infantis e a segunda é o concerto do coro de honra, formado por corais infantis selecionados previamente para o evento. Em geral, juntam-se mais de quatrocentas crianças. O Festival desempenha seu papel social, recebendo crianças de corais de projetos sociais através de uma bolsa-auxílio. Em oito edições do Festival, participaram cerca de 161 corais, 3.150 crianças e 800 regentes do Brasil todo.

O *workshop* para regentes de coros infantis é um momento de reciclagem e troca de experiências entre os participantes e com o maestro convidado para o Festival. Elias Moreira da Silva, Henry Leck, Carmen Mettig Rocha e Teruo Yoshida são os regentes que trabalharam nas edições de 2002 a 2010, com exceção de 2009, ano que não foi realizado o festival.

Lilia Valente trabalhou em muitos corais infantis até assumir o coral infantil da ONG Moradia e Cidadania. Esta é uma instituição que atua em nível nacional e em São Paulo desenvolve três projetos, sendo um deles o Projeto Zaki Narchi, na zona

norte, implantado por alguns funcionários da Caixa Econômica Federal, lotados na SR Santana. As atividades desenvolvidas pelo projeto são: Andaime (capacitação de adolescentes para o mercado de trabalho), Artesanato, Coral Infantil, Condicionamento físico para mulheres, Dança (para crianças e adolescentes de 7 a 16 anos), Judô, Inglês, Lego (em parceria com o Instituto Legozoom), Reforço Escolar, Teclado (para crianças e adultos), Teatro (para crianças e adolescentes de 7 a 17 anos) e Oficinas de Meio Ambiente.

A ONG Moradia e Cidadania/SP realiza a manutenção do Projeto Zaki Narchi através de recurso arrecadado dos associados e trabalho voluntário realizado, em sua maioria, por empregados aposentados e ativos da SR Santana – Caixa Econômica Federal. Conforme descrita no site www.moradiaecidadania.org.br, a missão da organização é:

Promover a cidadania de populações socialmente excluídas por meio da educação e geração de trabalho e renda, pautando-se na ética, na justiça social e na valorização da vida.

Figura 3.3 – Website da ONG Moradia e Cidadania

Fonte: <http://www.moradiaecidadania.org.br>

3.3 Novas competências demandadas segundo a percepção dos regentes

Os três regentes entrevistados possuem um perfil diferenciado, conhecido através de suas competências técnicas e formação, além de habilidades específicas. Os corais possuem qualidade musical, prezada através da afinação, ou seja, possuem um trabalho de técnica vocal. Os três corais são mantidos por ONGs, que desenvolvem outros trabalhos e atendem a outros públicos também. Esses corais fazem parte de um projeto maior que busca atender algumas necessidades específicas das populações-alvo da instituição. Dessa forma, é oportuno frisar que a atividade do coral infantil nessas organizações esteja inserida num conjunto de projetos que visa ao atendimento de uma comunidade em diversas frentes e necessidades, portanto ela é um projeto que se envolve tanto *verticalmente* numa segmentação sociográfica da população atendida (crianças, na escala: crianças, jovens, adultos, anciãos) – quanto horizontalmente numa abordagem de oferta de opções de atividades (adolescentes que gostam de cantar, num conjunto de atividades que incluiria, por exemplo: reforço escolar, esporte, arte).

Em todos os casos, a atividade do canto coral é vista nas instituições como um complemento e um componente de um leque de ações e atividades oferecidas para o atendimento de necessidades das comunidades no campo de formação educacional e cultural, abordando também os aspectos de crescimento pessoal na área de formação psicossocial.

3.3.1 Visão geral sobre os depoimentos e atuação dos regentes

Marlon Okubo prioriza o aspecto educacional do seu trabalho junto ao coral, enfatizando a necessidade do regente saber ouvir, conduzir o diálogo, conhecendo e compreendendo a realidade do ambiente familiar e social da criança, além de desenvolver o senso crítico e estético através da apreciação musical orientada. O fato de já ter experiência com organização de eventos musicais participando de muitos deles como cantor e instrumentista, desde a infância, o habilitou para a função que exerce hoje, o de coordenador do Projeto Aquarela. Além disso, possui conhecimentos necessários para operar uma mesa de som e iluminação.

As funções de educador, regente, violonista, arranjador, técnico de som e iluminação e coordenador de projeto (gestor), permite que se faça um paralelo com as competências e habilidades demandadas para o exercício da profissão em uma

ONG. Não existe uma equipe que cuide de cada setor ou assunto referente ao cotidiano do coral. Todas as funções são requeridas de uma única pessoa, delimitada pela questão do alto custo para contratação de uma equipe, mesmo que em caráter temporário. Segundo a afirmação de Marisa Fonterrada, citada anteriormente, o regente de um coro infantil deve servir a dois aspectos: o técnico e o artístico, mas além deles, a prática brasileira agrega outras funções: “as de educador, animador cultural, malabarista e, por vezes, também contínuo, secretário e faxineiro (CRUZ, 1997, p. 17).

As empresas financiadoras de projetos sociais, ou a diretoria de uma ONG espera que seu funcionário se envolva com os propósitos, objetivos e alvos a serem alcançados, espera que “vista a camisa” da causa. Marlon Okubo, em uma das apresentações documentadas, desempenhou as funções de educador, animador cultural, violonista, gestor do projeto, técnico de som e iluminação, enfim, competências esperadas pela diretoria da ONG que o contratou recentemente por “fazer a coisa acontecer”. Comprova-se uma mescla de competências nas funções desempenhadas.

A regente Silmara Drezza possui uma formação sólida em regência coral, mas no desempenho de sua função como regente, ela se ocupa prioritariamente do aspecto musical de seus grupos. No Instituto Baccarelli, ela tem à sua disposição uma equipe de apoio para as questões logísticas de suas apresentações internas e externas. A infraestrutura do Instituto permite um número de ensaios maior do que em outras instituições: são dois ensaios semanais. As ONG's são diferentes na forma de gestão e isto influencia diretamente na demanda do perfil do regente de coro infantil. O acesso a uma quantidade maior de repertório não exige que se escrevam arranjos específicos para o seu grupo, podendo utilizar-se das partituras já existentes.

Marlon Okubo é funcionário contratado pela ONG para desempenhar a função de coordenação e isto exige dedicação em todos os dias da semana. Já Silmara Drezza, mesmo desempenhando a função de regente de coro infantil e coordenação do setor de corais do Instituto Baccarelli, é regente de outros corais infantis com perfil diferenciado de coralistas: o coral mantido pela empresa Thyssen Krupp que recebe filhos de funcionários e crianças da cidade de Campo Limpo interessados em participar do grupo, um coral com diferenças sócio econômicas; o Coral Dons & Tons, um coral infantil com expressão cênica formado por crianças da rede pública

de ensino da periferia da cidade de Jundiaí/SP e o Coral Pio X, hoje um coro juvenil com coralistas que começaram a cantar desde a infância. A experiência de trabalhar com crianças de diferentes classes sociais a faz acreditar que é preciso trabalhar para que a música seja um fator “formador e transformador”. Mesmo tendo uma formação bastante sólida, acredita que as habilidades e competências que possui hoje para o desempenho de sua função junto a corais de projetos sociais, foram adquiridas através de “erros e acertos” no dia a dia, não foram obtidos e desenvolvidos por meio do curso de licenciatura em música.

Os regentes escolhem o repertório para os corais infantis “pensando em músicas que trabalhem questões sobre a preservação do meio ambiente, sobre o respeito, família, solidariedade...”. Na lista de músicas citadas como exemplo, percebemos uma mescla de repertório com níveis de dificuldades diferenciados, mas que seguem o princípio de formação com temas contemporâneos: A Paz (Gilberto Gil), Palco (Gilberto Gil), Filhote do filhote (Garfunkel) e outros.

Silmara Drezza ainda aponta uma questão: corais de projetos sociais dispõem de maior tempo para os ensaios, em geral duas vezes por semana, com duração de uma hora e meia (duas horas/aula) e os corais de escolas particulares se reúnem apenas uma vez devido ao grande número de atividades extracurriculares das crianças.

Lilia Valente é regente de um coral infantil mantido por uma ONG que tem abrangência nacional. As atividades são desenvolvidas em projetos localizados. O coral infantil do Projeto Zaki Narchi atende crianças de um condomínio Cingapura que possui 35 prédios, totalizando 700 apartamentos. É um público específico, com características sociais que refletem no trabalho de Lilia Valente enquanto regente do coral infantil.

Nesse coral ela conta com o apoio de uma pianista, mas ela mesma afirma que este quadro não se repete em outras instituições que atendem público semelhante, pois o gasto com a contratação de mais um profissional inviabilizaria o projeto do coral, por isso, em geral, ela toca teclado e dirige o grupo. Nesse caso, para a regente, não há possibilidade de uso do gestual de regência no trato desse coral, pois ela precisa acompanhar o coro infantil tocando um instrumento.

As apresentações são os motores motivacionais para o coral. Quem possui os contatos (rede de conhecimento) e pode conseguir apresentações do seu grupo coral é o próprio regente. Não é uma função da direção da ONG. Lilia Valente

acredita que nestas apresentações é que a criança desenvolve a sua autoestima. É o momento em que ela mostrará o resultado de seu esforço, de sua capacidade. É o espaço para que a criança demonstre, através do bom resultado estético da apresentação, que contribuiu para este fazer musical.

Neste aspecto, os três regentes entrevistados, testemunham casos de crianças totalmente transformadas através da participação na atividade coral. Esse é um fator constante no trabalho dos regentes.

O ensaio do coral é um espaço onde a criança se sente amada, compreendida, “é um acalanto pra vida dela”, segundo Lilia Valente. “É uma realização! Se sentem importantes, se sentem capazes”. “A transformação é física”, notória, visível na postura da criança. Lilia Valente ainda acredita que o coral, por ser um grupo artístico, trabalha com a questão de autoestima de forma mais clara e direta.

Baseada na experiência como regente de vários corais infantis, Lilia Valente levanta algumas diferenças nos corais com crianças de classe média, média alta: as crianças têm acesso à informação, produzem mais rapidamente, são mais equilibradas por terem acesso ao atendimento médico especializado, mas emocionalmente são todas iguais, independentemente de sua origem social.

Outro problema apontado por Lilia Valente são os problemas de saúde ligados ao sistema respiratório das crianças. Muitos problemas de afinação estão relacionados à asma, bronquite e alergias que interferem na saúde vocal das crianças em geral. O coral é uma atividade de custo baixo, abrange um número grande de crianças e demanda um número pequeno de profissionais: o regente e o instrumentista acompanhador (pianista/tecladista). Por entender desta forma, Lilia Valente acredita no coral como porta de entrada para um novo mundo. Um estágio em que todas as crianças deveriam passar antes de pensarem no domínio técnico instrumental. Thelma Chan também defende o coral como atividade que deveria anteceder o estudo musical de um instrumento, pois é cantando que se conhecem diferentes ritmos, diferentes sons produzidos pela voz. Silmara Drezza também defende a necessidade de se ensinar a importância do ouvir, aprender a perceber, aprender a escutar música.

Existem discussões a respeito da volta da disciplina de Música ao currículo escolar⁵⁴. Os regentes entrevistados acreditam e defendem a inserção do canto coral infantil nas atividades de música.

Lilia Valente tem formação em outra área do conhecimento (Relações Públicas), mas os cursos dois que participou deram embasamento para o seu fazer musical através do canto coral infantil. Mais uma vez a comprovação de que o conteúdo pertinente à formação e capacitação do regente de coro infantil não foi suficiente.

3.3.2 *Demandas por uma perspectiva holística do coro infantil*

Todos os regentes entrevistados, Marlon Okubo, Silmara Drezza e Lilia Valente, de certa forma ressaltaram que a formação técnica é imprescindível para o exercício da função de regente de coro infantil, e esta deve ser acrescida de conhecimentos específicos no que se refere às características do público-alvo trabalhado: as crianças. Por isso mesmo, capacitação pedagógica para tratar essa faixa etária torna-se necessária, além de treinamento específico para lidar com crianças em situação de vulnerabilidade social, que é o caso de muitas delas em projetos dessa natureza. A questão da baixa autoestima, da desnutrição e até casos de violência doméstica são temas que fazem parte do cotidiano do público alvo a ser atendido. Se por um lado isso parece ser uma barreira intransponível, por outro, a satisfação de poder fazer parte de um projeto com ações coordenadas visando a promoção e inserção social de uma comunidade é algo muito compensador, no discurso dos regentes.

Além de domínio de competências nessas duas áreas (técnica e pedagógica), outras habilidades requeridas ao regente de coro infantil de projetos sociais no campo de gestão ficaram bastante evidenciadas. A necessidade do regente “fazer acontecer” o coral infantil envolve diversos aspectos. Conseguir espaços para realizar as apresentações, planejar e gerenciar a logística que envolve o deslocamento de várias crianças, algumas vezes acompanhadas por seus pais, pensar na segurança, alimentação, vestuário, horários envolvem habilidades distintas. O regente precisa estar preparado para desempenhar essas funções, pois a apresentação do coro ao público, por envolver diversos públicos de interesse, carrega em si muitas expectativas e promessas: o estímulo à autoestima das

⁵⁴ A Lei nº 11.769, publicada no Diário Oficial da União, no dia 19 de agosto de 2008, acrescenta um parágrafo ao artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) — nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, tornando obrigatório o ensino de música na educação básica. Com esta obrigatoriedade, criou-se a demanda por professores habilitados na área de música. Desde então, os sistemas de ensino teriam 3 (três) anos letivos para se adaptarem às exigências estabelecidas nos arts. 1º e 3º desta Lei, ou seja, até o ano de 2011.

crianças, a possibilidade de se evidenciar a marca do(s) patrocinador (es) do coro, a necessidade de se “mostrar serviço” aos dirigentes da ONG, a oportunidade de se fornecer lazer e entretenimento para a comunidade que vai assistir à performance, a coroação dos esforços da equipe que esteve envolvida em todo o processo de apoio e logística (pais, funcionários, voluntários). Todos esses grupos de certa maneira são impactados pela apresentação. Daí a importância de gerir esse evento com profissionalismo, a fim de que essas expectativas sejam atendidas e o trabalho continue.

Essa visão holística do coro infantil, que envolve além do público alvo da atividade – as crianças – englobando diversos outros grupos de pessoas e instituições é uma prerrogativa para o regente-gestor, sobretudo no contexto de um projeto social do Terceiro Setor.

De acordo com as informações levantadas acerca da dinâmica e demandas requeridas aos regentes de coro infantil de projetos sociais, há possibilidade de se conceber os seguintes modelos de coral infantil de acordo com a orientação e objetivos estabelecidos:

- o coro infantil orientado para apresentação (enfoque técnico artístico);
- o coro infantil cujo foco é a educação do indivíduo (enfoque pedagógico) e
- o coro infantil como empreendimento social (enfoque na gestão).

Fazendo as devidas associações e refletindo sobre as propostas do coro através dos períodos históricos assinalados, podemos chegar ao seguinte quadro sintético:

Quadro 3.1 – Competências requeridas ao regente em função de objetivo e enfoque do coro

Tipologia	Objetivo	Enfoque	Competências requeridas
Coral regido pelo mestre-de-capela	Boa <i>performance</i> nas missas	Técnico Artístico	Técnica musical
Canto Orfeônico	Educação para os incultos	Pedagógico	Técnica musical Pedagógica
Coral infantil de Projeto Social	Desenvolvimento pessoal e inserção social	Gestão Social	Técnica musical Pedagógica Gerencial

No coral regido pelo mestre-de-capela, cujo demandador era a Igreja Católica, o objetivo principal era obter uma boa *performance* do coro nas missas e eventos religiosos. O enfoque, portanto, era técnico-artístico e a principal competência

requerida ao regente era a de técnica musical. É bem verdade que o mestre-de-capela era um músico erudito, versado em letras, com grande habilidade de relacionamento interpessoal para manter-se na posição e obter serviços que provisionariam uma renda extra. Além disso, seu conhecimento em saber ler, escrever e fazer contas era importante para sua manutenção, pois através do ensino era garantida parte de seu sustento. Na falta de alunos particulares, a alternativa era manter algum comércio paralelo à atividade de músico. Essas habilidades eram imprescindíveis para a sua sobrevivência, mas a competência central para o desenvolvimento de sua atividade era requerida no enfoque técnico-artístico de *performance* do coro.

No Canto Orfeônico, o regente mantém um enfoque no aspecto técnico-artístico, mas a inspiração para a concepção dessa modalidade de canto repousa na idéia da necessidade de se “civilizar os iletrados culturais”, tendo, portanto, prevalência do caráter pedagógico, conduzido pelo Estado. Houve um forte componente de divulgação de propaganda ideológica na instituição e disseminação do Canto Orfeônico no Brasil, sobretudo na Região Sul-Sudeste, mas a ideia de que essa atividade servia para o fortalecimento do espírito cívico da sociedade (tanto os coralistas – estudantes, quanto ao público que assistia às apresentações) reforça o caráter educacional, independente da ideologia pregada. Ao professor de Canto Orfeônico demandava-se a competência técnica artística e competência pedagógica – capacidade de ensinar as crianças a cantar.

Atualmente têm se difundido corais infantis de projetos sociais idealizados e mantidos por ONGs, refletindo-se a tendência da Sociedade Civil de se apropriar e ocupar espaços anteriormente preenchidos – ou que deveriam ser preenchidos – pelo Estado. Os objetivos gerais dessas ONGs são o desenvolvimento pessoal e inserção social dos indivíduos das comunidades por elas atendidas. O enfoque do regente, portanto, deve ter uma visão mais abrangente, holística, que inclui a competência gerencial. A competência gerencial do regente abrange os aspectos técnico-artístico, interpessoal, intelectual e intrapessoal. Conforme os depoimentos obtidos através das entrevistas, de fato, o regente de coral infantil de um projeto social do Terceiro Setor precisa exercer funções que exigem conhecimentos e habilidades tanto técnicas (quanto à música, regência, características da voz infantil), quanto pedagógicas (relações interpessoais) e gerenciais (acrescidas das habilidades de administrar, planejar, improvisar e “fazer acontecer”).

Nota-se, portanto, uma evolução de competências requeridas ao regente de coro infantil, em função das demandas dos atores sociais em evidência no plano sócio-histórico. A Igreja demanda uma habilidade principal ao mestre-de-capela regente de coro infantil baseada na *performance* nos serviços religiosos. O Estado, através do Canto Orfeônico, solicita aos professores regentes que, através de uma *performance* adequada nos eventos cívicos, eduquem os participantes para apreenderem os valores sociais e políticos desejados, configurando a demanda por competência técnico-artística e pedagógica. Já os corais infantis mantidos por ONGs através de projetos sociais visam atender carências de desenvolvimento pessoal e inserção social de crianças em contextos de precariedade. Há, de fato, a necessidade de se desenvolver, além dos aspectos técnico-artísticos e pedagógicos, esperados de um coro, a dimensão do regente como gestor, com habilidades para lidar com diversos públicos, interesses e necessidades. Os públicos são as crianças, pais, direção da ONG, financiadores, comunidade em geral, com seus interesses diversos e necessidades específicas. O quadro abaixo resume as considerações levantadas.

Quadro 3.2 – Competências requeridas ao regente de coro infantil de projeto social

Atribuições do regente de coro infantil	Requer competências no campo		
	Técnico musical	Pedagógica	Gerencial
Planejamento estratégico do coro: missão e objetivos do coro; o lugar do coro na instituição; o que e como fazer para se atingir as metas estabelecidas para certo período			Visão estratégica de Administração e de Marketing
Condução de ensaios: Triagem dos componentes do coro; escolha de repertório; planejamento dos ensaios; execução dos ensaios; técnica vocal; acompanhamento instrumental	Música, Regência, Instrumento, Técnica Vocal, Voz infantil,	Pedagogia, Psicologia infantil	
Planejamento artístico: Apresentação como espetáculo: escolha do tema e concepção da apresentação: concepção visual: enredo, cenário, figurino, performance, falas, atuação etc.	Cenografia, Dramaturgia, Design	Pedagogia, Arte, Cultura	
Pré-apresentação: Intermediação e negociação dos locais para apresentação; preparo da logística: (autorizações, transporte, alimentação); comunicação do evento (texto, cartaz, release, programa); documentação do evento (fotos, gravações) Apresentação: Organização da equipe de apoio de logística (pais, transporte, alimentação) e de apresentação (luz, som, gravação, montagem, músicos, preparador vocal). Função de apresentador e de regente. Pós-apresentação: desmontagem, guardar os materiais, acompanhar crianças na volta, fazer contatos sociais.	Música, Voz infantil, Regência, Técnica Vocal, Instrumento, Iluminação, Sonoplastia, Oratória	Pedagogia, Psicologia infantil	Técnicas de negociação, Logística, Administração geral, Administração de pessoas, Relações Públicas, Design, Marketing
Gestão comunicacional do coro: Manter relacionamento com os diversos públicos: crianças, pais, equipe de apoio do projeto, voluntários do projeto, comunidade de colaboradores da ONG, direção da ONG, empresas e pessoas financiadoras, comunidade ao redor do projeto, poder público, imprensa, sociedade em geral.			Marketing social; Marketing de relacionamento, Relações Públicas
Gestão administrativa do coro: controle de verbas. Fazer cotações, orçamentos, administrar entradas e saídas. Negociar e administrar patrocínios e apoios.			Administração geral, Finanças, Contabilidade

Gestão pedagógica do coro: o coro como uma atividade lúdica e pedagógica. Planejamento e execução de atividades pedagógicas e lúdicas com os integrantes do coro.		Pedagogia, Psicologia infantil, Didática	
Educador: ensino de música; sensibilização para as artes e cultura; educação para cidadania; desenvolvimento da socialização e de relações humanas; educação para a formação de valores humanistas e desenvolvimento de habilidades pessoais.	Música, Voz Infantil, Técnica vocal	Pedagogia, Psicologia infantil, Didática, Artes, Cultura geral	

A formação do regente de coral, quando esta acontece em uma instituição de ensino superior (curso de graduação ou licenciatura) tem sido muito parcial, com enfoque total na área técnica. O Projeto Pedagógico do Curso (PPC) tem a preocupação apenas de formá-lo nos conhecimentos pertinentes ao exercício de um aspecto da profissão – o conhecimento da linguagem musical necessária para fazer música pela regência. A competência de saber mobilizar recursos para que isso aconteça não é oferecida como conteúdo num curso de regência, portanto, o egresso entra no mercado de trabalho sem ter noção de que as demandas atuais exigem que regente também saiba captar e mobilizar recursos em prol de um projeto de canto coral infantil, por exemplo. Nem sempre é ele quem precisa se envolver na questão financeira, mas é fatalmente refém da falta de recursos destinados para a manutenção e o fomento do grupo coral. A questão da viabilidade e sustentabilidade do coro infantil torna-se preponderante para o exercício da profissão. Quando um coral é mantido por uma empresa privada, os recursos financeiros são planejados e liberados de forma pontual, porém, quando os projetos são menores, a facilidade de planejamento de novas propostas que envolvam custo financeiro, não são apoiadas. Por exemplo, alguns regentes trabalham sozinhos porque a instituição que os contratou não tem condições de pagar um instrumentista acompanhador ou até mesmo um preparador vocal ou coreógrafo. Isto exige que o regente tenha domínio em áreas que extrapolam o exercício da regência gestual. Lilia Valente exemplifica:

“Preciso tocar o teclado na apresentação e nos ensaios para acompanhar o coral porque não tenho pianista acompanhador. Não dá pra tocar e reger ao mesmo tempo, então o gestual vai ficando sem possibilidade de uso”.

O regente necessita ter uma bagagem de técnica vocal e domínio de um instrumento para acompanhamento do repertório proposto ao grupo coral. Mais uma vez nos deparamos com o aspecto da formação (deficitária) do regente (coral): será

que os cursos superiores no Brasil estão atendendo de modo suficiente e eficiente o preparo profissional do aluno que assumirá um grupo coral na realidade brasileira?

As concepções de formação, as intenções das ações pedagógicas e a estrutura curricular são praticamente as mesmas em todos os projetos, o que acaba por resultar em um único modelo de profissional. Idealiza-se uma mesma formação para todos os professores de música. Penso que se o curso pretende formar profissionais com diferentes perfis deveria oferecer meios para tal, pois os professores que irão trabalhar na educação infantil estão recebendo a mesma formação daqueles que serão regentes de corais adultos – ou qualquer outra especialidade. Uma solução seria a oferta de licenciaturas com diferentes modalidades: professores com especialidade em tecnologia musical, música brasileira, rock, música erudita; professores de música com especial formação para trabalhar com a educação infantil ou com crianças portadoras de necessidades especiais; professores regentes corais ou grupos instrumentais; etc. (MATEIRO, 2009, p.65).

Silmara Drezza afirma: “na minha formação superior eu não tive nenhuma matéria neste aspecto”, referindo-se ao conhecimento sobre as sérias implicações da desnutrição no desenvolvimento motor e cognitivo da criança⁵⁵. Ela ainda afirma que “estas ‘habilidades’, para mim, foram adquiridas no dia a dia, com erros e acertos, e em cada erro sempre eu me esforço para ver o que eu posso ajudar outros alunos de um jeito diferente”.

Podemos alinhar nosso pensamento ao de Mateiro, reafirmando a necessidade de que os cursos de licenciatura sejam estruturados de forma a atender a demanda por profissionais melhor qualificados para o mercado de trabalho em ascensão no Terceiro Setor ou fomentar iniciativas de associações segmentadas no coral infantil como a ARCI, por exemplo, para que se continue oferecendo formação paralela complementar aos futuros profissionais da área. O apoio a iniciativas privadas como as Oficinas Corais Primeiro Passos, organizada por Lilia Valente através da Pró-Coral Eventos também são uma alternativa para se auxiliar a preencher a lacuna existente no setor.

⁵⁵ Seu trabalho está pautado no coro infantil com movimentação cênica. Inscreveu-se para fazer um curso sobre psicomotricidade com o objetivo de obter um embasamento mais aprofundado que possibilite compreender e ajudar as crianças em suas dificuldades individuais. Embora o coral seja um trabalho em grupo, o acompanhamento e avaliação de sua aprendizagem são individuais.

FECHANDO AS DISCUSSÕES: À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

4.1 O coro infantil e as demandas dos atores sociais no palco global

A perspectiva de se enxergar as instituições como sendo atores sociais no palco global, através dos tempos, leva-nos a considerar que a atividade de canto coral sempre foi utilizada como instrumento dessas instituições para se alcançar seus objetivos e propósitos de cada momento histórico. Nos períodos Colonial e Imperial do Brasil, passando pela República Velha e Estado Novo, até chegarmos à Nova República, é possível perceber claramente que as demandas requeridas ao regente do coro infantil é pautada pelo ator social que está em evidência de cena no palco global. Isso, no entanto, não significa que não haja outro ator social atuando paralelamente, dirigindo uma demanda diferenciada. O que se pode concluir, no entanto, é que há uma prevalência notória na formatação e *modus operandis* do coral infantil relacionada à época em que determinado ator social está em cena.

A Igreja Católica, da época do Brasil-Colônia ao Império, utilizou-se dos corais de vozes para os serviços religiosos, reproduzindo uma secular tradição que encerra, em si, elementos que explicitam o caráter de evangelização e manutenção do *status quo* de uma colônia cristã católica. A presença do coro infantil inserido em meio ao coral de adultos, conduzido pelo mestre-de-capela é um retrato dessa realidade de dominação da Igreja Católica nesse período.

O uso do Canto Orfeônico, no período da República Velha e do Estado Novo, demonstra a utilização do coral infantil (juntamente com o juvenil e o adulto) num projeto de hegemonia ideológica nacionalista que foi desenvolvido por anos no Brasil, tendo sido incorporado como disciplina obrigatória no país nesse período. Da assimilação do repertório (conteúdo), passando pelos ensaios (a prática) até as apresentações públicas (o apogeu do processo), a mensagem do Estado era passada não apenas aos componentes do coro orfeônico, mas também aos espectadores que assistiam às apresentações.

A abertura política no Brasil e o fim da ditadura militar na Nova República trouxeram novos ares políticos que permitiram o renascimento e a consolidação de uma Sociedade Civil autônoma, não tutelada nem censurada pelo Estado, processo esse que ainda está em andamento. A partir desse novo ambiente, houve a

manifestação espontânea de instâncias não-governamentais e não-eclesiásticas de constituição do movimento canto coral nos anos 1980 e 1990. Mesmo a presença do Estado ao oferecer os Painéis Funarte de Regência Coral foi exercido a serviço de uma comunidade protagonista e não como um instrumento de dominação. Paralelamente a esse movimento coral, a própria sociedade, através do amadurecimento e consolidação de organizações do Terceiro Setor no Brasil e do exercício da Responsabilidade Social Empresarial por parte do Segundo Setor, faz proliferar inúmeros projetos sociais para preencher vazios do Estado na área social. Os regentes de coro infantil nesse contexto de exercerem a regência em projetos sociais financiados com recursos provenientes da iniciativa privada – empresas e, em muitos casos, com verbas do governo também, protagonizam um momento de apropriação da Sociedade Civil de outros espaços do palco global. As oportunidades que surgem para o regente atender as demandas desses públicos (comunidades, empresas, ONGs) nesse contexto específico são um grande desafio.

4.2 O coro infantil em projetos sociais do Terceiro Setor

O Terceiro Setor no Brasil tem apresentado grande crescimento numérico e qualitativo nos últimos anos. Isso proporciona também o crescimento de oportunidades profissionais nas organizações que o compõem. Há quatro aspectos importantes que indicam a tendência de crescimento do setor:

- as demandas sociais no Brasil e no mundo continuam grandes e crescentes;
- a Sociedade Civil brasileira tem se mobilizado cada vez mais para atuar como protagonista no atendimento das demandas sociais de comunidades carentes e públicos específicos (crianças, jovens, adultos, terceira idade, portadores de necessidades especiais etc.);
- As expectativas e pressão da sociedade têm levado as empresas a desenvolver projetos sociais como forma de responder à crescente exigência por parte dos clientes e comunidade em geral para que as organizações do Segundo Setor exerçam ações que comprovem sua Responsabilidade Socioambiental Empresarial. Num ambiente competitivo, onde as empresas têm necessidade de construir uma imagem positiva isso é imperativo.

- Áreas de educação infantil, de arte e cultura e de preservação ambiental, são muito apreciadas num portfólio de ações sociais que uma empresa deve exercer. O coral infantil encaixa-se perfeitamente nessa tendência.

As demandas sociais crescentes, o protagonismo da Sociedade Civil e o financiamento das empresas e do governo formaram a tríade necessária na qual se baseia a configuração de projetos no Terceiro Setor.

Nessa perspectiva de apoio e envolvimento de todos os componentes da sociedade tripartite, os corais infantis de projetos sociais de ONGs são uma grande e excelente oportunidade das empresas se envolverem em empreendimentos relevantes e sustentáveis que auxiliem no fortalecimento de sua imagem corporativa, marcando seu compromisso no que se refere à Responsabilidade Social Empresarial, aproveitando, em alguns casos de leis de incentivo, como a Lei Rouanet, quando associados a um projeto cultural que gerem produtos audiovisuais.

O estabelecimento de projetos de corais infantis em ONGs mantidos por empresas tem sido uma forma de se construir uma imagem de marca empresarial positiva. As apresentações públicas do coro podem se configurar como uma forma eficaz de propaganda institucional, pois lida com temáticas extremamente prezadas pelo público: crianças, arte e educação. Com essa prática, pode-se reforçar ainda mais o potencial de sensibilização positiva do público-alvo e da comunidade em geral, alvos desejados em qualquer ação comunicativa mercadológica. A imagem institucional positiva proporcionada por uma apresentação pública de um coro infantil é obtida com custos relativamente baixos – no contexto de valores de publicidade – se compararmos aos custos que uma apresentação musical convencional, conduzida por um grupo musical comercial teria para a empresa.

Essa sinergia capitalizada pela prática do Marketing Social Empresarial é conduzida através da parceria entre as empresas, ONGs e comunidade, e cada ator social pode obter algum ganho: a empresa fortalece a sua marca; a comunidade tem algumas de suas necessidades atendidas pela empresa, e a sociedade em geral tem alguns de seus déficits sociais diminuídos.

4.3 Coral infantil em projetos sociais: um desafio para toda a sociedade

A oportunidade de se desenvolver a regência de um grupo de canto coral infantil num projeto social hoje deve sempre ser encarada segundo uma perspectiva contextualizada e holística. Essa não é uma atividade isolada que requer apenas capacidades técnicas e pedagógicas do regente. É uma grande possibilidade de exercício de uma série de outras competências em prol de um objetivo mais amplo que o fazer musical. E o ponto de convergência desse universo de relações é o regente. O envolvimento de diversos públicos e interesses e, principalmente, a forma de financiamento desse empreendimento é de fundamental importância para o bom desempenho do profissional que estará à frente do projeto. Há desafios para todos os atores sociais envolvidos nesse processo: para os regentes, há a necessidade de busca de aperfeiçoamento em diversas áreas de conhecimento, a fim de habilitar-se realmente para a função; para as faculdades de música e instituições de formação, é premente desenvolver esforços para a atualização da matriz curricular em reconhecimento de que há uma nova realidade e uma nova demanda de mercado, que exigirá a inclusão de novas disciplinas. Para as ONGs, é mister analisar os benefícios e vantagens de se trabalhar corais infantis com vistas a atendimentos de demandas holísticas em comunidades em situação de carência e públicos em estado de vulnerabilidade. Às empresas, cabe a análise de viabilidade no envolvimento com projetos dessa natureza, que ajudem a evidenciar sua atuação cidadã no necessário exercício da Responsabilidade Social Empresarial e também na construção de uma imagem positiva de marca, sob o ponto de vista do Marketing Social. Ao Estado, cumpre apoiar e fomentar essas iniciativas, tanto nos aspectos legais, no que tange às leis de incentivo, quanto na dimensão educacional, com a efetiva consolidação da disciplina de música nas escolas. E à sociedade como um todo, é fundamental a continuidade do protagonismo em ações que busquem o bem comum, utilizando-se para isso, neste caso, das possibilidades que o canto coral infantil traduz instrumento de intervenção social e exercício de cidadania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Antonio Carlos Carneiro de. *Terceiro setor: história e gestão de organizações*. São Paulo: Summus, 2006.
- ANTUNES, Celso. *As inteligências múltiplas e seus estímulos*. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- ARMANI, Domingos. *Mobilizar para transformar: a mobilização de recursos nas organizações da sociedade civil*. São Paulo: Peirópolis; Recife: Oxfam, 2008.
- BAPTISTA, Raphael. *Tratado de regência aplicada à orquestra, à banda de música e ao coro*. 2. ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.
- BARENBOIM, Daniel; SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos: reflexões sobre música e sociedade*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOCHNIAK, Regina. *Questionar o conhecimento: interdisciplinaridade na escola... e fora dela*. São Paulo: Loyola, 1992.
- BORÉM, Fausto. *Quatro olhares experientes sobre a música coral brasileira*. PER MUSI, Belo Horizonte, n. 15, p. 90-92, jan-jun de 2007. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/15/num15_cap_11.pdf Acesso em 26 de março de 2011.
- CAMPOS, Nilceia Protásio. *Luz, câmera, ação e... música! Os efeitos do espetáculo nas práticas musicais escolares*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v.13, p. 75- 82, set. 2005. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista13/revista13_completa.pdf. Acesso em 17 de março de 2011.
- CARLINHOS BROWN. Site pessoal. Disponível em: <http://www.carlinhosbrown.com.br/musicas/> . Acesso em 9 de março de 2011.
- CARTOLANO, Ruy Botti. *Regência: coral, orfeão, percussão*. 3. ed. rev. e ampl. Irmãos Vitale, Brasil, 1968.
- CAVALCANTI, Marly (org.). *Gestão Social, Estratégias e Parcerias: redescobrimos a essência da administração brasileira de comunidades para o Terceiro Setor*. São Paulo: Saraiva, 2008.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CHANLAT, Jean-François. *Ciências Sociais e Management: reconciliando o Econômico e o Social*. São Paulo: Atlas, 1999.
- CHAROUX, Adriana Guazzelli. *A ação social das empresas. Quem ganha com isso?* São Paulo: Peirópolis, 2007.
- CHIAVENATO, Idalberto. *Administração de recursos humanos: fundamentos básicos*. 7. ed. ver. e atual. Barueri/SP: Manole, 2009.
- CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- COELHO, Simone de Castro Tavares. *Terceiro Setor: um estudo comparado entre Brasil e Estados Unidos*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

COELHO, Willsterman Sotani. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o instrumental de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Belo Horizonte, 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/GMMA7XNHAA/1/sottani_coelho_disserta_o_ufmg_2009.pdf. Acesso em 8 de março de 2011.

CONDE, Renata Vieira. *CST-Arcelor Brasil: em sinfonia com suas estratégias econômicas e de responsabilidade social empresarial*. 2006. Disponível em: http://www.fee.tche.br/5workshop/pdf/gt05_renata.pdf. Acesso em 8 agosto 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Passarinhada do Brasil: Canto Orfeônico, educação e getulismo*. Bauru/SP: EDUSC, 1998.

CRUVINEL, Flávia Maria. *Educação Musical e transformação social: uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Instituto Centro-Brasileiro de Cultura, 2005.

D'ASSUMPÇÃO JÚNIOR, José Teixeira. *O regente de coro: educador e artista*. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, nov. 2010, p. 231-243. Rio de Janeiro. Anais: Programa de Pós-Graduação em Música. UNIRIO, 2010. Disponível em: <http://www.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-Jose-dAssumpcao.pdf>. Acesso em 29 de dezembro de 2010.

DELORS, Jacques, et. alii. *Educação: um tesouro a descobrir: relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*. Trad. José Carlos Eufrázio. Cortez: São Paulo; UNESCO; Brasília, 1996.

DUPAS, Gilberto. *Atores e poderes na nova ordem global: assimetrias, instabilidades e imperativos de legitimação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

DUPRAT, Regis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERNANDES, Angelo José. *O regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros*. Campinas/SP, 2009. 483 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

FERNANDES, Rubem César. *Privado porém público: o terceiro setor na América Latina*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. *A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem?* Opus, Goiânia, vol. 1, p. 72-78, dezembro de 1989. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus1/opus1-8.pdf>. Acesso em 21 de março de 2011.

FLEURY, André Leme. *Redes de conhecimento: aplicações temáticas e regionais*. XXIII ENEGEP – Encontro Nacional de Engenharia de Produção. Ouro Preto/MG, 22 a 24 de outubro de 2003. Disponível em: http://www.cidade.usp.br/historia/eventos/enegep_fleury.pdf. Acesso em 23 de março de 2011.

FLEURY, Maria Tereza Leme; FLEURY, Afonso. *Construindo o conceito de competência*. Revista de Administração Contemporânea (RAC), Volume 5, Edição Especial 2001, p. 183-196. Disponível em: http://www.anpad.org.br/periodicos/content/frame_base.php?revista=1. Acesso em 05 de março de 2011.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Pesquisa em música: novas abordagens*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical*. Opus, Goiânia, v.13, p. 75-96, jun. 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus13/07/07-Amato.pdf>. Acesso em 4 de janeiro de 2011.

_____. *Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na Educação Básica Brasileira*. Opus, Goiânia, v. 12, p.144-166. 2006. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/opus12/08_Rita.pdf. Acesso em 5 de janeiro de 2011.

_____. *Momento brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o Canto Orfeônico em Villa-Lobos*. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 5, Número 2, p.1-18. 2008. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/reciem/v5n2.pdf>. Acesso em: 8 de março de 2011.

_____. *Villa-Lobos, Nacionalismo e Canto Orfeônico: projetos musicais e educativos no Governo Vargas*. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n. 27, p. 210-220, set. 2007. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/art17_27.pdf. Acesso em: 05 de janeiro de 2011.

_____; AMATO NETO, João. *Regência coral: organização e administração do trabalho em corais*. Anais. XVII Congresso Nacional da ANPPOM – Práticas Interpretativas. São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_RCFAmato_JAmatoNeto.pdf. Acesso em: 04 de janeiro de 2011.

_____; _____. *A motivação no canto coral: perspectivas para a gestão de recursos humanos em música*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 22, p. 87-96. 2009. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista19/revista19_artigo2.pdf. Acesso em 29 de dezembro de 2010.

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes. *Desenvolvida pelo Ministério da Educação*. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/a-funarte/>. Acesso em 26 de março de 2011.

GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor; RUSSO, Antonio. *El director de coro: manual para la dirección de coros vocacionales*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época*. Fundação Biblioteca Nacional: Rio de Janeiro, 2008.

GARDNER, Howard. *Inteligências Múltiplas – a teoria na prática*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. *Responsabilidade social: das grandes corporações ao terceiro setor*. São Paulo: Ática, 2007.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

GUARESCHI, Neuza M. F.; REIS, Carolina D.; HUNING, Simone M.; BERTUZZI, Leticia D. *Intervenção na condição de vulnerabilidade social: um estudo sobre a produção de sentidos com adolescentes do programa do trabalho educativo*. Estudos e pesquisas em psicologia, UERJ, RJ, Ano 7, n.1, p. 17 – 27. 1º semestre de 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/epp/v7n1/v7n1a03.pdf>. Acesso em 23 de março de 2011.

HARDER, Rejane. *O sistema de educação musical de Villa-Lobos vs. o ensino de música nas escolas brasileiras da atualidade: um olhar comparativo*. Revista Formadores (Inclusão, ensino superior e democracia), v. 1, n. 3, 2006. Disponível em: <http://www.iaenevirtual.com.br/formadores/index.php/formadores/article/view/60/58>. Acesso em 26 de março de 2011.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HUDSON, Mike. *Administrando Organizações do Terceiro Setor. O Desafio de Administrar sem receita*. São Paulo: Makron Books, 1999.

JULIÃO, João Baptista. *Melodias escolares*. 33. ed. 1º livro. São Paulo: A Melodia, 1960.

KATER, Carlos. *O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v.10, p. 43-51. 2004.

KLEBER, Magali Oliveira. *A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro*. Porto Alegre, 2006. 355f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

KERR, Samuel. *Os Painéis de Regência Coral da Funarte: uma receita da Elza*. ICB – International Choral Bulletin, volume XXIX, number 2. 2nd Quarter, 2010

_____. *Painéis Funarte de Regência Coral*. s.n. São Paulo, 2006.

LANDIM, Leilah (org.). *Ações em sociedade: militância, caridade, assistência etc*. Rio de Janeiro: NAU, 1998.

LE BOTERF, GUY. *Avaliar a competência de um profissional: três dimensões a explorar*. Pessoal, 2006, p. 60 a 64. Disponível em: <http://www.guyleboterfconseil.com/Article%20evaluation%20version%20directe%20Pessoal.pdf> em 06 de março de 2011.

LE MOS JÚNIOR, Wilson. *Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba*. Curitiba/PR, 2005. 120f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2772/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20com%20parecer.pdf>. Acesso em 8 de março de 2011.

LIMA JÚNIOR, José Alberto de Andrade de. *História da disciplina de música e Canto Orfeônico em duas escolas secundárias públicas de Londrina (1946-1971)*. Londrina/PR, 2009. 200 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Londrina/PR. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/mestrededu/images/stories/downloads/dissertacoes/2009/2009%20%20LIMA%20JR,%20Jose%20Alberto%20de%20Andrade%20de.pdf>. Acesso em 8 de março de 2011.

LIMA, Maria José Chevitarese de Souza. *O canto coral como agente de transformação sociocultural nas comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho: educação para liberdade e autonomia*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Psicologia) –

Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.psicologia.ufrj.br/pos_eicos/pos_eicos/arqanexos/arqteses/mjchevitarese.pdf. Acesso em 12 de março de 2010.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador*. Dissertação (Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia). 183 f. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2005. Disponível em: www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/Alessandra_Lisboa.pdf. Acesso em 26 de fevereiro de 2011.

MARTINS, Sérgio. *A ascensão do maestro-ONG*. Revista VEJA. São Paulo: Editora Abril. Edição 2182, Ano 43, n. 37, p.166-167. 15 de setembro de 2010.

MATEIRO, Teresa. *Uma análise de projetos pedagógicos de licenciatura em música*. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 22, p. 57-66. Setembro de 2009. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista22/revista22_artigo6.pdf. Acesso em 11 de março de 2011.

MATHIAS, Nelson. *Coral, um canto apaixonante*. Brasília: Musimed, 1986.

MAXIMIANO, Antonio Cesar Amaru. *Introdução à Administração*. 6ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Atlas, 2004.

MELO NETO, Francisco Paulo de. *Responsabilidade Social & Cidadania Empresarial. A Administração do Terceiro Setor*. Rio de Janeiro: Qualitymark, 1999.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Portal da Cultura. *Painel Funarte de regência coral*. Revista/Portal Fator Brasil. São Paulo, 9 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2007/08/13/painel-funarte-de-regencia-coral-3/>. Acesso em 26 de março de 2011.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. *Villa-Lobos: Harmonias Pedagógicas e Administrativas*. Revista Travessias, Cascavel/PR, vol. 4, n.2, p. 192-209. 2010. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3977/3216>. Acesso em 16 de março de 2011.

MORELENBAUM, Eduardo. *Coral de empresa: um valioso componente para o projeto de qualidade total*. Rio de Janeiro, 1999. 121 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Centro de Pós-graduação, Pesquisa e Ensino, Conservatório Brasileiro de Música. Disponível em: http://www.inmetro.gov.br/producao intelectual/obras_intelectuais/325_obraIntelectual.pdf. Acesso em 18 de dezembro de 2010.

MUNIZ NETO, José Viegas. *A comunicação gestual na regência de orquestra*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.

NANUS, Burt; DOBBS, Stephen M. *Liderança para o Terceiro Setor: Estratégias de Sucesso para Organizações sem Fins Lucrativos*. São Paulo: Futura, 2000

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: o florescimento da música brasileira*. Trad. Stéfano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NERI, Aguinaldo (Org.). *Gestão de RH por competências e a empregabilidade*. 2. ed. ver. e atual. Campinas/SP: Papirus, 2005.

NETO, Diósnio M. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. São Paulo, 2008. 470 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo.

NEVES, J. M. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Alda. *Atuação profissional do educador musical: terceiro setor*. Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 8, p. 93-99, mar. 2003.

OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O canto civilizador: música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX*. Belo Horizonte, 2004. 227 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/FAEC-85NQDX/1/2000000080.pdf> Acesso em 16 de março de 2011.

OLIVEIRA, Marilena de; OLIVEIRA, José Zula de. *O regente: regendo o quê?* São Paulo: Lábaron Gráfica e Editora, 2005.

PAZ, Ermelinda A. *Villa-Lobos: o educador*. Monografia (Prêmio Grandes Educadores Brasileiros). Brasília: Inep, 1989. Disponível em: <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf>. Acesso em 8 de março de 2011.

PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização*. São Paulo: Edições Loyola, 1990.

PERRENOUD, Phillip. *10 novas competências para ensinar*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

PINHO, Sílvia Maria Rebelo; JARRUS, Marta Essuane; TSUJI, Domingos Hiroshi. *Manual de saúde vocal infantil*. Revinter: Rio de Janeiro, 2004.

PRAZERES, Maria Márcia Viana. *Coral na terceira idade: o canto como sopro da vida. A influência do canto coral na qualidade de vida de um grupo de coralistas idosas*. Brasília/DF: 2010, 88 f. Dissertação (Mestrado em Gerontologia). Universidade Católica de Brasília. Disponível em: http://www.btdtd.ucb.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1273. Acesso em 25 de março de 2011.

PRINGLE, Hamish; THOMPSON, Marjorie. *Marketing Social*. São Paulo: Makron Books, 2000.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. *O ensino da regência coral*. São Paulo, 2003. 118 f. Trabalho para Concurso de Livre-Docência – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../ecaLivreDocProfMarcoRamos.pdf. Acesso em 8 de março de 2011.

ROCHA, Ricardo. *Regência: uma arte complexa – técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais*. Rio de Janeiro: Libris, 2004.

RODRIGUES, André Figueiredo. *Como elaborar e apresentar monografias*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

_____. *Como elaborar citações e notas de rodapé*. 4. Ed. ampliada. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

_____. *Como elaborar referência bibliográfica*. 6. Ed. ampliada. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2007.

RUAS, Roberto. Desenvolvimento de competências gerenciais e contribuição da aprendizagem organizacional. In: FLEURY; OLIVEIRA JR. (Org.) *Gestão Estratégica do Conhecimento: integrando aprendizagem, conhecimento e competências*. São Paulo: Atlas 2001.

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. Rio de Janeiro, CLA/UNIRIO, 2002. p. 62-73. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/63/32>. Acesso em 26 de março de 2011.

SALLES, Daniel; ROMANI, Giovana. *Reviravolta no universo erudito*. Revista VEJA SÃO PAULO, São Paulo: Editora Abril. Ano 44, n. 8, p. 24-26. 23 de fevereiro de 2011.

SALLES, Pedro Paulo. *A reinvenção da música pela criança: implicações pedagógicas da criação musical*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo.

SANDRONI, Clara. *260 dicas para o cantor popular profissional e amador*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1998.

SANTOS, José Gledson Izaias dos. *Ludicidade, qualidade de vida e inclusão social no canto coral*. Natal/RN, 2009. 42 f. Monografia (Especialização em Educação Profissional e Tecnológica Inclusiva) – MEC/IF/MT. Disponível em: http://bento.ifrs.edu.br/site/midias/arquivos/201002611134815jose_gledson.pdf. Acesso em 08 de março de 2011.

SCHIMITI, Lucy Maurício. *Regendo um coro infantil... reflexões, diretrizes e atividades*. [s.n.t.] Disponível em: http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/Regendo_um_coro_infantil.pdf. Acesso em 21 de março de 2011.

SCHWARTZ, Gilson. *As profissões do futuro*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *Redes: vias de acesso às profissões do futuro*. Disponível em: http://www2.uol.com.br/aprendiz/n_colunas/g_schwartz/id270900.htm. Acesso em 23 de março de 2011.

SESC São Paulo. *Canto, Canção, Cantoria: como montar um coral infantil*. São Paulo: SESC, 1997.

SEKEFF, Maria de Lourdes. *Da música: seus usos e recursos*. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 20. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SILVA, Fabiana Sena da. *O mundo do trabalho e as novas competências profissionais para o pedagogo*. Inter-Ação: Rev. Fac. Educ. UFG, 31 (1): 139-156, jan./jun. 2006. Disponível em: www.revistas.ufg.br/index.php/interacao/article/download/1495/1479. Acesso em 7 de março de 2011.

SIMÕES, J. L. *Cerimoniais Escolares em Piracicaba na República Velha: Espaço das Elites, Foco da Imprensa*. In: Anais do VII Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas "História, Sociedade e Educação no Brasil". Campinas: UNICAMP, v. 01. 2006. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario7/TRABALHOS/J/Jose%20luis%20simoes.pdf. Acesso em 25 de janeiro de 2011.

SOARES, Gina Denise Barreto. *Coro infantil: uma proposta ecológica*. Serra: Companhia Siderúrgica de Tubarão, 2006.

SOUZA, Jusamara. *Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos 30*. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 1, p. 12 a 21. 1992. Disponível em: http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/revista1/revista1_artigo2.pdf. Acesso em 11 de março de 2011.

SZAZI, Eduardo (org.). *Terceiro setor*. São Paulo: Peirópolis, 2004.

SOARES, Gina Denise Barreto. *Coro infantil: uma proposta ecológica*. Serra: Companhia Siderúrgica de Tubarão, 2006.

TACHIZAWA, Takeshy. *Organizações não governamentais e terceiro setor: criação de ONGs e estratégias de atuação*. São Paulo: Atlas, 2002.

TEIXEIRA, Lucia Helena Pereira. *Coros de empresa como desafio para a formação e a atuação de regentes corais: dois estudos de caso*. Porto Alegre, 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

TENÓRIO, Fernando G. (org.) *Gestão de ONGs: principais funções gerenciais*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

UNGLAUB, Tânia Regina da Rocha. *A prática do Canto Orfeônico e cerimônias cívicas na consolidação de um nacionalismo ufanista em terras catarinenses*. Revista Linhas: Florianópolis, vol. 10, n. 1, p. 105-127, jan-jun/2009. Disponível em: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/linhas/article/view/1831>. Acesso em: 8 de março de 2011.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

VIEGAS, Silvio César Lemos. *Questionamentos sobre a atuação do regente: o ensino da performance*. Belo Horizonte/MG, 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais.

VIEIRA, Liszt. *Os argonautas da cidadania. A sociedade civil na globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VIEIRA, Sonia. *Como elaborar questionários*. São Paulo: Atlas, 2009.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto Orfeônico: marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da "Unidade de Movimento"*. 1º volume. São Paulo: Irmãos Vitale, 1976.

VILLA-LOBOS, Heitor. Villa-Lobos por ele mesmo/pensamentos. In: RIBEIRO, J. C. (Org.). *O pensamento vivo de Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 2ª ed. Porto Alegre Bookman, 2001.

ZABALA, Antoni; ARNAU, Laia. *Como aprender e ensinar competências*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

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

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. 5ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2003.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Entrevistas com os regentes

Apêndice 1.1 Depoimentos em áudio de Henry Leck e em vídeo de Marlon Okubo, e Lília Valente.

Marlon Isamu Okubo (Vídeo disponível no DVD em anexo)
Entrevista concedida em 9 de dezembro de 2010

Lília Valente (Vídeo disponível no DVD em anexo)
Entrevista concedida em 14 de dezembro de 2010

Henry Leck (Áudio disponível no DVD em anexo)
Entrevista concedida em 30 de maio de 2008
Intérprete: Aderbal

Apêndice 1.2 Depoimento de Silmara Drezza

SILMARA DREZZA

Entrevista concedida por e-mail em 12 de janeiro de 2010.

Coordenadora e regente do Coral da Gente do Instituto Baccarelli (São Paulo), Coral Infantil Thyssen-Krupp (Campo Limpo Paulista/SP), Coral Juvenil Pio X (Escola de Música – Jundiaí/SP) e Coral Infantil Dons & Tons (Jundiaí/SP).

1. Há quanto tempo rege coro infantil? Há mais de 20 anos.

2. Faz parte de alguma associação profissional?

Sim, ARCI: Associação de Regentes de Corais Infantis e Associação de Regentes.

3. Como recebe pelos corais?

Alguns por hora trabalhada e outros por mês e a média salarial é mais do que um mil reais.

4. Como faz a sua reciclagem profissional?

Através de congressos, seminários, cursos, workshops e palestras dentro e fora do Brasil. Isso é um investimento pessoal.

5. Cite características sócio-econômicas do bairro (quando as crianças participantes do coral moram no mesmo bairro):

Jundiaí: Projetos sociais com crianças de baixa renda de 3 comunidades muito carentes com o apoio da Secretaria de Cultura da cidade.

Campo Limpo: Crianças da Comunidade de Campo Limpo Paulista onde participam filhos de funcionários da Thyssen Krupp (empresa patrocinadora) e crianças interessadas de toda a comunidade. A empresa fornece desde calçado até cesta básica mensal para cada participante.

Baccarelli (Favela de Heliópolis): Apoio de vários patrocinadores, onde participam atualmente mais de 700 crianças – 16 corais infantis e um juvenil.

Pio X: Coral Juvenil (antigo coral infantil que se tornou infanto-juvenil e atualmente juvenil com os próprios integrantes. Os ensaios acontecem na Escola de Música Pio X. Formado por alunos da classe média e bolsistas que não conseguem pagar.

6. Qual é a média de idade dos coralistas do seu coral(is)?

Entre 7 e 14 anos – infantil Baccarelli

Entre 8 e 16 Infanto -Juvenil da Thyssen Krupp

Entre 8 e 10 anos Coral Cênico Infantil Dons & Tons – Jundiaí

Entre 13 a 19 anos – Pio X

7. Quem são os profissionais que trabalham em sua equipe?

Um pianista em todos os corais, preparador vocal e coreógrafo.

8. Qual é a duração dos ensaios? Todos os corais fazem pelo menos duas horas de ensaio.

9. Quais os locais (teatros, auditórios etc.) onde o coral já se apresentou?

Baccarelli em várias salas de Concerto da cidade de São Paulo entre elas: Teatro Alfa, Teatro Abril, Teatro Municipal, Sala São Paulo, Mube, Pinacoteca, Masp, Memorial da América Latina, Mosteiro de São Bento, Catedral da Sé, entre outros.

Pio X: Vários estados, Teatro Municipal, Teatro Abril, Teatro Polyteama, Sala Glória Rocha, Teatro São Pedro, dentre outros.

Coral Thyssen Krupp: Memorial da América Latina, Teatro Ayrton Senna, Sala Glória Rocha, Piracicaba, Clube Pinheiros, Clube Paineiras, Catedral de Campo Limpo, Empresa Thyssen Krupp.

Coral Dons & Tons está no início das atividades (8 meses de trabalho), mas já se apresentou na Prefeitura de Jundiaí, Sala Glória Rocha, e fará em outubro um Show com o cantor Toquinho em outubro nas comemorações do Centenário do Teatro Polyteama.

Entrevista concedida por e-mail em 26 de março de 2011.

1. Você identifica alguma competência ou habilidade que você, regente, precisa ter quando trabalha com corais infantis de crianças carentes? Qual (is)? Por quê?

Silmara Drezza: Trabalho no Instituto Baccarelli desde 2002, vindo de uma realidade de crianças de uma escola particular com um nível financeiro de classe média alta (durante mais de 20 anos). Todas as crianças são iguais no meu ponto de vista: sedentas de informações, esponjas para absorver tudo que é oferecido em qualquer área, mas em todo ambiente seja na classe média alta, seja na classe menos favorecida, encontramos crianças muito interessadas e outras totalmente sem interesse.

A única habilidade e competência "especial" no meu ver é você trabalhar seu aluno independente da classe social, fazendo com que a tua música seja um fator FORMADOR E TRANSFORMADOR para a criança.

Muitas dificuldades surgirão, e você deverá estar muito preparada para isto, pois aspectos externos influenciarão como alunos chegando com fome, alunos agressivos pois existe esta agressividade no seu dia a dia, o linguajar, e a criança necessita de limites, e seremos nós que iremos trabalhar todos estes aspectos principalmente trazendo a família para junto do teu trabalho através de reuniões pedagógicas, para que eles nos informem "problemas familiares" e escolares de cada criança para podermos ajudar neste processo.

2. Se identifica alguma competência ou habilidade, você acredita que as universidades dão esta bagagem para o regente? Onde e como você adquiriu estes conhecimentos?

Silmara Drezza: Estas "habilidades" para mim foram adquiridas no dia a dia, com erros e acertos, e em cada erro sempre eu me esforço para ver o que eu posso ajudar outros alunos de um jeito diferente. Fui conhecer projetos sociais fora do país,

e a partir da próxima semana estarei fazendo um curso de psicomotricidade, pois neste dia a dia também pude vivenciar com meus próprios alunos e procurando pessoas que me orientassem que a desnutrição principalmente acarreta muitos problemas no desenvolvimento motor e cognitivo da criança. Na minha formação superior eu não tive nenhuma matéria neste aspecto

3. Qual critério de escolha de repertório. Você usa os mesmos critérios para todos os tipos de corais que você trabalha?

Silmara Drezza: Sim, uso os mesmos critérios com qualquer grupo, mas sempre procuro colocar músicas que trabalhem questões sobre a preservação do meio ambiente, sobre o respeito, família, solidariedade... Trabalho muito com temas, e neste projeto que iniciei aqui na minha cidade com 50 crianças de uma comunidade bem carente, o tema foi TRIBUTO À ALEGRIA, e todo o processo de trabalho com as crianças foi em cima da poesia de cada música, como por ex: A Paz – Gilberto Gil; É bom ser criança; Sementes do Amanhã; Palco – Gilberto Gil; Anel Mágico; Filhote do Filhote; Oras Bolas; Bolinha de Sabão. Procuro também colocar músicas de várias culturas e idiomas.

4. O coral na Thyssen Krupp está ligado a algum programa interno da empresa? Como o coral se posiciona na empresa? É de ação social ou algo semelhante?

Silmara Drezza: Sim, a proposta da empresa no início era que eu atendesse somente filhos de funcionários, mas consegui convencer a empresa que abrindo o coral para toda a comunidade sem distinção de renda, isto também traria um retorno grande para a empresa em relação à cidade. Hoje em dia, as crianças mensalmente têm uma cesta básica, uniforme, material, tudo gratuitamente.

5. Como você vê este mercado de trabalho com empresas ou com ONGs. É um novo espaço? Precisa de profissionais melhor preparados ou as empresas ainda não conhecem estas possibilidades de atividades com corais?

Silmara Drezza: Sinto que ainda existe uma falta de informação e também falta de interesse de alguns empresários, mas sinto que estão acontecendo mudanças sim. Em São Paulo temos um maior número de empresas que já financiam projetos e Ongs, mas na empresa Thyssen Krupp o projeto é através da Lei Rouanet. Em Jundiaí o Coral Dons & Tons é um projeto que eu, através da prefeitura, mas já estamos procurando parceiros através da Lei Rouanet, Proac. Neste projeto as crianças não têm aula na sua comunidade, pois faz parte a integração destas crianças na comunidade, onde elas têm aulas de expressão Corporal, cênica, de técnica vocal na Pinacoteca da cidade em uma sala ampla e arejada, adequada para o trabalho, e no início de final da aula é oferecido lanche, suco e uma fruta. O Transporte é por conta da prefeitura através de um ônibus especial fretado para o projeto.

6. Você chegou a participar de oficinas da ARCI ou de algum painel da Funarte para sua capacitação?

Silmara Drezza: Da Arci já fui até diretora da associação, e fiz cursos com excelentes profissionais que me deram muita base para o meu trabalho em geral. Participo da Arci desde os anos 90.

A minha primeira Oficina pela Arci foi com a querida MARISA FONTERRADA em 1996. Foi pela Arci que conheci o Maestro Henry Leck onde participo desde 1999, e já fui 2 vezes para os EUA fazer curso com ele, e estarei indo novamente este ano. Infelizmente nunca tive oportunidade de participar dos Painéis da Funarte.

7. Quais as diferenças que você percebe em corais de projetos sociais e corais de escolas particulares? (ex. número de participantes, disciplina, prontidão para aprender o repertório, diferença na resposta com trabalhos rítmicos, afetividade, duração e quantidade de ensaios, enfim...)

Silmara Drezza: Hoje em dia só estou trabalhando com corais com este perfil social (somente o da Thyssen Krupp que eu tenho alunos com diferenças sócio econômicas e esta diversidade é maravilhosa para ser trabalhada dentro do grupo).

A maior dificuldade que eu encontrei nos corais de escolas particulares, é que a criança faz muitas atividades extra-curriculares atrapalhando o desempenho. Nos projetos sociais trabalho 2 vezes por semana 2 horas aula, e na escola particular é impossível que a criança tenha 2 dias na semana para fazer música devido ao grande número de atividades que ela participa.

No Instituto Baccarelli não tenho problemas com indisciplina, meus grupos são em média de 60 a 65 crianças cada.

Crianças com dificuldades rítmicas e afetivas encontramos tanto nos projetos sociais quanto na classe média alta.

Nas reuniões de pais e aulas abertas estamos tendo uma frequência muito alta dos familiares que estão interessados no desenvolvimento e desempenho de seu filho, pontuo somente que em cada regra existe uma exceção e isto referente tanto a classe de baixa renda quanto a alta.

8. Você disse que só está trabalhando com corais de crianças carentes hoje. Existem alguns artigos que falam que muitas vezes os projetos, ONGs e empresas pagam melhor o regente do que as escolas. Você concorda com isso? Qual (is) são os motivos que te levaram a se dedicar somente a este público?

Silmara Drezza: Eu não tenho este tipo de artigo.

O que me fez decidir neste momento somente trabalhar nestes projetos, mas como te disse a Krupp não é um projeto social, pois tenho crianças de vários níveis sociais, foi uma ideologia de vida mesmo. Eu amo trabalhar com crianças, e o trabalho que estou desenvolvendo com crianças em projetos sociais me realiza muito, sabendo que eu posso contribuir com a formação e transformação destas crianças, pois dentro do Baccarelli nós temos vários exemplos do que a música foi um meio transformador, e que hoje em dia ela se tornou uma profissão para estes meninos e meninas.

Não sei dizer para você se é mais vantagem trabalhar em projetos sociais ou escolas particulares, pois nunca foi a minha prioridade o ganho financeiro. Sei que é importante, mas nunca entrei em um projeto pelo que ele me traria na remuneração e sim na ideologia.

9. Você disse que vai até fora do Brasil em busca de reciclagem dos seus conhecimentos. Por quê? Você não encontra cursos no Brasil ou são insuficientes para o que você busca?

Silmara Drezza: Fui para o exterior, pois tive a oportunidade e um convite naquele momento. Fui convidada pela CAF (Confederação Andina de Fomento) para ir para a Venezuela fazer uma formação, e foi muito rica esta experiência, pois eles trabalham com crianças carentes tanto na área coral quanto instrumental, e fui 2 vezes para Indianápolis fazer cursos com o maestro Henry Leck pela sua pedagogia e ideologia de trabalho.

No Brasil, temos profissionais maravilhosos, de alto nível que contribuíram e contribuem em 100% na minha formação e que até hoje me oriento com eles.

A Arci foi uma instituição onde eu fiz cursos maravilhosos com excelentes profissionais, e foi na Arci que conheci o maestro Henry Leck, Iramar Rodrigues, Tony Guzmann, Thelma Chan, Ana Yara Campos, Mara Campos, Marisa Fonterrada, Abel Rocha, entre outros profissionais maravilhosos.

10. Qual o curso de graduação que você fez e onde?

Silmara Drezza: Fiz uma formação em Paris 1986/1987 na École de Musique Martenot na área de Pedagogia Musical Infantil e Formação e Licenciatura Plena na Faculdade de Música Carlos Gomes. Durante 2 anos fui aluna ouvinte da classe de regência do Maestro Eduardo Ostergreen na Unicamp

Apêndice 2 – Contextualização sobre o coro infantil

Apêndice 2.1 Entrevista com Gisele Cruz

GISELE CRUZ

Entrevista concedida por e-mail em 15 de março de 2011.

Gisele Cruz é bacharel em música pela UNESP. Coordena as atividades vocais do Centro de Música do SESC Vila Mariana, desde 1985, e pelo SESC São Paulo editou em 1997 o manual Canto, Canção, Cantoria – Como Montar um Coral Infantil, reeditado em 2003. Em 2008 participou do CD e DVD da cantora Fortuna, “Na Casa da Ruth”, com o Coral Infantil do Centro de Música do SESC Vila Mariana. Realizou entre 2005 e 2009, com o coral de adultos do mesmo Centro de Música, as montagens dos musicais: “A noiva do condutor”, “Orfeu da Conceição”, “Forrobodó”, “Caminhos Cruzados” e “E aí, Dorival?” É regente do Coral Juvenil da ONG Instituto Baccarelli, e dos corais infantil e juvenil do Colégio Dante Alighieri, com o qual já foi duas vezes premiada. Sua atividade pedagógica inclui a participação em Festivais de Música, workshops e cursos de reciclagem para regentes corais e professores de música. É convidada da AAPG, Associação de Amigos do Projeto Guri, e do Centro de Música da FUNARTE, nas capacitações e painéis de regência, respectivamente. É membro da ABRAORFF, Associação Orff Brasil e da ABRC, Associação Brasileira de Regentes Corais.

1. Foi você quem escreveu o Canto, Coral, Cantoria? Posso colocar seu nome como autora nas minhas citações? As pessoas que escreveram as introduções dos capítulos também são os autores do conteúdo?

Gisele Cruz: Sim, pode colocar meu nome nas citações. As pessoas que escreveram as apresentações dos capítulos são autoras apenas daqueles textos.

2. Os três cursos que deram material para o Canto, Coral, Cantoria começaram e terminaram quando? Eles ainda existem?

Gisele Cruz: Eles começaram em 1995 (se não me engano) e foram até 1997 depois disso fui transferida para o SESC Vila Mariana onde demos continuidade ao Coral Infantil até hoje. O curso para regentes ainda continuou até meados de 1999 e o Compendo para Coral Infantil nunca mais foi realizado.

3. Estes cursos foram criados quando já existia a ARCI? Foi um curso para complementar a demanda que havia por formação de regentes de corais infantis?

Gisele Cruz: A ARCI já existia, mas não havia uma parceria entre essas instituições. Na realidade propus esse trabalho para o SESC porque eu o desenvolvia através da FUNARTE desde 1985, fora de São Paulo. Na realidade os regentes é que necessitavam de uma formação para trabalhar com crianças.

4. Andei pesquisando, mas não encontrei nenhum outro material publicado sobre coral infantil. Você conhece algum outro?

Gisele Cruz: Há um livro (que eu acho que é uma tese editada) chamado "A voz infantil e o desenvolvimento músico-vocal" – Leda Osório Mársico – Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes – Porto Alegre – RS. Não é exatamente sobre coral...

E o clássico "Um estudo sobre a voz infantil" – Alberto Ream – Imprensa Metodista

5. Você participou por quanto tempo dos painéis da Funarte? Eram cursos para formação de regentes para coral infantil?

Gisele Cruz: Participei dos Painéis de 1983 a 1989, mas os Painéis não eram cursos. Eram ambientes de discussões, mostragem de trabalhos e troca de experiências onde também se aprendia muito.

6. Você foi aluna da UNESP e talvez tenha acompanhado o início do CantorlA. Não, como você pode ver pela outra resposta, eu sou muito velha, hahaha.

Gisele Cruz: Quando o CantorlA começou eu já tinha saído há muito da UNESP. Pra você ter idéia quando eu me formei a Marisa ainda nem era professora lá. Mas já éramos muito próximas por causa dos Painéis. Lá foi onde eu conheci a Marisa e comecei a trabalhar com ela em alguns projetos. Ela foi uma das minhas grandes mentoras!

7. Thelma Chan diz que quando organizou o primeiro encontro de corais infantis em São Paulo, só encontrou o da Marisa na UNESP, um coral adventista do interior, o dela no EMIA e um coral de Santos regido pela Marilena Rossi. A data do encontro e a data de criação do CantorlA não são coerentes. Você tem conhecimento deste primeiro encontro? Você chegou a trabalhar com a Marisa neste projeto?

Gisele Cruz: Você está certa e a Thelma, meio atrapalhada! Esse primeiro encontro deve ter acontecido, se não me engano na década de 80 e o CantorlA é da década de 90, certo? Na realidade lembro mais ou menos desse encontro, eu acho que ele é meio misturado com a organização da ARCI.

Como te falei antes, fiz coisas junto com a Marisa, até juntamos o CantorlA e o SESC em um projeto, mas na Unesp nunca trabalhei.

8. Você concorda com a Thelma de que não haviam outros corais infantis no início da década de 80 em São Paulo?

Gisele Cruz: Havia outros coros infantis em São Paulo, sim. Eu por exemplo trabalhava no Colégio Batista, que fica em Perdizes, em 1983. Era pianista de um coro infantil e regente de um infanto-juvenil. Mas as pessoas se falavam pouco. Quase ninguém sabia das coisas, por isso os Painéis foram importantes.

Nessa época também aconteceu a única experiência de Meninos Cantores em São Paulo. Eles ensaiavam na Primeira Igreja Batista e quem regia era o Maestro Elias Moreira da Silva. Vale a pena falar com ele!

Apêndice 2.2 Entrevista com Samuel Kerr

SAMUEL MORAES KERR

Samuel Kerr, professor aposentado do Instituto de Artes da UNESP sempre conduziu sua carreira musical ao som da voz cantada, seja como regente, arranjador, organista ou professor. Dentre seus trabalhos corais estão os realizados à frente do Coral Paulistano do Teatro Municipal de São Paulo, Coral da UNESP, por ele criado, Cia Coral, Associação Coral *Cantum Nobile*, Coral dos Estudantes de Medicina da Santa Casa, Madrigal Psychopharmacom e muitos movimentos corais por ele liderados.

1. Qual era a duração do Painei? Um dia, alguns dias?

Samuel Kerr: Os painéis duravam uma semana, sempre aproveitando um feriadão. Se for necessário dados mais exatos eu procuro nos meus arquivos.

2. Nas cidades que recebiam os Paineis, quem cediava o evento? Eram órgãos do governo?

Samuel Kerr: Os Paineis eram hospedados por cidades que ofereciam alguma infra como hospedagem, alimentação, espaço pras reuniões, auditórios para as apresentações. O corpo de professores, palestrantes e convidados especiais não tinham gastos e não recebiam cachê (creio que esses gastos eram providos pela Funarte, como passagens e coisa e tal).

3. Por que houve uma lacuna entre o Painei em Goiânia (1989) e o último em São Paulo (1993)?

Samuel Kerr: Esse intervalo deve ter sido provocado pela falta de apoio financeiro da gestão da Funarte. Precisamos ver se não foi no tempo do Collor que acabou com a Funarte.

4. Teria os dados da revista onde foi publicado o artigo que você me enviou? Em princípio, referenciei como artigo, sem informações de data, publicação e local. Pode ser feito desta forma?

Samuel Kerr: ICB - International Choral Bulletin, volume XXIX, number 2 - 2nd Quarter, 2010, (ano do America Cantat 6, que aconteceu em Juiz de Fora) com destaque pro Canto Coral no Brasil, em artigo chamado "Choral Music in Brazil - Guest Editor: Eduardo Lakschevitz" dividido em 5 partes escritas por Flavio Silva, Samuel Kerr, Eduardo Lakschevitz, Eduardo Fernandes e Patricia Costa.

Apêndice 2.3 Entrevista com Thelma Chan

THELMA CHAN

Entrevista realizada em 20 de dezembro de 2010.

Graduada em Música pela Faculdade Paulista de Artes; criou a ARCI – Associação de Regentes de Corais Infantis; é educadora musical, regente e compositora. Atualmente é responsável pelo material didático de música para o Sistema Anglo de Ensino – Educação Infantil.

1. Quero falar especificamente sobre corais de ONGs ou de terceiro setor. Uma das coisas que eu quero falar é a respeito da formação de regentes, mas não dá pra falar de formação de regentes, principalmente de coro infantil, sem falar da ARCI. E acho que ninguém melhor do que você para falar da ARCI. Algumas coisas que li a respeito da ARCI que já estão publicadas é muito pouco, só que você começou a ARCI. Eu queria saber algumas coisas mais. Que eu saiba não tem um livro ou alguma coisa escrita sobre a história da ARCI.

Thelma Chan: Não tem. Até merecia ter porque é uma história bem bonita. Merecia ter alguma coisa mais específica... Merecia também a ARCI voltar a funcionar. Marcelo pegou e disse que ia fazer e acontecer. Não adianta. O tempo passa rápido e não cabe, não cabe na vida. Você tem que parar de fazer as suas coisas, que sempre foi assim. Quem trabalhou na ARCI, pra construir a ARCI, tinha a ARCI como uma coisa muito importante na sua vida porque senão não ia dar. Se fosse como hoje que tá todo mundo vivendo aos trambolhões. Acho que nunca sairia uma ARCI, hoje não.

2. Eu queria saber como surgiu a ARCI, que idéia, de onde veio essa idéia, pra que que ela surgiu ...

Thelma Chan: A ARCI. Porque que surgiu a ARCI? Eu era regente dos corais adultos, a minha carreira já estava bem adiantada no meio dos corais adultos. Tive vários corais de empresa, o que todo mundo faz, regendo, de faculdade, particular...

3. Faz quanto tempo?

Thelma Chan: Comecei estudar música aos 5, aos 13 eu já comecei a dar aula, aos 18 eu comecei a reger, daí eu fui pra Brasília e assumi melhor essa questão da regência, lá com Carlos Alberto Pinto Fonseca, na década de 70. Daí eu voltei pra cá, já era na década de 80 isso, né. Mas eu comecei no piano e coisa e tal, mas eu descobri que o que eu gostava mesmo era de cantar. Eu queria ser cantora e uma extensão dessa coisa do cantar então era fazer os outros cantarem, que eu amava também e eu descobri que o que eu queria mesmo era ser regente e não ser pianista e aquela coisa toda. Aí vi vários regentes maravilhosos que são os meus parâmetros, né, que é o Carlos Alberto Pinto Fonseca, que é o Levino Ferreira de Alcântara, lá em Brasília, aí lá em Brasília mesmo, imagina, tive o privilégio de ser regida pelo Camargo Guarnieri ainda, daí tive Samuel (Kerr) na minha vida, Benito

Juarez, Henrique Gregori, então esses caras eram assim os meus parâmetros, né. O Key que foi um holandês que veio pra cá, que teve uma influência muito forte na minha carreira, Júlio Medaglia, embora não tenha sido assim, específico de gestual, dessa coisa toda, foi na questão estética que o Júlio me deu bastante idéia, Joaquim Paula do Espírito Santo que é esse músico que tá aí, que então também a gente teve muito junto uma época e ele também me deu assim um curso, sabe, foi uma especialização. A gente via ópera no Municipal com libreto e aquela coisa toda então, todos esses regentes, né. E eu comecei a reger no Conservatório na verdade eu dava aula no Conservatório e tinha essa coisa do coral, né, já tinha voltado de Brasília já mais segura de reger e coisa e tal, porque antes, com 18 eu regia mas era aquela coisa da faculdade, de Wilson Faustini, aquela coisa básica tal. Aí quando eu vim de Brasília com a escola do Carlos Alberto (Pinto Fonseca) que foi lá que eu encontrei com ele aí eu vim cheia de segurança, tal, aí então, eu já então um montei um outro tipo de coral no Conservatório. Aí o coral do Conservatório cresceu, cresceu a tal ponto que começou a incomodar o Conservatório.

4. Qual Conservatório?

Thelma Chan: Era Conservatório... Instituto Normal de Música chamava Osvaldo Accursi, que depois teve a FIAM, né, e agora ele tá fazendo outras coisas, mas a minha base foi toda ali. Comecei no Conservatório, fiz a faculdade paulista, que foi lá também com ele, ele foi o primeiro cara a implantar, faculdade de música né, em São Paulo, fiz direto, saí do conservatório, do normal, que eu fiz normal, já fui direto pra faculdade... Eu amava todo aquele ambiente, amava tudo aquilo... e, bom, aí a gente tava lá nos corais, bom aí você precisa sobreviver, né. Então, formei na faculdade e tal, aí comecei...

5. Fez Bacharelado em Música?

Thelma Chan: Fiz em piano e fiz em música também, fiz os dois. Fui aluna do Bezan, do Sebastian Benda, tive, nossa, naquela época, a formação musical, principalmente no que dizia respeito a esse Osvaldo Accursi aí, que ele era um homem assim de uma visão maravilhosa, imagina ele fazia a Semana da Arte na década de 70, ele fazia Semana da Arte com Isaac Karabtchevsky, Madrigal das Arcadas que ele começou regendo coro, então ele ia lá e regia Madrigal das Arcadas na nossa semana da Arte, aqui no Tatuapé. Então o cara tinha assim aquela visão maravilhosa, graças a Deus eu me formei neste ambiente. Aí então parti pra coros pra poder sobreviver, fui pra Brasília, voltei, já tava separada, já tava com aquela vida doida, né. Regia. Teve uma época que eu regia 9, 13 corais porque ao mesmo tempo, eu fui e quando eu voltei de Brasília eu tava meio sem emprego, né. Daí foi em 82... 82, acho que eu saí do Conservatório, que eu fui pra Escola Municipal de Iniciação Artística. Esse também foi um grande marco da minha vida. Então eu vinha vindo com o Canto Livre, né, que foi meu primeiro trabalho de verdade mesmo, de botar pra quebrar com os corais adultos, mas era tudo *free*, ganhava um “negocinho” aqui, um “negocinho” lá dos corais de empresa e coisa e tal, mas o que eu mais gostava de fazer que era o Canto Livre não dava um “tusta”. Era o que eu mais trabalhava. Ensaiaava sábado e domingo, Mirian, à tarde, todo final de semana, galera vinha, olha que loucura, três, quatro horas de ensaio. Então a gente cantava que todo mundo chorava, né, porque era muito bom. A gente trabalhava muito, né,

mas dinheiro que era bom, nada, então eu precisei arranjar algum emprego. Aí eu fui, fui, fui, por vias mais incríveis, cheguei na Escola de Iniciação Artística. Não era exatamente o que eu queria mas fui parar lá. Bom, não era à toa, né, o que é que eu mais gosto aqui... queriam me empurrar pra musicalização e efetivamente me empurraram um ano (aahhh...). Eu não queria, porque a musicalização que eu sei dar não é a musicalização, não era, naquele tempo, a musicalização que se dava naquela escola. Naquela escola tavam enfiando giz nos teclados do piano e isso pra mim era um absurdo total, deixar criança enfiar giz, eu queria ensinar música, então, eu não queria ficar na musicalização, queria ficar no coral. Aí bom, fiquei realmente no coral, aí fiz Coralito, fiz Coral de 7 a 10, fiz coral de 11 pra cima, fiz coral de mães, não sei o que, lá gravei o meu primeiro CD, né... Então o que é que aconteceu? Eu vinha vindo dos corais adultos, daquele monte, aquela efervescência, aquela partitura assim (mostrando um monte com as mãos) pra você escolher, encontros de corais pra cantar em tudo que era lugar, curso, isso, aquilo, ta, eu vim desse clima. Aí eu chego na Iniciação Artística ta, coral infantil, ahhh, coral infantil, legal. Partitura? Não tem. Encontro de Corais? Não tem. Gente? Não tem (AAAAhhhh). Aí então eu tive que começar fazer alguma coisa. Falei não, gente, a gente tem que ver aonde estão os corais infantis de São Paulo, aí eu comecei a ver onde é que tinha, então o primeiro encontro, não era ARCI, era Núcleo de Corais Infantis. Eu fiz a partir da EMIA. Então lá, eu fiz o primeiro Encontro de Corais Infantis do NUCI, em 1983, pasmem, no auditório da USP, quem me ajudou foi a Reca, que era uma mulher que trabalhava lá, que manjava de tudo. Aí eu Requinha, pelo amor de Deus, porque eu tinha acabado de voltar da África. Nós fomos em 79, eu fui cantando com o Benito (Juarez), né, então aquela amizade ficou ainda um tempo.... aí eu falei, Reca você tem que me ajudar, ela me cedeu o auditório... 4 corais: o da EMIA, da Marisa Fonterrada, uma mulher de Itapeverica da Serra que eu até queria localizar essa mulher que eu nunca mais vi, acho que era dos Adventistas e a Marilena Rossi com o coral de Santos. A Clausi (Nascimento) nesse tempo era... como o tempo passou gente, gente eu já tô te contando a história do coral de São Paulo, que absurdo... não é à toa, né? 57 anos, já dá pra você contar uma história e a Marilena Rossi então que ela falava pra mim: Eu participei do primeiro e ela foi a minha parceira de fé na ARCI assim, enquanto ela pôde fazer as coisas e vir pros Encontros e ... bla, bla, bla, não medir esforços, entende? Naquele tempo, a ARCI trabalhava, e era todo mundo que trabalhava, não era três. Quer dizer, era três, na hora do “vamo” vê, eram três, mas acontece que pra estruturar, pra fazer a coisa toda, era todo mundo. Bom, NUCI, então o primeiro Encontro de Corais: 4.

6. Mas você fez esse encontro com 4 corais porque não haviam outros corais infantis na cidade?

Thelma Chan: Não havia. Eu não achei. Pra você vê. Marisa Fonterrada tava com a UNESP já nesse tempo, eu na EMIA, a Marilena lá em Santos e a mulher do Adventista e bah. Ninguém sabia mais, mas cadê? Não, Hu, Hum, então eu comecei a dar ideia pra todo mundo fazer coro. Cê gosta de cantar? Bom, então cê faz um coro. Comecei a fomentar a formação de corais infantis. Ce começa a achar, né. Da Marilena já trouxe a Ana Premero, trouxe a Clausi... que trabalhavam junto com ela, né. Tudo menininha... Vinham pra ajudar a Marilena. Vinham, mas já vamos começar então o coral, né. Começaram a montar coro, uma de cá outra de lá. E vamos juntando. Escola, procurando e tal. Bom, aí foi vindo. E logo começam os cursos, né. Porque me dava faniquito, então logo, curso. Eu dava, chamava gente de corpo, de

tudo que você possa imaginar tinha. Bom, aí o NUCI ficou meio gordinho, né. Já tinha Maria Meron, já tinha Augusto Laranja, já tinha entrado na fita, já tinha entrado o Lourenço Castanho com essa menina que agora tá lá em Brasília... esqueci o nome dela nesse momento. Ela tem um nome muito esquisito, que terminava com “unha”, não é Edelvânia porque é a minha amiga dos Estados Unidos... Bom, whatever. Whatever não, porque é importante saber os nomes, mas ela também tava já, junto com o Gabriel. Daí já veio o Adilson Rodrigues, com o coro independente, infantil... Eu sei que nós fizemos o diabo a quatro, entendeu? Aí começou a juntar um monte de gente, aí, bom, não dá mais pra ser o Núcleo, né gente. Vamos fazer alguma coisa que a gente possa trabalhar tal. Naquele tempo era todo mundo “espada na mão”, sabe, todo mundo ia em frente, nossa, era muito legal. Eu vou até chorar aqui... quem mandou... Era bom demais. O povo trabalhava muito. Reunião da ARCI. Onde ia ser? Ah, no EMIA? Então tá bom. Agora a gente faz no EMIA. Ia todo mundo pro EMIA. Era o dia inteiro de reunião, entendeu? A gente ia decidir os caminhos... tinha revistinha, Mirian. A gente fazia uma revistinha da ARCI. Passava... cada bimestre, passava por dois corais ou três, não me lembro mais, a revistinha ia se fazendo. As crianças faziam. A gente juntava todas as páginas, imagina, naquele tempo hein, que não tinha negócio de computador, não, manda por e-mail... que manda por e-mail... Pessoas traziam, então traziam, a gente juntava tudo, xerocava e distribuía pra todas as crianças... Ah, Mirian, foi muito bom demais. É porque é assim, eu sou uma pessoa, não sou nada política, não sei ser, nunca fui, não sei como é ter, então eu nunca consegui, nada fácil... mas eu consegui gente que confiava demais no trabalho. Nós ficamos 7 anos fazendo isso. Ativos, não é 7 anos que nem está agora, que há dez não se faz nada. Era 7 anos ativos. Reunião uma vez por mês, Encontro de Corais todo ano, tinha Vai e vem. O que é que era o Vai e vem? Ce tinha um coro, ele tinha um coro. Ele ia visitar o seu coro, seu coro ia visitar o da Clausi, o da Clausi ia visitar o da Aninha, o da Aninha... chamava Vai e Vem e todo mundo sabia disso... Tinha o coral de cegos lá de Santos, Nossa Senhora! Era uma irmandade. A ARCI era uma irmandade. E olha a gente altos encontros, era um sucesso, era muito lindo... e todo mundo caprichava. Imagina a gente fez um ano A Casa de Brinquedo, que depois agora eu lancei o CD. Já desde aquele tempo tinha. Todo mundo fez. Cada coro fez um cenário... Sabe, Marilena trouxe o pé de bombom de Santos. Ela plantou uma árvore, ela encheu de bombom. Então a hora que as crianças acabaram de cantar, todo mundo levou bombom, do pé de bombom, entende? Então, as crianças que participaram disso, que hoje são homens e mulheres feitos, e que até hoje me escrevem, e tem um carinho danado e não esquecem de nada... por isso... Entende, teve uma vez a gente foi, tudo graças à EMIA, né. Eu fiquei 7 anos lá, foi o que eu durei na ARCI também. Aí depois mudei, né, fui pra Jacareí, larguei a ARCI quando eu fui pra Jacareí e quando eu voltei pra assumir de novo aí já ia assumir a Lilia. Achei ótimo porque a Lilia era.... eu fiz a Lilia sair do banquinho do piano. Às vezes eu me arrependo, mas ela só tocava pro Teruo Yoshida naquele tempo. Eu disse não, Lilia, sai daí porque foi naquele tempo que eu queria movimentar, que eu queria que tivesse muito coro, né, infantil. Não, Lilia, sai desse banquinho de piano, se você acompanha o Teruo há quantos anos, não é possível que você não saiba fazer um coro e não sei que, e bah, foi nessa daí que virou regente. Durante o tempo que eu fiquei na EMIA, imagine só as aventuras. Aí vamos fazer em Santos, era o Vai e vem, era junho e o coro tinha 100 crianças, Mirian, 100 crianças. Era tudo vermelho e amarelo, a roupa. Ah, vamos pra Santos, pra Santos, ah, nós vamos no mar Thelma, nós vamos no mar Thelma? Eu falei gente tá muito frio, imagina, nós vamos no mar, que coisa louca, não vai.... não, não vai ficar frio, então eu falei, tudo bem, então vai. Se não chover, se der

certo, tudo certo, a gente pode chegar até a beira do mar. Prá que, minha filha. 5 horas da tarde já tinha acabado tudo, já tinha sido o Vai e vem, Vem e vai, comemos, não sei o que, todo mundo no ônibus pra vir pra São Paulo, a chuva para. Você falou que se a chuva parasse... e eu não gostava de não cumprir porque eu exigia muito deles, então tinha que ser a mesma coisa. Perfeitamente. Tava eu, a Maru e a Carmem. Que a Carmem me ajudava, a Maru tocava pra mim. A gente tava em dois ônibus. Pensa... (eu imagino) Montanha de roupa vermelha e amarela na beira da areia. Mas você conseguia sabe, você fazia “Hey, pra cá”, eles vinham. Era uma olhada. Eu não entrei na água, nem a Maru nem a Carmem. Olha se fosse hoje se a gente ia fazer isso? (Não) Chegamos tudo molhado sabe e se fosse escola particular, a mãe vai me matar, como aconteceu no Poço do Visconde. Nós fomos cantar em Santos. Ah, nós vamos nadar? Eu falei: não sei. Vamos fazer o seguinte. Nós vamos levar o biquíni escondido. De repente é porque os dois filhos da Paulete, que era diretora, cantavam no coro. Aí ela me chama: Thelma! E era uma escola da filha do Paulo Freire, Poço do Visconde, construtivismo, liberdade, yeee. Você é louca! Levar biquíni escondido? E eu tinha a experiência da EMIA. Lá se eu falasse assim: gente, agora vamos ficar aqui de quatro agora, pelado... Porque eu nunca vi maior disponibilidade, maior gosto por toda aquela escola, que as pessoas tinham. Então, eles topavam tudo. Então eu devo muito à EMIA também o fato de ter conseguido, porque eles me apoiavam, entende? Nas coisas que eu queria fazer. Então eu devo muito a eles ter conseguido fazer, tanto é que quando eu sai da EMIA, começou a entornar um pouco o caldo, aí tive que procurar Sesc... o último encontro de corais que eu fiz antes de eu ir pra Jacareí, foi no Sesc Pompéia, mas já foi aquela loucurada, sabe, nunca era como era no tempo da EMIA. Ia aquela “gentarada” toda, aquela “coisarada” toda mas não era mais com a mesma organização, o mesmo cuidado, né, que a gente tinha contando com as pessoas também da EMIA, da infraestrutura.

7. Fala pra mim de datas. A ARCI surgiu do Núcleo, mas efetivamente, existe um contrato social, enquanto Associação mesmo. Tem uma fundação, tem uma data da fundação...

Thelma Chan: Tem, tem, mas eu não vou saber te precisar isso, porque eu me lembro muito da data do primeiro encontro que foi em 81 e já era NUCI. E daí eu não sei se nós demoramos um ano pra formar a ARCI, mas foi começo dos 80, Mirian. Foi começo dos 80. Não passou de 83, 84, não passou disso.

8. Você falou pra mim que no primeiro tinham 4 corais, aí vocês foram promovendo cursos, tudo, incentivando as pessoas a formarem corais.

Thelma Chan: É, mas não que a gente ia pra algum lugar. Falava: gente nós somos da ARCI, não. As pessoas vinham. Então assim, era uma escola que a menina veio pra assistir minhas aulas de música. A sua escola tem coro? Não. Por quê? Ah, porque não tem... Então forma. Ah, mas eu não sei música. Não mas o Thelmo vai junto com você. Forma um coro. Era assim, entendeu? Era uma coisa... não que a gente ia com uma coisa pronta, não porque a gente não tinha nem grana pra oferecer pras pessoas nada, era coisa da vontade de trabalhar mesmo, entende? Agora se você perguntar: e no segundo encontro, quantos tinham? E no terceiro? Aí nós já vamos ter que fazer uma consulta, ligar pra Marilena Rossi, porque ela, acho que tem a maior parte dessas informações mais precisas do que eu. Acho que ela

se lembra melhor, porque eu já fiz tanta vida depois disso e já saí e já voltei nesse meio, então eu não sei nem te falar agora exatamente.

9. Mas você acha que a ARCI, ela foi fundada a partir dessa vontade de movimentar o coral infantil ou era pra que investissem mais, pra incentivar, pra dar formação. Qual era o objetivo?

Thelma Chan: Não, eu acho que a primeira, meu, meu, particular, era ver mais coros, mais crianças, mais partitura, né, porque eu ia na Casa Amadeus, eu falava com a Tina: “música pra coro adulto”. Puxa sempre veio um monte. Trazia coisas maravilhosas de lá. Tina, agora to regendo coro infantil. Ihhh Thelma, coro infantil não tem nada. Não tinha nada. Um deserto. Então eu sempre digo: fui eu com a ARCI e a Marisa Fonterrada na UNESP. Eu acho que a gente, mesmo sem combinar, se bem que ela participou do meu primeiro Encontro de Corais, que ela ainda não tinha nada disso. Ela era uma professora e ela veio participar do meu primeiro Encontro de Corais. Mas depois ela fomentou, formou um bando de regentes, Gisele Cruz, o Cadmo (Fausto), um monte de gente que veio da, Gisele, que veio da Unesp. Do lado da Marisa, que também integraram, acabaram integrando a ARCI, né. Então eu sempre digo isso, quando eu conto essa história que fui eu de um lado e Marisa Fonterrada do outro. Acho que se a gente não tivesse trabalhado, não ia ter coro infantil. Porque a gente trabalhou para fomentar o movimento. Eu particularmente, queria o movimento de corais. Primeiro ter o coro, depois a qualidade a gente vai melhorando, porque eu via no coral adulto também, entrava cada coisa... Se bem que hoje, eu vou te falar que o ruim daquele tempo era melhor do que o hoje que não tem nada e quando tem é tudo com tecladeira. Não se canta mais a capella. Eu sou do tempo que cantava coro a capella. Eu regia coro a capella. Não entendo muito esse negócio de hoje não ter nada. Todo mundo que canta, tem que ter um instrumento entende. Então o meu negócio era formar os corais, primeiro, um monte... eu queria bah, fazer Encontro, inventar moda, ter partitura pra todo mundo cantar, inventar tema.... A gente foi uma vez foi no Circo e chovia no Circo e tudo bem... E a gente foi que foi, entendeu? Essa questão era de primeiro ter... Eu jamais esperava que houvesse um boom, que depois o Coral Infantil virou a salvação da lavoura, né. Porque David Junker. Encontrei David Junker... onde que eu tava? Acho que Ibiporã dando um curso lá, acho que era Ibiporã que ele veio falar pra mim que ele ia trabalhar com coro infanto-juvenil, eu fiquei... (boca aberta). Então eu acho que assim, eu acho que foi do meio, entendeu? Porque as pessoas não ligavam pra criança. Era coro adulto. Ninguém ligava pra criança. Ah, coisinha, brincadeira, imagina... Entendeu? Não tinha essa noção, né.

10. Mas você acha que essa falta de noção. A gente teve uma história com Villa-Lobos, em 20, 30 ali, depois disso foi acabando, com essa história de não se ter também música na escola... Mas você acha que desse período com o que aconteceu com Villa-Lobos até o que você começou aqui, especificamente aqui em São Paulo, é uma lacuna assim, é um branco que não aconteceu nada aqui... de coro infantil?

Thelma Chan: Eu acho. Eu não via nada e ninguém sabia de nada... Quer dizer, quando você encontra todas essas pessoas e ninguém tem histórico, sabe, não eu conheço, não eu tenho, não... não tinha, não tinha e o que tinha de material era do

tempo do Villa. O que tinha de material.... (é o Guia Prático e Cia. Ltda.). É aí você pegava um livrinho Músicas para cantar na escola, vai, tô inventando, aí você abria... Nunca me esqueço, um tal de um Jardineirinho, entendeu? Jardineirinho que planta a florzinha, dizia... minhas crianças não iam cantar isso nunca. Comecei a compor, por isso: porque não tinha pra cantar. Aí eu comecei a compor. Falei, bom, o jeito vai ser compor. Aí eu tinha um coral de criança pequenininha, 5 e 6 anos, né. Comecei a escrever pra eles, daí surgiu o Coralito, que foi pra eles que eu comecei a escrever porque não tinha outra coisa pra cantar.

11. E hoje? Você continua compondo porque você ainda sente que falta partitura, falta repertório pra coro infantil?

Thelma Chan: Não acho que falte mais. Eu acho que hoje as pessoas já tem bastante material, já aprenderam a se virar, né? Eu acho que as minhas coisas hoje, elas servem pros corais sim, mas elas servem mais pra escola onde estão os corais. Então hoje em dia você não tem coral fora da escola. Onde tem coral fora da escola... Tem um ou outro independente, meu Deus do céu, mas é pra lá de raro, né. Então ta na escola os materiais e as pessoas meio que misturam musicalização com o coral ali na escola, entendeu? E ela canta. Um dos meus parâmetros é a Lília, a Lília Sodré. Que ela é uma das pessoas que mais curtem as minhas coisas, que leva pra cá, prá lá e me dá devolutiva sempre, né. E ela usa, por exemplo, coisas que eu compus pro Anglo, que ela consegue aproveitar. Hoje eu já acho assim que eu ponho música de qualidade na praça, entendeu? Modéstia inclusa. Eu acho que vai o que já tem bastante, eu acho que já tem bastante. Tem muito coro aí que faz o repertório inteirinho sem cantar uma música da Thelma Chan. Antigamente você ia pra um Encontro de Corais, Thelma Chan, Thelma Chan, Thelma Chan, porque não tinha muita coisa. Então hoje você vai já tem. Eu acho que hoje eu continuo compondo porque eu não sei parar, não dá mais, né. Eu gosto, é uma coisa... pra mim é como pintar um quadro. Eu acho que o cara tem que pintar senão ele fica louco, né, e eu tenho que compor, entendeu? Então eu vou compondo e me atropelo até. Porque eu to com um pronto prá começar a gravar e eu já quero fazer outro e outro, né. E agora eu tenho loja virtual, aí eu vou pondo, jogando tudo pra loja virtual. Não vou mais ter aquele material de pegar, de olhar, porque não dá mais, né, Mirian. As editoras não estão editando mais...

12. Você falou que dava cursos desde que era o Núcleo. Que tipo de curso que era?

Thelma Chan: Ah, era regência mesmo. Eu ensinava mesmo o povo a reger, fazia isso basicamente, era trabalho de regência mesmo.

13. Qual o papel da ARCI? Você acha que nesse período ele foi de formação de novos regentes?

Thelma Chan: Também. Acho que fomentou o movimento de corais infantis que era zero. Criou, dinamizou e concretizou, porque você vê que até hoje os frutos tão aí da ARCI, né. Então eu acho que foi uma coisa que fez aparecer os corais, formou os regentes e criou uma instituição, vai. O Coral Infantil em São Paulo existe.

14. Mas você acha que os regentes que tem hoje, você falou da qualidade dos corais hoje. Os regentes que nós temos hoje. Ultimamente a gente também não tem acompanhado tanto o trabalho da ARCI em termos de cursos (não tem mais, né). E hoje a gente tem vários corais, você falou que a qualidade caiu bastante.

Thelma Chan: Mais dos adultos. O infantil não. Eu acho o infantil vai ter bons e ruins de acordo com as pessoas que estão na frente, né. O que eu acho que zerou foi o coral adulto, né, zerou. Isso aí despençou, caiu pro raso. Não vejo assim... Tem grupos vocais, né porque agora a moda dos grupos vocais. Mesmo assim é raro cantar *a capella*. Não sei... sinto saudade disso... mas, as crianças não. Acho que as crianças tão ali entendeu. Tem um monte, né, imagina, agora, tem bons e ruins.

15. O que é que você acha que falta pra ter corais melhores?

Thelma Chan: Olha, Mirian. Você quer que eu seja bem realista? Eu acho que nós não vamos mais ter. Eu acho que vai acabar, tudo isso. Porque com o andar da carruagem, da tecnologia, da individualidade, da questão fechando cada vez mais. Só quando tiver um renascimento que eu não sei quando vai acontecer isso. Eu não sei se eu vou estar aqui pra ver ou você, mas eu acredito que vá ter um renascimento. Porque isso vai ter que ter uma hora que esgota, que as pessoas vão querer tornar, mais uma vez, humanas, né. Acho que elas vão querer de novo. Não sei, viu. Mas assim, pra um futuro a médio prazo eu não vejo isso acontecendo. Eu acho que agora tem que ter nas escolas, os corais estão mais ou menos e tem a salvação da lavoura dos projetos sociais que também estão mais ou menos, né. E é isso que nós vamos ter. Vai cada vez mais estar na educação, a música, o que, aliás, eu acho que tá bom também, sabe, porque, a música tem que fazer parte da educação, só que não do jeito que ela vai entrar agora também, não vai ser legal, porque ela é obrigada na escola mas é o professor de educação artística que vai dar, não existe a obrigatoriedade de uma contratação. Então, toda aquela luta que a gente fez, toda aquela discussão vã, porque o governo não fez isso como deveria, aliás, só pra variar, então... meus prognósticos pra coro... cada vez menos, especialmente aqui em São Paulo eu não vejo muito, você vê? (Não sei, acho que não) Não sei você que está mais na lida... Como é que você está vendo esse movimento? Como é que você está vendo esse movimento? Eu não...

16. Eu acho que tem ainda muita gente. Como você falou, tem os bons e os ruins, né, mas mesmo assim, ainda sinto falta talvez de uma ARCI mais na ativa pra contribuir na questão de formação, pra dar um norte na questão de formação de regentes que, consequentemente a qualidade vai ser melhor, né.

Thelma Chan: Com certeza. Hoje não tem mais regente, né, também. Regente hoje eu não vejo mais, Mirian. Você não vem me falar que os menininhos que se formam nas a faculdades da vida saem regentes. Saem. Mas nesse ponto é verdade. Se você quiser ter mais gente boa, mas é a mesma luta que eu tive no começo, entende? Se você quer melhorar a qualidade, você tem que dar curso e eu inventei curso na ARCI por isso, pra melhorar essa qualidade, dos corais que já “tavam” lá e dos que viriam ainda, né. Tá, mas eu não vejo espaço nem pra uma ARCI hoje no mundo.

17. Você não vê mais?

Thelma Chan: Não. A não ser que a ARCI fosse algo que remunerasse. Sabe, que tivesse um escritório, vai. Um escritório, sabe, como tem a cooperativa de teatro que a gente foi lá fazer curso da ARCI, o último do ano passado que teve o lançamento da Casa de Brinquedo que a gente fez na cooperativa. Tudo bem. É uma cooperativa. Eles pagam pra ter a cooperativa e a cooperativa tem uma infra. Também não adianta nada a ARCI querer que as pessoas paguem. Paguem pra que? Pra ganhar o que, na verdade? Não existe nada que a ARCI possa oferecer hoje, né. Então eu não vejo espaço pra ARCI. Eu já quis ligar a ARCI com a cooperativa, entendeu? Falei com o Marcelo. Mas enfim, você precisa ter alguém louco na frente que nem eu era e a pessoa ficava junto comigo. E hoje você não tem esse tipo de loucura mais. Hoje, ninguém vai pelo social, sem remuneração, linda. Hoje todo mundo acha lindo trabalhar em projeto social mas porque ganha. Tira o soldo pra ver quem fica trabalhando na favela. Não sobra um. Fala verdade. E a gente fazia tudo de graça minha querida, entendeu? Então o dinheiro pra gente era importante, mas não tanto como ele é hoje pra tudo no mundo, entende? A gente fazia coisa sem dinheiro, era bom, né. Hoje quem faz as coisas sem dinheiro, as veinha que vão ajudar, dar sopa pra pobre, fazer não sei o que; Doutores da Alegria que eu sei que não deve ser de graça, Doutores da Alegria, ou de algum lugar eles devem ganhar dinheiro, também não vão morrer de fome, mas vá, voluntários que vão fazer alguma coisinha, que querem a luz de Deus, fora isso, filha, quem tá fazendo coisa de graça? Só os loucos. Eu tenho uma amiga louca lutando com a nutrição. Ela é nutróloga. Já perdeu uma casa, um carro e continua na luta, pra ela eu fui fazer de graça, porque ela faz um congresso totalmente de graça por pessoa, a paga, porque ela quer ver a nutrição se tornar realidade como eu queria ver o coral infantil se tornar realidade. Graças a Deus isso eu vi, tá. Graças a Deus.

18. Você viu ela se tornar realidade mas agora é um declínio... Como é que você vê?

Thelma Chan: Mirian, não vejo. É o que eu falo pra você. Eu não vejo, sabe. Quer dizer, vou até falar porque eu to falando de São Paulo, viu? Porque eu também não tenho caminhado por outro, pra saber, eu não vi nenhum encontro de corais infantis esse ano, por exemplo, você participou de algum? Eu acho que não teve, entendeu? Então, mas por exemplo. Eu fui em Ourinhos, em julho. Mas aí é que tá. Lá tem uma escola pública de música, entendeu? Aí as crianças que vieram pra minha mão que eram de um coral de uma tal de Dani que tem lá, que aliás saiu da escola por problemas políticos. As crianças que vieram, meu Deus... Eu queria morar em Ourinhos. Porque aí eu pude fazer com elas uma delícia, entendeu. Porque vieram todas super afinadas, vieram do trabalho de uma pessoa competente. Minha sorte. Agora, eu não sei se eu vou estar lá no ano que vem, que a Dani já não vai mais ter feito esse trabalho... o que é que vai sobrar na minha mão? Não sei, entendeu? Então é aquela velha história, é um aqui outro lá, só que assim... mas os corais estão aí, era o que eu precisava ver, quer dizer, hoje se você vai atrás de comprar partitura pra coro infantil, você vai achar, pelo menos o Palavra Cantada, o meu, de alguém do Rio de Janeiro, talvez da Elvira Drummond, sei lá eu, entendeu? Eu sei que ainda não é muita coisa, mas já tem. Já existe um movimento, quer dizer, missão cumprida. Não inventa que agora eu já cumpri. Não vem me por minhoca... Se pudesse lincar a ARCI na Unicsul, vai. Você tá lá. Tem o apoio da Unicsul, tem o escritório, internet, o telefone, o correio, a sala, tem? Beleza. Mas eu, lutar contra o

moinho de vento? Euzinha não vou mais. Eu preciso agora ter alguma coisa mais real, e pessoas mais sérias, porque eu falo com a Helô da cooperativa, não, vamos fazer vamos acontecer... não fez nada, entendeu? Também to cansada de gente assim. Então tudo bem, só deixa que eu faço o meu, entendeu? Meu último plano pra ARCI que era com o astronauta, que também é outro que só deu em águas de bacalhau era por uma criança em cada, um coro, um mini encontro de corais em cada igreja do centro de São Paulo e acabar todo mundo na Sé, que ia ter orquestra, ia ter não sei o quê que o Julio Medaglia ia tá lá com o Gilberto Gil e o astronauta. Anhann, então, eu adoraria, entendeu, fazer outra vez o movimento. Agora, nós precisamos de apoio forte, Mirian. Então vamos fazer nós duas a ARCI, se você quiser. “Vamo” embora. Não falta motivo, não falta criatividade, não falta nada, mas tem que ter o apoio.

19. Mas você acha que é um apoio mais do que logístico, apoio financeiro?

Thelma Chan: Depende do que a gente inventar, entendeu? Depende do que a gente inventar. Eu falar assim, ó, vamos fazer um curso pela ARCI agora. Bom, tá bom. As pessoas vão pagar “x” e aí com esse dinheiro você vai pagar o fulano que vai dar o bendito do curso, seja eu, seja você ou o cara que venha lá dos Estados Unidos. Vai ter que pagar. Isso sim, eu acho que dar curso de graça... Eu tava dando pra ARCI até agora porque ainda existia. Agora não existe mais nada. Menininho falou que ia fazer e acontecer e não moveu uma palha, entendeu? Então também não quero. Ele soube fazer os outros negócios lá pra ele ganhar dinheiro, entendeu? Então, meu, vai porque ia fazer e não está fazendo. Olha, Lilia já usou a estrutura da ARCI, agora esse menino usa a estrutura da ARCI, sabe, pra fazer coisas pra benefício próprio que foi uma coisa que eu nunca fiz, viu, Mirian. Por essa escola eu não passei, sabe, fazer em benefício próprio. Se eu acabei ganhando com isso, foi pelo meu próprio trabalho, porque eu não fiz pensando, peraí, agora eu vou fazer isso porque lá na frente, ahh, vou ficar famoso, “magina”, Mirian. Meu negócio sempre foi, eu sempre fui assim desde que eu me conheço por gente. Com 18 anos eu comecei a trabalhar num colégio estadual, era a mesma dedicação, então aonde eu estava, era dedicação máxima. Aí é natural. Você é impulsionado pra cima. Dedicação máxima... então, aonde você vai, você vai na dedicação máxima agora de não, cadê a estrutura, cadê a mala direta de 15.000 nomes aqui que eu quero pegar pra mim. Então eu acho uma sacanagem até, sabe, não gosto disso, mas agora se a gente quiser voltar, vai ter por onde começar, entendeu?

(...)

Ô Mirian, uma coisa que eu acho que a gente tem e graças a Deus foi o que sobrou da ARCI, é o Arcimailing, né. Eu acho que esse Arcimailing funciona muito. As pessoas pegam partituras, tudo que elas querem, eu fico aqui me regozijando se você quer saber. Porque eu falo, gente, graças a Deus, e eu chamo de Arcianos e tem gente que fala também Arciano, eu acho o maior baratinho. Eu curto pra caramba ter fomentado isso tudo. Eu acho que é uma das coisas mais importantes que eu fiz na minha vida foi ter feito isso.

20. Você começou com coro de adultos, trabalhou com crianças, hoje compõem também e o trabalho que você fez mais pra escola mas que a gente aproveita pra tudo...

Thelma Chan: E agora o que estou fazendo, vocês vão aproveitar e muito que é “Amigos assustadores e outras figuras aterrorizantes do folclore brasileiro”.

21. Você falou que nem mesmo a qualidade desses corais de ONGs, não é lá grande coisa, mas você acha que isso é consequência de uma falta de capacitação ou não.

Thelma Chan: Olha, assim. Pra você fazer um coro de criança pobre cantar bem, você tem que ser muito, entendeu? Muito tudo. Tem que ser muito regente, muito gente, sabe, muito inteligente porque não é só com a música que você vai fazer aquele coro cantar... e cá pra nós, Mirian, tem pouca gente que tem tudo isso junto. Então, não vai ter qualidade. Porque precisa pegar aquela... em todo esse tempo que eu to rodando, rodando, rodando, eu achei uma menina nova que dá aula lá em Guarulhos, que fui fazer a festa do Dia das Mães pra eles lá, porque eu me enfio em tudo quanto é buraca pra poder fazer essa festa do Dia das Mães lá pra eles, aí no fim ela apresentou um trabalho do infantil, da educação infantil que ela desenvolve lá... meu queixinho fez poioioion... falei “minha filha, parabéns”. Mas olha é pouca gente que dá pra tirar o chapéu, viu. É pouca gente, Mirian. Infelizmente é pouca gente e do jeito que as faculdades estão, que a gente sabe muito bem que por mais que você lute, o resultado que você consegue é mínimo, vamos falar o que é verdade. Não dá tempo. Você saiu achando que agora você vai dar tudo que você sabe... ahn, ahn... não dá tempo... É frustrante, eu não dei conta, não. É frustrante! Então assim, graças a Deus, eu fiz bastante, porque eu acho que eu estou tranqüila, eu acho que eu dei a minha colaboração e continuo dando e to disposta a dar mais... Nossa Senhora! Você vê... (...)

22. Só uma última pergunta: você acredita que coro pode ser um instrumento de musicalização infantil ou o coro é uma coisa a parte?

Thelma Chan: Imagina, pra mim, o coral é a primeira forma de musicalização infantil. Antes do coro, não dê nada pra criança, nem o côco... pelo amor de Deus. Primeiro, cantar de tudo. Mas ninguém sabe disso, Mirian. Mas a cantoria é a primeira coisa. Você tem que primeiro saber o seu instrumento como é, qual a potencialidade, o que tem de potencial no seu instrumento, corpo, primeiro som que é voz, depois todos os outros sons que esse corpo pode te dar, entendeu? E você só pode trabalhar isso dentro de um coro. Então, não adianta, por isso que eu sempre lutei contra esse negócio de musicalização... já vai direto 233.000 instrumentos, caixa, apito caindo pra todo lado... Gente, primeiro, canta. Imagine que na Escola de Iniciação Artística, quando eu entrei, tinha tudo, menos um coro. Eu sou a “Maria Funda”, né, aí eu fundei a área lá, entendeu? De coro infantil e ta lá até hoje, meu Deus do céu... Entendeu, pelo amor de Deus, então, primeiro de tudo, cantar. Mas isso eu aprendi aonde? Em Brasília que eu fui nos meus tenros 24 anos pra Brasília, não, 22... meu filho nasceu lá. Tinha 22 anos eu já tava lá. Fui em 75 pra Brasília, em agosto de 75, eu tinha então, 22 anos, exatamente. Aí meu filho nasceu em junho de 76. Meu filho nasceu lá. Na escola de Música de Brasília, que pra mim é uma das coisas mais maravilhosas que eu vi neste Brasil. Que eu cheguei lá nos meus 22 ouvindo uma orquestra que era tudo criança, em 75, criança tudo tocando um violininho de $\frac{3}{4}$. Eu fiquei assim (queixo caído) ... e naquela escola todas as crianças faziam coral, ponto. E outra coisa: piano, instrumento complementar. Todas as crianças, todos os alunos faziam piano porque é incabível um músico que não sabe tocar piano. Então, é o coro e o piano. É o básico. Aí, depois que você tem isso, (fiu – assobio) , o que quiser, entendeu? Depois que você cantou vapapara PA PA para, você vai pegar um instrumentinho (bateu o mesmo ritmo cantado, na mão) muito mais fácil. Aí você

nunca abriu a boca (demonstrou um ritmo e “não, não é assim”). Eu vejo pelas menininhas aqui que eu musicalizei. Tem a Bia aqui do 4º andar. Ela vinha aqui pequenininha. Frequenta aqui a uns 4 anos, mais ou menos. Então ela vinha aqui pra ver os maiores tocar o Bife. Eles vinham aqui pra isso. Pra tocar. Aí eu tava fazendo os Mitos, depois eu tive que parar. Aí veio a pequena. Canta Bia... Não quero... Canta, Bia. É gostoso. Olha o Danilo vai cantar, quer ver? Curupira cai, curupira... Então tá bom. Então ele faz Curupira cai e a gente faz Cabelos vermelhos, ta bom, Bia? A Bia começou a cantar. Ela cantou de um gosto... A escola dela tem um coro. A professora pegava ela pra demonstrar... precisa ver como ela ta cantando. Aí você manda fazer ritmo, faz ritmo... e eu to vendo a minha prima também. Tem 10 anos, super desenvolvida, maior que eu com 10 aninhos, tadinha, que ela quer colo e não cabe, entendeu? Eu vejo ela, chegou aqui desafinadona, toda assim ó. Ela é grandona, um saco de batata, ela não sabe mexer com o corpo dela, ela só tem 10. Era pra ser assim, ó, ta assim (mostrando a altura em comparação a si mesma). Então aquilo fica, nossa, se você vê essa menina entrar no eixo, na postura... Cantou sozinha pro pai, terça-feira passada, o pai quase chorou... Cantar é tudo! Cantar é tudo!! Cantar é tudo, Mirian, pra vida! A vida. Depois você pensa, teclado, não, não, “vamo” por o bicho no violão. Nunca abriu a boca, aí vai lá aquela mãozinha desse tamanho, aquele violãozinho... sabe, o cara passa a não gostar de música. Então, é primeiro cantar. Villa-Lobos tava certo. Primeiro cantar. O resto vem depois. E vem. E vem com tudo. Que depois você já adubou a terra, sabe, você já plantou a semente, já nasceu um monte de flor, você fala, ah, esse jardim eu conheço, sabe, aí é só você ir pondo, nossa, esse aqui é exótico, veio não sei de onde, mas você vai lidando com aquilo com muito mais facilidade e que na Venezuela tem tanta, até hoje, um coro melhor que o outro na Venezuela. Gente, não se fala em outra coisa. Só se fala em coro. Nós é que perdemos o rumo. Perdemos o rumo, infelizmente. Mas estamos achando, sabe por que? A gente gosta muito de novidade. Ah, novidade. Se aparecer aqui agora, um cara música no canudinho, vai todo mundo, ah, falar em novidade, eu tenho uma. Filho, você já viu *iphone* tocar? Soprando? Cadê o teu *iphone*? Vou roubar pra mim em maio porque ele vai trocar e vou pegar esse pra mim. Uma flauta, é outro. Você tem que digitar logicamente de outra forma...

Terminamos a entrevista com a demonstração de como se toca *iphone*. Ela assoprou uma das extremidades e com este procedimento, o celular emite um som semelhante ao de uma flauta ...

Entrevista concedida por e-mail em 05 de janeiro de 2011.

1. O que significa ter encontrado o Augusto Laranja e o Lourenço Castanho. As escolas eram filiadas ou davam algum tipo de apoio?

Thelma Chan: Ainda não existia filiação. Elas entraram pro Encontro de Corais. E a preparação pro encontro era sempre reunião com todo mundo e tal. Assim fomos firmando o grupo pra depois criar a ARCI.

2. Você disse que a ARCI foi fundada em 1984 e a ata de fundação tem a data de 4 de junho de 1990. Foi um engano ou a ARCI foi criada mas a fundação oficial com o Estatuto só se deu em 90?

Thelma Chan: Exato. A ARCI como eu te disse nasceu como um simples encontro na USP lembra, em 1983 ou 84 não me lembro mais. Esse foi o embrião. Depois quando já existia um trabalho, um grupo, um movimento, foi que oficializamos com a burocracia toda!

Apêndice 3 – Outros depoimentos

Apêndice 3.1 Entrevista com Celso Delneri

CELSON TENÓRIO DELNERI

Entrevista concedida por e-mail em 11 de janeiro de 2011 e 16 de março de 2011.

Violonista, regente de coral e orquestra, arranjador e compositor. Graduado em Composição e doutorando em Práticas Interpretativas na USP. É professor de violão da Escola Municipal de Música/SP desde 1977 e também da Universidade Cruzeiro do Sul, desde 2009. Tem trabalhado como diretor musical para cinema, TV e teatro, assinando diversas trilhas sonoras originais. Como arranjador e compositor, apresenta obras para variadas formações de vozes, instrumentos e orquestra.

1. Como e onde começou a reger corais em São Paulo?

Celso Delneri: Tendo estudado com o Maestro Kalus Dieter-Wolff, participado do Conjunto Coral de Câmara (São Paulo) e Madrigal Ars-Viva (Santos), fui convidado a substituí-lo na direção do *Comunicantus* – Coral da ECA-USP, formado por alunos de todos os cursos, de 1974 a 1978.

2. Quem eram os regentes que atuavam no início de sua carreira?

Celso Delneri: Formávamos um grande grupo. Os maestros do Coralusp, outros corais universitários, corais independentes e de igrejas, grupos especializados em festas e casamentos.

Encontros de Corais na Pinacoteca do Estado, MAM (Ibirapuera), Museu Lasar Segall e Painéis de Regentes Corais promovidos pela Funarte, em Brasília, Curitiba, Rio de Janeiro e São José dos Campos. Fundamos a Federação Paulista de Regentes Corais, promotora de vários encontros de discussão e formação profissional. Se fizesse uma lista de nomes, com certeza, estariam faltando nomes muito importantes. Prefiro me referir aos movimentos acima citados, por reunir centenas de regentes e encontros de corais memoráveis no MASP, Igreja Imaculada Conceição (Brigadeiro) e encontros de corais escolares e de comunidades da periferia de São Paulo. Corais da Unicamp, da UNESP e do Movimento Villa-Lobos (Funarte) em todo o Brasil.

3. O que significava ter corais em espaços alternativos, ou seja, em espaços que não fossem a igreja, escolas e conservatórios de música?

Celso Delneri: Os alunos dos cursos de Regência e Composição (da USP) formavam grupos de apoio à formação de corais de bairros e implantação de trabalhos de ensino de música pelo canto coral “a forma mais simples de ensinar música em grupo” (Klaus Dieter-Wolff). O ambiente coral, até meados dos anos 1980, foi um grande estímulo aos compositores renomados ou em início de carreira.

4. Quais eram as condições para os ensaios (espaço físico, remuneração etc.)?

Celso Delneri: Os corais de escola, admitiam com remuneração, maestros que desenvolviam atividades extra-curriculares, com a formação de coros, muitos deles ainda hoje existentes, tais como o Coral da Cultura Inglesa e de várias escolas do ensino privado.

5. Tem idéia de como surgiram os corais infantis fora do ambiente escolar e eclesiástico?

Celso Delneri: A partir da criação dos cursos de licenciatura e do interesse em manter cursos de iniciação musical em escolas (públicas e particulares) surgiam, como consequência natural do trabalho, grupo corais infantis, que exigiam um repertório especial de arranjos e composição, jogos sonoros e criação coletiva. Os organistas eram incentivados a formar grupos nas igrejas.

A existência de corais independentes era formada pela necessidade da prática coral dos maestros em desenvolver um trabalho educacional e muitas vezes com resultados artísticos de grande qualidade.

6. Havia corais infantis quando começou a reger corais adultos? Quais?

Celso Delneri: Havia um grupo de regentes especializados no canto coral infantil, mas que mantinham uma comunicação intensa através de encontros e festivais do gênero. Os professores da EMIA, Escola Municipal de Iniciação Artística (Parque da Conceição)

7. Você escreveu para coro infantil. Como enxerga o movimento coral infantil em São Paulo hoje?

Celso Delneri: “Canções de Cecília” foram escritas, em princípio, como trilha sonora de uma peça infantil. Após esse período, as peças foram reunidas em forma de suíte ou cantata, inclusive com novas composições que completam o ciclo. Como retomei o trabalho com o violão, instrumento de minha dedicação e estudo até meu curso de composição e regência, essa atividade foi ganhando uma nova intensidade e meu trabalho profissional está especializado na carreira instrumental. Como regente, tenho sido requisitado para funções específicas e temporárias, muitas vezes ligadas à direção de grupos de violões e orquestras de câmara. Meu conhecimento do movimento dos corais infantis vem dos relatos de grandes amigos do tempo do canto coral. Ainda durante os anos 1990, por 8 anos, desenvolvi um trabalho de atividade musical com crianças, de uma comunidade institucional (Casa do Zezinho) que envolvia o canto coletivo. O projeto chamava-se “Cantoria” e chegamos a nos apresentar como coral infantil no espetáculo “A B C Musical”, com Naná Vasconcelos e orquestra no MIS-SP (1997), um programa que o Naná faz até hoje com músicas recolhidas por ele mesmo e algumas composições com arranjos e regência muito especiais do Gil Jardim. Dirigi as “Canções de Cecília”, com coral infantil e pequena orquestra da EMIA, no Parque da Luz (1998). A seguir, fui convidado a fazer uma orquestração dessa cantata para a Sinfonia Cultura, Orquestra Experimental de Repertório e Philharmonia Brasileira.

8. Quando você trabalhou como regente de coro infantil na Casa do Zezinho, como escolhia o repertório? Quais os critérios? Você compunha as músicas e arranjava? Tinha acompanhamento instrumental?

Celso Delneri: Pois é, isso aconteceu mesmo. Comecei a cantar com 7 crianças. Eu, o violão, o cavaquinho e as crianças. Tínhamos um compromisso com o prazer de cantar e nos divertir. Minha experiência com coral de crianças sempre foi muito parecida com os corais adultos. Sei que existem jogos e desenvolvimento mais específico da técnica: afinação, articulação, fluência, respiração etc.

Tudo tinha que nascer com muita naturalidade, o canto, o cantar sem esforço, a voz direta do coração. Nosso objetivo. Com os instrumentos, também tenho momentos que consigo. São raros, mas acontecem. O repertório: só evitava a música que vinha pela mídia. Portanto, a surpresa era o ponto forte.

9. Você tem alguma outra música escrita para coro infantil? Se sim, como escolheu a letra?

Celso Delneri: Tenho uma coleção, hoje em CDs, dos discos Marcus Pereira, um produtor que gravou músicas características de todas as regiões do Brasil. São 16 Cds. Muita coisa eu compunha sobre poemas ou misturava alguns de vários poetas (sacrilégio). A brincadeira se transformou num projeto: Cantoria. Tinha comigo que o canto em uníssono poderia atingir níveis que aos poucos iríamos desenvolver o canto polifônico. Eu não tinha monitores, um recurso que pode ser considerado fundamental para uma expansão das possibilidades. Os festivais de Prados foram exemplos concretos de conquistas "mágicas" de canto polifônico.

10. Tem conhecimento sobre as características da voz infantil (tessitura, afinação, dicção)?

Celso Delneri: A Harmonia, essa entidade que pode transformar uma melodia em fantasia. Apoio instrumental com arranjos que não apenas servissem de acompanhamento mas tivessem elementos sonoros independentes. Ritmos e surpresas. Voz infantil: sempre pura e feliz. Não podemos ter medo. As crianças sempre estão à frente de nossas intenções técnicas.

Certa vez, estava com umas cem crianças e terminamos o ensaio com todos deitados no chão. Alguns dormiram. O espaço não formal pode facilitar muito. Nosso preparo corporal tem que estar em dia. Essa parecer ser a questão mais difícil: a soltura e a improvisação.

Como fazer em espaços formais? Apenas eliminamos as brincadeiras que permanecem na imaginação. O som é sempre resultado da nossa imaginação. Isso é o que chamamos de técnica: o domínio de mecanismos que soltem a imaginação.

Tivemos um momento muito importante: Cantamos com o Naná Vasconcelos, orquestra no MIS. Um programa que o Naná [Vasconcelos] faz até hoje: ABC Musical, com músicas recolhidas por ele mesmo e algumas composições com arranjos e regência muito especiais do Gil Jardim.

Apêndice 3.2 Entrevista com Clausi Nascimento

CLAUSI MARIA VAZ NASCIMENTO

Entrevista concedida por e-mail em 24 de janeiro de 2011.

Educadora musical, regente de coro infantil. Membro fundadora da ARCI – Associação de Regentes de Corais Infantis.

1.Você já conhecia Thelma Chan quando ela promoveu o primeiro encontro de corais (talvez em 83)? Sabe me informar o nome do coral que a Marilena regeu?

Clausi Nascimento: Pois é..... Não tenho certeza... Incrível, né??? Mas tenho que pensar... Começamos com as reuniões de estudo, oficinas e cursos e aí as coisas se intensificaram...

O coral Pró- Música onde eu era assistente. E foi nesse dia que a Thelma me apresentou, pois o meu nome não estava no programa...

2.No primeiro encontro, a Thelma disse que foram apenas quatro grupos que participaram. Você sabe quando foi o segundo encontro, quantos e quais corais participaram? E os outros encontros posteriores?

Clausi Nascimento: Olha, eu tinha tudo isso arquivado, pois era a secretária da ARCI. Aliás, tinha tudo: programas, cartazes... Mas, depois da mudança do divórcio e agora com a pintura do AP para a chegada do Bebê eu descartei uma porção de coisas... Algumas delas dei para a Chris guardar nos arquivos da ARCI, no seu escritório...

3.Você é uma das mais antigas na ARCI. Qual o período exato que você ficou trabalhando?

Clausi Nascimento: Direto!!!! Desde o começo... Me afastei com a chegada da Celina em 96... Não estive com o Jonas e nem na época da Lilia Valente, apesar de ter trabalhado nos encontros e workshops.

4.A ARCI, desde a fundação, tinha uma característica meio interdisciplinar quando falo da formação das pessoas: musicoterapeuta, professores de música, advogada etc. Essa característica continuou com os membros associados posteriormente ou foram basicamente de regentes de corais infantis?

Clausi Nascimento: Na verdade ela vinha como um suporte para quem tinha interesse na área, por isso a diversidade, até porque ainda é difícil viver da música... Acredito que sim!! Encontramos toda gama de pessoas nos encontros e oficinas... Pessoas que querem trocar experiências e se aprofundar...

5.Qual foi o papel da ARCI no movimento coral infantil em São Paulo desde a sua criação?

Clausi Nascimento: Fundamental!!! De encontro, formação... Reuníamos-nos para cantar juntos, celebrar... Tanto nos encontros de Corais com temas e muitos grupos, quanto em duplas no Projeto Vai-e-Vem onde um grupo visitava o outro.... Para os Regentes, reciclagem, troca de experiências e muito estudo, aperfeiçoamento, bate-papo... Servia para todo mundo!!! Sem panelinhas...

6.Como você vê o futuro da ARCI?

Clausi Nascimento: Nossa!!!! Essa é a mais difícil de todas, heim??? Não soube da ARCI desde que paramos de trabalhar nela.... Que pena....

7.Como você enxerga a função do Arcimailing na vida profissional dos 3.413 inscritos? É você quem ainda cuida do Arcimailing?

Clausi Nascimento: Na verdade acho que perdeu um pouco sua função... Mas... Serve de contato e comunicação entre os regentes... Não sou eu é a Chris, mas eu coloco lá muitas informações e mensagens que recebo... As que têm algum interesse....

Apêndice 3.3 Entrevista com Carmen Lúcia de Souza Teixeira

CARMEN LÚCIA DE SOUZA TEIXEIRA

Depoimento concedido por e-mail em 5 de janeiro de 2011.

Pedagoga graduada pela USP, estudou piano, musicoterapia e terapia musical. Trabalhou por muitos anos como regente de coral infantil e hoje atua como terapeuta musical.

Bem na ocasião da formação da ARCI eu havia acabado de conhecer a Thelma Chan, fiz estágio com ela na EMIA (ESCOLA MUNICIPAL DE INICIAÇÃO ARTÍSTICA). Minha formação acadêmica, na época, era na área de pedagogia. Dava aula na Escola Carandá, numa classe de alfabetização.

Eu já havia estudado música, piano, e sempre gostei de cantar, por isso usava o canto como estratégia de trabalho para as aulas de alfabetização, pois relaxava e alegrava as crianças. Os textos cantados os transformavam em lições de leitura e escrita. Isso era muito motivador e a alfabetização acontecia naturalmente de forma prazerosa e lúdica.

Sabia do trabalho de coral infantil da Thelma Chan e fui procurá-la para fazer o estágio na área de coral infantil, já que estava lidando com o canto em grupo, mesmo sendo com outros objetivos. Amei o trabalho dela, trabalhei com minhas crianças o repertório do "CORALITO" disco da Thelma, com composições infantis suas, cantada por ela e por seus alunos de coral da EMIA. Naquele ano, ela me convidou para apresentar o meu grupo num ENCONTRO DE CORAL. A apresentação foi no Teatro João Caetano, o tema "CASA DE BRINQUEDO" baseado numa canção de Adilson Rodrigues.

Nesse encontro, vários grupos se apresentaram e o meu se saiu muito bem!

A Thelma me convidou para fazer parte de um grupo que estava se formando para criar a Arci, foi assim que aconteceu.

No ano seguinte, na ESCOLA CARANDÁ, montei um grupo de coral infantil, com Thelmo Cruz, que também fazia parte dessa associação. Era uma atividade extra-curricular, fora do período de aula, portanto, opcional.

Meu papel nessa associação era administrativo, se não me engano tesoureira. Tínhamos muitas reuniões, fazíamos muitos cursos, quando trocávamos partituras, experiências, e organizávamos encontros entre os grupos. Era muito produtivo, educativo e gostoso.

Por 20 anos, trabalhei com coral infantil, mas permaneci na ARCI por dez anos apenas. Me desliguei por motivos particulares, além da falta de tempo.

Muitos regentes continuaram, outros saíram, mas a ARCI ainda atua com encontros anuais de coral e acredito que com cursos de formação também!

Eu perdi o contato, porque resolvi ir para a área de terapia musical. Trabalhei com reabilitação e estimulação global, na UVT, clinica escola especialidade em pessoas portadoras de paralisia cerebral e distúrbios associados.

Atualmente, já há 10 anos, trabalho como terapeuta musical na ADERE, instituição que atende jovens à partir de 16 anos, adultos e terceira idade, todos portadores de deficiência intelectual! Nessa instituição, tenho grupos de coral e

percussão, trabalho com sensibilização musical, com dança circular, jogos de associação de ideias relacionadas a música, expressão gráfica (desenho) com música e outras atividades terapêuticas educativas.

Durante esse tempo de trabalho clínico continuei com os meus grupos de coral na ESCOLA CARANDÁ, mas nesse ano parei essa atividade, estou me dedicando apenas aos atendimentos terapêuticos e aulas particulares de piano.

Na ARCI, fiz parte da diretoria, na área administrativa. Como regente de coral, participei de vários cursos, de encontros de corais. Deixei de atuar por motivos particulares.

A ARCI foi de suma importância para a minha formação e de todos os que dela participaram e ainda participam.

As atividades desenvolvidas ganharam cunho internacional, com a participação de regentes vindos de outros países para ministrarem cursos e também com a participação de um coral formado por vários grupos que foram se apresentar nos Estados Unidos, com o coro do maestro HENRY LECK.

Acredito que na internet deva ter informações atualizadas sobre a ARCI.

Apêndice 3.4 Entrevista com Viviane Valladão

VIVIANE VALLADÃO

Entrevista concedida por e-mail em 28 de março de 2011.

Bacharel em Composição e Regência (UNESP), regente do Coral Infanto-Juvenil Igreja Manaim e regente dos Grupos de Prática Coral EMESP Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo). Compositora e arranjadora de diversos trabalhos, como por exemplo: O Reino de Acisum (musical), Trem Teco Teco, Salada de Frutas, entre outros. Atualmente seu trabalho está focado em coral infanto-juvenil de uma igreja evangélica e os grupos de prática coral de uma escola de música do estado de São Paulo. Até o final de 2010 ela esteve à frente de um coral infantil patrocinado pela Unimed.

1. Existe alguma diferença na metodologia dos ensaios com crianças de corais escolares e corais de projetos sociais? Se sim, quais seriam?

Viviane Valladão: No meu caso, tenho grupos corais de uma escola de música que o enfoque é o desenvolvimento de um conteúdo para o ensino da leitura de partitura, portanto as aulas não são só ensaio de repertório. O trabalho com corais de igreja ou projeto social, o foco é o ensaio do repertório para apresentações artísticas e musicalização não focada no ensino formal de música.

2. E o repertório? É diferenciado?

Viviane Valladão: Depende do nível do grupo, mas há pouca diferença. O coral da igreja é totalmente diferenciado, já que as músicas têm uma função determinada para a liturgia do culto.

3. Quais as maiores dificuldades no trabalho com corais infantis de projetos sociais?

Viviane Valladão: A maior dificuldade é o aprendizado lento dos idiomas cantados no repertório e compreensão das questões da musicalização.

4. Quais as facilidades?

Viviane Valladão: Eles têm uma participação efetiva, são vibrantes e gostam muito de participar.

5. Você desempenhou alguma função que não fosse o de regência do coro? Por exemplo, instrumentista, organização/logística de eventos, uniformes, lanches?

Viviane Valladão: Não.

6. O regente de um coro infantil de projeto social precisa ter uma formação diferenciada? Por quê?

Viviane Valladão: Todo regente, quer trabalhe com corais de projetos sociais ou de outra procedência tem que ser especializado, mas tem que ter uma qualidade: ser carismático e amar as crianças.

7. Existe algum conhecimento que precisa ter além da música?

Viviane Valladão: Precisa ser educador.

8. O pagamento pelo trabalho como regente de projetos sociais é maior ou menor do que o da escola?

Viviane Valladão: Se for patrocinado por uma empresa é maior.