

iscte

INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Cantar em coro: expressividade e sociabilidade

Maria João Soares Almeida Pedroso de Lima

Doutoramento em Sociologia

Orientadoras:

Doutora Patrícia Durães Ávila, Professora Associada (com
Agregação)

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Doutora Maria do Rosário Pestana, Professora Auxiliar
Universidade de Aveiro

Dezembro, 2022



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de Sociologia

Cantar em coro: expressividade e sociabilidade

Maria João Soares Almeida Pedroso de Lima

Doutoramento em Sociologia

Orientadoras:

Doutora Patrícia Durães Ávila, Professora Associada (com
Agregação)

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa

Doutora Maria do Rosário Pestana, Professora Auxiliar
Universidade de Aveiro

Dezembro, 2022

Departamento de Sociologia

Cantar em coro: expressividade e sociabilidade

Maria João Soares Almeida Pedroso de Lima

Doutoramento em Sociologia

Júri:

Doutora Joana Azevedo, Iscte (Presidente do Júri)

Doutora Helena Santos, Faculdade de Economia da
Universidade do Porto

Doutora Paula Guerra, Faculdade de Letras da Universidade
do Porto

Doutor Jorge Castro Ribeiro, Universidade de Aveiro

Doutor Rui Telmo Gomes, CIES-Iscte

Doutora Patrícia Durães Ávila, Iscte

Dezembro, 2022

Esta tese foi financiada com uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/92739/2013) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Agradecimento

Este estudo foi possível graças à colaboração de muitas pessoas que, durante este longo período de recolha e análise de dados e de redação da tese, me apoiaram das mais variadas formas e às quais estou profundamente reconhecida e agradecida.

À Professora Patrícia Ávila, pela orientação científica e pelo apoio incondicional em todo este processo. Agradeço-lhe também as reflexões em torno dos coros e da prática de cantar em coro e a ajuda constante em superar os desafios inerentes a uma investigação sobre uma prática que ambas conhecemos, desde há muitos anos, como elementos de coros.

À Professora Rosário Pestana, pela orientação, pelas revisões e sugestões do texto, mas também pela oportunidade dada em integrar dois projetos de investigação por si coordenados e que constituíram importantes bases para o desenvolvimento da presente tese.

Aos meus colegas do OPAC-Observatório Português das Atividades Culturais, em especial ao Dr. Jorge Santos e à Professora Sofia Costa Macedo, pelo apoio que me deram sobretudo na fase final de conclusão da redação. Ao Diretor do OPAC, Professor José Soares Neves, agradeço os constantes desafios científicos que me ajudam sempre a crescer enquanto investigadora.

Não posso também deixar de agradecer aos elementos do Coro Iscte e do Coro Regina Coeli de Lisboa com os quais me cruzei ao longo de todo o processo, pelas amizades, partilhas, cumplicidades, bons momentos e, também, necessariamente, boa música que, ao longo deste período, temos feito juntos.

Aos responsáveis e aos elementos dos coros com os quais contactei durante o trabalho de terreno, bem como aos que participaram nos dois inquéritos extensivos, agradeço a disponibilidade e os relevantes contributos sem os quais esta pesquisa não teria sido possível.

Ao meu pai António e às minhas irmãs Luísa, Rosa e Emília agradeço todo o apoio que me deram e a compreensão face às inúmeras indisponibilidades que manifestei em múltiplas ocasiões.

Por último, quero agradecer imensamente ao meu marido José e aos meus filhos Inês e Manuel pelo incondicional apoio e por terem sempre acreditado que eu conseguiria chegar ao fim deste projeto.

Resumo

A prática de cantar em grupo, entendida como atividade amadora de expressão artística, é uma prática bastante difundida em Portugal. Seguindo a perspetiva de *mundos da arte* de Becker (1984) e da proposta de âmbito epistemológico, teórico e metodológico de *modos de relação com a cultura* (A.F. Costa, 2004), a presente pesquisa tem como objetivo contextualizar esta prática amadora, interpretar os modos de relação dos elementos dos coros com a prática coral e compreender a sua relevância enquanto prática social, em especial as relações de sociabilidade para os elementos dos coros.

Em termos metodológicos articulam-se métodos qualitativos, com observação participante e entrevistas, e quantitativos com dois estudos empíricos, autónomos, mas relacionados entre si, de inquérito por questionário: um centrado nos coros (n=503) e outro nos elementos dos coros (n=392).

Os resultados a que se chegou relativamente aos coros evidenciam grande dinamismo na sociedade portuguesa, desde logo pela presença em todo o território nacional, pela diversidade de repertórios musicais, número e tipo de vozes, de espaços e contextos de atuação e pelo número de elementos envolvidos. Através de análises estatísticas chegou-se a uma tipologia de coros em seis perfis: *local e popular; musicais e jazz; circuito coral; erudito; vozes iguais; e vozes brancas*.

Conclui-se que os diferentes perfis de cantar em coro são contextos sociais de participação artística e musical expressiva, e constituem-se igualmente como espaços privilegiados de relações sociais muito variadas entre os elementos que os integram. Expressividade musical e sociabilidade são assim constituintes nucleares dos modos de relação dos indivíduos com a prática coral.

Palavras-chave: Cantar em coro; Coros amadores; Práticas culturais expressivas; Práticas artísticas amadoras; Modos de relação com a cultura.

Abstract

Choral singing, as an amateur and artistic activity, is a fairly spread practice in Portugal. Following Becker's perspective of *art worlds* (1984) as well as the epistemological, theoretical and methodological proposal of *modes of relating in culture* (A.F. Costa, 2004), this research aims at contextualizing choral singing, interpreting the *modes of relating* of the choirs' members with the choral practice and understanding its relevance as a social practice, especially in sociability relationships for the choir members.

The methodology followed in this research articulates qualitative and quantitative methods, first with participant observation and interviews and then with two questionnaire surveys: one focused on choirs (n=503) and the other on choir members (n=392).

The results on choirs' survey show a great dynamism in the Portuguese society, due to their presence all over the territory, the diversity of musical repertoires, the number and type of voices, the spaces and contexts of musical performances and the number of members involved. Through statistical analysis we reached a mixed voices choir typology: *Local and popular; Musicals and jazz; Choral circuit; Erudite.*

We conclude that different profiles of choir singing are social contexts of artistic expression and musical participation and constitute privileged spaces of varied social relations between the elements that integrate them. Musical expressiveness and sociability are thus core constituents of the *modes of relating* individuals to choral practices.

Keywords: Choral singing; Amateur choirs; Expressive cultural practices; Amateur artistic practices; Modes of relating in culture.

Índice

AGRADECIMENTO	I
RESUMO	III
ABSTRACT	V
INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I – OS COROS E A PRÁTICA CORAL: PERSPETIVAS ANALÍTICAS E ENQUADRAMENTO	5
Capítulo 1. Perspetivas e modelos teóricos para a análise sociológica da prática coral	7
1.1 A investigação sobre coros e prática coral: um domínio interdisciplinar em crescimento	7
1.2 A prática coral na perspetiva da sociologia da cultura	22
Capítulo 2. Os coros amadores em Portugal e na Europa: perspetiva histórica e possibilidades de caracterização	33
2.1 Antecedentes: o modelo orfeónico francês	33
2.2 O movimento coral português.....	37
2.3 Quem canta em coro. Uma análise a partir de fontes secundárias.....	54
PARTE II – UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE OS COROS E PRÁTICA CORAL EM PORTUGAL: MODELO DE ANÁLISE E METODOLOGIA	67
Capítulo 3. Objetivos da pesquisa, modelo de análise e estratégia metodológica	69
3.1 Objetivos da pesquisa	71
3.2 Modelo de análise.....	72
3.3 Estratégia metodológica	73
3.4 Métodos.....	74
Capítulo 4. Inquérito aos grupos corais amadores em Portugal (estudo empírico#1)	81
4.1 Recenseamento	82
4.2 Contributos para a construção do questionário.....	83
4.3 Questionário	84
4.4 Aplicação do questionário	88
4.5 Tratamento e análise dos dados.....	90
Capítulo 5. Inquérito aos elementos dos coros (estudo empírico#2)	93
5.1 Perspetivas adotadas e contributos para a construção do questionário	93
5.2 Estrutura do questionário	97
5.3 Administração do questionário.....	99
5.4 Pré-teste	101
5.5 Ética e confidencialidade	102
5.6 Construção da amostra e amostra final.....	103
5.7 Variáveis de caracterização sociográfica e derivadas.....	107
5.8 Tratamento e análise dos dados.....	108

PARTE III - CONTEXTO INSTITUCIONAL: OS COROS	111
Capítulo 6. Caracterização geral	113
6.1 Resultados do recenseamento dos coros	113
6.2 Distribuição geográfica (amostra).....	116
6.3 Tempo de existência	118
6.4 Dinâmicas: reconfigurações a partir de agrupamentos anteriores e interrupções de atividade	121
6.5 Designações e atributos.....	124
6.6 Estatuto jurídico e filiação em organizações corais	126
6.7 Financiamento e apoios.....	129
Capítulo 7. Constituição dos coros e recrutamento	133
7.1 Total de elementos	133
7.2 Composição etária	135
7.3 Composição por sexo.....	137
7.4 Recrutamento de novos elementos.....	140
7.5 Comparticipação financeira por parte dos elementos dos coros	145
Capítulo 8. Configurações e atividades	147
8.1 Configuração por vozes.....	147
8.2 Ensaios regulares	148
8.3 Atuações públicas: espaços e contextos.....	150
8.4 Atividades organizadas pelos coros	155
8.5 Ações de formação	156
Capítulo 9. Repertório musical	159
9.1 Entre a variedade e a especificidade	160
9.2 Tipos de repertório musical	161
9.3 Repertório musical, formação e recrutamento	166
Capítulo 10. Tipologia de coros	169
10.1 Construção da tipologia de coros	169
10.2 Caracterização dos perfis de coros	173
Notas conclusivas - Estudo Empírico#1	177
PARTE IV – OS ELEMENTOS DOS COROS	183
Capítulo 11. Perfil social	185
11.1 Escolaridade.....	189
11.2 Capital escolar familiar	191
11.3 Situação na profissão	192
11.4 Profissão.....	193
11.5 Categoria socioprofissional.....	195

11.6 Aprendizagem musical.....	196
11.7 Redes de Relações Familiares.....	200
Capítulo 12. Experiência coral ao longo da vida.....	207
12.1 Percursos corais.....	208
12.2 Início da atividade regular num coro.....	212
12.3 Anos de experiência coral.....	215
12.4 Mobilidade entre coros.....	216
12.5 Participação simultânea em coros.....	219
12.6 Intensidade da prática coral.....	221
Capítulo 13. Participação em atividades dos coros.....	233
13.1 Atividades complementares de apoio.....	233
13.2 Recursos individuais mobilizados.....	243
13.3 Motivos para a escolha e a permanência no coro.....	247
13.4 Representações associadas à prática coral.....	253
Capítulo 14. Prática coral e demais práticas culturais.....	259
14.1 Práticas culturais dos elementos dos coros.....	259
14.2 Práticas expressivas dos elementos dos coros.....	262
14.3 Diferenciação face à população portuguesa.....	264
Notas conclusivas – Estudo Empírico#2.....	267
CONCLUSÃO.....	271
Capítulo 15. O mundo coral e os modos de relação com as práticas corais.....	271
FONTES	
Bancos de dados.....	283
Webgrafia.....	283
Outras fontes.....	283
Referências bibliográficas.....	284
ANEXOS	
ANEXO A – Levantamento preliminar de pesquisas sobre a participação em coros amadores.....	297
ANEXO B – Estudo empírico#1 - Questionário.....	305
ANEXO C – Estudo empírico#1 – Convite à participação.....	323
ANEXO D – Estudo empírico#2 - Questionário.....	327
ANEXO E – Estudo empírico#2 – Convite à participação.....	349

Índice de quadros

Quadro 2.1 Cronologia da legislação sobre a disciplina de canto coral em Portugal	43
Quadro 2.2 A prática de ‘cantar’ segundo o Sexo, a Idade e a Escolaridade (UE-27 e Portugal, 2007 e 2013).....	57
Quadro 2.3 A prática de ‘cantar’ nos inquéritos extensivos às práticas culturais (Portugal)	59
Quadro 3.1 Resumo dos materiais resultantes da pesquisa de exploratória	77
Quadro 4.1 Dimensões de análise e indicadores do questionário (Estudo Empírico #1)	85
Quadro 4.2 Exemplos de enunciados de perguntas criados com recurso a ‘text piping’ (EE#1).....	86
Quadro 4.3 Esquema de perguntas-filtro do questionário (EE#1)	87
Quadro 4.4 Recenseamento, envios e respostas ao EE#1 por Distrito e Região Autónoma (%).....	89
Quadro 5.1 Dimensões de análise e temáticas do questionário (Estudo Empírico #2)	98
Quadro 5.2 Exemplos de enunciados de perguntas e opções de resposta criados com recurso a “text piping’ (EE#2).....	101
Quadro 5.3 Distribuição da amostra de coros utilizada no Estudo Empírico #2.....	104
Quadro 5.4 Distribuição da amostra e dos coros com resposta ao EE#2 segundo a Região e o Tipo de coro.....	105
Quadro 5.5 Respostas individuais previstas, obtidas e validadas no EE#2 segundo a Região e o Tipo de coro.....	106
Quadro 5.6 Árvore de códigos referente à codificação das circunstâncias associadas a maior ou menor intensidade da prática coral (Q5, EE#2)	109
Quadro 6.1 Coros por NUTS II e por Habitat	116
Quadro 6.2 Qualificativos de auto-caraterização segundo a data de fundação dos coros	126
Quadro 6.3 Existência jurídica e estatuto jurídico dos coros	127
Quadro 6.4 Existência jurídica dos coros segundo a data de fundação.....	128
Quadro 6.5 Filiação em organizações corais	129
Quadro 7.1 Composição etária predominante dos coros segundo a Região e a Dimensão dos coros..	137
Quadro 7.2 Direção Artística: distribuição por Sexo e por composição etária dos coros (%).....	139
Quadro 7.3 Outras condições para o recrutamento de novos elementos.....	143
Quadro 7.4 Comparticipação financeira por parte dos elementos dos coros	146
Quadro 8.1 Configurações habituais dos coros: Número de vozes por Tipo de vozes	148
Quadro 8.2 Contextos das atuações dos coros	150
Quadro 8.3 Ações de formação segundo a Região, Dimensão dos coros e Grupo etário predominante	156
Quadro 8.4 Ações de formação por tipo e por abrangência.....	157
Quadro 8.5 Áreas das ações de formação promovidas pelos coros	158
Quadro 9.1 Caracterização geral do repertório musical dos coros.....	159

Quadro 9.2 Repertório musical dos coros - Análise de Componentes Principais (com rotação varimax)	162
Quadro 9.3 Tipos de repertório musical dos coros segundo a Região, Habitat, Grupo etário predominante e Dimensão dos coros	165
Quadro 10.1 Dimensões, variáveis e categorias tidas em conta na construção da tipologia de coros	170
Quadro 10.2 Tipologia de coros segundo as variáveis que estiveram na base da ACM	175
Quadro 11.1 Perfil sociográfico dos elementos dos coros (%)	186
Quadro 11.2 Perfil sociográfico dos elementos dos coros segundo a Tipologia dos coros	188
Quadro 11.3 Elementos dos coros segundo o Capital escolar familiar	191
Quadro 11.4 Situação na profissão dos elementos dos coros	192
Quadro 11.5 Grandes Grupos de Profissão dos elementos dos coros	193
Quadro 11.6 Categoria socioprofissional (amostra e População Portuguesa)	195
Quadro 11.7 Formação em música dos elementos dos coros: resposta múltipla (%)	196
Quadro 11.8 Formação em música dos elementos dos coros: classificação exclusiva (%)	197
Quadro 11.9 Formação em música dos elementos dos coros segundo o Sexo, Idade, Escolaridade, Anos de atividade coral e Tipo de coro que integram	199
Quadro 11.10 Ligação de familiares à prática coral	200
Quadro 11.11 Número de familiares com ligação à prática coral	200
Quadro 11.12 Relações familiares com ligação à prática coral	202
Quadro 11.13 Parentesco e Grau de parentesco dos familiares com ligação à prática coral	204
Quadro 12.1 Idade de início de atividade num coro segundo o Sexo, Idade atual, Escolaridade, Situação na Profissão e Tipo de coro	214
Quadro 12.2 Anos de experiência coral segundo a Idade de início de atividade num coro	215
Quadro 12.3 Anos de experiência coral segundo o número de coros	216
Quadro 12.4 Mobilidade entre coros segundo o Sexo, Escolaridade, Formação em música e Tipo de coro	217
Quadro 12.5 Participação simultânea em coros segundo o Sexo, Escolaridade, Formação em música e Anos de experiência coral	220
Quadro 12.6 Intensidade da atividade coral ao longo da vida	221
Quadro 12.7 Circunstâncias da vida pessoal associadas a períodos de maior e de menor intensidade da atividade coral (%)	222
Quadro 13.1 Grau de envolvimento em atividades de apoio aos coros	237
Quadro 13.2 Tempo despendido numa semana regular de atividade coral	243
Quadro 13.3 Valor mensal das despesas associadas à atividade coral por Idade, Situação atual e Tipo de coro	247
Quadro 13.4 Motivos para a Escolha e para a Permanência no coro	249
Quadro 13.5 Motivos de Escolha e de Permanência no coro - análise de componentes principais (com rotação Varimax)	250

Quadro 13.6 Representações associadas à prática coral – análise de componentes principais (com rotação Varimax)	254
Quadro 14.1 Práticas culturais: comparação com os dados do Eurobarómetro	264

Índice de figuras

Figura 1.1 A investigação sobre coros e prática de cantar em coro	8
Figura 2.1 Situação de Portugal relatada na Monographie Universelle de l'Orphéon, Sociétés chorales, Harmonies, Fanfares (1910).....	38
Figura 2.2 O Orfeon Académico de Coimbra, em 1909.....	39
Figura 2.3 3º Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa organizado pela ACAAL (1980).....	47
Figura 2.4 Prática de cantar, individualmente ou em grupo, na União Europeia (%).....	55
Figura 2.5 Prática de ‘Cantar’ individualmente ou em grupo (EU-27 e Portugal; 2007 e 2013) (%).....	56
Figura 2.6 ‘Espetáculos ao vivo’ de coros: sessões e espetadores por ano (1999-2020)	63
Figura 3.1 Modelo de análise	73
Figura 3.2 Métodos e Dimensões de análise.....	74
Figura 4.1 Cronograma das fases do Estudo Empírico #1	82
Figura 6.1 Coros recenseados por concelho (continente e regiões autónomas), 2013.....	115
Figura 6.2 Coros recenseados por 10.000 habitantes (continente e regiões autónomas), 2013	115
Figura 6.3 Coros por Habitat	117
Figura 6.4 Data de fundação dos coros	119
Figura 6.5 Disseminação geográfica: Coros por data de fundação	120
Figura 6.6 Existência de uma formação anterior que tenha dado origem ao grupo (%)	122
Figura 6.7 Existência de períodos de atividade interrompida (%).....	123
Figura 6.8 Designações adotadas pelos coros (nuvem de palavras).....	124
Figura 6.9 Qualificativos de auto-caracterização dos coros (nuvem de palavras).....	125
Figura 6.10 Estrutura das receitas dos coros por fonte (%)	130
Figura 6.11 Apoios aos coros por Entidades que conferem os apoios e por Tipo de apoios (%).....	132
Figura 7.1 Total de elementos por coro	134
Figura 7.2 Número médio de elementos dos coros segundo a Data de fundação, Região, Habitat, Existência jurídica e Auto-designação.....	135
Figura 7.3 Composição dos coros por Faixa etária (%).....	136
Figura 7.4 Distribuição por sexo: direção artística, direção administrativa e elementos do coro.....	138
Figura 7.5 Peso do recrutamento de novos elementos sobre o total de elementos dos coros	141
Figura 7.6 Condições para o recrutamento de novos elementos dos coros (%).....	142
Figura 7.7 Tipo de participação financeira exigida pelos coros aos seus elementos (%).....	146
Figura 8.1 Duração semanal dos ensaios dos coros (%).....	149
Figura 8.2 Duração semanal dos ensaios dos coros segundo a Região, o Habitat e a a Dimensão	149
Figura 8.3 Espaços utilizados nas atuações dos coros (%)	151
Figura 8.4 Existência de remuneração (cachet) nas atuações dos coros	152

Figura 8.5 Coros que requerem (sempre ou frequentemente) <i>cachet</i> para as suas atuações segundo a Data de fundação, Grupo etário predominante, Habitat, Número de vozes diferenciadas e Recrutamento.....	153
Figura 8.6 Frequência de atuações dos coros por proximidade geográfica.....	154
Figura 8.7 Atividades organizadas pelos coros.....	155
Figura 9.1 Repertório musical: domínios e géneros habitualmente executados (%)	161
Figura 9.2 Repertório musical dos coros- - análise de componentes principais.....	163
Figura 9.3 Tipos de Repertório musical dos coros segundo a Promoção de ações de formação pontual e/ou contínua junto dos seus elementos	166
Figura 9.4 Tipos de Repertório musical dos coros segundo a Existência de condições prévias para o recrutamento de novos elementos.....	167
Figura 10.1 Vozes mistas: perfis de coros (Análise de Correspondências Múltiplas)	171
Figura 10.2 Vozes mistas: perfis de coros (ACM) com clusters.....	173
Figura 11.1 Escolaridade dos elementos dos coros segundo a Idade	189
Figura 11.2 População e Elementos dos coros com mais de 65 anos segundo a Escolaridade	190
Figura 11.3 Capital escolar familiar dos elementos dos coros segundo o escalão etário.....	192
Figura 11.4 Elementos dos coros e População segundo os Grandes Grupos de Profissão.....	194
Figura 11.5 Familiares com ligação à prática coral segundo o tipo de parentesco e idade do inquirido	203
Figura 11.6 Familiares em coros segundo a permanência com o inquirido em simultâneo no mesmo coro	205
Figura 12.1 Número de coros que os inquiridos integraram (%)	208
Figura 12.2 Ilustração de participação exclusiva, ininterrupta e prolongada num único coro.....	209
Figura 12.3 Ilustração de participação em dois coros com interrupção prolongada.....	209
Figura 12.4 Ilustração de participação em três coros com períodos de participação simultânea.....	210
Figura 12.5 Ilustração de participação em 6 coros (faseada e depois simultânea)	210
Figura 12.6 Ilustração participação em 6 coros (simultânea, com funções de direção artística)	211
Figura 12.7 Idade atual e Idade de início da atividade regular num coro (%).....	212
Figura 12.8 Mobilidade entre coros	218
Figura 12.9 Circunstâncias da vida pessoal associadas a períodos de maior e de menor intensidade da atividade coral segundo o Sexo	223
Figura 13.1 Realização de atividades complementares de apoio aos coros (%).....	235
Figura 13.2 Tipos de atividades realizadas no âmbito dos coros	239
Figura 13.3 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo o Sexo.....	240
Figura 13.4 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo a Formação em música.....	241
Figura 13.5 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo os Anos de experiência coral.....	241
Figura 13.6 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo o Tipo de coro que os inquiridos integram.....	242

Figura 13.7 Tempo despendido numa semana regular de atividade coral segundo o Tipo de coro que os inquiridos integram	244
Figura 13.8 Despesas individuais associadas à atividade coral por Valor mensal e por Tipo (%)	246
Figura 13.9 Motivos de Escolha e de Permanência no coro - análise de componentes principais.....	251
Figura 13.10 Motivos De Sociabilidade evocados para a Escolha e Permanência no coro segundo a Idade	252
Figura 13.11 Motivos De Sociabilidade evocados para a Escolha e Permanência no coro segundo o Tipo de coro que os inquiridos integram	252
Figura 13.12 Representações associadas à prática coral	255
Figura 13.13 Representações associadas à prática coral por Idade, Escolaridade e Tipo de coro que os inquiridos integram	257
Figura 14.1 Práticas culturais dos elementos dos coros	260
Figura 14.2 Assistir a concertos de coros nos últimos 12 meses segundo o Sexo, Idade, Escolaridade, Número de coros e Anos de atividade coral	262
Figura 14.3 Práticas expressivas dos elementos dos coros.....	263
Figura 14.4 Índice de Práticas Culturais (amostra, população portuguesa e população europeia)	266

Introdução

A presente pesquisa prossegue três objetivos principais: contextualizar a prática amadora de cantar em coro, interpretar os modos de relação dos elementos dos coros com a prática coral e compreender a relevância desta prática para os elementos dos coros.

Centrar esta pesquisa na prática de cantar em coro significa querer compreender a relevância que os indivíduos atribuem a esta atividade e, necessariamente, querer compreender como esta prática entrecruza, no plano individual, as componentes social e artística. Cantar num coro amador surge, assim, como um objeto empírico privilegiado para explorar este entrecruzamento.

A escolha deste objeto empírico decorre, em grande parte, do meu próprio percurso profissional e pessoal: com formação inicial especializada em música (curso complementar em piano – Escola de Música do Conservatório Nacional, licenciatura e mestrado em ciências musicais, ramo Etnomusicologia – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL); investigação no domínio da sociologia da cultura com a participação em diversos projetos científicos sobre práticas culturais (no OAC - Observatório das Atividades Culturais de 2001 a 2013; no CIES-Iscte, desde 2013 e mais recentemente no OPAC - Observatório Português das Atividades Culturais desde 2018) e, noutro plano, a experiência de prática musical enquanto elemento (desde 2002) e membro da direção e de outros órgãos sociais de coros amadores, designadamente no Coro Regina Coeli de Lisboa e no Coro Iscte.

Do cruzamento das influências no plano académico e no plano da prática coral surgiu o interesse por aprofundar o conhecimento sobre estes coros e os seus elementos, em geral e na realidade concreta de Portugal. Da exploração inicial desse interesse resultou um acervo de contributos teóricos e empíricos muito relevante, em várias áreas científicas, designadamente da sociologia e da etnomusicologia. Estudos internacionais, à escala da União Europeia, e nacionais, incluindo dados estatísticos, continham informação sobre esta realidade, mas não *especificamente* sobre esta realidade em Portugal. Por isso permaneceram, e de certo modo foram-se aprofundando, diversas questões por esclarecer, umas sobre os coros (Quantos? Desde quando? Com que características? Como se organizam? Quais as atividades?), outras sobre os coralistas (qual o volume dos participantes? Quais as características sociais? Quais as suas motivações?).

Ainda no OAC (extinto em 2013), mas já a frequentar o programa doutoral em Sociologia no CIES, surgiu a oportunidade de participar em dois projetos de investigação com uma abordagem interdisciplinar – primeiro o projeto *‘A Música no Meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)* (PTDC/EAT-MMU/117788/2010), sob coordenação científica de Maria do Rosário Pestana e cuja colaboração decorreu entre 2012 e 2015; depois o projeto *"A nossa música, o nosso mundo: Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)"*, PTDC/CPC-MMU/5720/2014, também sob coordenação científica de Maria do Rosário Pestana e cuja colaboração decorreu entre 2016 e 2019 - que vieram dar um novo impulso ao interesse académico por estas matérias, agora no âmbito da investigação para o doutoramento.

Tendo presente a relevância de abordagens interdisciplinares, dos contributos de várias áreas científicas, que aliás se procurou alargar para além da sociologia e da etnomusicologia, incluindo por exemplo a psicologia, o quadro teórico desta tese está ancorado na sociologia. Mais especificamente, na sociologia da cultura que se debruça sobre as práticas culturais e, dentro destas, nas práticas expressivas, amadoras, voluntárias, tanto do ponto de vista dos praticantes como dos contextos institucionais em que se situam. Foram vários os estudos que moldaram esta escolha, sobretudo numa fase inicial de desenho de pesquisa. Desde logo os que aprofundam do ponto de vista sociológico as atividades artísticas amadoras (Donnat, 1996); os que articulam o plano coletivo, referente às organizações corais, e o plano individual das pessoas que se dispõem a cantar num coro, numa perspectiva de ação coletiva (Lurton, 2011); os que identificam as dimensões associadas à permanência dos indivíduos nos coros (Einarsdottir, 2012) e ainda os que propõem um dispositivo metodológico capaz de dar conta da complexidade do campo artístico amador – no caso, as bandas filarmónica, mas com muitas semelhanças ao dos coros - articulando métodos quantitativos com qualitativos e dando visibilidade aos níveis de análise micro e macro (Dubois et al., 2013).

Esta tese visa, assim, contribuir para um melhor conhecimento desta realidade social de um ponto de vista sociológico, tendo como foco empírico a sociedade portuguesa. A abordagem seguida resulta do entrecruzamento de três dimensões analíticas: uma referente ao contexto dos coros enquanto instituições, outra referente aos indivíduos que integram esses coros (suas condições sociais e trajetórias de vida), e outra ainda referente às práticas corais, isto é, as atividades desenvolvidas no âmbito dos coros bem como as motivações e constrangimentos individuais associados a esta prática.

Para esta pesquisa foi adotada uma estratégia metodológica mista, combinando metodologias quantitativas e qualitativas. A observação participante em diversas atividades de coros e a realização de entrevistas a vários maestros e diretores de coros, assim como aos seus elementos, permitiu a condução de um estudo exploratório que viria a ser muito útil no sentido de conhecer melhor as dinâmicas dos coros, de evidenciar, ainda que numa fase preliminar, a relevância do que já então se afigurava

como a existência de diferentes *modos de relação dos indivíduos* (A. F. Costa, 2004) com a prática coral, bem como a identificação das dimensões analíticas a privilegiar.

Todos estes contributos foram depois trabalhados no modelo de análise e refletidos na construção dos instrumentos de recolha de informação quantitativa. Assim, e com vista à caracterização dos coros enquanto organizações e entidades artísticas recorreu-se a um inquérito extensivo por questionário (que será abreviadamente designado como Estudo Empírico#1 ou EE#1) realizado no âmbito do projeto de '*A Música no Meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*' (PTDC/EAT-MMU/117788/2010), no qual participei como elemento da equipa de investigação e como responsável por esta recolha de informação e cujos resultados detalhados são explorados no âmbito da presente tese de doutoramento.

Um outro inquérito por questionário foi utilizado para a caracterização dos elementos dos coros (aqui designado por Estudo Empírico#2, EE#2). O método de amostragem seguido compreendeu uma amostra aleatória e estratificada com base os resultados do inquérito aos coros (EE#1) que teve em conta a tipologia dos coros e a sua distribuição pelo território nacional.

Do ponto de vista da estratégia expositiva a tese está organizada em quatro partes e quinze capítulos. A Parte I agrega dois capítulos que, em conjunto, possibilitam um enquadramento do conhecimento produzido em torno dos coros e da prática de cantar em coro. O primeiro abre o espetro com um mapeamento das inúmeras pesquisas produzidas em diferentes áreas científicas em torno desta temática e termina com as perspetivas teóricas da sociologia da cultura relevantes para a abordagem dos coros e da prática de cantar em coro. O segundo capítulo reúne diferentes abordagens que permitem compreender a generalização da prática coral em Portugal e caracterizar quem canta em coro.

A Parte II reúne três capítulos que incidem especificamente sobre a metodologia seguida nesta investigação. No capítulo 3 detalham-se os seus objetivos gerais, o modelo de análise e a estratégia metodológica. Uma vez que são dois os níveis de análise considerados (os coros e os elementos dos coros), cada um deles implicando um desenho metodológico próprio, elaborando-se dois estudos empíricos autónomos cujos procedimentos metodológicos se detalham nos capítulos 4 e 5.

A Parte III compreende cinco capítulos com os resultados do Inquérito por questionário aos coros (Estudo Empírico#1) com o objetivo de dar conta do contexto institucional e organizacional em que se insere a prática coral amadora em Portugal. Assim, o capítulo 6 traça uma caracterização geral dos coros a partir da sua distribuição geográfica pelo território nacional, tempo de existência, enquadramento jurídico, financiamento e apoios. O capítulo seguinte (capítulo 7) centra-se na composição dos coros, detalhando as características relativamente ao número de elementos que os compõem, sua distribuição por idade, por sexo, bem como as condições que determinam a entrada de novos elementos (recrutamento) e os recursos exigidos aos seus elementos para poderem participar nas mais diversas atividades. Já o capítulo 8 centra-se nas configurações, ou seja, nas formas como os coros habitualmente

se organizam e se apresentam em público, e nas múltiplas atividades musicais que desenvolvem quer para o exterior quer para os próprios elementos. O capítulo 9 é inteiramente dedicado ao repertório musical escolhido e habitualmente executado pelos coros, cuja complexidade exigiu a mobilização de procedimentos de análise estatística multivariados que permitiram definir tipos de repertório musical. O capítulo 10 compreende todo o processo de construção e de descrição de uma tipologia de coros, alargada a outras dimensões que não apenas o repertório musical, e que foi elaborada a partir dos dados deste estudo. Esta Parte III termina com um apanhado dos principais resultados do Estudo Empírico#1.

Depois de abordado o contexto institucional em que se insere a prática coral amadora (Parte III), a Parte IV reúne quatro capítulos de análise dos resultados do Inquérito aos elementos dos coros (Estudo Empírico#2). Assim, e de acordo com as dimensões de análise, traça-se o perfil social dos elementos dos coros (capítulo 11), a sua experiência coral ao longo da vida (capítulo 12), a participação em atividades no âmbito dos coros (capítulo 13) e as demais práticas culturais dos inquiridos (capítulo 14). No final faz-se um apanhado dos principais resultados deste Estudo Empírico#2.

As conclusões do estudo surgem no último capítulo (capítulo 15) onde se faz uma leitura dos resultados desta pesquisa a partir dos conceitos teóricos de *mundos da arte* (Becker, 2010 [1982]) e de *modos de relação dos indivíduos* (A. F. Costa, 2004) com a prática de cantar em coro.

**Parte I – Os coros e a prática coral: perspectivas analíticas e
enquadramento**

1. Perspetivas e modelos teóricos para a análise sociológica da prática coral

Os coros e a prática de cantar em coro têm sido objeto de inúmeras linhas de investigação, de diversas perspetivas teóricas, e de vários domínios científicos, fazendo uso de abordagens metodológicas quer quantitativas quer qualitativas. Assim, num primeiro ponto deste capítulo (1.1) pretende-se identificar e ilustrar o vasto espectro de linhas de investigação que têm vindo a ser desenvolvidas em torno deste tema, para depois, num segundo ponto (1.2) se circunscrever os possíveis contributos teóricos da sociologia da cultura para a análise dos coros e da prática de cantar em coro.

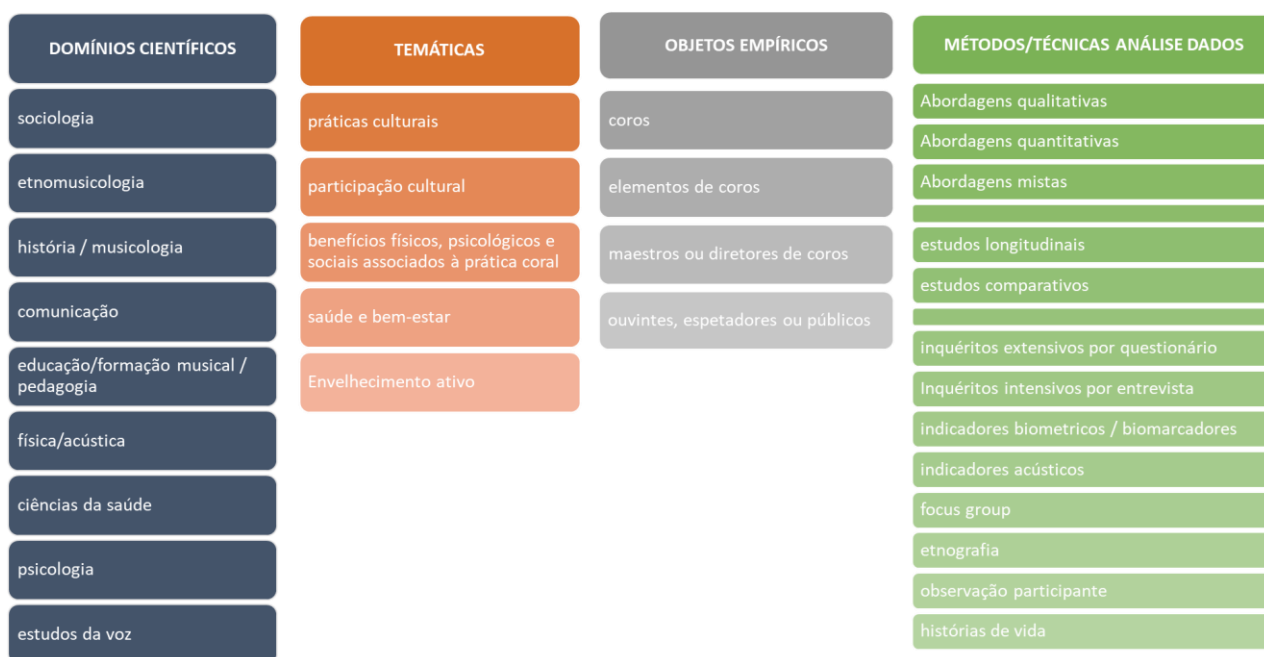
1.1 A investigação sobre coros e prática coral: um domínio interdisciplinar em crescimento

A diversidade e quantidade de pesquisas em torno dos coros e da prática coral dificulta sobremaneira qualquer tentativa de revisão bibliográfica¹. As pesquisas identificadas correspondem a diferentes tipos de publicações (e.g. artigos científicos, livros e capítulos de livros, relatórios científicos, teses académicas, entre outras) e cobrem várias realidades nacionais que, embora atravessem todos os continentes, se centram sobretudo nos países europeus e nos Estados Unidos da América.

¹ O mapeamento que a seguir se apresenta teve inicialmente por base uma pesquisa bibliográfica em artigos indexados na WoS, publicados entre 2010-2014, a partir do termo de pesquisa "choral singing". Com esta primeira pesquisa bibliográfica chegou-se a um total de 60 referências bibliográficas (ver anexo A), tendo-se procedido à leitura dos respetivos resumos e ao levantamento dos tópicos de pesquisa e dos respetivos domínios científicos. O desenvolvimento da presente tese e o conseqüente acompanhamento das pesquisas sobre esta temática em curso, ou, entretanto concluídas, ditou o crescimento desta base, que conta com mais de cinco centenas de referências bibliográficas. Neste processo, são de destacar alguns contributos relevantes, como é o caso da rede internacional para investigação interdisciplinar sobre coros "Choir in focus" (Geisler & Johansson, 2014, pp. 2-4), das revisões sistemáticas de literatura científica (Dingle et al., 2019) e de outros levantamentos bibliográficos entretanto disponibilizados (ver, por exemplo, European Choral Association – Europa Cantat, 2015).

Começa-se, como seria de esperar, pelos estudos identificados no domínio da sociologia, alargando-se depois a outros domínios científicos. De seguida, detalham-se as temáticas, os enfoques empíricos e respetivas metodologias (figura 1.1). Este primeiro ponto do capítulo termina com o elenco dos estudos até agora realizados sobre a prática coral amadora em Portugal.

Figura 1.1 A investigação sobre coros e prática de cantar em coro



Nota: elaboração própria a partir da revisão bibliográfica.

Domínios científicos

No âmbito da sociologia, a prática de cantar em coro é entendida como uma prática cultural e, de entre estas, como prática expressiva. Ou seja, uma entre outras atividades artísticas e/ou criativas que os indivíduos realizam como ‘amadores’, para seu próprio prazer e no seu tempo de lazer – e. g. pintar, esculpir, escrever, cantar, tocar um instrumento musical, fazer teatro ou fazer fotografia². Alguns autores chamam a atenção para o facto de, comparativamente com outras práticas culturais expressivas no domínio da música – como tocar um instrumento musical, pertencer a uma banda, etc. -, a prática de cantar em coro é a que tem sido objeto de menos pesquisas científicas, sendo escassas as inseridas na sociologia da cultura (Lurton, 2011, p. 9).

² Sobre a definição e características das práticas culturais expressivas, ver adiante ponto 1.2.

A partir do estudo pioneiro desenvolvido pelo sociólogo francês Olivier Donnat – *Les amateurs: Enquête sur les activités artistiques des Français* (1996)³ –, é possível distinguir características da prática coral face às demais atividades artísticas amadoras⁴: é a que tem maior impacto junto da população francesa, uma vez que 13% nela estiveram envolvidos em alguma altura da sua vida, valor que é superior às demais atividades artísticas amadoras consideradas (1996, p. 179); e é a que tem uma inscrição mais equilibrada ao longo do ciclo de vida, com o seu início ligado sobretudo à frequência do sistema de ensino (1996, pp. 102-104) mas com um peso relevante dos que iniciaram a atividade fora deste contexto e em idades tardias (1996, p. 87). O perfil sociográfico dos seus praticantes é maioritariamente feminino (70%) e a média etária é a mais avançada face às demais atividades artísticas amadoras (1996, p. 99). Ressalva um aspeto comum a todas as atividades consideradas: é que ao longo do ciclo de vida dos indivíduos são sobretudo constrangimentos de natureza familiar, escolar e/ou profissional que concorrem para a diminuição, ou mesmo abandono, destas práticas (1996, p. 91).

Este retrato feito por Donnat acabaria por se constituir como um ponto de partida para um outro importante estudo sociológico (realizado em contexto de pesquisa de doutoramento) inteiramente dedicado ao desenvolvimento da prática coral em França desde a década de 1940. Trata-se de *Le chœur partagé: Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen*, um estudo de autoria de Guillaume Lurton (2011). Seguindo a perspetiva de Bourdieu e colegas (Bourdieu et al., 1965), Lurton argumenta que a prática coral é uma *art moyen* (*arte média*) uma vez que, sobretudo ao nível do repertório musical coral, consegue uma fusão original entre o “repertório popular de tradição oral” e as convenções da escrita musical erudita (Lurton, 2011, pp. 71-116). Contudo, a sua abordagem à prática coral (ou práticas corais, como o autor designa) ancora nos *mundos da arte* de Howard S. Becker (2010 [1982]), enfatizando, nessa perspetiva teórica, antes de mais a conceção da arte como resultado de *uma ação coletiva* (Lurton, 2007, p. 5) traçando as múltiplas redes de interação em torno da produção de obras corais. Neste estudo, que evidencia com clareza a aplicação desta perspetiva a “subgroups with their own specific rules and followings” (Guerra & P. Costa, 2016, p. 12), o autor combina perspetivas teóricas da sociologia da cultura e da sociologia económica para dar conta das dinâmicas de trabalho neste *mundo da arte* (Becker, 2010 [1982]). Mobiliza dados qualitativos cruzados

³ Vale a pena dar conta da abordagem metodológica deste estudo. Trata-se de um inquérito por questionário aplicado a uma amostra de 10.000 indivíduos representativa da população francesa com 15 e mais anos. Numa primeira fase teve como objetivo identificar os “amadores em atividade” e os “antigos amadores” e na segunda a caracterização dos praticantes, com um inquérito mais longo incidindo sobre as diversas atividades, aprendizagem e itinerário artístico, atividade e grau de proximidade com a atividade profissional correspondente, avaliação das despesas relativas à atividade, grau de afinidade com os artistas profissionais da respetiva área, etc. Paralelamente, um outro questionário foi aplicado a uma amostra de 2.000 indivíduos de forma a poder comparar as práticas, gostos e representações da prática cultural amadora, quer estes fossem (ou tivessem sido) praticantes amadores, quer não (Donnat, 1996, pp. 175-176).

⁴ Designadamente: tocar um instrumento musical; fazer teatro; fazer dança; ter um jornal, escrever poemas, novelas ou romances e fazer desenho, pintura ou escultura.

com dados quantitativos resultantes de dois inquéritos por questionário aos coros, ambos de âmbito nacional.

Um outro estudo sociológico relevante, também ele elaborado no âmbito de uma tese de doutoramento, é de autoria de Sigrun Lilja Einarsdottir, intitula-se *JS Bach in everyday life: the 'choral identity' of an amateur 'art music' Bach choir and the concept of 'choral capital'* (Einarsdottir, 2012) e analisa as identidades e preferências musicais dos membros de um coro ao longo de um processo de aprendizagem coletiva, mais especificamente, durante os ensaios que conduziram a uma apresentação pública da *Missa em Si menor* de J. S. Bach. Neste contexto, a autora propõe e desenvolve o conceito de *capital coral* que consiste numa combinação entre os conceitos de capital cultural e de capital social (Bourdieu, 1979, 1986) aplicados especificamente ao contexto da prática coral amadora⁵. Este estudo combina perspetivas teóricas da sociologia com perspetivas de outros domínios científicos, designadamente da psicologia, da história da música, da educação musical e de estudos interdisciplinares sobre música, saúde e bem-estar. A abordagem metodológica desta investigação, *grounded theory* a partir de Charmaz, 2006 e Glaser & Strauss, 1967 inclui um estudo de caso (*Croydon Bach Choir*, localizado em Londres), observação participante e entrevistas aprofundadas como principais métodos de investigação. Adicionalmente, realizou também um inquérito por questionário aos elementos do referido coro para a caracterização sociodemográfica.

Um outro estudo sociológico - *Les 'carrières' amatrices à la lumière de l'ethnographie de très longue durée*, de autoria de Marie Buscatto (2006) – também é de particular relevância para a presente tese uma vez que analisa trajetórias dos elementos de um grupo vocal de jazz ao longo de 10 anos. Com uma metodologia qualitativa de muito longa duração, a autora evidencia a grande diversidade de trajetórias individuais – que vão desde a tentativa (para a maioria dos elementos) de profissionalização até (para uma pequena minoria) à sua concretização, passando por situações de entrada e saída de diversas formas de prática musical amadora – e que vão surgindo de acordo com as oportunidades, a evolução da própria vida pessoal dos músicos e da transformação dos seus interesses. Com isto, a autora sintetiza a trajetória dos músicos amadores em três etapas: i) formação; ii) experiência de cantar em público e oportunidades de circular; iii) tentativa de profissionalização (Buscatto, 2006).

Como se referiu anteriormente, para além da sociologia, outros domínios científicos evidenciam produção de conhecimento quer sobre os coros quer sobre a prática coral amadora. Um deles é a Antropologia e a Etnomusicologia. Uma das pesquisas mais relevantes – e pioneira, também, na medida em que põe em evidência a diversidade e a extensão da participação dos indivíduos em atividades

⁵ A autora define três componentes do 'capital coral'. A primeira refere-se ao *background* individual, ou seja, o nível de formação musical, de experiência coral (entendida como o número de anos no coro atual e o total de anos de experiência coral) bem como o número de coros que cada indivíduo integrou ao longo da vida. A segunda componente refere-se à continuidade da prática coral atravessando a adolescência e a idade adulta e a terceira à opção de música como carreira (Einarsdottir, 2012, pp. 115-139).

musicais amadoras, incluindo a de cantar em coro – é o estudo etnográfico elaborado por Ruth Finnegan sobre práticas musicais locais⁶ em Milton Keynes (Reino Unido). Assim, em *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town* (Finnegan, 2007 [1989]) a investigação etnográfica mostra a riqueza da atividade musical de uma comunidade, riqueza essa sustentada pelo envolvimento de muitos indivíduos cujo trabalho se mantém muito pouco visível (uma vez que é poucas vezes objeto de documentação e/ou estudo) e, de certa forma, parcialmente encoberto quer por pessoas externas quer pelos próprios músicos envolvidos (Finnegan, 2007 [1989], p. 4). Embora se concentre numa área geográfica restrita, o estudo de Finnegan compreende um conjunto muito diversificado de práticas musicais locais como as que decorrem das atividades dos coros, orquestras, sociedades operáticas amadoras, bandas filarmónicas, grupos folclóricos, conjuntos de jazz, bandas rock, bandas de *ceilidh* (dança tradicional), grupos de música pop, de música country e de música de igreja. Quanto à prática coral, ela é analisada a partir de um estudo de caso – *Sherwood Choral Society* – cujo processo de criação a autora acompanhou, tendo ainda participado em múltiplas atividades como elemento do coro (observação participante), fazendo uma descrição etnográfica de diversos ciclos de ensaios, concertos e demais iniciativas. A autora constata que a participação dos indivíduos enquanto elementos de um coro ultrapassa a mera participação em ensaios e em concerto, pois abarca a realização de inúmeras tarefas ao nível da organização de concertos, ensaios, oficinas e demais atividades e ao nível da assunção de responsabilidades no cumprimento de requisitos legais e regulamentares referentes à estrutura organizacional em que estão inseridos.

Outro exemplo é o livro coordenado por Karen Ahlquist (2006) - *Chorus and Community* – que reúne um vasto conjunto de estudos de caso de coros situados em diferentes partes do mundo evidenciando os seus múltiplos papéis ao longo da história – e também na atualidade -, sendo estes caracterizados não só como entidades artísticas, mas também como grupos de pessoas que se reúnem para fins artísticos como também sociais, políticos ou religiosos.

Fazendo um breve elenco de outros estudos etnomusicológicos sobre a prática coral amadora⁷, há ainda a salientar uma multiplicidade de pesquisas como, por exemplo, as que descrevem os processos de institucionalização da prática de canto em coro (Penna, 2014), as que associam a prática coral a movimentos sociais e políticos (Rickwood, 2014); as que a ligam à noção de identidade cultural (e musical) no seio de uma sociedade multicultural (Joseph, 2009; Nagore, 2015) ou ainda as que se centram na história e no significado de algumas práticas específicas de cantar em conjunto, como é o caso da ‘voz natural’ (Bithell, 2014) e do Barbershop singing (Garnett, 2005).

⁶ No original, ‘local music-making’, conceito que abrange tanto a prática musical como os contextos de interação local onde ela ocorre.

⁷ Os estudos etnomusicológicos sobre a prática coral em Portugal estão elencados adiante neste capítulo, no ponto ‘As pesquisas sobre a prática coral amadora em Portugal’.

No domínio da história e da musicologia, detetam-se pesquisas centradas, por exemplo, nas instituições (e.g. sociedades corais, orfeons, etc.) e nos movimentos corais em países como: Inglaterra (Couderc, 2010), Estados Unidos da América (Vinson, 2010), França (Fulcher, 1979; Gumpłowicz, 2001) ou mesmo em regiões como é o caso da Catalunha (Aviñoa, 2009). Surgem ainda estudos cuja ênfase está nos protagonistas e nas figuras com papel relevante na disseminação da prática coral entre países (Manz, 2012); ou ainda abordagens sobre nacionalismos europeus e a história social da música centrados em determinados eventos corais (Brueggemann & Kasekamp, 2014) ou determinadas sociedades corais europeias (Lajosi & Stynen, 2015).

No domínio das ciências da comunicação, identificam-se sobretudo estudos que incidem sobre o processo de comunicação entre o maestro e os elementos do coro em contexto de ensaio e de atuação. De destacar, antes de mais, os que se centram na forma como o gesto, a expressão facial e a linguagem corporal do maestro adquirem significado e influenciam o som do coro (Garnett, 2009), ou ainda pesquisas mais recentes que abordam formas de comunicação digitais *online* entre elementos de um coro, designadamente no que se refere a dinâmicas de interação e às atividades desenvolvidas (O'Flynn, 2015).

Nas ciências da educação, e como se esperaria, a maioria dos contributos centra-se na componente pedagógica e formativa da prática coral em contexto escolar, mais concretamente, junto de crianças e adolescentes que frequentam a disciplina de coro no ensino formal de música. Incidem, sobretudo, nas técnicas de ensaio, de aquecimento vocal, de aprendizagem de repertório musical, de leitura à primeira vista, e da técnica vocal associada à atividade de cantar em conjunto. Estes contributos visam a descrição e divulgação destas técnicas (e, em alguns casos, o teste da sua eficácia junto de contextos ou grupos populacionais específicos), estando por vezes também disponíveis sob a forma de manuais teórico-práticos dirigidos a professores da disciplina de coro (ver, por exemplo, Madura, 2010), maestros/maestras, e, mais raramente, também dirigidos aos elementos dos coros (Davids & LaTour, 2012). Outros tópicos de pesquisa são bastante abrangentes incluindo, por exemplo, a relação entre a mudança de voz nos rapazes e a desistência precoce da prática coral (Ashley, 2011); o papel dos professores de música na motivação dos alunos para integrar agrupamentos corais (Pitts, 2009) ou ainda a identificação dos processos de ensino e aprendizagem de música específicos do contexto informal de coros amadores e as suas possíveis adaptações e transposições para contextos formais do ensino da música (Kennedy, 2009).

É também de salientar que algumas perspetivas da educação musical têm sido usadas em estudos sobre a prática coral, especialmente no que se refere a aprendizagem musical não formal ou mesmo informal (Pitts, 2009) e à aquisição de competências musicais nestes contextos (Batt-Rawden & Denora, 2005). Citam-se alguns exemplos: a partir de cursos de educação de adultos, algumas pesquisas fundamentam os pressupostos e avaliam o impacto de projetos corais junto de indivíduos com auto

percepção de não conseguirem cantar (Richards & Durrant, 2003); outras pesquisas, mais centradas na aprendizagem ao longo da vida, abordam, por exemplo, os impactos a longo prazo da participação em programas de música coral no ensino secundário, designadamente no que diz respeito às percepções dos seus participantes, já em idade adulta, e respetiva influência ao longo da vida (Arasi, 2006).

É na área da Psicologia que se encontra um número muito significativo de estudos sobre as emoções e motivações dos indivíduos ao cantar num coro, detalhando quer os contextos de ensaio quer os contextos de performance em concerto. Centrados na experiência individual, estes estudos tendem a destacar os efeitos emocionais da participação num coro e as componentes interpessoais e cognitivas da experiência coral (Judd & Pooley, 2014). Outras temáticas desenvolvidas no domínio da psicologia incluem a ligação entre a prática coral, a identidade vocal e sua influência na construção da identidade de género durante o período da adolescência (Elorriaga, 2011) ou no período de idade adulta (Faulkner & Davidson, 2006); a socialização após ensaios, os laços sociais (*social bounding*) que se estabelecem entre os elementos do coro bem como a criação de novas amizades (Fancourt et al., 2016; Pearce et al., 2016).

Nos domínios referentes à acústica e dos estudos da voz, salientam-se, por exemplo, os estudos que se prendem com os aspetos fisiológicos e acústicos ligados à prática de cantar em coro (Kob, Henrich et al., 2011); com a incidência e severidade dos problemas vocais (Berghs et al., 2013); os que se debruçam sobre a afinação em coros *a cappella* (Howard et al., 2013) ou até os que se debruçam sobre a distribuição espacial dos elementos do coro e consequentes implicações acústicas para estes e para a audiência (Daugherty, Manternach et al., 2013).

Temáticas/enfoques

Benefícios da prática coral para a saúde e bem-estar

Um dos enfoques mais recentes das pesquisas centra-se nos potenciais benefícios da prática coral para a saúde e bem-estar dos seus praticantes, sobretudo cantores amadores (Dingle et al., 2019, p. 1). Neste sentido, e de entre os benefícios imputáveis à prática de cantar em coro contam-se os físicos, os psicológicos, os sociais e os educacionais, pelo que, consequentemente, se tornam mais visíveis as pesquisas desenvolvidas em domínios científicos como a saúde, a psicologia, a sociologia e a educação. A transdisciplinaridade é frequente, sobretudo entre as ciências da saúde e a psicologia.

Neste âmbito, e a partir das (ainda escassas) revisões sistemáticas de literatura sobre os benefícios de cantar em coro (ver, por exemplo, Clift, Nicol et al., 2010; Dingle et al., 2019) é possível extrair conclusões que apontam para o facto de o canto em coro ter efetivamente potencial de beneficiar o

bem-estar e a qualidade de vida dos seus praticantes, designadamente ao melhorar a função pulmonar e os sintomas de depressão, ansiedade e stress, mesmo quando se tem em conta diferentes populações (Dingle et al., 2019, p. 2). Alguns autores, ao sintetizar as conclusões da produção de conhecimento científico neste âmbito durante as últimas décadas, identificam seis "mecanismos generativos" pelos quais o canto em coro pode efetivamente ter impacto no bem-estar e na saúde dos seus praticantes: efeito positivo; atenção focalizada; respiração profunda; apoio social; estimulação cognitiva e comprometimento regular (Clift, Hancox et al., 2010, pp. 29-31).

Dos estudos sobre os benefícios físicos associados ao ato de cantar, citam-se, a título de exemplo, os que demonstram a existência de uma ligação entre a estrutura musical, a respiração e a frequência cardíaca, e que essa ligação (designada por sincronia) tem implicações diretas na saúde e bem-estar dos seus praticantes (Vickhoff et al., 2013). Outros estudos de carácter experimental associam o ato de cantar a uma melhoria das funções respiratória (Gick & Nicol, 2016), cardíaca (Muller & Lindenberger, 2011) e do sistema imunológico (Kreutz et al., 2004). Outros ainda associam esta prática a um melhor funcionamento do cérebro, uma vez que fazer música em conjunto é uma tarefa altamente exigente para o cérebro humano, na qual estão envolvidos diferentes processos cognitivos, entre eles, a percepção, a ação, a aprendizagem, a memória, a emoção e a cognição social (Koelsch, 2005).

De referir ainda a linha de investigação que incide sobre canto em coro no contexto da intervenção terapêutica para condições de saúde específicas, como é o caso de doentes em recuperação de acidente vascular cerebral e afasia (Matthias et al., 2013; McCann et al., 2012), doentes com doença pulmonar obstrutiva crónica (Bonilha et al., 2009), doentes com cancro (Fancourt et al., 2016; Young, 2009), com HIV (Sekhon et al., 2014), Parkinson (Baird, 2018), Alzheimer (Bannan & Montgomery-Smith, 2008), demência (Davidson & Fedele, 2011), pessoas com perturbações alimentares (Pavlakou, 2009) ou mesmo em resposta aos acontecimentos adversos da vida (Von Lob et al., 2010).

Um outro tópico de pesquisa prende-se com a ligação entre o canto em coro e o bem-estar psicológico. Neste ponto, e como referem alguns autores aquando da elaboração de uma revisão sistemática da literatura, em 2010, a produção científica era ainda muito diversa e dispersa quer do ponto de vista teórico quer do ponto de vista metodológico, incluindo estudos exploratórios ou estudos em pequena escala sem possibilidade de validação das descobertas anteriores (Clift, Hancox, et al., 2010). Para além disto, os baixos níveis de citação cruzada são considerados como indicadores de um campo académico numa fase inicial de desenvolvimento (Clift, Hancox et al., 2010, p. 20). Ainda assim, algumas conclusões merecem ser destacadas: desde logo que os benefícios (positivos) percebidos ao nível da saúde e do bem-estar serem mais significativos nas mulheres do que nos homens (Clift, Hancox, et al., 2010, p. 25). Dos estudos sobre os benefícios psicológicos associados ao ato de cantar em grupo, citam-se, a título de exemplo, os que demonstram que tanto cantar num coro como ouvir cantar um coro pode alterar o humor imediatamente após a participação numa curta sessão e que alguns destes

efeitos permanecem ao longo de uma semana (Unwin et al., 2016); ou os que mostram que a simples pertença a um coro pode ser uma influência importante no bem-estar psicológico experienciado (Stewart & Lonsdale, 2016).

Num outro plano, vários autores defendem que a componente social associada à prática coral pode ser tão ou mais importante para os participantes do que as atividades estritamente artísticas e musicais (Durrant, 2005, p. 92). Neste sentido, defendem outros autores, cantar num coro dá aos indivíduos a oportunidade de sociabilizar com pessoas diferentes, que não iriam conhecer a não ser através deste contexto em concreto, permitindo-lhes superar barreiras entre grupos e entre classes sociais, uma vez que estão a fazer algo em conjunto com vista a um objetivo comum (Chorus America, 2003). Defende-se ainda que, por parte de quem canta num coro existe não só a perceção de que a sua participação nesta atividade tem efeitos benéficos para si próprio como, ao mesmo tempo, a de que a sua atividade faz parte de um dever social, em certo sentido, uma contribuição para a comunidade em que estão inseridos (Chorus America, 2009).

Ainda relativamente aos benefícios sociais, outros autores defendem que os coros criam uma "identidade coral" própria, que se centra na forma como se desenvolvem identidades específicas de grupo em torno da dinâmica de coro e das suas ambições artísticas. Essas identidades, concluem os mesmos autores, estão diretamente relacionadas com o desempenho artístico e com o repertório musical trabalhado pelo coro (Einarsdottir, 2012; Einarsdottir & Gudmundsdottir, 2015).

Saliente-se, no entanto, que não é claro até que ponto existem experiências negativas associadas à prática coral. Dos poucos estudos que exploram esta vertente, destaca-se o de Kreutz e Brünger (2012) que identifica duas características potencialmente geradoras de conflito: i) a necessidade dos coros, enquanto entidades artísticas, alcançarem um elevado patamar de desempenho musical e estético, por um lado, e (ii) a necessidade de estas estruturas amadoras integrarem indivíduos com diferentes origens sociais e diferentes competências quer musicais quer pessoais (Kreutz & Brünger, 2012, p. 2). Os autores argumentam que não só existem variações ao longo do tempo ao nível das motivações individuais e do envolvimento pessoal na prática de cantar em coros amadores, como também entram na equação diferentes competências sociais e musicais dos maestros/maestras que dirigem esses mesmos coros. E se a estas variações se juntarem fatores contextuais específicos, estes podem dar origem a experiências negativas associadas à prática coral (Kreutz & Brünger, 2012). Neste estudo, em que participaram elementos de coros amadores da Alemanha (n= 3.145), os autores concluem que tanto experiências positivas como negativas podem ser necessárias para a sustentabilidade do próprio coro enquanto coletivo, sobretudo se se tiver em conta um período prolongado, sendo provável que os conflitos surjam de interações sociais ou decorram dos objetivos traçados quer ao nível coletivo quer ao nível individual (Kreutz & Brünger, 2012).

Seguindo uma perspectiva sociológica, também Einarsdottir e Gudmundsdottir reconhecem que os efeitos menos positivos associados à prática coral necessitam de um maior aprofundamento como é o caso das rivalidades, conflitos, lutas de poder ou mesmo questões relacionadas com a articulação entre a direção artística e a direção administrativa do coro (Einarsdottir & Gudmundsdottir, 2015, p. 52).

Ainda a propósito de experiências menos positivas associadas à prática coral, Patricia O'Toole (1994) é muito crítica em relação ao poder que habitualmente se estabelece entre o maestro e os membros do coro. A autora argumenta que "as convenções de pedagogia coral são concebidas para criar cantores dóceis e complacentes que estão sujeitos a um discurso que está mais interessado na produção de música do que nas pessoas que a executam" (O'Toole, 1994, p. 3). Baseando-se na sua própria experiência como cantora e como maestrina, e a partir de uma perspectiva assumidamente feminista, a autora debruça-se sobre as "lutas de poder" entre os maestros e os membros do coro constatando que estas estão claramente relacionadas com valores masculinos que, segundo a mesma autora, dominaram as narrativas, os debates e as práticas no âmbito da música erudita de tradição ocidental. Neste sentido, conclui, o maestro é o principal "ator", enquanto os membros do coro detêm "apenas" uma função musical, objetiva e sem poder.

Envelhecimento ativo

Outro dos recentes enfoques identificados centra-se na forma como a prática coral pode promover e/ou contribuir para o envelhecimento ativo da população⁸. Entre a multiplicidade de estudos que têm sido desenvolvidos, grande parte deles experimentais, destacam-se os que se referem especificamente aos benefícios percebidos da prática coral em idades avançadas na qualidade de vida dos seus praticantes (Johnson et al 2013); os que propõem abordagens específicas (aos ensaios, apresentações públicas e repertório musical) adaptadas às alterações sensoriais, perceptuais e cognitivas dos elementos de coros seniores (Yinger, 2014); os que fundamentam, avaliam e divulgam um modelo de intervenção de canto em grupo, dirigido especificamente à população sénior, com vista à promoção da sua saúde e bem-estar (Arriaga et al., 2021).

⁸ A conceptualização de *envelhecimento ativo* por parte de instâncias internacionais como a Organização Mundial de Saúde (2002) e a Comissão Europeia (2002), surge em resposta ao crescente envelhecimento da população mundial e visa possibilitar "às pessoas realizarem o seu potencial de bem-estar físico, social e mental ao longo da vida e participarem na sociedade de acordo com as suas necessidades, desejos e capacidades, proporcionando-lhes ao mesmo tempo proteção, segurança e cuidados adequados" (World Health Organization, 2002, p. 12). Neste sentido, "ativo" refere-se à participação contínua na vida social, económica, cultural e espiritual (*idem*), e no qual a atividade coral tem vindo a ser incluída.

A questão da prática coral como forma de facilitar a interação inter-geracional surge também em estudos de carácter experimental que envolvem a cooperação e participação conjunta em atividades corais de diferentes tipos de coros (no caso, entre membros de um coro universitário e de um coro sénior) evidenciando progressos quer ao nível do desempenho dos participantes quer ao nível na compreensão dos outros, sem qualquer sinal de uma barreira etária (Conway & Hodgman, 2008).

Enfoques empíricos

Uma outra vertente deste mapeamento de pesquisas sobre prática coral prende-se com os enfoques empíricos. Por exemplo, vários dos estudos sobre os benefícios do canto em coro incidem especificamente sobre grupos marginalizados, isolados, ou de difícil acesso, tais como reclusos (Cohen, 2009; Silber, 2007), pessoas sem abrigo (Bailey & Davidson, 2005), idosos internados em lares (Bannan & Montgomery-Smith, 2008; Johnson et al., 2012) ou até comunidades diásporas ou migrantes (Wood, 2010).

A grande maioria dos estudos extensivos tem como enfoque os coros e/ou os seus elementos. Porém, é de frisar que são francamente minoritários os estudos extensivos que abordam a prática coral unicamente enquanto prática artística amadora de adultos.

Aqui talvez seja importante fazer um parêntesis para salientar que, pelo menos a nível europeu, são raras as pesquisas extensivas que produzem levantamentos de grande espetro, passíveis de produzir análises de diagnóstico (ou até mesmo análises longitudinais) sobre a realidade coral amadora de um território vasto como um país ou região⁹. Grande parte dos estudos extensivos aqui elencados restringem-se a amostras relativamente pequenas de coros e/ou de indivíduos. Esta lacuna no conhecimento quer sobre coros quer sobre a prática coral nos países europeus, sem estudos nem dados compatíveis e comparáveis entre países que permitam conhecer e acompanhar a dimensão deste fenómeno, levou inclusivamente a associação coral europeia (European Choral Association – Europa Cantat) a desenvolver o projeto de investigação *Singing Europe* com o objetivo de produção de informação sobre os coros e indivíduos que, em toda a Europa, estão implicados na prática coral, de forma a ajudar as organizações corais a estruturar programas mais relevantes e adequados às necessidades da comunidade coral europeia (2015)¹⁰.

⁹ Entre os estudos com este propósito cita-se o que se refere a França (Lepay-Merlin, 2007) e, mais recentemente, um outro sobre Espanha (Fernández-Herranz et al., 2017).

¹⁰ A este propósito, vale a pena referir que a sua congénere americana (Chorus América) desenvolve regularmente estudos autónomos que visam conhecer as estruturas e os indivíduos ligados à prática coral nos Estados Unidos da América, bem como as tendências de evolução recentes. A este propósito ver adiante ponto 2.3 'Outras fontes de informação'.

Relativamente às pesquisas com enfoque empírico nos elementos dos coros, detetam-se estudos sobre as motivações individuais para a participação em coros (Pitts, 2005)¹¹ e estudos sobre as motivações para a permanência em agrupamentos distintos, como os coros universitários (Jacob et al., 2009), coros comunitários (Einarsdottir & Gudmundsdottir, 2015), coros *gospel* (McCrary, 2001) e coros sinfónicos (Smith, 2006), entre outros.

Os maestros (ou diretores de coros) são também objeto de inúmeras pesquisas que têm em atenção aspetos como o seu perfil socioprofissional, competências e formação (Durrant, 2005), a sua capacidade de liderança (Einarsdottir & Sigurjonsson, 2010), os desafios específicos que enfrentam com coros amadores (Hiney, 2015), o seu papel na condução artística do grupo e na formação dos seus elementos (O'Toole, 1994; Richards & Durrant, 2003).

De referir que, recentemente, começam a surgir pesquisas que têm em conta os ouvintes, espetadores ou públicos, ou seja, aqueles que assistem às atuações de coros. Como exemplos, citam-se os estudos que se centram nos efeitos biológicos da audição de concertos de coros (Fancourt, 2016) ou ainda os que comparam os efeitos holísticos da música na saúde em três categorias distintas de participação: canto em grupo, audição isolada e audição em grupo (Bailey, 2006).

Metodologias

Do ponto de vista metodológico, também se constata uma enorme diversidade de abordagens seguidas, métodos de pesquisa utilizados e técnicas mobilizadas. Os desenhos destas pesquisas são, obviamente, muito distintos. Para além de abordagens qualitativas e abordagens quantitativas, é frequente o recurso a metodologias mistas, sobretudo através da recolha sequencial de dados (quantitativos, geralmente primeiro, qualitativos depois), tendo como finalidade a complementaridade e o aprofundamento dos resultados. Noutros casos, a recolha qualitativa de dados surge numa fase inicial de pesquisa – que por vezes chega a ser formalizada como estudo exploratório ou num estudo prévio (ver, por exemplo, Einarsdottir, 2012) – com objetivo de definição de critérios e de formulação de questões.

¹¹ No seu estudo *Valuing Musical Participation* (Pitts, 2005) a autora explora as motivações, valores e experiências dos participantes numa variedade de contextos musicais - uma escola, uma universidade, uma escola residencial de Verão e dois festivais de música - com o objetivo de elaborar uma perspetiva teórica mais ampla sobre a forma como a música contribui para a realização social e pessoal dos indivíduos. Neste sentido, a autora examina as formas como a participação em atividades musicais é valorizada e entendida pelos indivíduos que nela participam e reconhece a limitada atenção quer por parte de investigadores quer por parte de decisores políticos.

Alguns autores enfatizam as limitações e desafios metodológicos da investigação produzida até ao momento sobre canto em coro¹². De entre as limitações encontram-se: desenhos de pesquisa desadequados, falta de amostras aleatórias, pequena dimensão das amostras, falta de abordagens longitudinais ou de *follow-up*, e a publicação de relatórios de resultados incompletos (Dingle et al., 2019)¹³.

De todo o jeito, de entre o leque de métodos e técnicas que estas pesquisas fazem uso, citam-se, por exemplo, as que recorrem a medidas biométricas (biomarcadores) para explorar os processos biológicos subjacentes aos benefícios para a saúde e bem-estar de cantar em grupo. Biomarcadores, tais como hormonas de stress e proteínas do sistema imunitário, são analisados através de amostras de sangue, saliva, urina ou cabelo. Neste sentido, são efetuadas recolhas a elementos do coro antes e/ou depois de situação de ensaio e/ou de apresentação pública, de acordo com um calendário previamente definido. Um dos biomarcadores mais utilizado é a hormona cortisol (medida de resposta ao stress em relação à atividade hipotálamo-hipófise-adrenal, HPA) sendo recorrente como resultado destas pesquisas, a deteção de baixos níveis de cortisol salivar em situações de ensaios, ao passo que as situações de concerto foram associadas ao aumento dos níveis de cortisol (Beck et al., 2000; Fancourt et al., 2015)¹⁴.

Um vasto leque de pesquisas quantitativas aborda as perceções dos indivíduos sobre os efeitos do cantar em coro, para os quais é frequente o recurso a escalas psicométricas de avaliação¹⁵. Em alguns casos recorre-se a diferenciações amostrais, tais como: indivíduos que cantam em coro/não cantam em coro; elementos de coros amadores/elementos de coros profissionais; elementos de coros/elementos de orquestras/ensembles instrumentais, estudantes de música/não estudantes de música.

¹² Por exemplo, a propósito do (frequente) recurso a instrumentos quantitativos para a avaliação do impacto da música como *tecnologia* ao serviço da saúde e do bem-estar, sobretudo em contexto terapêutico, vale a pena ter em consideração posicionamentos críticos como o da socióloga Tia DeNora (2013) que chama à atenção para o facto de tais instrumentos não se prestarem à produção de avaliações e entendimentos *ecologicamente válidos* uma vez que (i) o processo de recolha de informação não é feito nos contextos “naturais”, quotidianos do doente/paciente; (ii) os instrumentos quantitativos padronizados não são neutros, uma vez que estão imbuídos de uma filosofia de atuação médica e de uma imagem do utente de saúde; (iii) estão associados/promovem uma ontologia que minimiza a natureza temporalmente variável e situacionalmente emergente quer do bem-estar/doença quer das próprias intervenções musicais. Como modo alternativo de avaliação a autora sugere que se reconsidere a utilização de estudos de caso descrevendo um conjunto de princípios que podem ajudar os investigadores a produzir avaliações “ecologicamente válidas” (DeNora, 2013).

¹³ Este foi um dos aspetos que motivou um grupo multidisciplinar de investigadores a criar e formalizar uma agenda de pesquisa sobre canto em coro, saúde e bem-estar que inclui as questões prioritárias para futuras investigações, os possíveis quadros teóricos, as alternativas para desenhos de pesquisa e desafios éticos, as medidas quantitativas e os métodos qualitativos a adotar, entre outros. Ver a este propósito (Dingle et al., 2019).

¹⁴ Sobre a utilização de outros biomarcadores e suas limitações em estudos sobre canto em coro ver (Dingle et al., 2019, pp. 7-8).

¹⁵ Citam-se, a título de exemplo, algumas dessas escalas e respetivos estudos sobre prática coral onde são utilizadas: *Effects of choral singing scale* (Clift & Hancox, 2010; Clift et al., 2007; Clift, Hancox, et al., 2010), *Singers Emotional Response Scale (SEES)* (Beck et al., 2000), *WHOQOL-BREF* (Clift & Hancox, 2010).

Num outro plano, já relativamente ao contexto em que o canto em coro é entendido unicamente como uma prática artística de lazer, também é frequente o recurso a abordagens extensivas com a aplicação de inquéritos por questionário dirigidos aos indivíduos nela envolvidos.

Ainda a título meramente exemplificativo de outras abordagens metodológicas utilizadas em estudos sobre a prática coral, cita-se a abordagem transnacional comparativa (ver, por exemplo, Clift, Hancox, et al., 2010), a abordagem etnográfica (Buscatto, 2006; Finnegan, 2007 [1989]) ou o recurso a técnicas como a observação participante (Garnett, 2005), entrevistas aprofundadas (Fesch, 2017) ou ainda grupos focais (Conway & Hodgman., 2008).

As pesquisas sobre a prática coral amadora em Portugal

A produção de conhecimento sobre a prática de cantar em coro é relativamente recente em Portugal. Os primeiros estudos datam do final da década de 1990 e situam-se na área da musicologia histórica e da etnomusicologia, no âmbito de mestrados e doutoramentos, dando relevantes contributos para a compreensão desta temática em Portugal. É o caso das investigações de Maria José Artiaga sobre o ensino de canto coral em Portugal (Artiaga, 1999, 2003, 2015), e as de Manuel Deniz da Silva sobre o canto coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1936-1945) e suas ligações com o canto coral (Deniz Silva, 2001).

Outros trabalhos académicos entretanto desenvolvidos incidem especificamente sobre os agrupamentos corais enquanto instituições artísticas¹⁶; os maestros, compositores e outras figuras relevantes no movimento coral em Portugal¹⁷; o património cultural e artístico das instituições corais; e as práticas culturais expressivas e criativas em contexto associativo¹⁸.

No âmbito da etnomusicologia é de dar especial destaque ao livro coordenado por Maria do Rosário Pestana – *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (Pestana, 2015b) – uma vez que representa o primeiro esforço de sistematização para a compreensão do movimento coral em Portugal, e resulta do trabalho desenvolvido no âmbito de um projeto de

¹⁶ Designadamente, Orfeon Académico de Coimbra (Caseiro, 1992; Marques, 2015), Orpheon Portuense (H. L. G. d. Araújo, 2014); Orfeão Académico do Porto (Marinho, 2009, 2015); Orfeon Madeirense (Rua, 2010), Coro da Universidade de Lisboa (M. C. R. R. Lopes, 2014), entre outros.

¹⁷ Designadamente, Virgílio Pereira (Pestana, 2008, 2019); Josué Francisco Trocado (Carriço, 2008); António Joaquim Lourenço (Lourenço, 2020), entre outros.

¹⁸ Caso do Orfeão Universitário do Porto, com a proposta de musealização do respetivo acervo e sua integração no programa museológico da Universidade do Porto (Cordeiro, 2011) ou ainda sobre as práticas culturais expressivas e criativas promovidas nesta mesma instituição (B. T. d. Neves, 2015).

investigação específico sobre esta temática¹⁹, beneficiando das linhas de pesquisa entretanto abertas com os trabalhos académicos anteriormente referidos. O livro apresenta um retrato do movimento coral em Portugal de largo espectro, de orientação etnomusicológica, mas com uma perspetiva pluridisciplinar, abarcando dimensões como o canto em coro e as suas relações com o poder – designadamente as formas de atrito e instrumentalização durante o período do Estado Novo – aos estudos de caso sobre a prática de cantar em coro em diferentes contextos e períodos temporais.

Continuando o elenco de pesquisas, de referir ainda que, no âmbito da celebração de aniversários marcantes de instituições corais nacionais, várias monografias têm vindo a ser produzidas, muitas delas realizadas por autores com fortes ligações a estas instituições e fora de qualquer enquadramento académico. Têm, em todo o caso, o mérito de sistematizar e disponibilizar fontes históricas constantes nos arquivos destas organizações. Neste contexto citam-se as monografias lançadas no âmbito das celebrações do centenário de organizações como o Orfeão de Águeda (Ramos, 2008), o Orfeão da Feira (P. Araújo & Reis, 2011), ou do cinquentenário de agrupamentos como o Grupo Coral de Queluz (Henriques et al., 2018) ou Coral de Letras da Universidade do Porto (Fesch, 2017)²⁰.

De referir ainda um conjunto de investigações e pesquisas, sobretudo seguindo perspetivas etnomusicológicas, que incidem especificamente sobre o *cante alentejano*, uma prática polifónica tradicional com grande incidência na região do interior do sul e centro do Alentejo e cuja inscrição na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO foi concretizada em 2014. Para além das pesquisas anteriores a este marco cronológico (ver, por exemplo, Castelo-Branco, 1992), e das decorrentes do próprio processo de candidatura à UNESCO, designadamente com o levantamento de grupos de cante (P. Lima, 2012), há que ter em conta um conjunto mais recente de pesquisas que incidem sobre as mudanças e transformações em curso, sobretudo no que diz respeito à inclusão do ensino do *cante* nas escolas da região, à proliferação de novos grupos (incluindo femininos) e o conseqüente alargamento quer do repertório musical quer das abordagens performativas (ver, por exemplo, Pestana & Oliveira, 2017; Simões, 2021).

Ainda a propósito das pesquisas sobre a prática coral em Portugal, é de referir que a produção sociológica não é alheia a estas matérias. Porém, e como se disse anteriormente, tem vindo a tratá-las no âmbito dos estudos sobre práticas culturais, consumos culturais e receção cultural.

¹⁹ Trata-se do projeto ‘A Música no Meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012) (PTDC/EAT-MMU/117788/2010), financiado pela FCT, desenvolvido pelo INET-MD - Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes com a coordenação científica de Maria do Rosário Pestana. A equipa de investigação era constituída por investigadores de diferentes áreas disciplinares: Ivone Carvalho, Jorge Castro Ribeiro, Maria do Rosário Pestana e Rui Marques (Etnomusicologia), Maria José Artiaga e María Nagore (Musicologia), Maria João Lima (Sociologia), Henrique Gomes Araújo (Antropologia), Helena Marinho (Estudos Culturais), António Lourenço, Aoife Hiney e Paulo Bernardino (Estudos em performance) e Hélder Caixinha (Ciências da Comunicação). É no âmbito deste projeto que foi realizado o “Inquérito aos Grupos Corais Amadores” cujos resultados são analisados na presente tese (Estudo Empírico#1). Esta tese constituiu um dos seus outputs.

²⁰ Estudo realizado por um sociólogo e segundo uma perspetiva sociológica.

De facto, só no início da década de 2000 surge o primeiro estudo sociológico em que a prática coral é um dos objetos empíricos de pesquisa. Assim, e também enquadrado numa pesquisa de doutoramento, o estudo de Helena Santos intitulado *'Coisas que dão sentido à vida': processos de construção social em artes de intermediação* (H. Santos, 2001), aplica o conceito *arte média* (Bourdieu et al., 1965) a diversas atividades expressivas – designadamente a banda desenhada de autor, o pequeno cinema de animação, o teatro de marionetas ou de animação de rua e expressões musicais como o canto coral – dando-lhe um duplo sentido. Isto é, revelando “a sua posição ambígua face à hierarquia tradicional das artes (plurais e nem nobres, nem populares); e, simultaneamente, vincando o seu princípio de mediação, isto é, de plataformas de articulação entre campos” (H. Santos, 2001, p. 23). No que diz respeito especificamente à prática coral, o estudo teve por base um conjunto de entrevistas aprofundadas aos elementos de um agrupamento coral – *Cantus Ensemble*, criado em 1992 – cujo trabalho artístico se demarca face aos demais agrupamentos amadores quer pelo tipo de organização, quer pelo tipo de arranjos musicais a que recorre quer ainda pela combinação entre técnicas jazzísticas e “técnicas instrumentais vocais” (2001, p. 80).

1.2 A prática coral na perspetiva da sociologia da cultura

Depois de elencadas as inúmeras linhas de investigação sobre as quais têm sido desenvolvidas as pesquisas sobre coros e sobre a prática de cantar em coro, neste ponto 1.2 sistematizam-se os principais contributos conceptuais e analíticos da sociologia da cultura que podem ser convocados para a abordagem da prática coral e, conseqüente, para a construção do ponto de vista teórico do objeto de estudo da presente pesquisa.

Práticas culturais expressivas

Como tem sido referido, no âmbito da sociologia, a prática de cantar em coro é entendida como uma, entre muitas outras, práticas culturais e, de entre estas, como uma prática expressiva. Ou seja, uma entre outras atividades artísticas e/ou criativas que os indivíduos realizam como ‘amadores’, para seu próprio prazer e no seu tempo de lazer²¹.

²¹ Para além da atividade de cantar, é frequente considerar como atividades expressivas as de pintar, esculpir, escrever, dançar, tocar um instrumento musical, fazer teatro ou fazer fotografia.

A classificação das práticas culturais corresponde, de certa forma, a uma agregação de atividades culturais por tipo, tendo em vista uma diferenciação por espaços e contextos de realização, ritmos temporais, motivações, entre outras dimensões. Este recurso a uma organização tipológica das atividades culturais tem sido objeto de um alargado e recorrente debate entre sociólogos, tendo inclusivamente originado uma multiplicidade de soluções analíticas utilizadas pelos diversos autores, de acordo, obviamente, com as prioridades de cada investigação em concreto.

Uma das soluções analíticas com maiores repercussões em estudos de sociologia da cultura consta do estudo *Temps Libre: culture de masse et cultures de classes aujourd'hui* coordenado por d'Épinay (D'Épinay et al., 1982). Com um enfoque nas práticas sociais de lazer, seu modo de organização e seu significado, esta proposta tipológica é operacionalizada segundo três eixos: a localização espacial das atividades de lazer que distingue sobretudo as práticas realizadas em espaços domésticos (ou privados) das práticas realizadas em espaços exteriores (ou públicos); o nível de desempenho do indivíduo quando realiza determinada atividade, consoante ele se posicione numa posição de emissor (com um envolvimento mais 'ativo') ou de recetor (numa fruição mais 'passiva'); e por último, o eixo que permite o estabelecimento de uma grelha funcional com a distinção entre a procura de informação, a busca de expressividade e o desejo de interação ou sociabilidade²² (D'Épinay et al., 1982, pp. 84-92). A grelha tipológica de atividades culturais proposta resulta, assim, do cruzamento destes três eixos possibilitando a agregação, num número relativamente restrito de modalidades, de um conjunto bastante alargado de atividades.

A aplicação desta grelha ao caso português tem sido debatida e discutida por diversos autores, por vezes no contexto de inquéritos extensivos a práticas culturais e de lazer da população (Pais et al., 1994; Pais et al., 2004)²³. Outros contributos relevantes quanto a modelos de tipificação aplicados ao caso português são os de José Madureira Pinto (1994: p. 768) e a proposta elaborada por João Teixeira Lopes (2000, pp. 196-199), com base nas grelhas de Pinto (1994) e de D'Épinay et al. (1982). Neste contexto, a prática de cantar em coro tem sido inserida em dimensões designadas como “de criação” em “espaço associativo” (Pinto, 1994, p. 769), ‘associativas criativas’ (J. M. T. Lopes, 2000, p. 197), ‘de expressividade artística’ (Pais et al., 2004, pp. 179-224; Pais et al., 1994, pp. 70-72), ‘de expressão artística’ (Conde,

²² Vale a pena evocar aqui o conceito proposto por Simmel no início do século XX. Para este teórico social, sociabilidade [*Geselligkeit*] é uma forma, entre outras possíveis, de interação social. Porém, tem uma característica que a torna peculiar: apresenta emancipada dos conteúdos, uma vez que não tem propriamente outro conteúdo senão aquele, fundamental, de estabelecer a própria relação social (Simmel, 1998 [1911], p. 122). Simmel considera a *sociabilidade* como uma forma-jogo das relações sociais que implica uma simetria, um equilíbrio, uma relação entre iguais. Assim, a conversação informal, o convívio, a festa, o jogo são exemplos de formas de sociabilidade (*idem*). Reveste-se de um interesse sociológico particular na medida em que cruzam as ordens micro e macro-sociais, permitindo enfoques ao nível do individual, da interação social e dos padrões de comportamento (Frisby & Featherstone, 1998, pp. 8-10).

²³ Ver adiante, no ponto 2.3, tópico sobre a prática coral amadora nos inquéritos extensivos às práticas culturais da população portuguesa.

1996, pp. 150-151); ‘culturais expressivas’ (M. L. L. Santos et al., 2007, p. 149) ou ainda de ‘práticas artísticas amadoras’ (Pais et al., 2022, pp. 289-296)²⁴. Neste sentido, a prática de cantar num coro amador é entendida como uma modalidade de práticas de expressividade artística realizadas em espaço exterior com uma vertente da interação entre os que nela estão envolvidos geradora de sociabilidades.

Uma outra perspetiva, de certa forma decorrente, e complementar, à de D’Epinay e colegas, é a que enquadra a prática de cantar em coro como uma forma de *participação cultural ativa* (Huysmans et al., 2005; Vanherwegen et al., 2011), justamente em contraposição a uma *suposta*, participação ‘passiva’ - suposta porque “não há práticas culturais eminentemente passivas” (Lopes, 1996, p. 124) enquanto público de uma determinada manifestação artística. Esta perspetiva de valorização da participação ativa nas atividades artísticas tem em conta quer aspetos relacionados com a participação individual quer aspetos relacionados com a organização social subjacente a estas práticas. Mais especificamente, e ao nível da participação individual, emergem as vertentes ligadas à aprendizagem musical, aos recursos mobilizados para a sua realização e à importância que esta prática adquire ao longo da vida dos indivíduos. Por outro lado, ao nível da organização social subjacente a estas práticas, emergem aspetos relacionados com as condicionantes sociais e os recursos que, segundo também reconhecem os autores, nem todos têm em igual medida (Vanherwegen et al., 2011; Vanherwegen & Lievens, 2014).

Um outro ponto a salientar prende-se com o próprio conceito de *participação cultural*. Compreendendo originalmente modos mais ‘recetivos’ de participação cultural (como assistir, visitar, fruir...), mais próximos da noção de democratização da cultura (Donnat, 2007; 2011), o conceito foi sendo progressivamente alargado de forma a abarcar modos ativos de participação – como o de ‘fazer’ ou de ‘praticar’ uma atividade artística amadora (Conde, 1996; Skok et al., 1993) – e, mais recentemente, de forma a favorecer a troca, o envolvimento ativo e a partilha de poder entre instituições do setor cultural e artístico e cidadãos, na perspetiva dos direitos culturais, abrangendo grupos mais diversos e menos representados, favorecendo assim a perspetiva da democracia cultural²⁵ (Dupin-Meynard e Villarroya, 2020), em alguns casos promovendo contextos de interação entre “um conjunto de indivíduos com perfis heterogéneos” e os profissionais, por exemplo, do teatro (Borges & Caeiro, 2020).

²⁴ De referir que, no *Inquérito à Ocupação do Tempo*, estas são simplesmente designadas como ‘práticas amadoras’ (G. C. Lopes et al., 2001).

²⁵ Sobre os paradigmas de políticas culturais, e em especial as noções de democracia cultural e de democratização da cultura, com referência à realidade portuguesa, ver A. F. Costa (1997), J. T. Lopes (2007), J. S. Neves (2021), Pais (2022). Recentemente, a criação e orientações do Plano Nacional das Artes em 2019 veio trazer nova visibilidade à noção de democracia cultural (Vale et al., 2019), assim como, na plano da União Europeia, a provação da Carta do Porto Santo “A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia” de 2021 (<https://www.pna.gov.pt/carta-do-porto-santo/>).

Arte média

Em alguns estudos sociológicos sobre a prática de cantar em coro defende-se que esta é uma *arte média*. O quadro de referência é, como se referiu anteriormente, o conceito de '*art moyen*' proposto nos anos 60 por Pierre Bourdieu e colegas (1965) num contexto histórico específico em que a evolução tecnológica fez com que a fotografia deixasse de ser uma atividade a que apenas os 'profissionais' se dedicavam. O conceito de *arte média* remete para um espaço intermédio entre a alta cultura e a cultura de massas/popular, denotando processos de apropriação e conversão próprios (Bourdieu et al., 1965)²⁶.

No seu estudo sobre a prática coral em França, Lurton argumenta que esta dimensão de *arte média* é evidenciada sobretudo ao nível do repertório musical (repertório coral), que consegue uma fusão original entre o material musical popular e as convenções da escrita erudita (Lurton, 2011, pp. 71-116). Ou seja, afastando-se da perspetiva original que coloca as *artes médias* referenciadas à posição social dos indivíduos, e tendo por base de análise as "propriedades sociais" das próprias obras musicais habitualmente executadas pelos coros, o autor analisa a forma como o canto em coro possibilita a síntese de convenções materiais e artísticas, tanto de culturas musicais populares como eruditas, abrindo um espaço de aculturação que permite o encontro e a fusão de mundos musicais que são normalmente mutuamente exclusivos (Lurton, 2011, p. 14).

Num outro estudo também já citado anteriormente, desta vez realizado em Portugal, Helena Santos estende o conceito de *arte média* a outras práticas culturais expressivas como a banda desenhada de autor, o pequeno cinema de animação, o teatro de marionetas ou de animação de rua e o canto em coro, dando-lhe um duplo sentido: revelando a "posição ambígua" destas práticas culturais expressivas "face à hierarquia tradicional das artes (plurais e nem nobres, nem populares); e, simultaneamente, vincando o seu princípio de mediação, isto é, de plataformas de articulação entre campos" (H. Santos, 2001, p. 23). A autora enuncia quatro características destas artes intermédias: i) transversalidade entre diferentes campos; ii) hibridez; iii) marginalização face a campos artísticos e culturais mais institucionalizados; iv) transgressão (H. Santos, 2002).

Assim sendo, e atendendo às conclusões destes dois estudos, considera-se a prática de cantar em coro como uma arte média uma vez que, enquanto prática vocal coletiva e pelo repertório musical a que recorre, ocupa um espaço intersticial e uma posição ambígua face à hierarquia convencionada das artes.

²⁶ De referir que em 2006 foi organizada uma conferência em torno deste conceito. Ver, a este propósito, a reflexão sobre a pertinência sociológica do conceito de *arte média* na atualidade, a legitimidade de reconverter esta problemática para os dias de hoje, sobretudo à luz das evoluções tecnológicas entretanto ocorridas e de um conjunto de dispositivos não disponíveis naquela época (Gaudez, 2008).

As práticas artísticas amadoras têm sido consideradas como um “domínio fluido e híbrido, com dificuldades quer de delimitação quer de comparação internacional (...) requerendo uma relação cuidadosa (porque complexa) entre níveis de generalidade e de profundidade” (Fortuna et al., 2014, p. 111). De facto, vários autores chamam à atenção para a dificuldade em circunscrever e definir as atividades artísticas amadoras (Donnat, 1996, p. 20), sendo por isso um conceito de difícil operacionalidade empírica. No entanto, dois elementos surgem como transversais a todas as atividades artísticas amadoras: o seu carácter expressivo/criativo e o seu carácter de participação/sociabilidade (Fortuna et al., 2014, p. 115).

Num estudo sobre as práticas artísticas amadoras em Haute-Savoie (França) os autores reconhecem que, nas últimas décadas, estas práticas conheceram um desenvolvimento importante uma vez que mobilizam, de formas muito diversificadas, populações de todas as gerações e abrangem um vasto leque de disciplinas artísticas (música, canto, dança, teatro, vídeo, etc.). Cobrem modalidades muito heterogéneas de implementação, de que são exemplo práticas artísticas regulares em grupos constituídos, atividades de formação e de expressão individual, atividades que requerem acompanhamentos técnicos, pedagógicos e/ou artísticos sendo fortemente marcadas pela tecnologia digital (Andrieu et al., 2014, p. 7).

Para o, já citado, sociólogo Olivier Donnat, o conceito de ‘amador’ traz inúmeras ambiguidades dada a sua polissemia (Donnat, 1996, p. 174). Aplicado às práticas artísticas, por exemplo, o conceito remete quer para noções de prazer e competência - *o amador apaixonado é alguém que ama, aprecia e que tem capacidade e perícia no seu domínio de predileção*; quer para conotações mais negativas - *o artista amador é alguém que pratica sem ambição qualitativa, que não teve formação, que não é remunerado pelas suas produções... em suma, alguém que não é ‘profissional’* (Andrieu et al., 2014, pp. 13-14).

Tentando contornar estas duas aceções extremadas (e, acrescente-se, pouco operativas), é possível recorrer a um outro quadro comum de referência para definir este modo de prática artística. Neste sentido, consideram-se como amadoras as "atividades praticadas em tempo de lazer, ou seja, fora das obrigações escolares ou profissionais" (Donnat, 1996, p. 174), atividades essas que são “exercidas voluntariamente sem contrapartida de retribuição [monetária]” (Andrieu et al., 2014, pp. 13-14). Acrescem outras características importantes como é o caso da regularidade da prática, da dimensão coletiva e do objetivo de produção ou exibição pública (Andrieu et al., 2014, pp. 13-14). Para além deste quadro comum às práticas artísticas amadoras, alguns autores acrescentam particularidades do campo das artes performativas (como é o caso da música e do canto em coro), entre elas as múltiplas formas de um indivíduo exercer este modo de prática artística, e que dependem, naturalmente, do campo artístico em questão, da natureza da própria prática, mas também das formas de envolvimento e das

expectativas dos indivíduos (Andrieu et al., 2014, pp. 13-14). Neste quadro é importante ter em conta, segundo os mesmos autores, as possibilidades de desenvolvimento de práticas regulares de aprendizagem (formal, informal ou não formal) para a prática artística (Andrieu et al., 2014, pp. 13-14).

Ainda a respeito da prática artística amadora, vale a pena ter em conta uma perspetiva que diferencia motivos e empenhamentos dos indivíduos no domínio da música. Argumentando que os indivíduos praticam música com perspetivas e modos diferenciados, o sociólogo Robert A. Stebbins (1979) identifica 3 tipos de músicos amadores. O primeiro é o *'amador puro'* que não tem intenção de se tornar um profissional e que quer apenas continuar a sua participação em práticas amadoras, isto é, tendo a música como atividade de lazer. O segundo tipo corresponde ao *'amador pré-profissional'* cuja intenção é tornar-se um cantor profissional e estando simultaneamente a seguir um percurso de educação formal em música. Por último, o terceiro tipo prende-se com o *'pós-profissional amador'* onde se enquadram ex-músicos profissionais que não tendo de momento a música como uma profissão principal querem ocupar parte de seu tempo de lazer com uma atividade musical (Stebbins, 1979, pp. 35-37)²⁷.

A abordagem da relação entre os planos amador e profissional no exercício da atividade artística evidencia situações ambivalentes (M. L. L. Santos, 2002) que variam consideravelmente de um sector artístico para o outro. Como sintetiza Olivier Donnat, raros são os casos nos domínios artísticos em que os critérios de profissionalização são transparentes (Donnat, 1996, p. 20). No domínio da música, e particularmente quando se tem em conta a prática de cantar em coro, vários autores reportam situações ambivalentes em que nem sempre é possível distinguir os planos profissional e amador.

Ao nível individual, cita-se mais uma vez o estudo de Ruth Finnegan sobre músicos amadores na cidade de Milton Keynes (Finnegan, 2007 [1989]) no qual a autora argumenta que esta demarcação (profissional / amador) não é mais do que um *complex continuum* com inúmeras variações possíveis onde cada indivíduo se pode posicionar em diferentes pontos desta linha – que a autora designa por *spectrum* – consoante os contextos e/ou etapas da sua vida (Finnegan, 2007 [1989], p. 14). A autora chama a atenção para o facto de alguns indivíduos estarem claramente num ou noutro extremo da linha, mas é na zona cinzenta que se situa a grande maioria dos que participam quer nos coros quer nas várias

²⁷ De referir que, ao longo de um percurso de duas décadas de pesquisas empíricas sobre os motivos e empenhamentos de amadores e profissionais em diversos domínios (designadamente teatro, música, arqueologia, astronomia, baseball, futebol, magia e stand-up comedy), Stebbins desenvolveu uma perspetiva teórica - *The serious leisure perspective* – que diferencia três formas distintas de lazer: lazer sério, lazer ocasional e lazer baseado em projetos. Assim, e segundo este autor, “serious leisure is the systematic pursuit of an amateur, hobbyist, or volunteer core activity that is highly substantial, interesting, and fulfilling and where, in the typical case, participants find a career in acquiring and expressing a combination of its special skills, knowledge, and experience” (Stebbins, 1992). O adjetivo “sério” encarna qualidades como seriedade, sinceridade, importância e cuidado. Este adjetivo, assinala a importância destes três tipos de atividade na vida quotidiana dos participantes, na medida em que a prossecução dos três acaba por gerar uma profunda autorrealização (idem).

outras práticas culturais e artísticas a que designa ‘práticas musicais locais’ (Finnegan, 2007 [1989], p. 14). No mesmo sentido podem ser entendidas as conclusões a que chegou Marie Buscatto (2006) aquando da sua análise às trajetórias dos elementos de um grupo vocal de jazz. Segundo esta autora, a análise num plano longitudinal, obtido através de observações de longa duração (10 anos), põe em evidência a dificuldade de distinguir entre o que é ‘amador’ e o que é ‘profissional’ na medida em que o nível técnico, a relação com a atividade musical, ou ainda a estabilidade da trajetória nem sempre permitem determinar com exatidão as fronteiras entre um e outro planos (Buscatto, 2006, pp. 222-223).

Ao nível coletivo, que compreende as organizações que se dedicam à prática coral, também se evidencia esta ambiguidade entre os planos amador e profissional, embora esta esteja menos plasmada na bibliografia. A título exemplificativo, cita-se novamente o estudo sobre a prática coral em França, quando Lurton chama à atenção para situações comuns em que agrupamentos corais amadores estão também presentes em circuitos de difusão profissionais. Um desses casos, e fruto de uma medida política específica para o sector, compreende a articulação entre orquestras regionais profissionais e coros amadores para a produção de concertos corais-sinfónicos (Lurton, 2011, pp. 389-390).

Acrescente-se ainda que, dada a ambiguidade entre os planos amador e profissional, em algumas pesquisas, sobretudo as que se centram no papel dos maestros de coros, os autores optam por não diferenciar coros amadores dos profissionais, colocando-os num mesmo plano de análise (Garnett, 2009; Hiney, 2017).

Mundos da arte

Uma outra perspetiva teórica, muito relevante e influente na sociologia da cultura, é a de *art worlds*, ou *mundos da arte*, proposta por Howard S. Becker (2010 [1982]). Essa influência continua a manifestar-se em diversos domínios artísticos, na *modernidade tardia*, da música *jazz*, *rock*, erudita ou *gospel*, ao teatro, passando (entre outros) pelo *design*, como a obra coletiva coordenada por Paula Guerra e Pedro Costa bem evidencia (2016a)²⁸, e que pode ser convocada para a análise sociológica dos coros e da prática coral.

Na perspetiva de Becker,

os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias para a produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em

²⁸ Para uma perspetiva crítica do contributo de Becker, e em específico dos *art worlds*, bem como de novas e recentes abordagens empíricas com essa inspiração ver a Introdução de Guerra e Costa à obra coletiva referida (2016b).

práticas comuns e nos artefactos de uso mais frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si.

(Becker, 2010 [1982], p. 54)

Nesta perspetiva, a arte é entendida como um processo coletivo, produto de uma ação social coordenada, que envolve uma grande diversidade de pessoas que rodeiam, integram e apoiam, das mais variadas formas, a criação e divulgação de produções artísticas. Ou seja, o autor considera que cada *mundo da arte* contempla um conjunto de indivíduos que cooperam para a produção de um trabalho artístico. Esta cooperação faz-se por referência a um conjunto de convenções que se traduzem por uma prática comum e por uma produção específica do 'mundo' em causa. Para Becker, as convenções desempenham um papel decisivo pois permitem uma coordenação técnica entre os produtores de arte e determinam as soluções coletivas (convenções partilhadas) no contexto da cooperação entre artistas. As convenções representam, assim, um contínuo ajustamento das partes cooperantes em função das mudanças que podem ocorrer; aprendem-se através da participação dos indivíduos e referem-se a formas de organização, regras de criação, opções estéticas, materiais utilizados, etc. Em resumo, as convenções são de carácter organizacional e estético e apontam aquilo que muda e aquilo que se mantém, o que é regular e estável em cada um dos *mundos da arte*.

Tal como vários autores propõem, a prática artística no contexto dos coros pode ser abordada na perspetiva dos *mundos da arte* permitindo um especial destaque da dimensão relacional (Finnegan, 2007 [1989]; Lurton, 2011). Por exemplo, no seu estudo sobre a prática coral, Lurton incide a sua análise nas diversas formas de cooperação entre os membros dos coros e no domínio das convenções da escrita musical, sendo o mundo coral, segundo este autor, exemplificativo da coexistência de diferentes sistemas convencionais. Ainda na linha do conceito de *mundos da arte*, também Ruth Finnegan (2007 [1989]); encara a prática coral amadora como sendo regida por convenções e esquemas de cooperação informais.

Modos de relação com a cultura

O conceito de *modos de relação com a cultura* tem a sua génese na noção de públicos (da ciência) e na necessidade de superação de classificações (desde logo a dicotómica público/não-público) de forma a “conseguir alguns avanços quer do ponto de vista cognitivo, da compreensão e da explicação analítica desses públicos” (A. F. Costa et al., 2002, p. 59). Neste sentido, a partir de sete conjuntos de conceções sobre a ciência identificadas pelos autores a partir da bibliografia, foram definidas sete dimensões de análise e, com base num inquérito à população portuguesa e de entrevistas, os autores estabeleceram uma distinção de segmentos da população, configurados multi-dimencionalmente numa tipologia qualitativa de sete *modos de relação com a ciência* (A. F. Costa et al., 2002, pp. 57-84).

A partir deste estudo, António Firmino da Costa (2004) propõe o conceito de *modos de relação com a cultura* o qual enfatiza a generalização e diversidade de relações com as instituições culturais, fruto do “alastramento rápido e intenso nas sociedades contemporâneas de importantes mecanismos sociais: educativos (escola), económicos (mercados) e comunicacionais (mídia) que exercem influência crucial em processos sociais de largo alcance: processos de democratização dos estatutos sociais e de massificação dos consumos e dos acessos” (A. F. Costa, 2004, p. 132).

Assim, este conceito refere-se

a uma relação das pessoas com as instituições - uma relação da generalidade ou de grande parte das populações com as instituições especializadas da modernidade avançada, ou, pelo menos com certas instituições especializadas das sociedades contemporâneas. [...] assiste-se a uma mudança profunda nos modos de relação das pessoas com as instituições [...] que consiste, justamente, numa passagem tendencial do estatuto social de leigos ao estatuto social de públicos - isto é, de uma relação mista de distância e subalternização, de alheamento e ignorância, de reverência e desconfiança perante essas instituições, a uma relação com elas de carácter mais complexo, mais próximo, mais exigente, mais diversificado.

(A. F. Costa, 2004, pp. 131-132)

A proposta de *modos de relação com a cultura* compreende uma agenda de investigação em duas direções complementares: uma dirigida às instituições, ou seja, "aos modos de relação das pessoas com as artes e a cultura enquanto esferas institucionais especializadas" e outra dirigida à "relação (às relações) entre o indivíduo e o seu contexto imediato de ação" (A. F. Costa, 2004, p. 133). Trata-se de uma agenda de investigação que requer uma utilização conjugada de procedimentos de pesquisa extensivos e intensivos (idem).

De referir ainda que a relevância do conceito de *modos de relação* (A. F. Costa et al., 2002) tem vindo a ser evidenciada pela sua utilização em diversas pesquisas sociológicas inseridas em variadíssimos

domínios, culturais e não culturais, com o objetivo de explicar a forma como as pessoas se relacionam com determinadas instituições e fenómenos sociais, como é o caso das bibliotecas públicas (Rodrigues, 2007), da música (Campos, 2008), dos festivais de cinema (Silva, 2018), dos museus (Neves et al., 2019), da leitura (Neves, 2016), do recurso às medicinas complementares e alternativas (Pegado, 2017), da inclusão digital de seniores (Coelho, 2019) ou mesmo com a situação de reforma (Rebello, 2021).

Assim, e tendo em conta a componente relacional e, portanto, multidimensional, dinâmica e interativa das relações entre os indivíduos e as instituições, a perspectiva de modos de relação com a cultura surge como relevante para compreender a prática coral no sentido em que se quer captar particularidades da relação social entre os indivíduos (os elementos dos coros), as suas práticas corais e as instituições (os coros). Ou seja, o conceito de modos de relação com a cultura que propomos aqui adotar como *modos de relação com a prática coral* visa justamente identificar e caracterizar proximidades e diferenças entre agregados de indivíduos na sua relação com a atividade coral tendo em conta a “pluralidade [dos coralistas] na sua diversidade social, cultural e situacional com uma variedade de saberes, interesses e circunstâncias” (A. F. Costa, 2004, p. 132).

Importa notar, entretanto, que o conceito deve ser entendido na presente pesquisa num *sentido restrito* uma vez que se aplica àqueles com uma prática coral efetiva no momento do inquérito, ao passo que no estudo sobre os públicos da ciência se aplica em *sentido lato* porque tem por base o conjunto da população, recurso de pesquisa que permite ter uma visão mais abrangente dos modos de relação. Sem retirar pertinência analítica ao conceito, como se viu noutras pesquisas, designadamente a já citada sobre os modos de relação com as bibliotecas públicas (Rodrigues, 2007), esta restrição do universo em análise implica necessariamente que ficam de fora desde logo aqueles que nunca tiveram relação com coros, e os que, tendo tido no passado uma relação com a prática coral, já não a tinham no momento da inquirição.

2. Os coros amadores em Portugal e na Europa: perspectiva histórica e possibilidades de caracterização

Este segundo capítulo, também de enquadramento, inicia-se com uma caracterização histórica do modelo orfeónico francês e suas ligações com o ensino (2.1), que teve grande importância na emergência e posterior generalização da prática de cantar em coro em Portugal e que, por isso, importa tratar e discutir com algum detalhe, atentos os contextos e condições específicas de cada país, o que se faz no ponto seguinte (2.2). Num terceiro ponto (2.3) detalham-se as possibilidades de caracterização de quem canta em coro a partir de fontes secundárias e estatísticas.

2.1 Antecedentes: o modelo orfeónico francês

De acordo com Ahlquist, o modelo francês foi desenvolvido a partir das noções de individualidade e de liberdade de associação que emergiram no século XVIII (Ahlquist, 2006, p. 3). O florescimento das tradições corais europeias do século XIX permitiu que a música ocidental de tradição erudita fosse executada não apenas por músicos profissionais – geralmente associados à corte, às instituições religiosas ou a casas de ópera – mas também por músicos amadores. Nesta linha surgem, assim, três importantes movimentos corais europeus: primeiro nos países germânicos e escandinavos (Lajosi & Stynen, 2015), depois em França com o modelo orfeónico (Gumplowicz, 2001) e mais tarde em Inglaterra com a tradição de festivais corais (Russell, 1997).

O modelo orfeónico francês é “um projeto de educação artística das massas populares” (Lurton, 2011: p. 37) com características muito particulares: i) origem assente na ligação ao sistema formal de ensino com a inclusão da disciplina de canto no ensino elementar; ii) papel determinante de dois protagonistas, o pedagogo Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842) e o músico Eugène

Delaporte (1818-1886); iii) desenvolvimento faseado²⁹; iv) apoio continuado da classe governante mesmo em diferentes contextos político-sociais.

De facto, o compositor e pedagogo francês Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842) desenvolveu um método pedagógico de ensino do solfejo (Gerbod, 1980, p. 27) com o objetivo de “tornar a música acessível à generalidade das pessoas, tanto nos seus rudimentos como na sua prática” (Artiaga, 2003, p. 265). Em 1812, Wilhem foi convidado a desenhar um programa de inclusão do ensino do canto em escolas elementares de Paris. O sucesso desta experiência levou à generalização deste método em França (Gerbod, 1980, p. 27).

O modelo orfeónico emergirá duas décadas mais tarde, entre os anos de 1832 e 1833, quando Wilhem toma a iniciativa de juntar um grupo muito alargado de cantores do sexo masculino³⁰, todos eles antigos alunos destas escolas parisienses (e que, portanto, aprenderam música segundo o método por ele proposto) para a constituição do *Orphéon de Paris* (Gerbod, 1980, pp. 27-28). Sem dúvida que a evocação do mito de Orfeu para nome deste novo agrupamento tem um significado intrínseco. Como argumenta Maria José Artiaga, Wilhem acreditava que “também a música poderá educar, enobrecer e civilizar o ser humano. Não se trata de nascer artista mas antes moldar uma sociedade onde qualquer um se possa rever” (Artiaga, 1999, p. 51).

Com o apoio do município de Paris e do Conselho Real da Universidade, Wilhem inicia a partir de 1837 a realização regular de atuações públicas deste seu *Orphéon*. Paralelamente a esta instituição “oficial” vão-se estabelecendo na capital francesa corais “livres” dinamizados por antigos alunos ou colaboradores de Wilhem (Artiaga, 1999, p. 51). Durante a década de 40 do século XIX este fenómeno protagonizado pelas chamadas *sociedades orfeónicas* expande-se a localidades cada vez mais afastadas de Paris (idem).

O modelo orfeónico proposto por Wilhem gera grande entusiasmo por toda a França contribuindo para “a expansão do conceito de canto em coro como elemento civilizador que pode ser praticado por toda a sociedade, independentemente da idade ou da classe social” (Artiaga, 2003, p. 265). Ainda de acordo com Artiaga, o ideário subjacente à formação destes coros compreende as ideias de: i) tornar o povo “melhor” (e.g. afastando-o de tudo o que possa ser “vicioso”); ii) tornar a música acessível a todos, a partir de métodos pedagógicos facilitadores da leitura, coletâneas de peças corais e uma rápida

²⁹ Embora o desenvolvimento faseado seja consensual, a sua concreta periodização nem sempre o é. O historiador P. Gerbod distingue três fases do “movimento orfeónico” em França: conquista de uma audiência nacional (1800-1870); apogeu (1871-1918); tentativa de redescoberta do ‘paraíso perdido’ num contexto cultural bem diferente do da Belle Époque (1918-1939) (Gerbod, 1980). Já o musicólogo Philippe Gumplowicz, no seu estudo de 2001, estabelece uma outra periodização abrangendo um arco temporal mais vasto: as suas origens (até 1842); a sua expansão (1842-1872); o seu apogeu (1870-1900); a estagnação (1900-1970); e a segunda explosão (depois de 1970).

³⁰ São 300 os cantores que constituíam a formação inicial do *Orphéon de Paris* (Gerbod, 1980, p. 42; Maréchal e Gabriel, 1910, p. 66).

execução vocal; iii) eliminar o recurso a solistas porque estes contradizem o ideal de fazer com que todos se sintam iguais (Artiaga, 2003, p. 265).

Depois da morte de Wilhem, é a Eugène Delaporte que cabe a dinamização deste movimento³¹ conferindo-lhe uma dimensão à escala nacional. Com o apoio do poder político, designadamente do Ministério da Instrução Pública, realiza a partir de 1848 uma série de viagens pelo país encorajando a criação de sociedades orfeónicas locais e organizando os primeiros encontros e concursos entre orfeons (Gerbod, 1980, p. 28). Nesta fase multiplicam-se os eventos naquele país: concursos e festivais de âmbito local, regional e nacional; concertos com grandes massas corais envolvendo dezenas de sociedades orfeónicas e milhares de executantes; manifestações públicas como concertos de caridade e ainda outros eventos de carácter mais restrito para membros das referidas sociedades e seus familiares (Gerbod, 1980, p. 28). O sucesso e vitalidade do movimento orfeónico³² contribuem para o surgimento de periódicos (como o *l'Orhéon*, em 1855) e outras publicações como as coletâneas de repertório coral. Decorre também desta dinâmica o reagrupamento destas sociedades corais em federações de âmbito regional (Gerbod, 1980, p. 29).

A historiadora Jane Fulcher³³ argumenta que o forte encorajamento dado pelo Segundo Império Francês (1848-1870) a estas sociedades “populares” de canto coral é feito não só com o intuito de “melhorar” a condição dos trabalhadores, mas também de os “cultivar” e (deste modo) os “pacificar”.

The proletariat was a pariah class, “without morals”, the “classe dangereuse”: the worker's cabarets were called “dens of debauchery” and of clandestine political agitation. They had to be replaced by “moral amusements,” “safe” entertainments like the Orpheon [...]. With the recent revolutionary insurrection of workers still vividly imprinted in their memories, conservatives and officials, obsessed with suspicion, desired above all “harmonious” art. The Orpheon stood for the ideals they cherished [...] The Orpheon was a means to “cultivate” the workers [...] to imbue them with “taste” to assuage and “soften” to help form “judgment” - to “moralize”. [...] The Orpheon was given tremendous support, in both practical and ideological terms.

(Fulcher, 1979, pp. 51-53)

O período compreendido entre o início da Terceira República e o início da Primeira Guerra Mundial (1870-1914) é de grande pujança deste movimento em França. O número de sociedades orfeónicas e de elementos nelas envolvidos (agora sobretudo trabalhadores do comércio e da indústria) sobe de forma

³¹ Opta-se por seguir a interpretação dada por Maria Rosário Pestana à perspetiva de Eyerman e Jamison sobre música e movimentos sociais (1998) segundo a qual “a música, no contexto dos movimentos sociais, pode servir como instrumentos prescritivo, propondo modelos comportamentais inovadores como referência de uma ordem que se pretende implementar, e os executantes e ouvintes podem, nesse contexto, através da música, pensar, construir e viver ações exemplares à imagem dos novos paradigmas que nas revoluções científicas conduzem ao realinhamento do pensamento” (Pestana, 2015a, p. 13).

³² Os dados apresentados por Gerbod são significativos: em 1867 existiam em França 3.243 sociedades orfeónicas com 150.000 membros ativos (cantores) e 100.000 membros honorários (beneméritos).

³³ Os estudos de Jane Fulcher sobre a história da música francesa nos séculos XIX e XX (Fulcher, 1979; 1999) partem de uma perspetiva interdisciplinar que conjuga a história, a sociologia, a antropologia política e a teoria literária.

muito acentuada. Evidenciam-se, porém, diferenças consubstanciadas na escolha do repertório musical, nas regras estabelecidas para os concursos e na abertura à participação de mulheres³⁴. A edição musical também acompanha esta vitalidade com publicações periódicas, coletâneas de repertório, tratados teóricos, guias práticos e até mesmo monografias³⁵ sobre os orfeons (Gerbod, 1980, pp. 31-35 e 43).

Saliente-se ainda duas características do modelo francês: por um lado, a importância da inclusão da disciplina de canto coral nos primeiros anos do ensino formal para o sucesso e dinamismo do movimento orfeônico; por outro, uma maior incidência de sociedades orfeônicas a norte e nordeste do país (Gerbod, 1980).

Após o período conturbado da Primeira Grande Guerra o movimento tende a reconstruir-se (Gerbod, 1980, pp. 35-36). Porém, como alguns autores chamam à atenção, tem que lidar com constrangimentos decorrentes da concorrência de outras atividades de lazer que, entretanto, emergiam e que acabariam por afetar a capacidade de mobilização e de recrutamento de novos elementos para as sociedades orfeônicas (Corbin, 2001, pp. 302-303; Gerbod, 1980, p. 35). Entre essas atividades concorrentes destacam-se, neste período, as de natureza desportiva com a emergência das sociedades de ginástica, tiro, bicicleta e de outras atividades de ar livre (Gerbod, 1980, p. 35). Mais tarde, no período entre as duas Grandes Guerras, há a destacar a emergência e rápida massificação de outros fenômenos que viriam condicionar a participação da população em orfeons, como é o caso do cinema, das *jazzbands*, da indústria fonográfica e da rádio que, por diferentes motivos³⁶, contribuíram quer para uma dificuldade acrescida de recrutamento de novos elementos quer para uma diminuição na captação de apoios públicos para as sociedades orfeônicas (Gerbod, 1980, p. 39).

Na segunda metade do século XX começam a coexistir em França práticas corais distintas, resultantes quer de iniciativas isoladas, quer dos chamados “coros populares” (sobretudo a partir do movimento orfeônico, mas também a partir das *Fêtes du Peuple* e dos movimentos de juventude entretanto emergentes), quer ainda de coros religiosos. A aposta na educação (educação popular) iria suscitar um novo impulso na expansão do movimento. Por outro lado, a criação de federações corais com grande dinâmica, promotoras de iniciativas que visavam, por exemplo, a formação de maestros ou a edição de novo repertório coral contribuíram para o crescimento do número de coros (Lurton, 2011, pp. 37-39).

³⁴ No final dos anos 70 do século XIX surgem os primeiros corais mistos e femininos em França (Gerbod, 1980, 5).

³⁵ A este propósito cita-se o trabalho colossal de Henri Maréchal e Parès Gabriel (1910) que sistematiza um vasto conjunto de informação sobre o ensino coral em França, as sociedades orfeônicas localizadas quer em França quer noutros países, os concursos promovidos, as federações corais existentes e o repertório musical utilizado.

³⁶ De referir que, no caso da rádio, para além do efeito de ‘concorrência’ na captação da atenção dos ouvintes de rádio surge também o efeito de ‘mercado’, uma vez que os agrupamentos profissionais são largamente preferidos e requisitados para as emissões radiofónicas difundidas, em detrimento das sociedades orfeônicas amadoras (Gerbod, 1980, p. 39).

Posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, dá-se um outro impulso da prática coral em França, agora a partir de medidas de políticas públicas que visaram, por um lado, a integração institucional da música coral através da criação de cursos de formação especialmente dirigidos a maestros/diretores artísticos e que, por sua vez, contribuíram para a profissionalização de uma parte muito significativa dos agentes envolvidos na prática coral (incluindo os envolvidos na vertente amadora) e, por outro lado, o incentivo à entrada no mercado das artes performativas de pequeno número de cantores e agrupamentos corais profissionais através de medidas de apoio direto (Lurton, 2011, pp. 67-69).

A terminar esta breve caracterização do modelo francês há que destacar a importância das políticas públicas, e do seu caráter democratizante (aliás muito próximo nos seus objetivos do paradigma da democratização da cultura (Donnat, 2007) que viria a ser a grande orientação das políticas culturais a partir de 1959 com a criação do Ministério dos Assuntos Culturais), bem como da educação formal, básica, na sua origem e generalização.

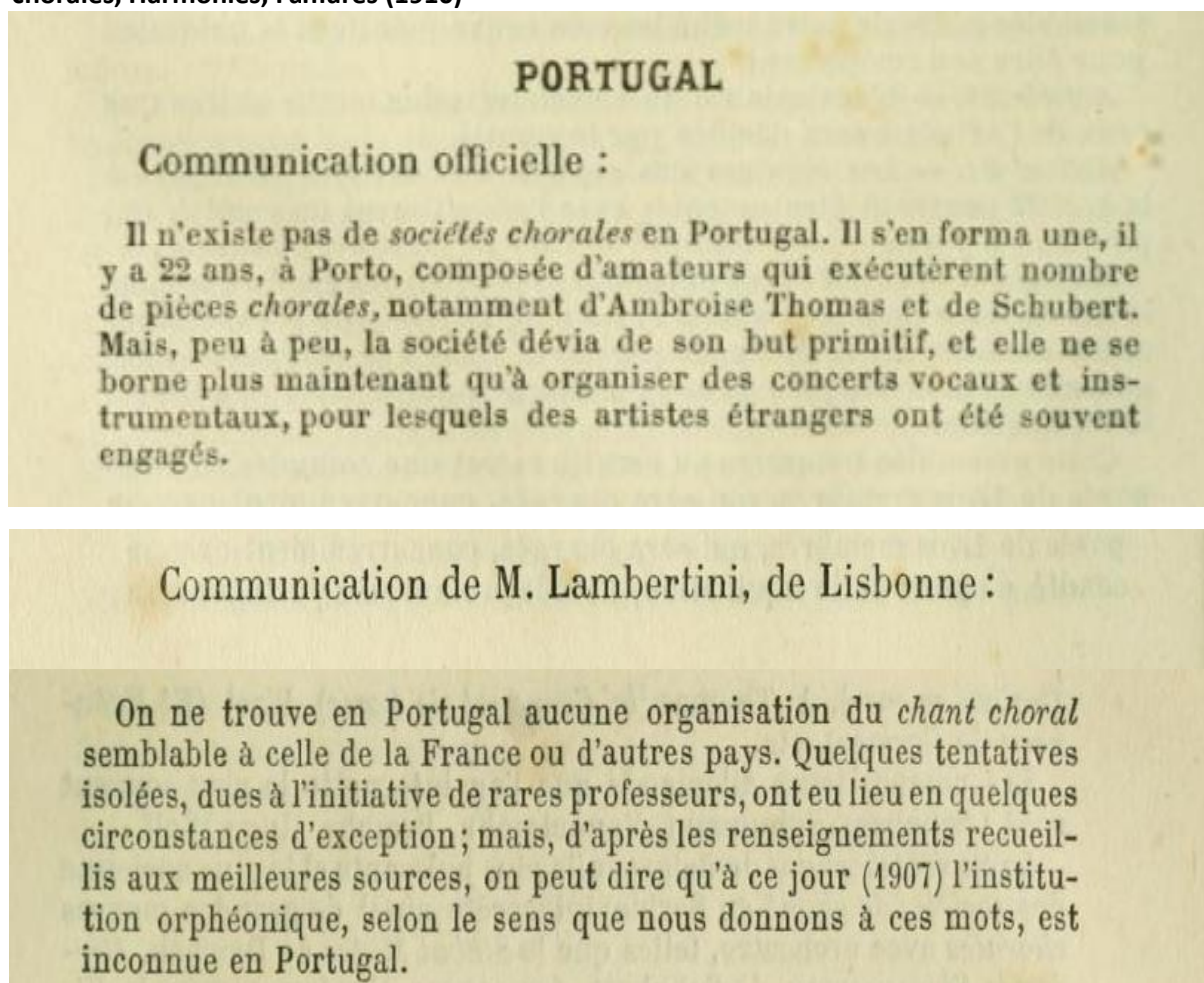
2.2 O movimento coral português

O sucesso e o entusiasmo em volta do modelo orfeónico francês fizeram com que este se expandisse por outros países europeus, entre os quais Portugal (Gumplowicz, 2001; Maréchal & Parès, 1910), onde chega na década de 80 do século XIX, ou seja, com um desfasamento de quase 50 anos (Pestana, 2010, 2011b, 2015a), sobretudo através de casos pontuais de agrupamentos corais (orfeons) que seguem esse modelo performativo, mas sem qualquer articulação institucional ou mesmo estatal ao ensino formal de música. Essa é, aliás, a razão que leva Michel'Angelo Lambertini (1862-1920)³⁷ a reportar, em 1907, a ausência em Portugal de sociedades corais semelhantes às existentes em França (figura 2.1)³⁸.

³⁷ Lambertini foi “uma das figuras mais influentes na geração de melómanos e músicos profissionais que, na transição para o século XX, procuraram assegurar a renovação da vida musical portuguesa nos planos da investigação e edição musicológicas, da programação de concertos de dimensão internacional e do estímulo aos intérpretes portugueses tanto profissionais como amadores” (Brissos & Nery, 2010). Iniciou a sua atividade profissional como professor de canto coral nas escolas municipais de Lisboa. Foi musicólogo, editor, empresário, promotor e diretor de orquestra.

³⁸ A comunicação oficial sobre a situação em Portugal remete para a existência de apenas uma sociedade (a Sociedade Orpheon Portuense), criada no Porto em 1881, composta por amadores que executavam repertório coral, mas que esta tem vindo a abandonar esta vertente para se centrar na vertente de sociedade promotora de concertos (ver descrição adiante neste capítulo).

Figura 2.1 Situação de Portugal relatada na Monographie Universelle de l'Orphéon, Sociétés chorales, Harmonies, Fanfares (1910)



Fonte: (Maréchal & Parès, 1910, pp. 292-293).

Tendo em conta o papel preponderante do sistema de ensino na origem e generalização da prática coral em França, não é de estranhar as dificuldades enfrentadas em Portugal, à época com crónicas desigualdades de acesso da população ao ensino básico (Mata, 2015). Note-se por exemplo que, em 1875, a taxa de analfabetismo era de 80% para Portugal ao passo que em França era de 37% (Nóvoa, 2005, p. 69).

Desta feita, o modelo orfeónico chega a Portugal não por via do ensino formal, mas como já se disse, por via de iniciativas pontuais que, ganhando visibilidade, acabariam mais tarde por se multiplicar pelo país. As primeiras sociedades corais em Portugal constituídas segundo o modelo performativo francês são: a *Sociedade Choral do Orpheon de Coimbra*, criada em 1880, e a *Sociedade Orpheon Portuense*, criada um ano mais tarde, em 1881 (Pestana, 2010). Têm características particulares que vale a pena detalhar.

A *Sociedade Choral do Orpheon de Coimbra*³⁹ deve a sua origem às comemorações de um evento “nacionalista e republicano” (Pestana, 2015b, pp. 8-9): o triplo centenário da morte do poeta Luís de Camões, em 1880:

realizado nos principais centros urbanos do país e [que] envolveu intelectuais e massas anónimas na construção de uma alegoria da nação portuguesa feita a partir de dois referentes principais: por um lado, uma nação conciliada com o seu povo, a sua história e os seus heróis; por outro, uma nação projectada na Europa culta, positiva e republicana, alimentando em diferentes sectores da sociedade portuguesa utopias da modernidade (Pestana, 2015b, pp. 8-9).

Composto por estudantes da Universidade de Coimbra, e após alguns anos de inatividade e de algumas tentativas de reativação, o (agora designado) Orfeon Académico de Coimbra mantém atividade regular desde 1914, tendo contribuído para a disseminação quer de organizações corais quer de repertórios em diferentes localidades⁴⁰.

Figura 2.2 O Orfeon Académico de Coimbra, em 1909



Fonte: *Ilustração Portuguesa*, 1909, nº 162, pp. 389.

Alguns dos elementos que participaram no coro e orquestra das referidas comemorações camoneanas ocorridas em 1880, haveriam de criar, um ano mais tarde, no Porto, a *Sociedade Orpheon Portuense*⁴¹. Trata-se de uma assinalável iniciativa por parte da elite cultural e económica do Porto na

³⁹ Mais tarde designado por Orfeão Académico de Coimbra.

⁴⁰ Sobre a história desta instituição e o seu papel na disseminação deste modelo performativo, ver (Marques, 2015).

⁴¹ Dos seus dezoito sócios fundadores, onze tinham integrado, no ano anterior, o coro e orquestra das referidas comemorações camonianas (Pestana, 2014, p. 75).

criação de uma instituição dedicada à promoção da música e da prática coral amadora. No entanto, e ao contrário do que aconteceu com o *Sociedade Choral do Orpheon de Coimbra*, a atividade da *Sociedade Orpheon Portuense* acabaria por deixar de se centrar maioritariamente na música coral, conforme, aliás, está descrito no excerto que consta da figura 2.1. Com a participação de “sócios executantes”, a intensa atividade coral que caracterizou os primeiros anos deixa de ser regular a partir de 1895⁴², em detrimento de uma pujante atividade como sociedade privada de promoção de concertos⁴³.

Os motivos desta viragem de rumo estão bem patentes na carta que Ernesto Maia, um dos sócios fundadores da *Sociedade Orpheon Portuense*, dirigiu ao seu amigo Michel'Angelo Lambertini e que atesta as dificuldades ao nível de mobiliação de “sócios executantes” para o agrupamento coral.

Eu fui com [Bernardo] Moreira de Sá e outros um dos fundadores do Orpheon Portuense, que de orpheon tem apenas o título. Começou pela música coral havendo alguns concertos em que se fizeram coros. A sociedade porém era de amadores portuenses da burguesia e bem depressa veio o aborrecimento dos ensaios. Era preciso arrebanhar os sócios pelos cafés e teatros à hora do ensaio. Nada se conseguiu. A sociedade ficou fazendo concertos instrumentais com amadores e artistas [...]. Hoje é uma sociedade quase exclusivamente para fazer ouvir as celebridades estrangeiras. Distrai gente rica mas não educa as classes menos abastadas que não podem lá entrar.

Carta de Ernesto Maia a Michel'Angelo Lambertini, 19-10-1904, patente na coleção do Museu Nacional da Música
(op. cit. Pestana, 2014, p. 76)

É sobretudo após a instauração da República, em 1910, que o modelo performativo de *orfeon* se começa a espalhar em Portugal, quer por via da maior facilidade de deslocação que o comboio possibilitou – era o principal meio de transporte então existente e que determinava quais as deslocações dos orfeons para atuações em outras cidades – quer por intermédio de ex-estudantes e ex-orfeonistas universitários que, regressados às suas terras de origem, implementam este modelo nessas localidades (Pestana, 2015b, p. 11). Neste sentido, estão envolvidos na atividade coral «jovens trabalhadores urbanos, movidos pelos ideais republicanos de progresso e regeneração social (...) [que mobilizaram] massas anónimas em longas performances, interrompe[ndo] quotidianos e opera[ndo] experiências exemplares de ‘união de almas’, ‘elevação’ e ‘verdade’» (Pestana, 2011b, pp. 93-94).

Nas décadas de 20 e 30 século XX multiplicam-se as sociedades orfeónicas em Portugal, sobretudo a Norte do país (Pestana, 2010). Surgem mecanismos próprios de produção de instrumentos de

⁴² A última apresentação coral surge em 1909 a propósito do 28º aniversário do Orpheon Portuense (H. L. G. Araújo, 2014). Sobre os concertos corais realizados e o repertório musical executado, ver ainda (H. L. G. Araújo, 2015).

⁴³ Teve como primeiro diretor artístico Bernardo Moreira de Sá e promoveu, ao longo de mais de um século, largas centenas de concertos onde participaram intérpretes, agrupamentos e orquestras de renome nacional e internacional proporcionando um elevado número de primeiras audições em Portugal. A sua atividade enquanto sociedade promotora de concertos estendeu-se por mais de um século, até 1993 (H. L. G. Araújo, 2014).

regulação⁴⁴ (Pestana, 2011b, p. 103) e conquistam-se, através da prática musical coral, novas sociabilidades e novas formas de intervenção social e política para classes sociais emergentes, como é o caso de caixeiros, pequenos comerciantes, funcionários públicos, militares, entre outros (Pestana, 2011b, p. 98). Ainda de acordo com esta autora,

Estas sociedades, assumidas na sua maioria por uma classe social emergente (empregados comerciais, funcionários, pequenos comerciantes, estudantes e recém-licenciados), eram no início do século constituídas predominantemente por jovens do sexo masculino e tinham fins beneméritos, exprimindo através do canto em coro um ideal republicano de civilidade, patriotismo e fraternidade, segundo um modelo europeu. (...) Enquanto sociedade, o Orfeão organiza-se segundo uma hierarquia que coloca no topo a Direcção (...) eleita pelos sócios, que frequentemente são protectores, honorários ou executantes. A par do grupo coral, constituem-se no Orfeão outros grupos performativos: cénicos, de variedades, de poesia, infantis, folclóricos, etc.) que realizam em parceria com o coro ou independentemente, espectáculos privados, para sócios e outros públicos. Exclusivamente para sócios, desenvolvem-se na sede do Orfeão outras atividades lúdicas (bailes, matinés, soirés, jogo), educativas (cursos, conferências, bibliotecas, exposições, escolas de música) desportivas, entre outras. O grupo coral, constituído pelo regente, auxiliares de regente, solistas e coro, obriga a direcção do coro ao cumprimento de três requisitos: manutenção do regente, assiduidade dos sócios executantes e contextos performativos (as digressões e os espetáculos públicos são o principal estímulo à assiduidade dos orfeonistas) (Pestana, 2010, p. 940).

A prática coral em Portugal não só não é erigida como uma medida educativa pública como, durante o regime autocrático da ditadura militar e do Estado Novo (1926-74), enfrenta um período de enormes constricções⁴⁵.

A prática coral e o Ensino

Como mostrado anteriormente, a generalização da prática coral em Portugal não surge a partir da ligação ao sistema de ensino formal. Antes de mais porque, como se disse, era abissal o atraso educacional de Portugal relativamente a França na transição do século XIX para o século XX (Nóvoa, 2005, pp. 69 e 97)⁴⁶. Ainda assim, durante a vigência de diferentes regimes políticos em Portugal, foram tomadas várias iniciativas legislativas a fim de integrar a aprendizagem da prática coral no sistema de

⁴⁴ Cita-se, a título de exemplo, o 1º Congresso Orfeónico Português (em 1928) e o I Concurso Orfeónico (em 1932), ambos realizados por iniciativa do Orfeão do Porto.

⁴⁵ Recorde-se que o Estado Novo impôs a censura e abolição de determinadas práticas culturais, tendo muitas das estruturas ligadas ao associativismo popular e que garantiam estas práticas sido perseguidas ou até mesmo encerradas (Melo, 1999).

⁴⁶ A comparação das taxas de analfabetismo dos dois países é por demais elucidativa. Segundo António Nóvoa, «apesar das evoluções registadas, a distância entre Portugal (...) [e França] foi sempre aumentando»: em 1875 a taxa de analfabetismo era de 80% para Portugal ao passo que em França era de 37%; e em 1900 era de 75% (Portugal) e 25% (França) e em 1925 de 64% (Portugal) e 5% (França) (Nóvoa, 2005, p. 69).

ensino formal, algumas delas muito débeis e sem consequências efetivas⁴⁷. O canto coral como disciplina do ensino formal em Portugal tem, segundo alguns autores, um percurso histórico “raramente contínuo e lógico, mas muitas vezes ao sabor das políticas e dos políticos da altura, sem que se tenha constituído numa plataforma de desenvolvimento” (F. J. M. Costa, 2010, p. 238). O elenco de iniciativas legislativas no sentido de implementar a disciplina de canto coral no ensino formal em Portugal é disso exemplo (quadro 2.1).

A primeira tentativa de integração da disciplina de canto coral no currículo escolar surge em 1870⁴⁸, no âmbito da Reforma do Ensino Primário, colocando esta disciplina como uma das componentes da “educação intelectual” do currículo escolar primário. Porém, nunca chega a ser implementada. Em 1878⁴⁹ a disciplina de canto coral surge como parte integrante da instrução primária complementar, no âmbito de uma reforma que apostou na descentralização atribuindo aos municípios responsabilidades neste domínio. Como alguns autores apontam, o fraco impacto desta disciplina deveu-se não só ao facto de os respetivos programas se limitarem a um conjunto de indicações não musicais, dirigidas aos professores, no sentido do melhoramento “[d]as condições físicas das crianças, robustecendo-lhes os pulmões e os órgãos da fonação” (op. cit. F. J. M. Costa, 2010, p. 237) como também à inexistência, no ensino primário elementar, de uma disciplina similar - o que esvazia as possibilidades práticas de aprofundamento e desenvolvimento (F. Costa & Correia, 2008, p. 67).

Entretanto, e apesar de alguns estabelecimentos do ensino liceal terem incluído no seu plano de estudos a disciplina de canto coral⁵⁰, só a partir de 1918⁵¹ em plena Primeira República, é que esta se torna disciplina obrigatória, espelhando assim, como vários autores apontam, os valores e ideais republicanos da “cidadania do homem novo que era preciso formar” (Artiaga, 2003, p. 272). Repare-se, por exemplo, que o decreto que aprova o regulamento da instrução secundária advoga que as canções devem ser adaptadas à idade dos alunos “segundo o tríptico critério da moral, da beleza e do sentimento nacionalista”, excluindo todas aquelas que possam “suscitar a imoralidade, todas as que não concorram para educar artisticamente o aluno e preferindo, dentro destas normas, aquelas que tenham carácter nacional”⁵².

⁴⁷ Para além das iniciativas que a seguir se descrevem, a bibliografia também dá conta da existência episódica de escolas destinadas ao ensino popular do canto coral (Vieira, 1900, pp. 387-39). É o caso do *Instituto Musical*, em funcionamento na cidade do Porto entre 1863 e 1865, criado por iniciativa do músico italiano radicado naquela cidade, Carlos Dubini, e, posteriormente, da *Academia de Música*, de iniciativa do mesmo músico e que funcionou, entre 1866 e 1868, no Palácio de Cristal então acabado de inaugurar (idem).

⁴⁸ Decreto do Ministério dos Negócios da Instrução Pública, 16 de agosto de 1870.

⁴⁹ Carta de Lei de 2 de maio de 1878, publicada no Diário de Governo de 16 de maio de 1878.

⁵⁰ Em 1906, o canto coral surge pela primeira vez no plano de estudos de uma instituição do ensino liceal – o liceu feminino Maria Pia, em Lisboa (F. J. M. d. Costa, 2010, p. 238).

⁵¹ Decreto nº 4650, de 14 de julho de 1918.

⁵² Decreto nº 4799 de 8 setembro de 1918 (artigo 168º alínea c).

Quadro 2.1 Cronologia da legislação sobre a disciplina de canto coral em Portugal

Ano	Documento legislativo	Descrição
1870	Decreto do Ministério dos Negócios da Instrução Pública, 16 de agosto	No âmbito da Reforma do Ensino Primário, a disciplina de canto coral surge como parte integrante da “Educação intelectual”. Porém, esta integração nunca chega a ser implementada, tendo sido revogada em dezembro desse ano.
1878	Carta de Lei da Direcção-Geral da Instrução Pública, de 2 de maio	A instrução primária divide-se em dois graus: elementar e complementar. A disciplina de canto coral é integrada na instrução primária complementar. Aposta na descentralização da instrução primária atribuindo a sua responsabilidade aos municípios. Apenas regulamentada em 1881.
1918	Decreto nº 4650, de 14 de julho	Reforma dos serviços da Instrução Secundária. Acrescenta ao currículo, para ambos os sexos, as disciplinas de Trabalhos Manuais e de Canto Coral.
	Decreto nº 4799, de 8 de setembro	Aprova o regulamento da Instrução Secundária. O canto coral passa a ser obrigatório, para ambos os sexos, salvo condicionantes excepcionais (doença, por exemplo) e tem uma função “estética”, “moralizadora” e “nacionalista”.
1921	Decreto nº 7558, 18 de junho	Regulamento da Instrução Primária que reforça a obrigatoriedade da disciplina de canto coral.
1926	Decreto nº 12425, de 2 de outubro	Disciplina de canto coral estendida até ao 6º ano do liceu. A ginástica e o canto coral continuam a ter grande peso nos currículos, podendo as faltas implicar a perda de ano. Cabe ao regente de canto coral, a partir das suas turmas, organizar orfeão do liceu.
1932	Decreto nº 21150, de 23 de abril	Regulamento da disciplina de canto coral que contém o primeiro programa pormenorizado em termos de conteúdos e atividades.
1933	Decreto nº 22 219 de 15 de fevereiro	Regulamento referente à formação de professores de canto coral.
1936	Lei nº 1941, de 11 de abril	A remodelação do ministério reafirma a obrigatoriedade da disciplina de canto coral em todos os estabelecimentos de ensino e, em cada centro universitário, a organização de um orfeon académico de frequência facultativa (Base XII).
	Decreto nº 27084, de 14 de outubro	O canto coral consolida a sua importância. Os orfeões formados por alunos de diferentes ciclos devem estar presentes quer nas festas escolares quer nas “manifestações de sentido Pátrio” em conjugação com a Mocidade Portuguesa.
1947	Lei nº 2025, de 19 de janeiro	Aprova a reforma do ensino técnico, a organização curricular compreendia oito disciplinas em cada ano, incluído o canto coral.
	Decreto-Lei 36 507, de 17 de setembro	No art. 6º, alíneas a) e b) estabelece-se que a disciplina de canto coral compreende duas sessões/semana (1º ciclo) e uma sessão/semana (2º ciclo). Reforça a articulação com a Mocidade Portuguesa Masculina e Feminina e a sua cooperação com todos os liceus e estabelecimentos particulares de ensino liceal, colocando sob sua “direção e inspeção” as disciplinas de educação física, canto coral e labores femininos (art. 13º).
	Decreto-Lei 36 508, de 17 de setembro	Estabelece os critérios para a habilitação de professores de canto coral (art. 249º a 257º, Secção IV, Capítulo IX), sendo que a “regência” da disciplina e as atividades “circum-escolares” com ela relacionadas ficam subordinadas à “orientação e à inspeção” da Mocidade Portuguesa e Mocidade Portuguesa Feminina (art. 86º, Secção I, Capítulo VII).
1960	Decreto-Lei n.º 42994, de 28 de maio	Atualiza os programas do ensino primário a adotar. Declara obrigatória a frequência da 4ª classe para todos os menores com a idade escolar. O currículo passa a integrar a componente de Educação Musical. Disciplina de canto coral deixa de figurar nos currículos obrigatórios.
1967	Decreto-Lei n.º 47480 de 2 de janeiro	A disciplina de canto coral é substituída pela Educação Musical.

Fonte: elaboração própria a partir de (Artiaga, 1999, 2003; F. Costa & Correia, 2008; F. J. M. Costa, 2010; Mota, 2014).

Durante o regime do Estado Novo, a disciplina de canto coral torna-se um instrumento educativo e político (Deniz Silva, 2001). Vão surgindo determinações no modo de organização e funcionamento da disciplina, determinações essas que se referem por exemplo, ao repertório musical (ver a este propósito Artiaga, 2001), à extensão da disciplina até ao 6º ano do liceu⁵³, à formação de professores⁵⁴ ou ainda à obrigatoriedade do “regente coral” organizar, a partir das suas turmas, um “orfeão do liceu”⁵⁵, medida que mais tarde seria estendida aos “centros universitários”⁵⁶. De salientar que, de acordo com o regulamento de 1936⁵⁷, o “orfeão do liceu” seria secionado de acordo com ciclos de estudo dos alunos e teria de participar, quer nas festas escolares quer nas manifestações públicas, em articulação com a Mocidade Portuguesa⁵⁸:

O ensino do canto coral será orientado do modo seguinte:

- a) Ministrarem-se-ão as noções fundamentais da música e do canto, na medida do indispensável para a imediata constituição de massas corais activas;
- b) Durante o 1º ciclo o canto coral visará especialmente a impregnação dos preceitos morais e cívicos de um bom português, por meio de canções educativas, e com todos os alunos do ciclo se constituirá o primeiro orfeão;
- c) Durante o 2º o 3º ciclo o canto coral visará especialmente o culto das glórias de Portugal e a exaltação do sentimento patriótico, tendentes a uma forte e activa coesão nacional, por meio de cânticos vigorosos, e para os executar se constituirá, com todos os alunos dos dois ciclos, o segundo orfeão;
- d) O hino e os cânticos nacionais, oficialmente harmonizados, serão motivo de execuções frequentes por todos os alunos, e estarão sempre prontos, tanto para as festas escolares como para as manifestações do sentimento pátrio, em conjugação com a Mocidade Portuguesa.

Artigo 13º do Decreto nº 27084, de 14 de outubro de 1936.

Contudo, a alteração mais significativa surge em 1947⁵⁹ quando passa a ser da inteira responsabilidade da Mocidade Portuguesa (e da Mocidade Portuguesa Feminina) a “direção”, “orientação” e “inspeção” da disciplina de canto coral, incluindo a escolha dos regentes e do repertório

⁵³ Decreto nº 12425, de 2 de outubro de 1926 (artigo 86º do Capítulo III).

⁵⁴ Decreto nº 22 219 de 15 de fevereiro de 1933.

⁵⁵ Decreto nº 12425, de 2 de outubro de 1926 (artigo 93º do Capítulo III).

⁵⁶ Lei nº 1941 de 11 de abril de 1936 (Base XII).

⁵⁷ Decreto nº 27084, de 14 de outubro de 1936 (artigo 13º, alínea d).

⁵⁸ Precedida pela Liga da Mocidade Portuguesa (criada em 1933 pelo Ministério de Instrução Pública), a Organização Nacional Mocidade Portuguesa “constituiu para o Estado Novo uma instância de enquadramento e mobilização política da juventude e de formação de quadros para o Regime. Não sendo uma instituição de vocação artística, a música desempenhou, no entanto, um papel preponderante nas suas atividades” (Deniz Silva, 2010, p. 802). Conjuntamente com a Mocidade Portuguesa Feminina, criada mais tarde, em 1937, no quadro da Obra das Mães para a Educação Nacional, acabariam por ter responsabilidades no ensino do canto coral nas escolas, e a sua dissolução apenas aconteceria com o fim do regime, a 25 de abril de 1974. Ver, a este propósito (Deniz Silva, 2001, 2010).

⁵⁹ Decreto-Lei 36 507 (artigo 13º) e Decreto-Lei 36 508 (artigo 86º da Secção I do Capítulo VII), ambos de 17 de setembro de 1947.

musical. Deste modo, o significado da disciplina de canto coral (e da prática coral a ela associada) é circunscrito às intervenções da Mocidade Portuguesa, em que o canto de hinos heróicos constituíam parte integrante das suas atividades públicas.

Assim, durante o Estado Novo, a disciplina de canto coral manteve-se como matéria curricular débil, passando a ser essencialmente uma forma de veiculação da ideologia nacional. Tinha um papel menor no conjunto do currículo e era ensinada, na maioria dos casos, por professores “sem a necessária preparação pedagógica e que, por isso, se sentiam incapazes de motivar os seus alunos” (Mota, 2014)⁶⁰. A partir da década de 1960, começa a emergir no currículo obrigatório a disciplina de Educação Musical, deixando de existir a de canto coral.

Em resumo, durante a vigência de diferentes regimes políticos em Portugal, as várias iniciativas que visaram integrar a aprendizagem da prática coral no sistema de ensino formal não proporcionaram uma plataforma para o desenvolvimento desta enquanto prática artística. Desta feita, ao arranque tardio do movimento coral em Portugal face a outros países europeus (como é o caso de França, como se viu) não se junta um efeito catalisador e mobilizador protagonizado pelo ensino formal tal como encontrado noutros países europeus. Pelo contrário, não deixa de ser significativo o facto de só a seguir a 25 de Abril de 1974, quando a disciplina de canto coral deixa de integrar os currículos do ensino formal, se evidenciar, como se verá de seguida, um maior dinamismo em volta do movimento coral em Portugal com um relevante aumento do número de coros e uma diversificação de perfis desses mesmos agrupamentos.

Da afirmação na resistência ao fascismo à explosão pós-1974 e à estagnação na viragem para o século XXI

Poucos anos antes da revolução de abril de 1974 que viria a instaurar o regime democrático em Portugal, começa-se a evidenciar, sobretudo em centros urbanos, o surgimento de agrupamentos corais associados a projetos coletivos de resistência política ao regime do Estado Novo (Pestana, 2015a, pp. 22-25). Entre estes projetos de intervenção político-cultural contam-se os “grupos urbanos de recriação” (M. J. Lima, 2000), alguns dos quais exclusivamente vocais, e que reivindicavam uma nova abordagem

⁶⁰ A deficiente formação dos professores de canto coral é muitas vezes apontada como uma das principais causas para o insucesso desta disciplina em Portugal (Artiaga, 2003). De referir que, durante a vigência do programa específico para a formação de professores de canto coral (que decorreu entre 1933- 1947 e que, como referido anteriormente, ficou regulamentado através do Decreto nº 22 219 de 15 de fevereiro de 1933) apenas foram aprovados em “exame de estado” 46 professores (Artiaga, 2003, p. 268).

da tradição musical portuguesa de proveniência rural constituindo uma rutura com modelos anteriores⁶¹.

Depois de 1974 a reconfiguração do movimento coral em Portugal surge já não tanto em torno das sociedades corais, embora muitas destas persistam até aos dias de hoje (Pestana, 2010, p. 941), mas sim em torno estruturas fortemente ligadas ao movimento cultural associativo, então com grande dinamismo. De facto, de lá para cá, ocorrem inúmeras transformações, sendo talvez as mais significativas as que se prendem com o aumento de agrupamentos corais, com a diminuição do número de elementos por grupo (relembre-se que nas primeiras duas décadas do século XX variavam entre 50 e 130 elementos), com o alargamento da participação a elementos do sexo feminino⁶² (Pestana, 2011b, p. 99) bem como a diversificação do perfil dos grupos corais (Castelo-Branco et al., 2003) e do repertório musical executado.

É, portanto, na década de 1980 que se evidencia um maior dinamismo em volta do movimento coral em Portugal, refletindo-se não só o aumento de grupos ativos como também na necessidade de agregação em organizações especialmente dedicadas à música coral e aos seus grupos, como é o caso da ACAAL- Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa⁶³.

Porém, esse dinamismo parece ter esmorecido na transição para o século XXI⁶⁴. A fraca sustentação do ponto de vista da formação quer dos seus praticantes quer dos responsáveis artísticos, poderá ser um dos fatores explicativos do seu declínio no final do século XX.

⁶¹ Como já constatado em trabalho anterior (M. J. Lima, 2000), esta nova abordagem em clara oposição à *folclorização* veiculada pelo Estado Novo (Castelo-Branco & Branco, 2003), manifestava-se sobretudo pelas seguintes vias: (i) A procura de um conhecimento aprofundado sobre a música tradicional de proveniência rural substancialmente apoiado em estudos, consultas com estudiosos ou mesmo em contactos diretos com os detentores de tradições musicais rurais; (ii) A exclusão da representação coreográfica e dos trajos tradicionais (iii) A utilização de instrumentos tradicionais portugueses e um leque diversificado de instrumentos musicais associados a outros domínios musicais como o Pop-Rock e a música erudita; (iv) a adaptação de repertório musical tradicional de proveniência rural visando alcançar públicos urbanos (M. J. Lima, 2000, p. 24).

⁶² Os dados disponíveis sobre a abertura à participação feminina revelam situações muito díspares: remonta a 1923 no Orfeon Madeirense, a 1937 no Orfeão Universitário do Porto e somente a 1974 no Orfeão Académico de Coimbra (Rua, 2010, p. 78; Cordeiro, 2011, p. 159; Caseiro, 1992, p. 47). Por seu lado, o Orpheon Portuense (1881-1909), sempre integrou quer elementos femininos quer elementos masculinos (H. L. G. d. Araújo, 2014).

⁶³ Criada em 1980, mas com atividade desde 1978, a então designada ACAAL - Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa, tinha como objetivo o incremento e difusão da música coral em Portugal tendo promovido inúmeras atividades, com especial destaque para as várias edições do ECAAL - Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa, mas também semanas corais, concertos corais, ações de formação em preparação vocal e direção coral, intercâmbios com coros e associações corais estrangeiras e ainda a edição de partituras, fonogramas e publicações periódicas, designadamente o *Notícias da ACAAL*.

⁶⁴ Uma análise dos diferentes números da publicação periódica desta associação – *Notícias da ACAAL* – é por si só reveladora de uma descida do dinamismo do movimento sendo muito vincadas as manifestações de incompreensão pela falta de apoio por parte do poder local às atividades da associação e dos seus associados. No início dos anos 2000, esta publicação periódica passa a conter apenas notícias das atividades dos coros seus associados e anúncios a eventos corais da área metropolitana.

Figura 2.3. 3º Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa organizado pela ACAAL (1980)



Créditos: Academia de amadores de Música.

Fonte: Mpart – Música Participada <<https://anossamusica.web.ua.pt/>>

Legenda: Coro da Academia de Amadores de Música. 3º Encontro de Coros Amadores da Área de Lisboa organizado pela ACAAL. Coliseu dos Recreios. Maio-Junho de 1980.

Nas conclusões do I Congresso Nacional de Coros organizado pela FENAMCOR - Federação Nacional Movimento Coral) realizado a 14 e 15 de outubro de 2000, em Seia, com a participação de 200 representantes de coros – refere-se que após o “pico no movimento coralista, localizado depois do 25 de Abril de 1974, assistimos hoje a um decréscimo na criação de coros, no número de coralistas por grupo, e na mobilização do público para os concertos/espectáculos” (FENAMCOR, 2000). Para ultrapassar este diagnóstico, é traçado um plano de ação que passa pela interação com outros agrupamentos corais, partilha de repertório e criação de uma bolsa de formadores.

Um ano depois, no II Congresso Nacional de Coros organizado pela mesma FENAMCOR, realizado a 17 e 18 de outubro de 2001 em Santa Maria da Feira com a participação de 70 representantes de coros amadores, conclui-se que “a inexistência de um estudo rigoroso sobre o movimento Coral que identifique e quantifique os Corais existentes é um fator limitativo ao desenvolvimento do próprio movimento” (FENAMCOR, 2001). Nas discussões tidas ao longo do congresso constatou-se: i) “a

necessidade de [nos coros] existir uma separação entre as duas direções, cabendo à direção técnica a escolha do repertório, das vozes ou as orientações técnicas, enquanto à direção administrativa toda a organização administrativa do respetivo coro, bem como os aspetos económicos e financeiros”; ii) “a inexistência de apoios sistematizados por parte da Administração Central e os poucos que existem dependem das regiões onde os coros estão inseridos, restando por isso aos coros as Autarquias Locais únicas entidades que promovem o apoio efetivo”; iii) “a necessidade de exigir aos diferentes níveis da Administração Pública os apoios para o desenvolvimento do Movimento Coral através do estabelecimento de protocolos ou contratos-programa, sendo que os Grupos Corais não devem deixar de procurar formas de autofinanciamento, desde que isso não colida com a função primordial do coro enquanto agente de promoção cultural”; iv) “a necessidade de criação de uma estrutura enquadradora de todo o Movimento Coral que tenha como funções a representação dos coros junto das diferentes entidades, e ainda que sirva de interação entre os diversos grupos de forma a promover o intercâmbio e a continuação do debate sobre as questões mais prementes para todo o movimento” (FENAMCOR, 2001).

Este diagnóstico pouco animador, parece ter-se alterado na última década. De então para cá, ocorreram no terreno inúmeras iniciativas que têm contribuído para a promoção e visibilidade da prática coral em Portugal em múltiplas vertentes, entre elas:

- Iniciativas de reconhecimento e valorização patrimonial de certas práticas corais polifónicas existentes no país que implicam um processo minucioso de inventariação e estudo. O exemplo mais proeminente é, sem dúvida, a inscrição do Cante Alentejano na Lista Representativa da UNESCO como Património Imaterial da Humanidade (novembro de 2014), sendo também de referir outras iniciativas já concluídas ou em curso com vista à inscrição na lista nacional de património imaterial: o caso do “Cantar os Reis em Ovar” (concluído em outubro de 2020) e do “canto a vozes de mulheres” (atualmente em curso).⁶⁵
- Iniciativas ao nível da regulação do campo – como é o caso da criação de associações corais de âmbito nacional e de que são exemplos a *Coros de Portugal - Associação Portuguesa de Música Coral*, criada em novembro de 2017, e a *Associação de Canto a Vozes - Fala de Mulheres*, em 2020.
- Iniciativas que conferem projeção nacional a alguns grupos através da difusão por parte de canais generalistas de televisão. É o caso do concurso televisivo de agrupamentos vocais “a

⁶⁵ Os processos de inventariação destas práticas são consultáveis através de Matriz PCI – Inventário do Património Cultural Imaterial < <http://www.matrizpci.dgpc.pt/>>.

*cappella*⁶⁶ ou da série televisiva de carácter documental “*O coro*”, esta com a participação direta de quatro coros da área metropolitana de Lisboa⁶⁷.

- Iniciativas no âmbito da programação cultural de algumas instituições culturais de referência (e.g. Fundação Calouste Gulbenkian, Casa da Música ou Centro Cultural de Belém) que implicam o envolvimento direto de cantores amadores. Estas iniciativas, frequentemente designadas por “concertos participativos”⁶⁸, têm como objetivo promover, experienciar e desenvolver a prática coral constituindo-se muitas vezes como uma primeira oportunidade para os indivíduos terem um contacto direto com estruturas musicais profissionais (como orquestras, coros, solistas e maestros), equipas especializadas de produção de espetáculos e cujo trabalho de preparação desenvolvido ao longo de meses culmina num concerto/espetáculo aberto ao público. Neste âmbito, citam-se alguns exemplos: os *Concertos Participativos Gulbenkian* iniciados em 2013 pela Fundação Calouste Gulbenkian, ou o *Messias Participativo* promovido pela Casa da Música em dezembro de 2018; ou ainda os *Concertos Participativos do Festival Coral de Verão de Lisboa* (2018).
- Crescimento e diversificação de eventos corais com vertente competitiva (em formato de festivais ou concursos) realizados em Portugal e com a participação de coros nacionais e estrangeiros.
- Iniciativas que conferem visibilidade no plano internacional, como é o caso da mudança, em 2019, da sede da International Federation of Choral Music (IFM) para a cidade de Lisboa; a criação, em 2022, de uma delegação europeia desta mesma instituição ou ainda da

⁶⁶ Programa de entretenimento televisivo que consiste num concurso para escolher o melhor coro *a capella*. Trata-se de um formato internacional importado [*The Naked Choir*]. Produção Warner Bros Portugal com oito episódios emitidos pela RTP1 entre 8 de julho de 2017 e 26 de agosto de 2017.

⁶⁷ Série documental de cinco episódios intitulada “*O Coro*” – emitidos pelo canal 2 da RTP entre 7 e 28 de dezembro de 2019 em que se procurava dar a conhecer quatro grupos corais portugueses (Coro da Achada, *Gospel Collective*, Cantadeiras da Essência Alentejana, *Lisbon Community Choir*) e realizar uma apresentação pública conjunta. É clara, neste projeto, a influência da série documental intitulada *The Choir* transmitida pela BBC TV em 2006: “o conteúdo consistia em acompanhar Gareth Malone (que tinha anteriormente trabalhado com música comunitária na London Symphony Orchestra) no processo de formação de um coro numa escola de Londres. O sucesso do programa levou à produção de séries adicionais, prémios da indústria televisiva, e um público cujo número rondava os 2,5 milhões de espetadores. Para além destes resultados, o programa encorajou milhares de pessoas a iniciarem-se no canto coral” (Matarasso, 2019, p. 24). Trata-se de um projeto que ilustra bem a importância que a televisão pode ter nas práticas corais (e teve, no caso inglês) mas deve notar-se que nem o enquadramento televisivo nem o sucesso são comparáveis nas realidades inglesa e portuguesa, neste caso quase nulo.

⁶⁸ Os “concertos participativos” inserem-se em perspetivas internacionais que ganharam em anos recentes maior relevo nas políticas públicas (Bonet & Négrier, 2018) e nas organizações culturais (Dupin-Meynard & Négrier, 2020), que incidem em diversos domínios, e não apenas na música, que visam a dinamização de práticas “ativas” (por contraposição com outras “passivas”, como seria nomeadamente a condição de “público”), e sobre as quais vários autores se vêm debruçando, em particular François Matarasso nas artes performativas, que inclui amiúde entre as suas ilustrações coros amadores de diversas nacionalidades, contextos e objetivos, embora não especificamente portugueses (2019) – que refere ou Nina Simon nos museus (2010). Ainda nesta perspetiva, e sobre Portugal ver, entre outros, Lucena (2021) e Cruz (2021).

realização, em Portugal, de eventos com a participação de coros oriundos de diferentes partes do globo, como é o caso da *World Choral Exhibition 2019* em Lisboa (27-31 julho 2019) e da *World Choir EXPO 2022* em Lisboa e Oeiras (3 a 7 de setembro de 2022).

- Crescente oferta formativa, a diferentes níveis incluindo o ensino superior, relacionada com a prática vocal e direção coral⁶⁹.
- Recente interesse académico, em Portugal, pelo estudo da prática coral transversal a diferentes áreas científicas, mas não na área da Sociologia em que esta tese se inclui.

De salientar que a prática coral amadora está presente nas políticas públicas da cultura em Portugal. De acordo com o quadro legislativo, é às autarquias que compete “apoiar projetos e agentes não profissionais”⁷⁰. Algumas medidas de políticas públicas, embora não especificamente dirigidas aos coros, são aplicáveis a estas estruturas enquanto entidades culturais sem fins lucrativos. É o caso do Mecenato Cultural⁷¹, que facilita o apoio privado a instituições culturais; do Estatuto de Utilidade Pública⁷², que permite a organizações sem fins lucrativos beneficiar de diversas medidas do Estado, nomeadamente isenção fiscal e tributária; e o Estatuto de Dirigente Associativo Voluntário⁷³, que permite a um trabalhador que desempenha funções executivas numa associação, despende de horas laborais para o seu desempenho.

⁶⁹ Datam dos anos 1950's as primeiras iniciativas de formação especializada em direção coral através da realização de seminários em Portugal. São disso exemplo i) os seminários de formação promovidos pelo Centro de Estudos Gregoriano, criado por Júlia D'Almeida em 1953, especialmente dedicados à música coral religiosa (Giga, 2015); e ii) o programa de formação promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre os quais se contam os cursos de regência e prática coral sob orientação de Pierre Kaelin e de Michel Corboz (Ribeiro, 2005, p. 284). No entanto, o primeiro curso universitário conducente a grau de licenciatura com especialização em direção coral surge apenas em 1992 (Escola Superior de Música de Lisboa - Instituto Politécnico de Lisboa), tendo sido progressivamente alargado a outras instituições universitárias como é o caso do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho e da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (Instituto Politécnico de Castelo-Branco). Registe-se ainda a abertura de cursos de 2º e 3º ciclos (e.g. mestrado e doutoramento) na Universidade de Aveiro e na Universidade do Minho.

⁷⁰ Até 2013, “Apoiar projetos e agentes culturais não profissionais” era uma das atribuições e competências específicas das autarquias locais (alínea f) do n. 2 do artigo 20 da Lei n.º 159/99, de 14 de setembro). A partir de 2013, com o novo quadro de transferência de atribuições e competências para as autarquias locais, o apoio a estruturas e agentes não profissionais não surge especificado nos documentos legislativos decorrentes deste processo. O que está especificado é, para as juntas de freguesia, a promoção e execução de projetos de intervenção comunitária em diversas áreas, incluindo cultura e o apoio a atividades diversas (incluindo as de natureza cultural) de interesse para a freguesia (alíneas t) e v) do artigo 16 da Lei n.º 66/2020, de 4 de novembro).

⁷¹ Decreto-Lei n.º 215/89, de 1 de julho <Aprova o Estatuto dos Benefícios Fiscais>.

⁷² Lei n.º 36/2021, de 14 de junho <Aprova a lei-quadro do estatuto de utilidade pública>.

⁷³ Lei n.º 20/2004, de 5 de junho < Estabelece o Estatuto do Dirigente Associativo Voluntário>.

De salientar que apenas um programa de financiamento gerido pelas Direções Regionais de Cultura se destina diretamente ao associativismo cultural⁷⁴ (em específico bandas de música, filarmónicas, escolas de música, tunas, fanfarras, ranchos folclóricos e outras agremiações culturais que se dediquem à atividade musical, constituídas em pessoas coletivas de direito privado sem fins lucrativos) consistindo num subsídio, não reembolsável, em valor equivalente ao imposto de valor acrescentado (IVA), pago e suportado pelas referidas entidades na aquisição de instrumentos de música, respetivo material consumível, fardamentos e trajes destinados ao seu uso exclusivo, com exceção da aquisição de instrumentos elétricos e eletrónicos.

Em resumo, a influência do movimento orfeónico francês faz-se sentir em Portugal no final do século XIX apenas como referencial inicial de um modelo performativo. Ao contrário do que sucedeu em França, Portugal não seguiu uma política de Estado com incidência no sistema educativo precoce e com forte apoio na sua disseminação e estruturação. As várias iniciativas que visaram integrar a aprendizagem da prática coral no sistema de ensino formal não proporcionaram uma plataforma para o desenvolvimento desta enquanto prática artística. Em vez disso, inserção da prática coral em Portugal deve-se a iniciativas locais e à custa de indivíduos organizados em coletividades ou associações privadas, em boa medida sem apoio do Estado Central e com uma fraca dinâmica corporativa.

Desta feita, ao arranque tardio do movimento coral em Portugal face a outros países europeus (como é o caso de França, como se viu) não se junta um efeito catalisador e mobilizador protagonizado pelo ensino formal tal como encontrado noutros países europeus. Pelo contrário, não deixa de ser significativo o facto de só a seguir a 25 de Abril de 1974, quando a disciplina de canto coral já não integrava os currículos do ensino formal, se evidenciar um maior dinamismo em volta do movimento coral em Portugal com um relevante aumento do número de coros e uma diversificação de perfis desses mesmos agrupamentos. Em sequência, a fraca sustentação do ponto de vista da formação quer dos seus praticantes quer dos responsáveis artísticos, poderá ser um dos fatores explicativos do seu declínio no final do século XX.

Porém, na última década, este panorama parece estar a alterar-se, com inúmeras iniciativas no terreno, incluindo no âmbito da formação académica no domínio da direção coral, e que têm contribuído para a promoção e visibilidade da prática coral em Portugal.

⁷⁴ Lei n.º 123/99 de 20 de agosto <Define as regras através das quais é concedido apoio público ao associativismo cultural, bandas de música e filarmónicas> e Decreto-Lei n.º 128/2001, de 17 de abril <Regulamenta a Lei n.º 123/99, de 20 de agosto, que definiu as regras através das quais o Governo apoia o associativismo cultural, as bandas de música e filarmónicas>. O apoio a entidades artísticas amadoras da região de Lisboa e Vale do Tejo é uma atribuição da Direção-Geral das Artes.

É sobretudo no âmbito do associativismo cultural que, em Portugal, se têm enquadrado as práticas culturais expressivas e criativas – e desta feita, como se viu anteriormente, a prática coral. Neste sentido, torna-se relevante ter em conta algum do conhecimento produzido neste âmbito.

Num artigo sobre a história do associativismo cultural em Portugal, José Manuel Leite Viegas refere que a criação das primeiras associações culturais no nosso país remonta à década de 40 do século XIX (Viegas, 1986, p. 104). O autor reconhece o importante papel da música no surgimento deste tipo de associações, mais especificamente as filarmónicas na segunda metade do século XIX e dos grupos folclóricos no período do Estado Novo (Viegas, 1986, pp. 105-106).

Mas é com a revolução de 25 de abril de 1974 que se dá um novo impulso no movimento associativo. Na Constituição da República Portuguesa de 1976, no seu artigo 46º, é assumido pela primeira vez o direito dos cidadãos à liberdade de associação, sem intervenção das autoridades públicas, onde nenhum indivíduo pode ser obrigado a pertencer a qualquer tipo de associação e em que a sua criação não necessita de autorização prévia desde que não seja difundida a ideologia fascista. Neste sentido, e como frisam alguns autores “é legítimo afirmar-se (...) que o estabelecimento da democracia possibilitou a eclosão do movimento associativo, quer na vertente instrumental (para a mudança social) quer na vertente expressiva, sob as mais diversas formas” (Banha, 2001, p. 134).

Este impulso é evidenciado pelo aumento do número de associações criadas, sendo que vários autores apontam para uma dimensão provavelmente superior à que se presenciou após a implantação da República (ver, por exemplo, Freire, 2006, p. 20).

Apesar das evidentes dificuldades em delimitar e contabilizar o universo de associações com atividades nos domínios cultural e artístico⁷⁵, os dados mais recentes, referentes a 2016 e obtidos partir da Conta Satélite da Economia Social (INE, 2019), apontam para a existência de 32.759 “associações de cultura, recreio e desporto” em atividade (Pratas, 2021, pp. 174-181)⁷⁶. Estes valores são substancialmente superiores à estimativa de 2009 que apontava a existência no país de dezoito mil “associações culturais, recreativas e desportivas”, envolvendo cerca de três milhões de associados e cerca de 270.000 indivíduos com funções de dirigentes de forma voluntária (Leitão et al., 2009, p. 108).

Outra das fontes disponíveis, embora mais antiga, - *Inquérito às Associações Culturais e Recreativas* levado a cabo pelo INE em 1995 – identifica 3.266 associações cuja atividade principal se relaciona com

⁷⁵ Como referem alguns autores, é difícil avaliar com rigor o número de associações culturais em funcionamento num determinado momento por não existir qualquer mecanismo de jurídico ou fiscal que permita apurar as entidades que interromperam ou encerraram a atividade (Gomes et al., 2006, p. 85).

⁷⁶ Os dados também apontam para o facto de 1974 ser um marco que determina um crescimento contínuo destas associações (Pratas, 2021, pp. 158-159).

“cultura e recreio” (INE, 1998, p. 3) e dava conta de 282 associações desenvolvendo a atividade de “Coro/Orfeão” e 387 desenvolvendo a atividade de “Grupo de Cantares Tradicionais” (INE, 1998, p. 30).

Voltando à caracterização do associativismo cultural em Portugal, refira-se que, desde 1974, o seu desenvolvimento apresenta características e tendências específicas, apontadas, aliás, por diversos autores, e de que são exemplo: a diversificação dos tipos de associativismo⁷⁷; uma maior complexidade organizacional; uma maior afirmação das associações na sociedade civil e na economia (em resposta a novas necessidades sociais); uma complexificação da relação entre o Estado e a Sociedade Civil; uma alteração no funcionamento com a passagem do paradigma da rotina para o paradigma de projeto; e uma tensão crescente entre voluntariado e profissionalização (Lousada, 2013).

A partir de um diagnóstico ao universo do associativismo cultural e recreativo da cidade de Lisboa, Orlando Garcia e João Sécio (Garcia & Sécio, 2007) propõem uma tipologia que pretende dar conta das novas dinâmicas das associações culturais atuantes naquele território: *intervenção sociocultural, centradas em interesses específicos* e *coletividades comunitárias*⁷⁸. Segundo os autores, estas associações assumem-se como agentes e protagonistas de vida comunitária “qualificada e qualificante” e os seus espaços pretendem ser lugares de excelência no acolhimento das práticas de recreação, sociabilidade, ocupação e fruição ou valorização cultural (Garcia & Sécio, 2007, pp. 24-39).

Numa análise comparativa do envolvimento associativo em 12 países europeus no início do século XXI (Viegas, 2004) constata-se o fraco envolvimento associativo dos portugueses⁷⁹ e conclui-se que as associações em que os portugueses mais estão envolvidos são, precisamente, as “associações desportivas, culturais e recreativas” e as “associações de solidariedade social e religiosas” (Viegas, 2004, pp. 42-43).

⁷⁷ A título de exemplo refira-se o surgimento das associações de defesa do património cultural (Macedo, 2018).

⁷⁸ Mais especificamente, as associações classificadas como *intervenção sociocultural* valorizam mais os projetos do que os associados, têm uma estrutura mais profissionalizada e por isso uma boa capacidade de gestão. Distinguem-se por terem uma clara orientação empresarial e por integrarem o circuito económico de bens culturais. As associações *centradas em interesses específicos* estão ligadas a causas e missões próprias de campos de ação onde se mobilizam minorias, opções intelectuais ou identidades socioculturais e caracterizam-se ainda por uma forte capacidade de mobilização e de delimitação do campo de intervenção, fomentando e valorizando um sentimento de pertença e de comunidade. O terceiro tipo, *coletividades comunitárias*, ou também conhecidas como “de bairro”, têm como objetivo dinamizar e animar a vida comunitária, e que em grande medida tendem a produzir e reproduzir a cultura popular (O. Garcia & Sécio, 2007, pp. 24-39).

⁷⁹ Segundo este estudo são 47% os portugueses que referem não estar envolvidos em nenhuma associação, 30% os que estão envolvidos numa associação, 13% em duas e 11% em três ou mais associações (Viegas, 2004).

2.3 Quem canta em coro. Uma análise a partir de fontes secundárias

Este ponto 2.3 explora as possibilidades de caracterização de quem canta em coro a partir de diferentes fontes secundárias disponíveis, designadamente o Eurobarómetro sobre a participação cultural dos cidadãos da União Europeia, os inquéritos extensivos às práticas culturais da população portuguesa e as estatísticas oficiais produzidas pelo Instituto Nacional de Estatística (INE). A análise crítica destas fontes secundárias que, apesar de tudo, puderam ser mobilizadas, evidencia as suas limitações, bem como as dificuldades em conhecer a abrangência do campo em estudo.

A participação cultural e a prática de cantar (dados Eurobarómetro)

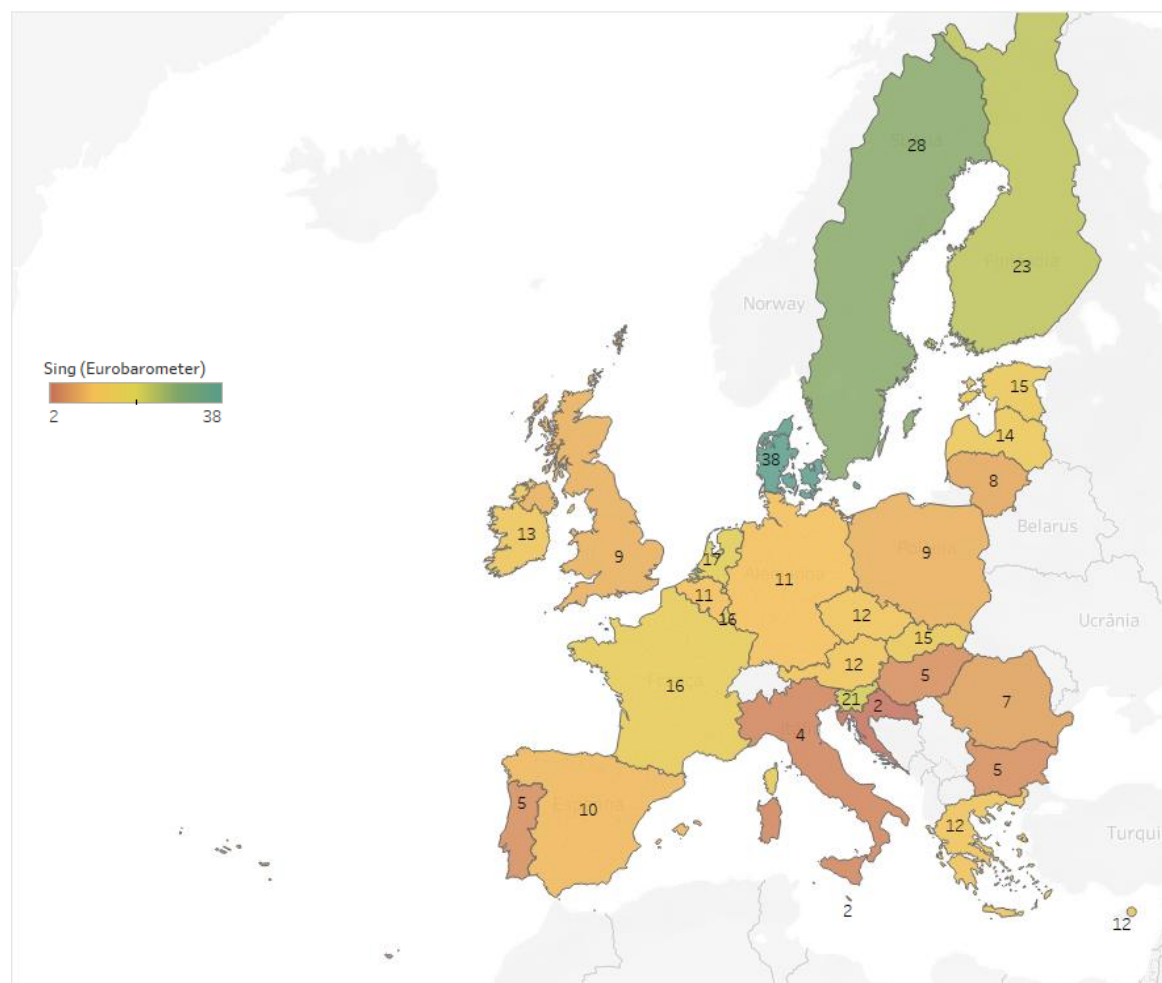
Estudos sobre a participação cultural dos cidadãos europeus, promovidos pela Comissão Europeia e levados a cabo pelo Eurobarómetro (2001, 2007, 2013), dão conta da dimensão do contingente de indivíduos com 15 e mais anos que, nos últimos 12 meses, tiveram por prática ‘cantar’, em grupo ou individualmente⁸⁰. De entre as oito atividades expressivas consideradas⁸¹, o contingente dos que que cantam em grupo ou individualmente encontra-se, em todos os retratos sincrónicos tidos em consideração, entre os três de maior dimensão, a par com os contingentes referentes às práticas de dançar e de fazer um filme/fotografia. Porém, em comparação com as práticas culturais de saída (e.g. idas ao cinema, espetáculos ao vivo ou visitas a museus), o envolvimento em práticas culturais expressivas é, apesar de tudo, bastante mais reduzido (J. L. Garcia et al., 2014, pp. 134-140).

Os dados referenciados a 2013 (figura 2.4) evidenciam que a prática de ‘cantar’ em grupo ou individualmente abrange apenas 11% dos europeus dos 27 países que então formavam a União Europeia. No entanto, tem uma dimensão quantitativa muito diferenciada consoante o país, com valores máximos a chegarem aos 38% (Dinamarca) e mínimos a ficarem-se pelos 2% (Malta).

⁸⁰ Sobre as limitações apontadas ao método desenvolvido pelo Eurobarómetro e a sua aplicação ao campo cultural, ver (J. S. Neves, 2015). Destas limitações – particularmente vincadas quando se passa do nível da UE para o nível nacional (Skaliotis, 2002), destacam-se as relacionadas com as técnicas utilizadas em cada país para a recolha dos dados, a dimensão das amostras nacionais, a tradução dos questionários, a (des)adequação das perguntas aos diferentes contextos nacionais, o período em que decorre a aplicação do questionário, entre outras (Petraikos et al., 2005). De um ponto de vista mais geral, sobre as definições de participação cultural e suas implicações na produção de indicadores estatísticos entre países, ver (Schuster, 2007).

⁸¹ São elas: Dançar; Fazer um filme ou fazer fotografia; Cantar; Fazer outras atividades artísticas como escultura, pintura, artesanato ou desenho; Tocar um instrumento musical; Realizar atividades de computação criativa, como criar websites ou blogs; Escrever um poema, ensaio, romance,...; Atuar num palco ou num filme.

Figura 2.4 Prática de cantar, individualmente ou em grupo, na União Europeia (%)



Fonte: Eurobarómetro (2013).

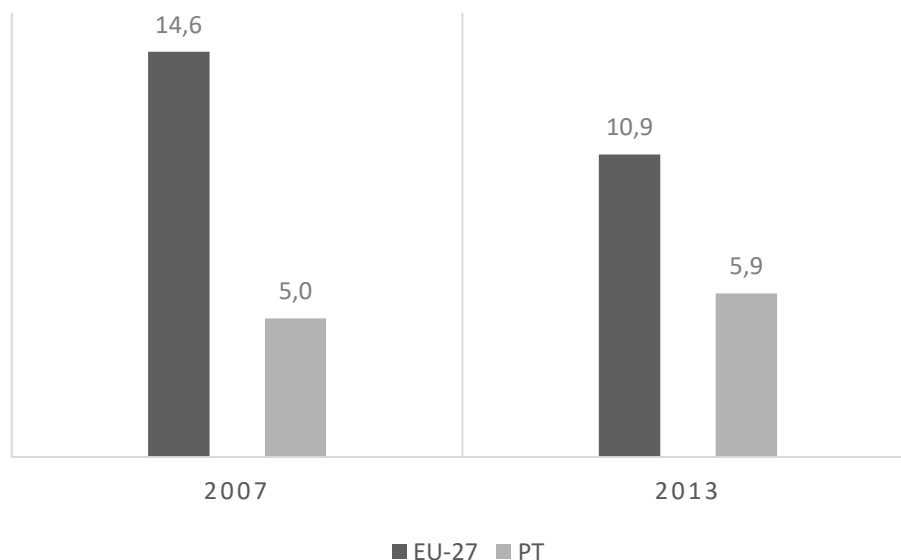
Nota: Dados ponderados por 'Weight EU-27', de acordo com especificações técnicas do Eurobarómetro.

A figura 2.5 apresenta os dados referenciados a 2007 e 2013 para Portugal e para o total de 27 países que então formavam a UE⁸². Os dados para Portugal evidenciam uma prática francamente minoritária embora, e ao contrário da tendência geral para os restantes países da União Europeia (UE 27), com um ligeiro crescimento de 2007 para 2013 (5,0% para 5,9%⁸³).

⁸² Optou-se por não utilizar os dados referentes a 2001 (Eurobarómetro, 2001) dadas as limitações acrescidas para comparação longitudinal, designadamente em termos de universo de inquirição (15 países em 2001 face aos 27 inquiridos em 2007 e em 2013) e de compatibilização de variáveis.

⁸³ Outros países registam subidas ligeiras inferiores a dois pontos percentuais (casos Espanha, Polónia, Chipre e Grécia). A Dinamarca regista a subida mais acentuada (de 27% em 2007 para 38% em 2013).

Figura 2.5 Prática de ‘Cantar’ individualmente ou em grupo (UE-27 e Portugal; 2007 e 2013) (%)



Fontes: Eurobarómetro (2007, 2013)

Nota: Dados ponderados por ‘Weight EU-27’ (EU-27) e por “q1 nationality portugal” (Portugal), de acordo com especificações técnicas do Eurobarómetro.

A tendência de decréscimo da participação ao nível da UE é comum às demais práticas expressivas: em 2007, 27% de europeus tinham realizado um filme ou fizeram fotografia menos de uma vez nos últimos doze meses (12% em 2013); 19% tinham dançado (em comparação com 13% em 2013) e 15% tinham cantado (em comparação com 11% em 2013). Esta tendência de decréscimo pode dever-se, pelo menos em parte, ao impacto da crise financeira e económica que então assolava a Europa, avançando os autores do relatório do Eurobarómetro com o argumento da limitação das despesas com atividades culturais e consequente afetação do comportamento dos indivíduos, preocupados com questões relacionadas com a economia e o emprego e, portanto, com menos disposição para a prática de atividades culturais (Eurobarómetro, 2013, p. 49).

Os dados do Eurobarómetro permitem ainda aprofundamentos segundo variáveis de caracterização sociográfica (quadro 2.2). Assim, e se se tomar em conta o total dos 27 países que então constituíam a UE, constata-se que a prática de cantar é fortemente feminizada (17% das mulheres, contra 13% dos homens, em 2007 e 13% das mulheres contra 9% dos homens em 2013). Por idade, constata-se que esta prática é transversal a todos os escalões etários, embora com maior incidência no dos 15 aos 24 anos. Já quanto à escolaridade, evidencia-se uma relação direta uma vez que os valores dos praticantes aumentam à medida que sobem os anos de educação formal. Constata-se, ainda, uma maior adesão junto dos que ainda estão a estudar (23% em 2007 e 17% em 2013), o que está certamente relacionado com a já referida incidência desta prática junto das populações mais jovens e, também, com a ocorrência

desta prática nos *currícula* escolares na grande maioria dos países da UE. De referir, ainda a propósito dos dados da UE-27, na passagem de 2007 para 2013, a diminuição da prática de cantar afeta todas as categorias consideradas, exceto no contingente dos que não têm qualquer educação formal que sobem de 5,4% para 10,4%.

Quanto aos dados para Portugal sobre esta prática expressiva confirmam-se as mesmas tendências do conjunto da União Europeia: transversal a todos os escalões etários (embora com uma forte componente juvenil), abrangente quanto aos níveis de escolaridade (apesar de mais frequente nos que detêm níveis elevados). Quanto a particularidades dos dados sobre Portugal, repare-se que, quer em 2007 quer em 2013, não foi detetada a prática de ‘cantar’ por parte de indivíduos nacionais sem qualquer educação formal, o que, de alguma forma, pode remeter para as desigualdades no acesso às práticas culturais (Neves & Gomes, 2018). Advirta-se que, ainda relativamente aos dados sobre Portugal, as diferenças na participação segundo sexo são muito curtas (a tal ponto que nem sequer são estatisticamente significativas) pelo que a sua leitura requer as devidas reservas.

Quadro 2.2 A prática de ‘cantar’ segundo o Sexo, a Idade e a Escolaridade (UE-27 e Portugal, 2007 e 2013)
(percentagem por categoria)

	EU-27		Portugal	
	2007	2013	2007	2013
Total	14,6	10,9	5,0	5,9
Sexo				
Masculino	12,6	8,6	5,4	5,3
Feminino	16,5	13,1	4,7	6,5
Idade				
15-24	20,8	15,9	11,5	10,7
25-39	14,7	10,6	5,6	8,3
40-54	14,6	11,7	4,0	5,2
+ de 55 anos	11,6	8,5	2,1	3,7
Idade em que parou de estudar				
Até aos 15 anos	8,7	6,3	3,0	4,1
Entre os 16 e os 19 anos	13,6	9,6	6,5	7,5
+ de 20 anos	19,4	14,1	8,9	8,9
Continua a estudar	22,7	17,4	10,4	11,6
Sem educação formal	5,3	10,4	0,0	0,0

Fontes: (Eurobarómetro, 2007, 2013)

Nota 1: Dados ponderados por ‘Weight EU-27’ (EU-27) e por “q1 nationality portugal” (Portugal), de acordo com especificações técnicas do Eurobarómetro.

Nota 2: Qui-quadrado estatisticamente significativo para todos os cruzamentos UE -27 ($p < 0,001$). Quanto a Portugal (2007 e 2013), apenas os cruzamentos com a Idade e com a Escolaridade são estatisticamente significativos ($p < 0,001$).

Em resumo, e com as reservas já mencionadas, os dados para Portugal destes dois estudos do Eurobarómetro evidenciam que a prática de cantar em grupo ou individualmente é francamente minoritária (5,9% em 2013) mas apresenta um ligeiro crescimento face a 2007 (situava-se nos 5,0%), ao invés da tendência geral no conjunto dos países da UE-27 que baixou significativamente de 15% em 2007 para 11% em 2013. Evidenciam ainda que é uma prática transversal a todos os escalões etários (embora com uma forte componente juvenil), abrangente quanto aos níveis de escolaridade (apesar de mais frequente nos mais qualificados).

A prática coral amadora nos inquéritos extensivos às práticas culturais da população portuguesa

Ao contrário de outros países europeus, em Portugal só muito recentemente foi realizado o primeiro inquérito sociológico, de âmbito nacional, às práticas culturais da população (Pais et al., 2022) com o objetivo de conhecer a intensidade e frequência de realização de tais práticas e de caracterizar os perfis sociais dos respetivos praticantes.

Especificamente sobre as práticas culturais expressivas os demais estudos extensivos que abrangem estas práticas foram realizados sem uma lógica de continuidade, harmonização ou repetição⁸⁴ - o que limita fortemente análises comparativas longitudinais. No que diz respeito concretamente à prática coral amadora, a informação resultante, embora relevante, raramente permite a sua diferenciação face às demais práticas culturais expressivas, não fornecendo, por isso, uma caracterização específica dos seus contingentes, praticantes ou dos respetivos contextos sociais.

O quadro 2.3 elenca os principais inquéritos sociológicos às práticas culturais da população portuguesa e detalha a informação daí resultante relacionada com a prática de cantar em coro.

⁸⁴ Foi nos finais dos anos 80 do século passado que se iniciaram os estudos empíricos sobre as práticas culturais dos portugueses, sendo os dados recolhidos e disponibilizados segundo uma lógica regional (Gaspar, 1985-1988). Na década de 90 foram realizados diversos estudos de tipo extensivo, embora centrados numa determinada parte do território nacional, direcionados para faixas etárias específicas ou ainda sobre uma prática cultural delimitada. De referir que o *Inquérito à Ocupação do Tempo* (G. C. Lopes et al., 2001) inclui um módulo específico sobre práticas culturais mas foi realizado uma única vez em Portugal, com dados reportados a 1999. O primeiro inquérito sociológico, de âmbito nacional, sobre as práticas culturais dos portugueses surge, como se disse anteriormente, apenas em 2022 (Pais et al., 2022).

Quadro 2.3 A prática de 'cantar' nos inquéritos extensivos às práticas culturais (Portugal)

Ano (recolha de dados)	Título	Universo	Atividades expressivas (consideradas no questionário)	Dados sobre a prática coral
1994	<i>Inquérito às Práticas Culturais dos habitantes da Grande Lisboa</i> (Pais et al., 1994)	Residentes da região da Grande Lisboa com 15 e mais anos	Dançar (contemporânea, ballet, Jazz e folclore) Cantar (num grupo musical, coro ou rancho) Tocar (num grupo musical, coro ou rancho) Fotografia (sem ser em festas ou férias) Fazer teatro amador (incluindo ensaios)	Os dados são analisados de forma agregada conjuntamente com as restantes cinco atividades de “expressão artística” consideradas.
1999	<i>Inquérito à Ocupação do Tempo</i> (G. C. Lopes et al., 2001; Gomes, 2001)	Residentes em território do continente e das Regiões Autónomas em unidades de alojamento não coletivas, com mais de 6 anos.	Cantar num coro, tocar numa banda, fazer dança amadora ou atuar num grupo de teatro	A recolha de informação agrega as quatro “práticas amadoras” consideradas.
2000	<i>Condutas de Risco, Práticas Culturais e Atitudes Perante o Corpo. Inquérito aos Jovens Portugueses</i> (Pais et al., 2004)	Jovens portugueses com idades compreendidas entre os 15 e os 29 anos	Tocar um instrumento musical ou cantar Fazer dança Fazer fotografia Fazer teatro	A recolha de informação não distingue as práticas de cantar da de tocar um instrumento musical. Práticas de expressão artística minoritárias face às demais práticas culturais dos jovens inquiridos. Frequência: ‘Tocar um instrumento musical ou Cantar’ (19%) Regularidade: apenas 10% dos jovens pratica pelo menos uma destas atividades de expressão artística ao longo do mês.
Nov 2006 /Jan 2007	<i>A leitura em Portugal</i> (Santos, Neves, Lima & Carvalho, 2007)	Residentes no continente com 15 e mais anos que declaram saber ler e escrever (não analfabetos)	Realizar uma atividade desportiva Escrever Fazer fotografia Participar/manter um blog ou chat-room na Internet Tocar um instrumento musical/cantar Pintar/desenhar/esculpir Criar/manter um site na Internet Fazer vídeo/cinema Fazer ballet/dança Atuar num grupo de teatro	A recolha de informação não distingue as práticas de cantar da de tocar um instrumento musical. Porém, os dados são diferenciados por contextos (profissional, ensino e ocupação dos tempos livres). 6,9% dos inquiridos toca um instrumento musical ou canta. 5,8% fazem-no como ocupação dos tempos livres; 0,7% em contexto profissional e 0,3% em contexto educativo.
2020	<i>Práticas Culturais dos Portugueses</i> (Pais et al., 2022)	Residentes em território do continente e das Regiões Autónomas com mais de 15 anos	Escrita Pintura/desenho/gravura Fotografia/vídeo/cinema, com propósitos artísticos Música (composição ou interpretação, só ou acompanhado) Dança/ballet Teatro Circo Escultura/cerâmica/artesanato Artes digitais	Frequência: Música (composição ou interpretação, só ou acompanhado (4%) Práticas artísticas amadoras: apenas 17% dos inquiridos envolve-se em pelo menos uma das práticas artísticas amadoras consideradas.

Fonte: elaboração própria.

Nota 1: Excluem-se deste quadro os inquéritos extensivos em que a prática de ‘cantar’ não é diretamente inquirida. Exetua-se, no entanto, o Inquérito às *Práticas Culturais dos Portugueses* (Pais et al., 2022).

Nota 2: Apesar dos estudos de públicos geralmente incluírem módulos sobre as práticas culturais expressivas (e por esse motivo poderem ter informação sobre a prática coral) eles não foram aqui considerados uma vez que o seu universo de inquirição compreende apenas os frequentadores efetivos dos equipamentos ou eventos a que esses estudos dizem respeito e não a população nacional.

Os dados empíricos resultantes destes estudos são recolhidos e/ou analisados de forma agregada impossibilitando uma caracterização específica (e.g. contingentes, praticantes e respetivos contextos sociais) da prática de cantar em coro. Isto por dois motivos. O primeiro surge a montante, uma vez que não são estudos específicos sobre esta temática, pelo que o instrumento padronizado de recolha de informação (o questionário), construído de acordo com os propósitos de cada uma das pesquisas, não diferencia a especificidade da prática de ‘cantar em coro’.

Note-se, a este propósito, que apenas num dos questionários a prática coletiva de cantar surge isolada (Pais et al., 1994). Em outros dois estudos (Pais et al., 2004; M. L. L. Santos et al., 2007, pp. 155-156) o indicador usado considera em simultâneo a prática vocal e a instrumental, não especificando se se trata de uma prática coletiva ou de uma prática individual. Ademais, no recente inquérito às práticas culturais dos portugueses (Pais et al., 2022) a prática coral surge implicitamente agregada com todas as práticas interpretativas e compositivas, coletivas ou individuais no domínio da música; e no *Inquérito à ocupação do tempo* (G. C. Lopes et al., 2001, Gomes, 2001) está agregada com práticas amadoras ligadas a vários domínios artísticos que não exclusivamente a música.

Esta síntese mostra bem as lacunas dos dados existentes, o que significa, no fundo, a ausência de estudos específicos sobre a inserção da prática de cantar em coro junto da população portuguesa. De todo o modo, resulta claro que a prática de cantar será minoritária entre a população nacional. Ou seja, mesmo agregando a componente vocal à instrumental e o modo ‘coletivo’ ao ‘individual’, os contingentes são sempre muito baixos. Por exemplo, no ano de 2007, apenas 6,9% da população alfabetizada com mais de 15 anos afirmava ‘Tocar um instrumento musical ou cantar’ (M. L. L. Santos et al., 2007, p. 155)⁸⁵.

O segundo motivo que impossibilita a caracterização dos praticantes (e.g. os que cantam em coro) e dos respetivos contextos sociais deve-se precisamente à baixa representação dos mesmos nas amostras destes estudos, o que não permite aprofundamentos estatisticamente válidos. E este, aliás, parece ser o caso do único estudo em que a prática coletiva de cantar em coro surge individualizada (Pais et al., 1994).

Não obstante estas limitações, todos os estudos anteriormente referidos fornecem algumas pistas interessantes quanto às características sociais dos que se dedicam a cantar em coros. Uma delas prende-se com uma (possível) maior adesão dos mais jovens à prática coral. De acordo com o estudo de 2004, 19% dos jovens entre os 15 e os 29 anos afirmava ‘Tocar um instrumento musical ou cantar’ (Pais et al.,

⁸⁵ Não será de descartar a possibilidade de o baixo valor obtido no recente Inquérito às práticas culturais dos portugueses (Pais et al., 2022, pp. 290, 424) - apenas 4% da população portuguesa com mais de 15 anos afirmava, nos últimos 12 meses, ter feito “música (composição ou interpretação, só ou acompanhado)” – ser decorrente da uma diferente opção de formulação da pergunta (face aos anteriores estudos e face aos estudos internacionais), sem especificação das atividades, o que poderá ter conduzido a alguma inibição da resposta por parte dos inquiridos.

2004, pp. 179-186 e pp. 210-212), valor substancialmente superior ao obtido em 2007 (7%) para a população com 15 e mais anos que declaram saber ler e escrever (M. L. L. Santos et al., 2007, p. 155). Uma outra pista prende-se com a necessidade de se precisar os contextos de realização da referida prática. De acordo com o estudo de 2007 anteriormente citado (M. L. L. Santos et al., 2007, p. 155) apesar do contexto de lazer ou ocupação dos tempos livres ser o mais significativo para a prática de ‘Tocar um instrumento musical/cantar’ (5,8% do total dos inquiridos), outros contextos estão presentes, ainda que residualmente, como é o caso do contexto profissional (0,7%) e o educativo (frequentador de aulas/cursos: 0,3%).

Em resumo, não é possível extrair informação concreta sobre a prática de cantar em coro a partir dos inquéritos extensivos sobre práticas culturais da população portuguesa pois esta, enquanto prática de conjunto realizada em contexto de lazer, não consta dos objetivos das pesquisas realizadas até ao momento. Para além disto, a baixa representação que a prática coral em Portugal tem nas amostras destes estudos inviabiliza cruzamentos estatisticamente válidos. Não obstante, os dados apontam para pistas que serão exploradas mais adiante no âmbito da presente tese.

A atividade dos coros nas estatísticas oficiais nacionais

As estatísticas oficiais nacionais abrangem apenas informação referente às apresentações públicas dos coros, que o INE designa por “espetáculos ao vivo”. Trata-se de uma pequena parte das atividades levadas a cabo por estes agrupamentos, precisamente a que mais facilmente se pode quantificar e, portanto, evidenciar nas estatísticas oficiais. Acresce a isto o facto de as estatísticas oficiais não terem em conta os participantes nestas atividades (e.g. os elementos dos coros) mas apenas os que assistem às apresentações públicas (e.g. os espetadores).

Os dados provêm do *IEV - Inquérito aos Espetáculos ao Vivo* promovido pelo INE e a sua base de amostragem compreende os promotores de espetáculos ao vivo com registo ativo na IGAC – Inspeção-geral das Atividades Culturais (continente), na IRACA - Inspeção Regional de Atividades Culturais dos Açores (Região Autónoma dos Açores) ou na IRE - Inspeção Regional de Espetáculos (Região Autónoma da Madeira) cobrindo, portanto, todo o território nacional. Este é um dos inquéritos de maior

longevidade na área da cultura, com séries estatísticas que remontam a 1935⁸⁶, mas também com profundas reestruturações sendo as mais significativas as que tiveram lugar em 1999⁸⁷, 2011⁸⁸ e 2019⁸⁹.

Uma das modalidades de espetáculos ao vivo contempladas neste Inquérito é ‘recitais e coros’. Considerada entre 1999 e 2010, esta modalidade seria substituída em 2011 por ‘recitais de coros’ tendo sido mantida a partir dessa data. Porém, e conforme apontado noutra local (M. J. Lima, 2022), são várias as limitações desta série quando se pretende dar conta das atividades dos coros em Portugal e que vale a pena especificar.

A primeira limitação é de carácter terminológico: os documentos metodológicos do INE não apresentam qualquer definição dos referidos conceitos nem tão pouco uma explicação para a alteração da categoria ‘recitais e coros’ para ‘recitais de coros’. A isto acresce o facto de ‘recital’ ser um termo geralmente utilizado para designar um concerto público com um número reduzido de músicos envolvidos, centrado num determinado instrumento musical (Borba & Graça, 1999 [1956-58], p. 444)⁹⁰, pelo que a sua aplicação a eventos ou manifestações artísticas que envolvem coros parece totalmente despropositada.

A segunda limitação é de carácter mais geral e tem a ver com o conjunto de categorias de modalidades de espetáculos ao vivo, no domínio da música, considerado pelo INE. A classificação utilizada pelo INE⁹¹ mistura terminologias referentes a géneros musicais com terminologias referentes a tipos de agrupamentos musicais, o que provoca grande ambiguidade no momento de recolha de informação através do preenchimento do questionário e, conseqüentemente, imprecisão nos dados apurados (M. J. Lima, 2022)⁹².

⁸⁶ O INE publica desde 1935 os dados sobre os Espetáculos ao Vivo (Anuário Estatístico de Portugal – 1935) e desde 1967 que recolhe e apura informação, primeiro com o inquérito trimestral aos “Espetáculos Públicos”, e a partir de 1999 com o IEV_Inquérito aos Espetáculos ao Vivo (GTEC/CSE, 2007, p. 13).

⁸⁷ Trata-se de uma alteração da operação estatística: até 1998 (inclusive) os dados são obtidos através do *Inquérito Trimestral aos Espetáculos Públicos* e a partir de 1999 os dados são obtidos através do *Inquérito aos Espetáculos ao Vivo* (anual) que introduziu alterações na metodologia de recolha, no universo de referência, conteúdo e periodicidade. Excluiu a modalidade do Cinema do âmbito do inquérito.

⁸⁸ Alteração no método de recolha da operação estatística, no universo de referência e nas classificações utilizadas: até 2010, a recolha da informação é realizada em formato papel; a partir de 2011, inicia-se a recolha da informação por via eletrónica e passam a estar incluídas mais modalidades de espetáculos e são excluídas as touradas e espetáculos com golfinhos.

⁸⁹ Alteração da operação estatística: inclusão da modalidade da Tauromaquia a partir 2018, alteração no universo de referência, passando a incluir para além das atividades artísticas (subclasses 90010 e 90020 da CAE-Rev.3), as atividades tauromáquicas (subclasse 93291 da CAE-Rev.3).

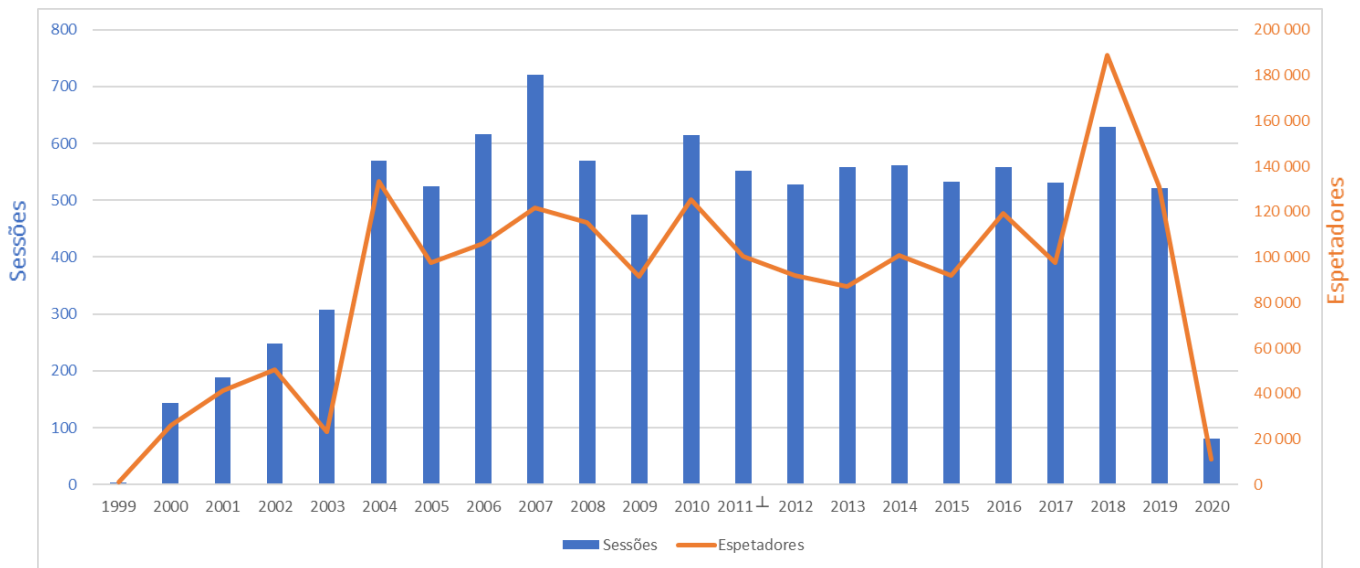
⁹⁰ Acrescente-se que, frequentemente, o termo ‘recital’ é utilizado para identificar as atuações individuais, em contexto escolar, dos estudantes de música.

⁹¹ De acordo com o respetivo documento metodológico, as modalidades de espetáculos ao vivo consideradas pelo INE, são: Teatro; Ópera; Música (Música clássica, barroca, antiga; Música popular e tradicional portuguesa; Fado; Jazz/Blues; Pop/Rock; Outro estilo de música); Recitais de coros; Dança (Dança clássica; Dança moderna); Folclore; Circo; Mista/variedades; Multidisciplinares; Outras modalidades.

⁹² Por outras palavras, é de equacionar a (forte) possibilidade da modalidade ‘recitais de coros’ não compreender a totalidade dos espetáculos ao vivo com a participação deste tipo de agrupamentos uma vez que estes podem

Estas considerações levam a concluir que os valores apurados pelo INE para a modalidade de espetáculo ao vivo “Recitais de coros” (ou “Recitais e coros”, entre 1999 e 2010) podem não corresponder à totalidade de espetáculos ao vivo realizados pelos coros. Ou seja, não é certo que estas estatísticas captem o conjunto das apresentações públicas dos coros.

Figura 2.6 ‘Espetáculos ao vivo’ de coros: sessões e espetadores por ano (1999-2020)



Fonte: INE, Estatísticas da Cultura (Inquérito Anual aos Espetáculos ao vivo).

Nota: Os dados referem-se às modalidades de espetáculos “recitais e coros” (1999 a 2010) e ‘recitais de coros’ (2011-2020).

Ainda assim, a série estatística (figura 2.6) evidencia um aumento substantivo até ao ano de 2004 em termos de sessões e de espetadores, uma relativa estabilização até 2018 em redor das 560 sessões e dos 112.00 espetadores anuais (com um pico de sessões em 2007 e um pico de espetadores em 2018), movimentos esses que culminariam numa descida abrupta para 2020, como resultado das limitações impostas pela pandemia por Covid-19 (Neves, 2020, pp. 88-90).

ser classificados numa outra categoria/modalidade (por exemplo, num dos géneros musicais definidos na através da categoria “música”). Tal decisão fica ao critério de quem preenche o questionário, ou seja, a entidade promotora do espetáculo registada na IGAC (M. J. Lima, 2022).

Outras fontes de informação

No plano internacional, o interesse por conhecer o perfil social daqueles que se dedicam à prática coral não é recente. Ao longo dos últimos anos, várias associações representativas do sector tomaram a iniciativa de realizar regularmente levantamentos com o objetivo de quantificar o contingente dos que cantam em coro e de conhecer as estruturas e os indivíduos ligados à prática coral bem como as tendências de evolução recentes. O exemplo mais significativo, pela dimensão e pela regularidade, prende-se com a associação coral americana – *Chorus America* – que, desde 2003, disponibiliza dados a nível nacional, mantendo séries longitudinais ao mesmo tempo que abre novos enfoques consoante as necessidades e tendências sentidas no terreno (Chorus America, 2009, 2018; Chorus America & DataArts, 2020). Os dados de 2003, por exemplo, estimavam em 32,5 milhões o número de adultos que cantavam regularmente em coros nos Estados Unidos da América, número que sobe para 42,6 milhões quando se tem em conta os jovens e as crianças (Chorus America, 2009, p. 28).

Outra referência é o projeto de investigação *Singing Europe* desenvolvido pela Associação Coral Europeia (ECA) com o objetivo de produção de “dados estatísticos fiáveis” relativamente aos grupos e aos indivíduos que, em toda a Europa, estão implicados na prática coral, de forma a ajudar as organizações corais a estruturar programas mais relevantes e adequados às necessidades da comunidade coral europeia (European Choral Association – Europa Cantat, 2015, p. 22). O relatório produzido, para além de fornecer dados quantitativos – que resultam quer da compilação de fontes estatísticas dos vários países europeus, quer da aplicação de um inquérito extensivo a coros desses países (n = 4.123) – salienta a relevância da prática coral na Europa argumentando que, para além de ser uma atividade artística à qual se dedica uma parte significativa da população europeia (total estimado de 22,5 milhões de indivíduos, 4,5% da população europeia UE28), é também uma atividade eminentemente social uma vez que os indivíduos nela envolvidos dedicam tempo e esforço em torno de um objetivo comum, tanto no nível individual como ao nível coletivo (European Choral Association – Europa Cantat, 2015, p. 7). Os dados do inquérito aos coros evidenciam que contribuir para o bem-estar dos elementos do coro e para a sua socialização (designadamente “fazer amigos” e “construir relações”) são, para os coros inquiridos, objetivos tão importantes como atuar diante de um público (*idem*, 2015, p. 58). Quanto à dificuldade em contabilizar e caracterizar os indivíduos que estão envolvidos na prática de cantar em coro em cada um dos países europeus, argumenta-se que isto se deve a características inerentes a esta atividade – que não necessita de grandes recursos ou infraestruturas e que não está regulamentada – o que a torna uma atividade menos visível, mais difícil de contabilizar (ou quantificar), e, por conseguinte, impossibilita a real apreensão da sua importância e do seu papel na sociedade (*ibidem*, 2015, p. 33).

Em Portugal, há apenas registo de uma iniciativa, por parte da Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa (ACAAL), ocorrida em 1986, uma altura de grande dinâmica do movimento coral no nosso país.

Tendo a ACAAL cerca de 80 associados que representam mais de 100 coros, os coralistas que participam e dão corpo a todos estes coros são uma força importante, não só pelo peso cultural que representam no nosso meio, mas porque estando representados nos coros uma diversidade muito grande de profissões e ocupações, possuiu o movimento coral em si meios importantes para se impor.

Está a ACAAL a pensar efectuar uma consulta a todos os coros de forma a que se possa estabelecer uma estatística das profissões que participam no movimento coral da nossa área, bem como aproximar cada vez mais todos os que cantam dos problemas colectivos do movimento em que participam, com a elaboração de um inquérito a que daremos ampla difusão.

Pensamos dentro em breve ter disponibilidade de tempo para podermos levar a cabo um trabalho de largo alcance social e estatístico como aquele que agora damos conta.

(ACAAL, 1986, p. 1)

Mais recentemente, e no âmbito do 1º Congresso Nacional de Coros, realizado entre 14 e 15 de outubro de 2000 com organização do Orfeão de Seia e a presença de 220 participantes, estimava-se que a prática de cantar em coros envolvia em Portugal um total de 40.000 pessoas (FENAMCOR, 2000).

**Parte II – Uma investigação sobre os coros e prática coral em
Portugal: modelo de análise e metodologia**

3. Objetivos da pesquisa, modelo de análise e estratégia metodológica

Esta Parte II reúne três capítulos que incidem especificamente sobre a metodologia seguida na presente investigação sobre coros e prática coral em Portugal. No capítulo 3 procede-se à definição do objeto de estudo, dos objetivos desta pesquisa, do modelo de análise e da estratégia metodológica. Uma vez que esta investigação lida com dois objetos empíricos (os coros e os elementos de coros), cada um deles implicando um desenho metodológico próprio, os detalhes dos procedimentos de recolha de informação estão descritos em capítulos autónomos: um referente ao inquérito aos coros (capítulo 4) e outro referente ao inquérito aos elementos dos coros (capítulo 5).

Da noção de ‘coro’ à prática de ‘cantar em coro’

A noção de ‘coro’ tem vindo a ser definida como um grupo de pessoas que canta em conjunto, em uníssono ou em harmonia, conjunto esse que é frequentemente liderado por um maestro, ensaiador ou diretor artístico, reconhecido pelos demais (Einarsdottir & Gudmundsdottir, 2015, p. 3). Neste sentido, um ‘coro’ detém características específicas que alguns autores sistematizam como: (a) número de elementos relativamente estável; (b) distinção entre o trabalho de preparação e a realização de um evento musical; (c) escolha clara de repertório; (d) líder musical reconhecido por todos os elementos; (e) predominância de elementos não solistas; (f) som produzido por um agregado de vozes quer esteja ou não dividido por naipes ou secções (Ahlquist, 2006, p. 3).

Os ‘coros’ diferenciam-se segundo alguns parâmetros, entre os quais: a idade dos seus elementos (crianças, jovens, adultos, seniores, ...), o género (masculino, feminino ou coro misto), o número de elementos (desde o mais reduzido – coro de câmara – ao de maior dimensão – coro sinfónico), a ligação que mantêm aos espaços sociais em que se inserem (igreja, escola, universidade, empresa, comunidade, ...), o repertório que executam e privilegiam (por exemplo, jazz, gospel, tradicional, contemporâneo, ...)

(Garnett, 2009, p. 66) ou ainda pelos interesses comuns entre os seus elementos (causas, valores, ideais, identidades locais, ...) ⁹³.

Porém, e tal como é apontado por G. Lurton no seu estudo sobre a prática coral em França (e com evidente aplicação a outros contextos nacionais, incluindo Portugal), o termo ‘coro’ está intrinsecamente ligado a um campo lexical muito vasto que abrange outros (como coral, grupo vocal, ensemble vocal, coro de câmara, entre muitos outros), todos eles associados a práticas vocais coletivas, sendo que a cada um destes termos correspondente uma realidade distinta, mais (ou menos) definida, mas nunca compreendida de forma uniforme por todos os atores deste *mundo artístico* (Becker, 2010[1982]). Ou seja, e como sintetiza o autor, a cada um destes termos estão associados conotações e subentendidos próprios (Lurton, 2011, p. 3). ⁹⁴

O mesmo se pode dizer quanto aos nomes pelos quais são designados os elementos dos coros: *coralista, orfeonista, corista, cantador, cantadeira, cantor* são algumas das designações émicas em uso em Portugal, associadas a contextos específicos ⁹⁵.

Passando agora para um plano individual, vários autores chamam à atenção para o facto de o envolvimento dos membros de um coro ir para além da mera participação em ensaios e em concertos. Ruth Finnegan, na sua etnografia sobre as práticas musicais locais em Milton Keynes (Finnegan, 2007 [1989]), põe em evidência a realização, por parte dos elementos do coro, de outras tarefas de que são exemplo a assunção de responsabilidades ao nível da organização de concertos, ensaios, oficinas e demais atividades, incluindo o cumprimento de requisitos legais e regulamentares como é o caso da gestão financeira e a manutenção de registos das organizações corais às quais estão ligados. A autora descreve ainda os “requisitos” para a formação de um coro – neste caso o Sherwood Choral Society – evidenciando os papéis diferenciados de cada um dos seus elementos:

a qualified and enthusiastic conductor; an accompanist; a place for regular rehearsals, with heating, piano and coffee-making facilities; people prepared to undertake secretarial, financial and social chores; and a large number of keen singers, preferably with experience, willing to commit themselves for an evening a week for the foreseeable future.

(Finnegan, 2007 [1989], p. 237)

No presente estudo, considera-se a prática de ‘cantar em coro’ como uma vertente do exercício amador de uma atividade artística na aceção diletante e voluntarista do termo (Conde, 1996; Hennion

⁹³ Adiante-se que estas diferenciações surgem frequentemente refletidas no próprio nome do agrupamento coral.

⁹⁴ Esta mesma ideia surge plasmada no trabalho de Liz Garnett a partir junto de coros ingleses, considerando que “nenhum destes parâmetros é aplicado sistematicamente e as idiossincrasias na forma como são utilizados para organizar os tipos de coros revelam uma série de pressupostos incorporados nas definições” (Garnett, 2009, p. 66).

⁹⁵ Na presente pesquisa opta-se por utilizar a designação de “elementos dos coros”, designação essa com uma conotação neutra e que se aplica a todos os contextos.

et al., 2000), que corresponde à participação num conjunto de atividades artísticas musicais, como é o caso de ensaios, concertos e outras atuações públicas dos coros, mas também a outras atividades de carácter convival, formativo, artístico, ou até mesmo de gestão e de coordenação.

Delimitando a pesquisa

O objeto de estudo da presente pesquisa é complexo e heterogéneo. Assume-se que o recorte da presente pesquisa exclui dois tipos de coros: i) os religiosos cuja atividade se circunscreve apenas aos serviços litúrgicos; e ii) os coros escolares cuja atividade decorre única e exclusivamente da disciplina (de coro) integrada nos currículos dos diversos ciclos de formação especializada em música⁹⁶. Do ponto de vista teórico esta decisão está sustentada na demarcação da prática artística num contexto de lazer – que vincadamente se privilegia na presente pesquisa – das práticas artísticas realizadas noutros contextos, incluindo o religioso e o escolar, e por isso “fora das obrigações escolares ou profissionais”, de acordo com a aceção de prática cultural amadora dada por Olivier Donnat (1996, p. 174)⁹⁷.

De notar que, apesar do recorte de pesquisa excluir coros que atuam apenas nestes dois contextos, a sua relevância no panorama nacional pode ser atestada pela análise dos percursos individuais dos elementos dos coros inquiridos, alguns dos quais com uma (possível) participação, em algum momento da sua vida, num desses coros litúrgicos e/ou escolares. Uma nota ainda para importância do repertório musical sacro e litúrgico na própria história da música coral e, para o que aqui interessa, o presumível peso que este tipo de repertório detém na atividade artística dos coros amadores inquiridos, mesmo sem ligação à prática religiosa.

3.1 Objetivos da pesquisa

A presente pesquisa tem como principal objetivo identificar e interpretar os *modos de relação* que se estabelecem entre os elementos dos coros e a prática coral. Recorrendo à combinação de metodologias extensivas e intensivas, pretende-se construir uma interpretação sociológica sobre esta

⁹⁶ Nestes coros escolares, para além da rotatividade/alteração de elementos de ano letivo para ano letivo existe avaliação de desempenhos de todos os elementos que o integram.

⁹⁷ Refira-se que esta opção foi também seguida em outros estudos sobre a prática coral. Ver, a este propósito, por exemplo, o inquérito aplicado em França (Lephay-Merlin, 2007, pp. 9-10). No caso português, acresce a inexistência de estudos sobre a participação musical em cultos religiosos e a dificuldade em identificar/recensear estes grupos.

relação social complexa, de natureza diversa e que abarca diferentes graus de envolvimento e de proximidade dos indivíduos com a prática de cantar em coro.

A este objetivo estão associados outros dois, complementares, e que permitem uma melhor operacionalização da pesquisa. O primeiro consiste em contextualizar a prática coral em Portugal tendo em conta: i) as instituições envolvidas – ou seja, os coros – e as suas dinâmicas na atualidade em Portugal; ii) os indivíduos que desenvolvem atividade artística nos coros; iii) o quotidiano associado à prática coral, designadamente no que diz respeito ao impacto nas vidas singulares dos que nela estão envolvidos.

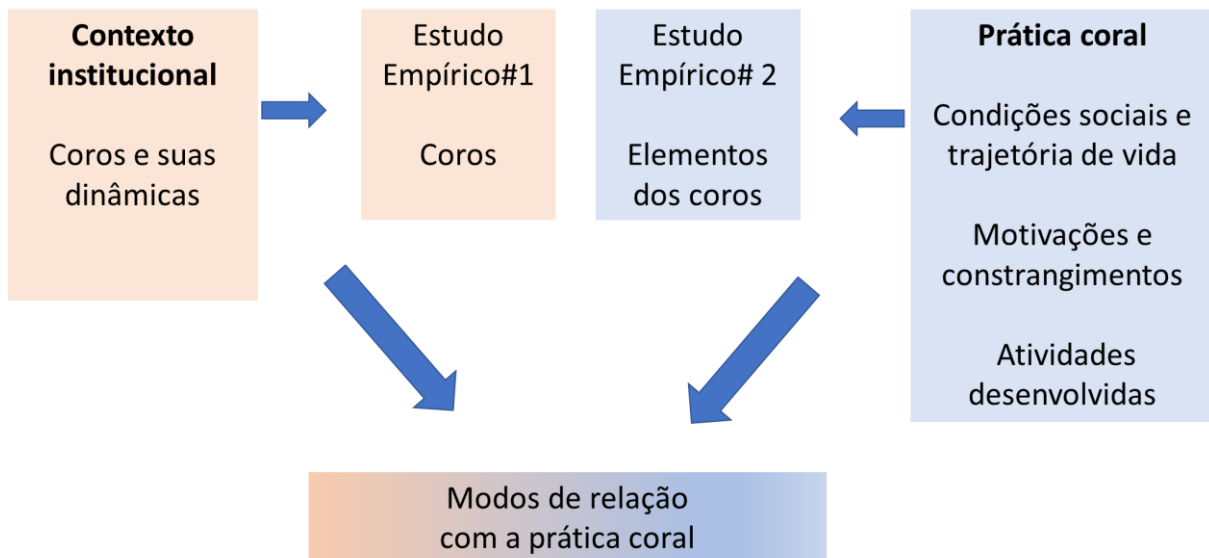
O segundo objetivo desta pesquisa consiste em compreender a relevância da prática coral para os elementos do coro, designadamente no que se refere à abertura para novas redes de relações sociais; ligação com redes informais de aprendizagem e tipos de participação.

3.2 Modelo de análise

A abordagem seguida resulta do entrecruzamento de três dimensões: uma referente ao contexto dos coros enquanto instituições, outra referente aos indivíduos que integram esses coros (suas condições sociais e trajetórias de vida), e outra ainda referente às práticas corais, isto é, as atividades desenvolvidas no âmbito dos coros bem como as motivações e constrangimentos individuais associados a esta prática (figura 3.1).

Pretende-se obter uma diferenciação de *modos de relação com a prática coral* – como se viu anteriormente, uma vertente específica dos *modos de relação com a cultura* (A. F. Costa, 2004), no sentido em que se quer captar particularidades da relação social entre os indivíduos (os elementos dos coros), as suas práticas corais e as instituições (os coros).

Figura 3.1 Modelo de análise



3.3 Estratégia metodológica

A distinção destes dois objetos empíricos conduziu ao desenho de dois estudos empíricos, autónomos, mas articulados entre si. Um referente à contextualização da prática coral em Portugal através de um inquérito extensivo por questionário aos coros amadores (Estudo Empírico#1) e outro estudo, também através de um inquérito extensivo por questionário, agora dirigido aos elementos dos coros, com vista a caracterizar o seu perfil sociográfico e compreender a relevância desta prática no seu quotidiano, identificando os diferentes modos de relação dos inquiridos com a prática coral (Estudo Empírico#2).

Decorrentes de um mesmo desenho de pesquisa, estes dois estudos seguem procedimentos metodológicos comuns estando, como se disse, articulados entre si. Uma dessas articulações passa pelo método de amostragem seguido no inquérito aos elementos dos coros (EE#2), que foi aplicado a uma amostra aleatória e estratificada com base os resultados do inquérito aos coros (EE#1) e que teve em conta a tipologia dos coros, entretanto construída, e a sua distribuição pelo território nacional.

A pesquisa exploratória visou a observação das atividades e das dinâmicas criadas pelos coros, bem como a referenciação e identificação inicial dos modos de relação dos indivíduos com a prática coral. Compreendeu a observação direta e participada de ensaios e demais atividades (públicas e privadas) junto de vários coros e projetos corais, e a realização de diversas entrevistas exploratórias.

Deste modo, através de uma articulação de metodologias quantitativas e qualitativas, pretendeu-se cobrir as três dimensões de análise deste estudo: i) o contexto coral em Portugal, caracterizando as


instituições e as suas dinâmicas; ii) as trajetórias de vida dos elementos que compõem os coros: história pessoal, papel da arte e da cultura na sua vida e prática de atividades amadoras; iii) a prática coral, designadamente no que se refere a atividades desenvolvidas, interação social, motivações e constrangimentos dessa mesma prática (figura 3.2).

Figura 3.2 Métodos e Dimensões de análise

DIMENSÕES DE ANÁLISE	Subdimensões	MÉTODOS			
		Análise documental	Inquérito por questionário (coros)	Inquérito por questionário (elementos dos coros)	Pesquisa exploratória
Trajetória de vida	História pessoal				
	Arte e Cultura				
	Atividades amadoras				
Contexto Institucional	Coros				
	Dinâmicas				
	Atividades				
Prática coral	Interação social				
	motivações e constrangimentos				

Estudo Empírico #1
(n=503)

Estudo Empírico #2
(n=392)



projeto Música | no | Meio
(PTDC/EAT-MMU/117788/2010)

amostra aleatória e estratificada tendo em conta a tipologia dos coros e a sua distribuição pelo território nacional.

3.4 Métodos

Pesquisa exploratória

A fase exploratória desta pesquisa, decorreu entre 2015 e 2017 e compreendeu um envolvimento pessoal como coralista visando a observação das atividades e dinâmicas criadas pelos coros bem como,

e de acordo com o que se disse anteriormente, a referência (ou identificação) inicial dos modos de relação dos indivíduos com a prática coral.

De entre as várias técnicas de pesquisa mobilizadas conta-se a observação direta, participada e prolongada da atividade de dois coros amadores – o Coro Regina Coeli de Lisboa⁹⁸ e o Coro Iscte⁹⁹ - tendo ainda havido a oportunidade de a alargar a dois projetos corais pontuais¹⁰⁰ integrados em iniciativas comumente designadas por “concertos participativos”¹⁰¹ (ver adiante quadro 3.1).

A observação participante abrangeu um vasto conjunto de atividades e decorreu em diferentes fases de desenvolvimento artístico dos coros. Por exemplo, no caso do Coro Iscte coincidiu com a própria constituição deste agrupamento (outubro de 2015), e conseqüentemente, com os seus dois primeiros anos de atividade.

As atividades observadas referem-se, desde logo as estritamente musicais, como os ensaios, as apresentações públicas e as sessões de formação.

O formato dos ensaios variou, como seria de esperar, de acordo as etapas de trabalho musical do coro: desde a fase inicial de leitura das obras à fase de final de acertos de detalhes de interpretação. Variou também consoante os elementos envolvidos: ensaios destinados a todos os elementos do grupo, ensaios por naipe ou ainda ensaios abertos ao público com objetivos específicos no âmbito da divulgação do trabalho do grupo ou, mesmo, como forma de captação de novos elementos.

As apresentações públicas também foram muito diversas não só por estarem integradas em diferentes tipos de iniciativas (artísticas, institucionais e/ou promocionais), mas também por requererem dos próprios coros diferentes tipos de configurações. (e.g. coro *a cappella*, com acompanhamento de piano, com acompanhamento orquestral, etc.). Neste sentido, as apresentações públicas consistiram em concertos formais em salas de espetáculos e/ou igrejas, mas também ao ar livre; atuações espontâneas em locais improvisados; participações em direto na televisão; participações

⁹⁸ O Coro Regina Coeli de Lisboa foi criado em 1966 pelo Maestro António Joaquim Lourenço, tendo sede, desde a sua fundação, na freguesia de Olivais, em Lisboa. Formado por cerca de quarenta elementos, aborda um repertório muito vasto e variado do qual fazem parte obras *a cappella* do séc. XVI ao séc. XX, bem como as obras corais-sinfónicas do período barroco ao moderno e contemporâneo. O Coro foi dirigido até setembro de 1983 pelo seu fundador, e posteriormente pelos maestros António Vassalo Lourenço, Paulo Lourenço, Regina Mostardinha e Henrique Piloto, estando atualmente a direção artística a cargo do maestro Pedro Miguel.

⁹⁹ Constituído em outubro de 2015, o Coro Iscte é constituído por cerca de três dezenas de elementos pertencentes ao Iscte – Instituto Universitário de Lisboa, entre os quais se contam alunos, antigos alunos, docentes, investigadores e demais funcionários. Desde outubro de 2018 que a direção artística está a cargo do maestro João Barros, tendo anteriormente sido assumida pelo maestro Pedro Miguel.

¹⁰⁰ Designadamente, Coro participativo Gulbenkian (projeto promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa), setembro-novembro 2015 *Messiah* de Händel (concertos a 14.11.2015 e 15.11.2015 no Grande Auditório da FCG, Lisboa) e *Monstro no labirinto* de Jonathan Dove (Ópera comunitária promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian, participação apenas na parte inicial de preparação compreendendo apenas os ensaios musicais e de cena ocorridos entre outubro 2016 a setembro 2017).

¹⁰¹ Ver atrás nota de rodapé 68 .

em encontros de coros e em festivais corais, participações em celebrações litúrgicas evocativas de diferentes efemérides, entre outras.

As observações dos ensaios e dos concertos foram registadas numa grelha específica, tendo-se seguido os procedimentos já estabilizados e descritos em outros estudos sobre a prática coral (Einarsdottir, 2012 e 260; Garnett, 2009, pp. 35-37), sendo de destacar que a conclusão dos registos foi realizada no máximo até 24h depois o evento a que dizem respeito.

Ainda no quadro das atividades artísticas, há ainda a salientar a componente da formativa, com a participação em diversas sessões de formação (técnica vocal, história da música, formação musical, entre outras) que ao longo deste período os vários coros foram promovendo junto dos seus elementos, sendo por isso objeto de observação.

De referir ainda que o trabalho exploratório de pesquisa compreendeu ainda deslocações e estadias em diversas localidades portuguesas – sobretudo no âmbito da participação em encontros corais, realização de concertos e demais eventos corais. A estas deslocações correspondeu a participação em outras atividades (que não as estritamente musicais ou artísticas), de que são exemplo os convívios e refeições conjuntas com elementos de outros coros também participantes. Ao longo do tempo foram ainda surgindo outras iniciativas informais organizadas pelos coros, de que são exemplo jantares, festas, picnics e outros convívios.

De destacar ainda a participação em diversos momentos da vida associativa destas organizações como é o caso de assembleias gerais de associados (Coro Regina Coeli de Lisboa), reuniões de direção e demais reuniões de trabalho para a gestão e planeamento das atividades – designadamente no campo da logística, comunicação interna e divulgação (Coro Iscte) bem como o acompanhamento do processo de recrutamento de novos elementos (também Coro Iscte).

Os dados obtidos no contexto da pesquisa exploratória foram sendo registados num diário de campo (Bryman, 2012, p. 240), tendo este documento sido muito útil para a reflexão em torno das dimensões de análise relevantes e emergentes da própria pesquisa exploratória, sobretudo ao nível da diferenciação entre coros (objetivos, dinâmicas internas, atividades, conflitos, etc.) e da diferenciação de trajetórias individuais dos indivíduos quem cantam em coro (papéis desempenhados, experiência coral e formação musical) bem como a identificação dos modos de relação com a prática coral.

No decurso da fase exploratória foram levadas a cabo seis entrevistas (exploratórias) quer a elementos de coros quer a maestros, visando a compreensão das diferentes experiências corais (presentes e passadas) e dos diferentes papéis desempenhados quer do ponto de vista organização do trabalho artístico (e.g. como elemento do coro, como ensaiador de naipe, como maestro/maestrina, etc.), quer do ponto de vista da estrutura organizacional do coro (e.g. fundação, órgãos sociais, direção, etc.).

Quadro 3.1 Resumo dos materiais resultantes da pesquisa de exploratória

Tipo de material	Coros		
	Coro Regina Coeli	Coro ISCTE-IUL	Outros coros ou projetos corais
Diário de campo	11 jan- 4 out (2015)	Jul-set 2015	O monstro no Labirinto Concertos participativos Gulbenkian
Registos de observação de ensaios (grelha)	22 registos	20 registos	2 registos (monstro Labirinto)
Entrevistas exploratórias	2 entrevistas (elementos de coros)	-	2 entrevistas (elementos de coros) 2 entrevistas (maestros)
Entrevistas cognitiva	2 entrevistas (elementos de coros)		

Numa fase avançada da construção do questionário foi mobilizado o método de entrevista cognitiva (Beatty & Willis, 2007) com o objetivo de identificar e corrigir eventuais problemas com as perguntas construídas. Foi dado especial enfoque à forma de descrever e detalhar as experiências corais (presentes e passadas) e à diferenciação dos papéis desempenhados nesse âmbito, quer do ponto de vista artístico (e.g. elemento do coro, ensaiador de naipe, maestro, etc.), quer do ponto de vista da estrutura organizacional do coro (e.g. fundação, órgãos sociais, direção, etc.).

De referir ainda que a pesquisa exploratória não foi autonomizada num capítulo à parte, embora a informação recolhida seja convocada, quando oportuno, no decurso da análise dos dados.

Análise documental

A análise documental ocorreu sobretudo em fase de recenseamento dos coros amadores (Estudo Empírico#1) e visou a identificação de coros em atividade. Compreendeu um conjunto vasto de materiais que são exemplo: diretórios ou listagens fornecidas por diversas entidades, notícias de imprensa sobre concertos e demais atividades de coros, agendas culturais de municípios, folhas de sala de concertos corais, programas e cartazes de encontros de coros. Incluiu ainda uma pesquisa online nas redes sociais *online* dos coros (e.g. facebook, site na Internet e/ou blogue)¹⁰².

¹⁰² Sobre o recenseamento de coros para o Estudo Empírico#1, ver adiante ponto 4.1.

Noutras fases de pesquisa, uma das formas encontradas para o registo e sistematização da informação sobre a atividade dos coros em Portugal foi a criação de uma base de dados com o objetivo de identificação sumária, em termos geográficos e cronológicos, de coros, eventos corais (festivais, encontros, congressos, concursos, competições, férias corais, semanas corais, entre outros), jornais e publicações periódicas especializadas, cursos de formação e documentos legislativos associados à prática coral amadora em Portugal. Esta base de dados, alimentada ao longo de toda a pesquisa, cobre um vasto período temporal (1862-2022) perfazendo um total de 1.414 registos. Dela se fez uso frequente ao longo de todo o processo de pesquisa (e de redação da tese), embora, atendendo aos objetivos da presente investigação, não tenha sido autonomizado o seu tratamento e análise sistemática.

Pesquisa extensiva

A pesquisa extensiva compreendeu, como se referiu anteriormente, dois inquéritos por questionário, um dirigido aos coros (Estudo Empírico#1) e outro dirigido aos elementos dos coros (Estudo Empírico#2), cujos detalhes referentes aos procedimentos metodológicos adotados são descritos nos dois próximos capítulos: capítulo 4 e capítulo 5, respetivamente. Para já, adiantam-se alguns aspetos referentes ao enquadramento e aos outputs destes dois estudos.

Como se disse anteriormente, a operação de inquirição aos coros (recenseamento, recolha e análise de informação) foi realizada no âmbito de um projeto de investigação específico, '*A Música no Meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*' '*A Música no Meio: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*'¹⁰³. Tendo como objetivo um aprofundamento do conhecimento sobre os coros, a articulação entre o referido projeto de investigação e a presente tese doutoral decorre não só de uma coincidência temporal (o projeto *Música/no/Meio* estava em curso quando aquando do desenho deste projeto de pesquisa doutoral) como também de uma conjugação de vontades de duas pessoas envolvidas em ambos os projetos¹⁰⁴. Refira-se que mais do que a partilha de um procedimento metodológico esta articulação também compreendeu a disponibilização de informação documental, empírica e etnográfica sobre grupos corais em Portugal recolhida pelo projeto *Música/no/Meio*, e, do lado do projeto de pesquisa doutoral, o enquadramento sociológico dado à prática de cantar em coro.

¹⁰³ Projeto financiado pela FCT (PTDC/EAT-MMU/117788/2010), sob coordenação científica de Maria do Rosário Pestana. Ver descrição atrás em nota de rodapé 19.

¹⁰⁴ Maria do Rosário Pestana como coordenadora científica do projeto de investigação *Música/no/meio* e coorientadora da presente pesquisa. Maria João Lima como responsável por uma das tarefas do referido projeto, precisamente a de inquérito por questionário aos coros amadores.

Quanto aos outputs de pesquisa, refira-se que os resultados deste inquérito não só foram sendo partilhados com a comunidade científica através de apresentações em encontros de âmbito nacional e internacional¹⁰⁵ como também estiveram na base de alguns artigos e demais publicações científicas que a seguir se elenca.

É o caso do artigo “Grupos de Cante Alentejano: um retrato a partir de dois inquéritos extensivos (1998 e 2013)” (M. J. Lima, 2015) onde se analisam e comparam as dinâmicas e transformações subjacentes aos grupos de cante alentejano, um sub-universo inquirido em dois momentos distintos através de dois inquéritos extensivos.

É também o caso do artigo “Grupos corais em Portugal: perfis e dinâmicas no início do século XXI” (Pestana & Lima, 2020) onde se apresentam os resultados gerais do inquérito aos grupos corais amadores recorrendo (sobretudo) a frequências simples e abarcando dimensões como o perfil dos coros e sua composição, atividades públicas e privadas desenvolvidas, repertórios musicais executados, contextos de atuação e espaços performativos utilizados.

Já quando ao Estudo Empírico#2, os resultados deste inquérito foram também sendo apresentados em encontros científicos de âmbito nacional e internacional¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Algumas das apresentações de resultados do Inquérito em encontros científicos:

2013 “In-between Art, Folk and Popular music: methodological options and main results of a survey on choral singing” Comunicação de Maria João Lima na *58th Annual Meeting - Society for Ethnomusicology*, Indianapolis, EUA, 14-17 novembro 2013.

2014 “Inquérito extensivo aos grupos corais amadores em Portugal: Síntese do processo e principais resultados”, Comunicação de Maria João Lima no colóquio *‘Ma fin est mon commencement’: Retrospectivas da primeira investigação sistemática sobre o canto em coro no contexto do orfeonismo*, em Portugal, Universidade de Aveiro, 29 outubro 2014.

2014 “In-between art, folk and popular music: Main results of an extensive survey on choral singing in Portugal”, comunicação de Maria João Lima na *International Conference Music and shared imaginaries: nationalisms, communities, and choral singing*, Universidade de Aveiro, 30 de outubro 2014.

2015 “Grupos de cante alentejano: Regularidades, dinâmicas e transformações identificadas em dois inquéritos extensivos (1998 e 2013)”, comunicação de Maria João Lima no *Colóquio Práticas Musicais no Alentejo: a terra, as memórias e o património*, Monsaraz, Casa do Cante, 24-25 julho 2015.

¹⁰⁶ Apresentações realizadas em encontros científicos no decorrer de diferentes etapas de pesquisa do Estudo Empírico #2 e com este diretamente relacionadas:

2016 “Cantar em coro: instituições e vidas singulares dos coralistas”, comunicação apresentada por Maria João Lima no *IX Congresso Português de Sociologia*. Faro: Universidade do Algarve, 6-8 de julho de 2016.

2017 “Choral singing as social practice: a study on institutions and amateur singers in Portugal”, paper apresentado por Maria João Lima na *RN02 - Sociology of the Arts 13th Conference of the European Sociological Association*. Atenas, 29 de agosto-1 setembro de 2017.

2017 “Cantar num coro amador: prática social e vidas singulares”, comunicação apresentada por Maria João Lima na *Workshop Internacional TODAS AS ARTES*. Porto: 12 de dezembro de 2017.

2021 “Cantar em coro: sociabilidade e bem-estar” comunicação apresentada por Maria João Lima na *Conferência Internacional Música para a Saúde e o Bem-Estar*. Evento online organizado pelo Iscte Saúde, 10 de março de 2021.

4. Inquérito aos grupos corais amadores em Portugal (estudo empírico#1)

Este capítulo incide sobre o método do Inquérito aos Grupos Corais Amadores em Portugal (Estudo Empírico#1). Descrevem-se as tarefas realizadas, o processo de recenseamento, o instrumento de notação e as medidas nele utilizadas, os procedimentos para recolha e tratamento dos dados bem como os de construção das variáveis.

O Inquérito aos Grupos Corais Amadores em Portugal foi realizado no âmbito do projeto '*A Música no Meio': o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*¹⁰⁷. Trata-se, como se disse anteriormente, de um inquérito extensivo por questionário, aplicado online, que teve como objetivo o levantamento das instituições dedicadas à prática coral amadora em Portugal em atividade em 2012 e 2013, compreendendo dimensões como a distribuição geográfica, o tempo de existência, as atividades realizadas, o perfil dos elementos dos coros e dos seus diretores, o repertório musical que executam, os contextos e espaços de atuação bem como os modelos performativos que implementam.

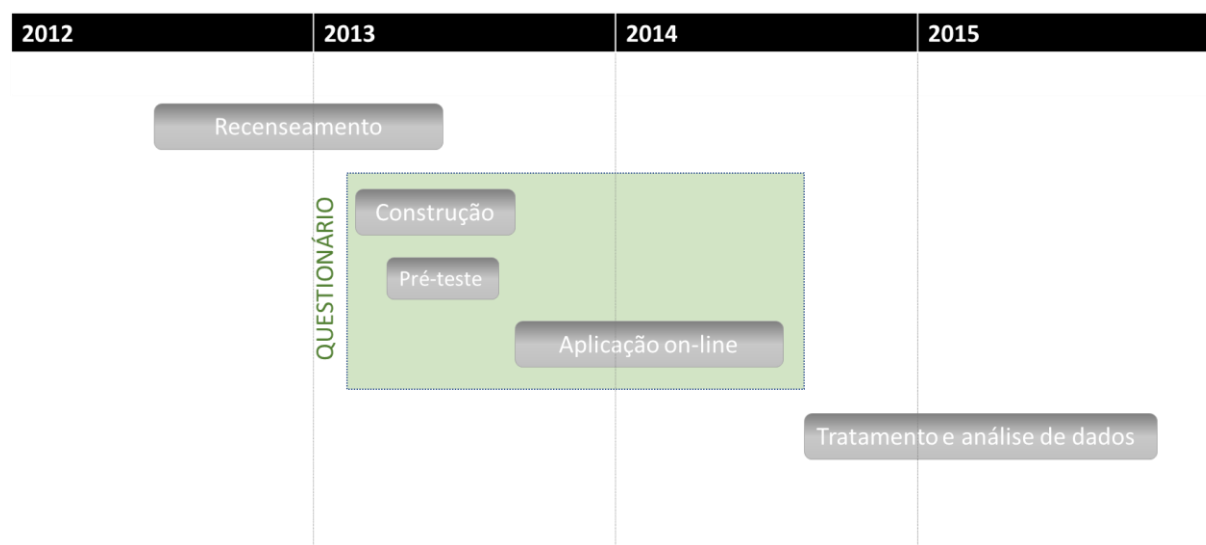
O universo de inquirição abrangeu coros amadores *formalmente estruturados* (Castelo-Branco & Lima, 1998), localizados em Portugal, com pelo menos nove elementos cantores e com atividade pública (e.g. com pelo menos um concerto realizado) durante o período de doze meses¹⁰⁸. Exclui os grupos corais dedicados exclusivamente à prática religiosa e os que integram currículos escolares (e.g. com avaliação de desempenhos) uma vez que, nestes dois casos, os seus elementos não estão a propriamente a praticar o canto em coro "em tempo de lazer [...] fora das obrigações escolares ou profissionais", de acordo com a aceção de prática cultural amadora dada por Olivier Donnat (1996, p. 174)¹⁰⁹. Todo o processo de preparação, recolha e tratamento de informação decorreu entre 2012 e 2015 (figura 4.1).

¹⁰⁷ Projeto financiado pela FCT (PTDC/EAT-MMU/117788/2010), sob coordenação científica de Maria do Rosário Pestana. Ver descrição atrás em nota de rodapé 19.

¹⁰⁸ Como se detalha adiante neste capítulo, fixou-se o período de outubro de 2012 a setembro de 2013, uma vez que os ciclos de atividade da maior parte destes grupos não correspondem ao ano civil nas sim a uma temporada artística.

¹⁰⁹ Esta opção de exclusão da amostra destes agrupamentos foi também seguida em outros estudos. Ver, a este propósito, por exemplo, o estudo aplicado em França (Lephay-Merlin, 2007, pp. 9-10).

Figura 4.1 Cronograma das fases do Estudo Empírico#1



4.1 Recenseamento

A inexistência de um registo nacional de grupos corais – atualizado, sistematizado e extensivo a todo o território nacional – suscitou a realização de um recenseamento de raiz. Numa primeira fase recorreu-se a listagens de coros facultadas por diversas entidades¹¹⁰ pelo que os dados de identificação e de caracterização dos grupos foram estruturados em formato de base de dados em MS Excel tendo o coro como unidade de registo. Os registos foram depois sistematicamente cruzados de modo a eliminar duplicações, normalizar informação e completar os dados constantes em cada campo¹¹¹.

Seguiram-se procedimentos de recolha e de verificação relativamente à atividade pública de cada coro no período de referência (outubro de 2012 a setembro de 2013, relembre-se). Para esse efeito, foram estabelecidos protocolos de pesquisa online e, quando existentes, consultadas as redes sociais *online* dos coros (e.g. facebook, site na Internet ou blogue). Nos casos em que não foi detetada online

¹¹⁰ Designadamente INET-MD, Fundação INATEL, Federação Nacional do Movimento Coral (FENAMCOR), Casa do Cante, Associação de Coros da Área de Lisboa (ACAL) e Federação do Folclore Português (FFP). Teve-se ainda em conta uma multiplicidade de diretórios culturais organizados por entidades públicas e privadas, de âmbito regional, nacional e até internacional, disponíveis online. No que diz respeito aos Grupos de Cante Alentejano, beneficiou-se da existência de um levantamento realizado pela *Casa do Cante* no âmbito da candidatura do Cante Alentejano à Lista Representativa da UNESCO de Património Cultural Imaterial da Humanidade (P. Lima, 2012), permitindo o acesso aos nomes e contactos de Grupos de Cante Alentejano ativos em 2012.

¹¹¹ A este propósito refira-se que, para um número significativo de registos, foi necessário realizar contactos telefónicos diretos com os dirigentes dos coros e/ou serviços autárquicos respetivos de forma a obter um endereço de email para envio do questionário. Apesar de todos estes esforços, e como se descreverá adiante, não foi possível obter um endereço de email para todos os grupos recenseados.

qualquer atividade, os dados foram confirmados pelos investigadores do projeto *Música/no/meio*, entretanto no terreno, bem como auscultados alguns informantes locais privilegiados.

Complementarmente, desenvolveram-se estratégias cruzadas com vista a obter um recenseamento o mais exaustivo possível. Por exemplo, foi feita uma auscultação junto de municípios (à data) sem coros registados na base de dados no sentido de confirmar a inexistência de agrupamentos corais no seu território. Ainda neste âmbito, fez-se uso de fontes documentais diversas, como agendas culturais de municípios, folhas de sala de concertos e programas de encontros de coros realizados em Portugal em 2012 e 2013.

De referir que, ao longo do processo de recenseamento, foi possível constatar um conjunto de particularidades que dificultam a delimitação deste universo. Disso são exemplo: a multiplicidade de designações usadas para um mesmo agrupamento; a criação de novos agrupamentos a partir de outros previamente existentes; a ocorrência de períodos prolongados de inatividade nos grupos; e a incerteza quanto às características dos grupos. Estas particularidades acabariam por ter implicações ao nível dos procedimentos metodológicos mobilizados, designadamente na construção do questionário a aplicar¹¹².

4.2 Contributos para a construção do questionário

As questões exploradas no questionário partiram do levantamento de terreno sobre a prática coral amadora realizado por investigadores do projeto *Música/no/Meio* em diversas localidades do país. Na elaboração do questionário foi, portanto, determinante o conhecimento que estava a ser produzido sobre a realidade local, e que permitiu, por exemplo, a identificação de subcategorias de agrupamentos corais e dos seus repertórios musicais que seriam posteriormente usadas no questionário como opções de resposta (ver quadro 4.1, questões Q28 a Q32).

A par disto, foram recursos importantes na construção deste questionário os instrumentos de notação utilizados em estudos extensivos sobre agrupamentos musicais em Portugal (Castelo-Branco et al., 2003, pp. 123-141) e também sobre grupos corais de outros países (European Choral Association – Europa Cantat, 2015; Kushner, 2013; Lephay-Merlin, 2007; Lurton, 2007, pp. 69-80). Mais especificamente, fez-se uso da experiência e do conhecimento produzido através do primeiro estudo extensivo e sistemático aplicado ao universo dos grupos de música tradicional em Portugal¹¹³, tendo sido

¹¹² Ver adiante neste capítulo os subpontos Personalização do questionário e Filtros e circuitos de perguntas.

¹¹³ O *Inquérito aos Grupos de Música Tradicional* foi realizado em 1998 pelo INET-md Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, no âmbito do projeto de investigação “A Revivificação do Património Tradicional Expressivo em Portugal no Século XX” (PLUS/C/CUL/1163/95) financiado pelo Programa Lusitânica da FCT e pelo Instituto Camões, com coordenação científica de Salwa Castelo Branco. Os resultados foram

particularmente útil o conceito, então desenvolvido, de grupo ‘formalmente estruturado’ (Castelo-Branco & Lima, 1998) bem como o conhecimento daí decorrente relativo a dimensões, também exploradas naquele inquérito, como a caracterização histórica e institucional, estrutura e organização, repertório musical, atuações, apoios e financiamentos e ainda dificuldades e projetos para o futuro.

Na construção do questionário foram também tidos em conta as variáveis utilizadas em estudos à escala nacional realizados noutros países – como é o caso de um estudo francês (Lephay-Merlin, 2007; Lurton, 2011) e de um outro norte-americano (Kushner, 2013) – bem como o levantamento, então no terreno, sobre os coros existentes em território europeu promovido pela European Choral Association (2015).

4.3 Questionário

O questionário dirigido aos responsáveis pelos coros abrangeu um amplo espectro de temáticas, com 57 questões – 15 das quais resultantes de desdobramentos – correspondentes a 7 dimensões de análise: Perfil; Caracterização histórica e institucional; Composição e funcionamento; Repertório musical; Concertos e formação; Divulgação e comunicação; Apoios e financiamento (quadro 4.1).

Da parte final do questionário constam ainda quatro questões que se prendem com os contactos do coro e dos seus responsáveis (incluindo a direção artística e da pessoa que procedeu ao preenchimento do questionário) bem como uma pergunta facultativa, de resposta aberta, destinada a recolher comentários e sugestões.

Uma vez detetado, em pesquisa de terreno, que os ciclos de atividade destes grupos geralmente não correspondem aos anos civis, considerou-se pertinente fixar no questionário um outro período de referência de doze meses (de outubro de 2012 a setembro de 2013) de forma a facilitar a resposta por parte dos grupos. Esta referência temporal é utilizada nas perguntas relacionadas com a regularidade dos ensaios (Q27), o repertório musical (Q28 a Q32), as atividades desenvolvidas (Q33 a 46), os meios de comunicação utilizados (Q47) e os apoios/financiamento (Q48 a 52).

objeto de diversas publicações (Castelo-Branco & Lima, 1998; Castelo-Branco et al., 2001, 2003). O inquérito dirigia-se a grupos formalmente estruturados, em atividade no ano de 1998 e cuja atividade principal residia na representação de práticas musicais portuguesas tidas or tradicionais podendo conter uma componente coreográfica (dança), para além da instrumental e/ou vocal (Castelo-Branco, Neves & Lima, 2003, p. 75).

Quadro 4.1 Dimensões de análise e indicadores do questionário (Estudo Empírico#1)

Dimensões de análise	Indicadores	Questão
Perfil	Designação do grupo	Q1
	Filtro: 'grupo folclórico' ou 'grupo etnográfico'	Q2-4
	Qualificativos	Q5
	Grupos 'infantil', 'infanto-juvenil' ou 'juvenil'	Q6-7
	Filtro: 'coro curricular'	Q8
	Filtro: 'coro litúrgico'	Q9
	Configuração habitual: número de vozes e tipo	Q10
Caracterização Histórica e Institucional	Ano de fundação	Q11
	Formação de origem	Q12-13
	Interrupção de atividade	Q14-15
	Existência Jurídica e Estatuto Jurídico	Q16-17
	Local onde decorrem as atividades	Q18
	Recursos	Q19
	Relação com outras estruturas ou entidades	Q20
	Filiação em Associações ou Federações Corais	Q21-22
Composição e Funcionamento	Número de elementos por Sexo	Q23
	Número de elementos por escalão etário	Q24
	Recrutamento de novos elementos	Q25
	Profissionais ligados à música	Q26
	Regularidade de ensaios	Q27
Repertório Musical	Características gerais do repertório	Q28
	Domínios e géneros musicais privilegiados	Q29-30
	Responsabilidade na escolha do repertório	Q31
	Fontes utilizadas para a escolha do repertório musical	Q32
Atividades: Concertos e Formação	Número de atuações públicas nos últimos 12 meses	Q33
	Atuações por tipo de iniciativa	Q34
	Espaços onde se realizam as atuações	Q35
	Âmbito das atuações (atualidade e últimos 5 anos)	Q36-37
	Organização de concertos	Q38
	Organização de outras atividades	Q39
	Formações em concerto	Q40
	Fardamento, traje ou vestuário para atuações	Q41
Ações de formação para elementos do coro	Q43-45	
Divulgação e Comunicação	Edições	Q46
	Recorrência de utilização de meios de comunicação	Q47
Apoios e Financiamento	Formas de financiamento	Q48
	Apoios	Q49
	Despesas com recursos humanos	Q50
	Comparticipação por parte dos elementos do coro	Q51
	Dificuldades	Q52
	Principais projetos para o futuro	Q53
-	Contactos do coro e dos seus responsáveis	Q54
	Direção artística	Q55
	Contacto responsável pelo preenchimento do questionário	Q56
	Comentários e sugestões	Q57

Nota: questionário em anexo B.

Personalização do questionário

Através de um conjunto de programações informáticas disponíveis na plataforma online de administração do questionário (SurveyMonkey) foi possível personalizar alguns enunciados de perguntas fazendo uso de informações recolhidas em perguntas anteriores¹¹⁴, e que o quadro 4.2 exemplifica.

Quadro 4.2 Exemplos de enunciados de perguntas criados com recurso a ‘text piping’ (EE#1)

<p>Q1 De entre as seguintes designações, qual a que melhor identifica o grupo? R: Coro</p> <p>Q11 Qual a data de fundação do Coro [resposta dada à Q1]? R: 1982.</p> <p>Q12. Anteriormente a 1982 [resposta dada à Q11], houve alguma formação que tenha dado origem ao Coro [resposta dada à Q1]? (...)</p>

Na maioria das vezes, este recurso permitiu utilizar a resposta dada na Q1 (designação geralmente utilizada para identificar o grupo) de forma personalizar o questionário para o tornar mais amigável. Em três perguntas (Q12, Q14 e Q46) é utilizada a resposta dada na Q11 (data de fundação do coro) com o objetivo de delimitar o período de atividade do grupo e assim poder apurar as formações que estiveram na sua origem (Q12), os períodos de interrupção de atividade (Q14)¹¹⁵ e as edições efetuadas (Q46). Na pergunta de desdobramento referente aos contactos da Direção artística (Q56) o enunciado é personalizado de acordo com a resposta anterior (Q55).

Filtros e circuitos de perguntas

A incerteza quanto às características de alguns dos grupos recenseados reforçou a necessidade de, mesmo em fase de aplicação do questionário, controlar o recorte da pesquisa. Neste sentido, foram incluídos no questionário circuitos específicos de *perguntas-filtro* (Bryman, 2012, pp. 219-220) que

¹¹⁴ ‘Text piping’ é uma função disponibilizada pelas plataformas de aplicação de online de questionários que permite transpor texto de uma pergunta para outra, dependendo das opções anteriores selecionadas pelo respondente. Ou seja, permite, caso a caso, e à medida que cada inquirido avança no questionário, personalizar as perguntas (ou opções de resposta) com base nas suas respostas a perguntas anteriores.

¹¹⁵ Recorde-se que, ainda em fase de recenseamento, se detetaram situações de coros com períodos prolongados de inatividade e de coros criados a partir outros agrupamentos anteriormente existentes. Estas situações levaram a incluir no questionário perguntas específicas, como a Q14 e a Q15 que dessem conta destas dinâmicas.

permitiram confirmar determinadas características dos coros e, com isto, excluir da análise três situações particulares, designadamente: coros cujos elementos cantantes também dançassem e/ou tocassem um instrumento musical; coros com atividade exclusivamente litúrgica; e coros integrados em currículos escolares com uma avaliação formal dos desempenhos individuais dos seus elementos.

Assim, estas *perguntas-filtro* foram aplicadas aos casos de grupos que, em resposta a uma pergunta do questionário, se identificavam como sendo 'grupo folclórico' e/ou 'grupo etnográfico' (Q1)¹¹⁶ e ainda aos casos de coros que se reviam nos qualificativos 'litúrgico' ou 'curricular' (Q5). A resposta a cada uma das perguntas-filtro determinaria a confirmação dos critérios previamente estabelecidos e, conseqüentemente, a continuação do preenchimento do questionário ou, no caso da não confirmação dos referidos critérios, o encerramento imediato do questionário (quadro 4.3).

Quadro 4.3 Esquema de perguntas-filtro do questionário (EE#1)

Condições de aplicação	Perguntas-filtro	Opções de resposta	Consequência
Q1. De entre as seguintes designações, qual a que melhor identifica o grupo? <i>- grupo folclórico</i> Ou <i>- grupo etnográfico</i>	Q2. Os elementos que formam o coro participam na dança?	Sim	Encerra questionário
		Não	Continua
	Q3. Os elementos que formam o coro também participam na tocata?	Sim	Encerra questionário
		Não	Continua
	Q4. Quantos elementos do grupo só cantam?	Até 8 elementos	Encerra questionário
		9 ou mais elementos	Continua
Q5. Dos seguintes qualificativos, assinale os que se aplicam <i>- curricular</i>	Q8. Se respondeu 'Curricular', os elementos que compõem o [Q1] são avaliados no âmbito desta unidade curricular?	Sim, todos os elementos são avaliados	Encerra questionário
		Sim, apenas parte é avaliado	Encerra questionário
		Não, não há avaliação formal	Continua
Q5. Dos seguintes qualificativos, assinale os que se aplicam <i>- litúrgico</i>	Q9. No caso de ter assinalado 'Litúrgico', a função litúrgica que o [Q1] assume corresponde...	... à sua única atividade	Encerra questionário
		... à sua principal atividade, embora ocasionalmente atue fora do âmbito litúrgico	Continua
		... apenas a uma das suas atividades, uma vez que atua frequentemente fora do âmbito litúrgico	Continua

¹¹⁶ Esta situação em concreto decorre da constatação, em pesquisa de terreno realizada pela equipa do projeto *Música/no/meio*, da existência de componentes vocais de alguns destes agrupamentos (também designadas por *cantatas*) com atividade autónoma e paralela à do resto do grupo, com atuações públicas onde apenas apresentam a vertente vocal/coral.

Pré-teste do questionário

O pré-teste do questionário procurou indagar não só aspetos técnicos relacionados com a programação informática da plataforma SurveyMonkey (e.g. operacionalidade, acessibilidade, exportação dos dados resultantes) mas também aspetos relacionados com a formulação das perguntas, designadamente no que diz respeito à clareza/ambiguidade, facilidade de compreensão, adequação aos perfis dos grupos, extensão do questionário, obrigatoriedade de resposta a todas as perguntas, entre outros.

O pré-teste foi realizado presencialmente por investigadores do projeto *Música/no/meio* junto de responsáveis de nove coros¹¹⁷ simulando as condições reais de aplicação do questionário online. Procedeu-se ainda à anotação de reações, dúvidas, comentários e sugestões que foram posteriormente discutidos pela equipa do projeto *Música/no/meio* e integrados na versão final do questionário (anexo B). Desta feita, as principais alterações ao questionário resultantes desta fase de pré-teste visaram uma maior clareza do enunciado de algumas perguntas (e opções de resposta) bem como a especificação, no texto introdutório, de quem deveria responder ao questionário. Acrescente-se ainda que os dados obtidos neste pré-teste permitiram ainda testar o processo de exportação dos dados, o plano de análise e a pertinência das variáveis.

4.4 Aplicação do questionário

Como anteriormente referido, a aplicação do inquérito decorreu via online¹¹⁸ no período compreendido entre 25 de outubro de 2013 e 6 de abril de 2014. A aplicação foi iniciada com um email enviado a todos os coros recenseados que continha a apresentação do estudo e respetivo convite à participação e que incluía um link individualizado de acesso ao questionário para cada coro (anexo C)¹¹⁹. Após este envio, seguiu-se um protocolo para o despiste das mensagens automáticas de erro entretanto recebidas¹²⁰ de forma a assegurar a devida receção por parte dos grupos. Foi ainda feito o acompanhamento das respostas submetidas na plataforma e ainda o envio de emails de insistência para os grupos à data sem

¹¹⁷ Estes nove agrupamentos foram escolhidos de forma a cobrir diferentes perfis de grupos, localizações geográficas, tipos de organização e repertórios musicais.

¹¹⁸ De entre as várias vantagens que determinaram a escolha deste modo de administração (Bryman, 2012, pp. 674-678) constam as que se referem à fiabilidade na construção de questionários, à facilidade de gestão da aplicação, à possibilidade de o preenchimento do questionário ser feito em diferentes momentos e em diferentes dispositivos – uma vez que as respostas dadas ficavam gravadas e acessíveis através de um link único por coro – e à exportação direta dos dados para um software de análise estatística (IBM SPSS Statistics).

¹¹⁹ O link de acesso era único por coro de forma a permitir que o preenchimento pudesse ser feito através de vários dispositivos, revisto e alterado a qualquer momento sem perda de informação.

¹²⁰ As mensagens de erro recebidas deveram-se a endereços de email entretanto alterados, que deixaram de estar ativos ou mesmo que deixaram de existir.

resposta (lembretes). Findo o período inicialmente previsto para a aplicação do questionário (10 de novembro de 2013), e no seguimento de diversos pedidos por parte dos coros envolvidos no estudo, o prazo foi alargado, tendo os últimos questionários sido rececionados a 6 de abril de 2013.

Respostas obtidas

O Inquérito foi enviado a 1.201 grupos corais recenseados e com endereço de email¹²¹. Obtiveram-se 611 respostas das quais 503 foram consideradas válidas¹²², o que corresponde a uma taxa de participação de 46% e uma taxa de resposta de 38%, relativamente ao universo de pesquisa, valor bastante satisfatório considerando o método de inquirição utilizado (Bryman & Teevan, 2005, pp. 82-84).

Quadro 4.4 Recenseamento, envios e respostas ao EE#1 por Distrito e Região Autónoma (%)

Distrito e Região Autónoma	Recenseamento	Envios	Respostas obtidas	Respostas válidas
Aveiro	7,9	8,6	8,7	9,3
Beja	7,9	5,6	5,2	5,2
Braga	7,3	7,3	7,2	7,8
Bragança	0,8	0,8	1,0	0,8
Castelo Branco	1,4	1,3	1,5	1,4
Coimbra	6,7	6,9	8,7	9,3
Évora	3,6	3,1	2,3	2,2
Faro	3,1	3,3	2,9	3,0
Guarda	1,4	1,5	2,0	2,0
Leiria	3,6	3,7	3,9	4,4
Lisboa	17,0	18,4	19,5	19,1
Portalegre	1,7	1,6	2,1	2,2
Porto	14,5	14,7	13,1	11,7
Santarém	3,7	4,0	4,3	4,2
Setúbal	6,3	6,6	5,2	5,4
Viana do Castelo	2,0	2,1	2,8	2,2
Vila Real	1,6	1,5	1,0	1,0
Viseu	4,5	4,4	4,1	4,0
R. A. Açores	2,9	2,7	3,1	3,6
R. A. Madeira	2,0	1,9	1,5	1,4
Total	100,0	100,0	100,0	100,0
	1.323	1.201	611	503

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

¹²¹ Dos 1.323 grupos recenseados apenas 1.201 tinham, à data, email de contacto.

¹²² Das 108 respostas invalidadas, a grande maioria (77) corresponde ao preenchimento parcial do questionário deixando em branco uma parte muito substancial de questões; e uma parte ainda assim significativa (24) refere-se a casos em que não foram cumpridas as condições determinadas pelas perguntas-filtro. As restantes sete foram invalidadas já em fase de tratamento dos dados, e dizem respeito a coros com menos de 9 elementos (5 casos) e coros sem atividade pública em 2012 (2 casos).

O controlo da aplicação teve por base um conjunto de indicadores, sendo o mais relevante o Distrito da sede do coro (quadro 4.4). Nesta medida, e comparando as estruturas dos contingentes correspondentes a diferentes fases do processo, constata-se que as respostas válidas obtidas não traduzem desvios significativos face ao universo recenseado (± 1 ponto percentual). Excetuam-se, porém, dois distritos que evidenciam ter uma menor representação na amostra (Porto e Beja¹²³) e, pelo contrário, outros dois com maior representação (Coimbra e Lisboa).

4.5 Tratamento e análise dos dados

Para o tratamento e análise dos dados fez-se uso de métodos de análise estatística univariada, bivariada e multivariada. As respostas às questões fechadas foram tratadas com software de tratamento estatístico (IBM SPSS Statistics) e as abertas com MS Excel. A preparação da base de dados incluiu procedimentos de recodificação das opções em aberto de perguntas fechadas.

A análise estatística foi realizada utilizando frequências e tabulações cruzadas. Complementarmente, fez-se uso de técnicas multivariadas de análise dos dados. Mais especificamente, a Análise de Componentes Principais (ACP) permitiu definir 6 dimensões que diferenciam os repertórios musicais dos coros (ver adiante capítulo 9) e a Análise de Correspondências Múltiplas (ACM), em conjunto com a Análise de Clusters, permitiram definir uma tipologia de coros tendo em conta um conjunto revelante de variáveis e categorias (capítulo 10). Testes de significância estatística foram usados para apoiar a análise, estando os resultados descritos em notas dos respetivos quadros e figuras.

Variáveis derivadas

Ao longo do processo de análise tornou-se relevante a construção de um conjunto de variáveis derivadas. É o caso da região onde está localizada a sede do coro, o habitat e a composição etária predominante dos coros.

Para a Região, a informação recolhida por concelho foi codificada em NUTS II - Nomenclatura das Unidades Territoriais para fins Estatísticos, Nível II, atualização de 2013. As NUTS correspondem a uma uniformização da informação estatística europeia e resulta da coordenação entre o EUROSTAT e os organismos oficiais dos Estados-Membros na mesma área, no caso português o INE – Instituto Nacional de Estatística (INE, 2015).

¹²³ Repare-se no caso de Beja (com 5% de respostas válidas e 8% de coros recenseados): esta subrepresentação é devida à já referida inexistência (ou grande dificuldade na obtenção) de endereços de email de uma parte significativa de grupos recenseados.

Relativamente à variável Habitat, esta foi construída a partir das respostas referentes à freguesia de implantação do coro e de acordo com a nomenclatura territorial atualizada referente ao grau de urbanização – Tipologia das Áreas Urbanas (TIPAU 2014). Esta tipologia do INE diferencia as freguesias do território nacional em ‘Áreas predominantemente urbanas (APU)’, ‘Áreas mediamente urbanas (AMU)’ e ‘Áreas predominantemente rurais (APR)’¹²⁴, de acordo com a mais atual divisão administrativa – versão da Carta Administrativa Oficial de Portugal de 2013 (CAOP 2013)¹²⁵. De forma a facilitar a leitura dos dados (Parte III, capítulos 6, 7, 8, 9 e 10), optou-se por referenciar esta variável como ‘Habitat’ e as suas categorias como ‘Urbano’, ‘Intermédio Urbano’ e ‘Rural’.

A variável ‘Composição etária predominante do coro’ foi criada a partir das quatro variáveis que compõem a Q24 (< 18; 18 a 30; 31 a 65 e Mais de 65 anos) e cujas categorias dão conta da percentagem de elementos do coro por cada escalão etário (0%; menos de 25%, entre 25% e 50%; entre 50% e 75%, Mais de 75%; 100%). Com o objetivo de reduzir a informação a uma única variável procedeu-se à classificação do escalão etário predominante, ou seja, aquele com pelo menos 75% do total de elementos com idades compreendidas nos intervalos etários correspondentes. Os casos de coros que não cumpriam este critério de classificação (18% do total da amostra) evidenciavam, por seu turno, uma distribuição equitativa dos seus elementos por todos os escalões etários considerados, pelo que foram classificados como ‘transgeracionais’.

¹²⁴ De acordo com a definição do conceito do INE, Área Predominante Urbana (APU) é a freguesia “que contempla, pelo menos, um dos seguintes requisitos: 1) o maior valor da média entre o peso da população residente na população total da freguesia e o peso da área na área total da freguesia corresponde a espaço urbano, sendo que o peso da área em espaço de ocupação predominantemente rural não ultrapassa 50% da área total da freguesia; 2) a freguesia integra a sede da Câmara Municipal e tem uma população residente superior a 5.000 habitantes; 3) a freguesia integra total ou parcialmente um lugar com população residente igual ou superior a 5 000 habitantes, sendo que o peso da população do lugar no total da população residente na freguesia ou no total da população residente no lugar, é igual ou superior a 50%.” É Área Mediamente Urbana (AMU) a “freguesia que contempla, pelo menos, um dos seguintes requisitos: 1) o maior valor da média entre o peso da população residente na população total da freguesia e o peso da área na área total da freguesia corresponde a Espaço Urbano, sendo que o peso da área de espaço de ocupação predominantemente rural ultrapassa 50% da área total da freguesia; 2) o maior valor da média entre o peso da população residente na população total da freguesia e o peso da área na área total da freguesia corresponde a espaço urbano em conjunto com espaço semiurbano, sendo que o peso da área de espaço de ocupação predominantemente rural não ultrapassa 50% da área total da freguesia; 3) a freguesia integra a sede da câmara municipal e tem uma população residente igual ou inferior a 5.000 habitantes; 4) a freguesia integra total ou parcialmente um lugar com população residente igual ou superior a 2.000 habitantes e inferior a 5 000 habitantes, sendo que o peso da população do lugar no total da população residente na freguesia ou no total da população residente no lugar, é igual ou superior a 50%.” Finalmente, Área Predominante Rural (APR) é a “Freguesia não classificada como “Área Predominantemente Urbana” nem “Área Mediamente Urbana”. In Sistema de Metainformação do INE (<https://smi.ine.pt/Versao/Detalhes/3486> consultado em setembro de 2019).

¹²⁵ Esta classificação teve como base o ficheiro ‘Freguesias classificadas segundo a Tipologia de Áreas Urbanas (CAOP2013) nível 1 e 2 para as NUTS 2013’ disponível no Sistema de Metainformação do INE (<https://smi.ine.pt/Versao/Detalhes/3486>).

Outras variáveis derivadas, também criadas *a posteriori*, referem-se à classificação por sexo dos elementos que compõem as direções artísticas e administrativas dos coros, classificação essa obtida através dos nomes próprios solicitados no questionário (Q54 e Q56).

Refira-se ainda que, ao longo do processo de análise dos dados, e de forma a melhor compreender a implantação dos coros amadores no território nacional, considerou-se pertinente comparar os dados do Estudo Empírico#1 com dados secundários, sobretudo estatísticas oficiais.

Dados qualitativos

Quanto aos dados qualitativos resultantes de perguntas abertas ou de opções em aberto de perguntas fechadas, optou-se por, sempre que pertinente, os incorporar no texto de análise através do recurso à transcrição de excertos anonimizados¹²⁶.

¹²⁶ De forma a salvaguardar o anonimato das respostas, os excertos transcritos utilizados no texto são identificados pelo perfil dos coros de acordo com a seguinte composição e sequência: [ID resposta, localização da sede (NUTS III), data de fundação, total de elementos, faixa etária predominante]. Note-se que, embora este texto siga o acordo ortográfico em vigor, nos excertos transcritos manteve-se a redação dada pelos inquiridos.

5. Inquérito aos elementos dos coros (estudo empírico#2)

Este capítulo incide sobre a metodologia do Inquérito aos elementos dos coros (Estudo Empírico#2). Descreve-se em pormenor as perspetivas adotadas e os diversos contributos usados para a construção do instrumento de notação (o inquérito por questionário), as medidas nele utilizadas, o processo de construção da amostra, os procedimentos para recolha e tratamento dos dados, bem como os de transformação e construção de variáveis.

5.1 Perspetivas adotadas e contributos para a construção do questionário

Foram recursos importantes na construção do presente questionário os instrumentos de notação (e.g. inquéritos por questionário e guiões/grelhas de entrevistas) utilizados em estudos anteriores sobre participação artística e musical da população adulta (Bell, 2008; Donnat, 1996; Dubois et al., 2013; Durrant, 2005; Einarsdottir, 2012; Eurobarómetro, 2013; Pitts, 2009; Rensink-Hoff, 2009; Vanherwegen et al., 2011).

Mais especificamente, para o bloco sobre as práticas culturais fez-se uso das escalas de frequência e das atividades culturais consideradas no Eurobarómetro especial sobre acesso e participação cultural (Eurobarómetro, 2013) de forma a permitir uma confrontação, à escala nacional e à escala europeia, com a população. A esta bateria de indicadores, acrescentou-se uma nova pergunta sobre a atividade de “assistir a concertos de coros”, uma vez que a agregação de domínios culturais e artísticos patente neste instrumento de notação do Eurobarómetro (e.g. “ir a um concerto”) não detalha em pormenor modalidades ou contextos de realização (J. S. Neves, 2015, p. 32) afigurando-se, por isso, necessária esta particularização para os propósitos do presente estudo. Também no sentido de procurar um maior detalhe na informação recolhida, e dada a relevância que as práticas expressivas ocupam na presente pesquisa, considerou-se pertinente utilizar uma outra escala para estas práticas, mais alargada (6 pontos

em vez de 4), de forma a aferir regularidades de realização mais concretas referenciadas ao dia, semana ou mês.

O bloco de perguntas sobre as representações associadas à prática coral teve por base o *Singer Questionnaire - Choral Survey* (SQ) desenvolvido e testado num estudo da área da psicologia (Rensink-Hoff, 2009). Assim, e visando aferir o grau de concordância com um conjunto muito alargado de itens, este questionário abarcava dez dimensões das quais foram consideradas quatro¹²⁷: *Social Interaction* (SI), que corresponde a situações em que uma pessoa usufrui da atmosfera social de cantar num coro e desfruta da oportunidade de construir redes sociais e interagir com outras pessoas; *Social* (So), que compreende situações em que uma pessoa procura adaptar-se às influências normativas de outras pessoas relevantes (por exemplo, amigos ou família); *Skills Development* (SD), que descreve situações em que uma pessoa é motivada a cantar no coro pela perspectiva de adquirir experiência musical e competências que podem eventualmente ser benéficas para a ajudar a cantar melhor; *Understanding* (Un), que abarca situações em que uma pessoa está particularmente interessada em melhorar a compreensão de si própria, ou das pessoas com quem canta, do coro, e/ou da comunidade em geral (Rensink-Hoff, 2009).

De referir ainda outros contributos relevantes para a construção do presente questionário, designadamente no que se refere ao *background* individual e experiência coral (Einarsdottir, 2012), à trajetória e formação musical (Dubois et al., 2013) e aos recursos subjacentes à participação individual na perspectiva da participação cultural ativa (Vanherwegen et al., 2011). Porém, nenhum destes instrumentos de notação foi considerado integralmente adequado para ser utilizado neste estudo, embora em conjunto tenham contribuído para a solução final encontrada (ver questionário final em anexo D).

Contributos da pesquisa exploratória

Como se viu anteriormente, a informação disponível sobre a prática coral poucas vezes tem em conta a relação entre os indivíduos e o agrupamento artístico que integram. Pouco se sabe, também, sobre a forma como a prática coral se inscreve no curso de vida (Pais, 2010) dos indivíduos.

A pesquisa exploratória desenvolvida no âmbito da presente tese, consubstanciada quer nas entrevistas exploratórias quer na observação participante em fase inicial de pesquisa, foi permitindo identificar três dimensões que, à escala individual, apontam para diferenciados modos de relação dos

¹²⁷ As restantes 6 dimensões em que se organizam os itens do *Singer Questionnaire - Choral Survey* (SQ) (Rensink-Hoff, 2009) são: Valores, Reconhecimento, Reciprocidade, Reatividade, Autoestima e Proteção.

indivíduos com as instituições corais (A. F. Costa, 2004) e, por esse motivo, devem ser tidos em conta quando se analisam os contextos individuais da prática coral.

As três dimensões encontradas referem-se à Experiência coral e aprendizagem musical no âmbito da prática coral; a mobilidade entre coros e a participação simultânea em coros.

Experiência coral e aprendizagem musical

Cantar em coro é algo que nos conecta com as pessoas. Porque estamos a cantar e o instrumento é nosso, vem de dentro de nós. E estamos a tentar combinar algo que vem de dentro de nós com a voz do lado, para produzir um som agradável. É bom. Mas é algo que não é assim tão fácil como parece. Exige experiência. Exige aprendizagem. Exige técnica.

[excerto de entrevista exploratória, mulher, 51 anos, 25 junho 2015]

Este excerto de entrevista a uma mulher de 51 anos, com mais de 20 anos de experiência de participação em coros amadores, ilustra as especificidades da prática coral e a importância dada à técnica vocal e à aprendizagem musical. De facto, vários estudos sobre a prática coral têm mostrado que, para os elementos adultos dos coros amadores, esta é o "primary musical setting" para retomar a atividade musical após os anos escolares (Bell, 2008, p. 229) permitindo, inclusivamente, a aprendizagem e a aquisição de novas competências musicais (Einarsdottir, 2012; Finnegan, 2007 [1989]).

Assim, e sabendo-se desde já que a componente formativa é uma aposta efetiva por parte dos coros (pelo menos de uma parte significativa destes), é pouco conhecida a forma como esta ligação entre prática artística e a aprendizagem musical (quer esta seja formal, não formal ou mesmo informal) é entendida pelos elementos dos coros, pelo que deve ser tido em conta no presente estudo.

Mobilidade entre coros

Ao longo da pesquisa exploratória foram identificados percursos individuais em mais do que um coro. O projeto artístico do coro, o repertório musical escolhido, o horário dos ensaios, a personalidade do maestro, a perspetiva de atuações futuras, bem como a exigência técnica requerida (de elevada dificuldade ou, pelo contrário, não suficientemente desafiadora) são alguns dos motivos evocados pelos informantes ao longo do trabalho exploratório de pesquisa como justificativos da mobilidade entre coros.

Nos anos 80, quando frequentou a licenciatura em engenharia informática numa universidade pública, M. integrou o coro desta instituição. Com o passar do tempo, e tendo fixado a sua vida a mais de 30 Km de distância, a sua participação ensaios começou a tornar-se complicada, pelo que acabou por deixar esse coro universitário. Experimentou outros coros sedeados próximo do local de residência, mas com o passar do tempo foi-se apercebendo de diferenças no modo de funcionamento, sobretudo o facto de o repertório mudar muito pouco, o que, para M., não era nada era desafiante ou estimulante. Decidiu sair e procurar um outro coro que melhor satisfizesse as suas necessidades. Passados uns anos candidatou-se (e passou as provas exigidas) de um coro amador, mas a apertada agenda de concertos com repertório sinfónico fazia com que o trabalho de ensaio não incidisse sobre a componente de leitura das obras (uma vez que estas já eram do conhecimento da grande parte dos elementos que compunham o coro), exigindo a M. um esforço individual acrescido para acompanhar o trabalho do grupo. Decidiu sair desse coro e (re)iniciou um processo de auscultação de outros coros. Foi assistir a concertos de diferentes coros, tendo gostado de um em particular, pelo que decidiu candidatar-se a audição. Conseguiu entrar e tem estado a gostar.

Diário de campo, pp 9, 21 fevereiro 2015

Até que ponto a mobilidade entre coros é motivada pela procura individual de um coro mais ajustado e adequado às circunstâncias e necessidades do momento? Quais os motivos subjacentes à saída ou à permanência num coro? Até que ponto esta mobilidade entre coros é generalizada? Qual o seu peso e relevância neste universo? Estas são questões a ter em conta no presente estudo.

Participação simultânea em coros

Outro fator, também encontrado em fase exploratória de pesquisa, tem a ver com os indivíduos que, em algum momento e durante um determinado período de tempo, integram mais do que um coro de forma simultânea.

Nos anos 70, enquanto estava a fazer o seu curso de licenciatura, P. pertenceu ao coro de uma universidade. Finda a licenciatura, e o posterior período de prolongamento de 2 anos permitido para a permanência no coro, acabou por se juntar a um grupo de ex-elementos desse coro e fundar um novo coro, ao qual pertence desde então. No ano de 2013 decidiu candidatar-se a um outro coro, também da região de Lisboa, facto que, nas suas próprias palavras o define como “policoralista”. Está a gostar da experiência, não só pela qualidade do trabalho realizado, mas também pelos desafios que o repertório lhe traz e pelas amizades que, entretanto, foi construindo. Relativamente ao “seu” anterior coro diz “Somos todos amigos há muito tempo! Não consigo largar aquilo”.

Diário de campo, pp 10, 21 fevereiro 2015

A bibliografia reporta casos que correspondem a este perfil de participação simultânea e cumulativa em vários coros. Por exemplo, no estudo realizado por Einarsdottir sobre o Croydon Bach Choir, apenas 51% dos elementos cantava unicamente naquele coro (Einarsdottir, 2012). Fará, portanto, sentido perceber o peso e a relevância da participação simultânea em vários coros e conhecer as características

e os motivos dos que, quer no tempo presente quer no passado, integraram mais do que um coro de forma simultânea. Estas três dimensões (aprendizagem musical, mobilidade entre coros e participação simultânea em coros) foram tidas em conta na construção do inquérito por questionário e na análise que a seguir se faz dos contextos individuais associados à prática coral.

Entrevista cognitiva

Numa fase avançada da construção do questionário foi mobilizado o método de entrevista cognitiva (Beatty & Willis, 2007) com o objetivo de identificar e corrigir eventuais problemas com as perguntas entretanto construídas. Foi dado especial enfoque à forma de descrever e detalhar as experiências corais (presentes e passadas) e à diferenciação dos papéis desempenhados nesse âmbito, quer do ponto de vista artístico (e.g. elemento do coro, ensaiador de naipe, maestro, etc.), quer do ponto de vista da estrutura organizacional do coro (e.g. fundação, órgãos sociais, direção, etc.).

Assim sendo, a partir de uma versão preliminar do questionário recolheu-se informação verbal adicional sobre as respostas, informação essa que foi posteriormente utilizada para avaliar a qualidade das categorias de resposta e determinar se as perguntas em causa estavam a gerar a informação pretendida. As entrevistas cognitivas foram feitas a duas pessoas com carreiras corais longas e, por sua vez, diferenciadas ao longo do tempo do ponto de vista de envolvimento com a prática coral e de papéis desempenhados nos respetivos coros.

5.2 Estrutura do questionário

Os contributos anteriormente elencados – oriundos quer de outros estudos sobre a prática coral quer da própria pesquisa exploratória – possibilitaram a construção de um questionário que teve como objetivo a caracterização do perfil sociográfico dos elementos que compõem os coros, a compreensão da relevância da prática coral no quotidiano dos indivíduos e a identificação dos diferentes modos de relação dos inquiridos com a música coral. Dirige-se a elementos de coros com mais 15 anos de idade, conforme é usual nos inquéritos às práticas culturais da população¹²⁸.

O questionário destina-se aos elementos dos coros é de amplo espectro, com 34 questões (de escolha única, múltipla ou abertas) correspondentes a 7 dimensões de análise: Experiência coral ao

¹²⁸ Cita-se, a título de exemplo, o caso francês (Donnat, 2011a, 2011b), o último Eurobarómetro sobre participação cultural (2013) e ainda o recente Inquérito às Práticas Culturais dos Portugueses (Pais et al., 2022).

longo da vida, Atividades desenvolvidas no âmbito dos coros, Impacto e representações associadas à prática coral, Práticas culturais, Formação/Educação musical, Perfil social e Redes de relações familiares (quadro 5.1).

Quadro 5.1 Dimensões de análise e temáticas do questionário (Estudo Empírico#2)

Dimensões de análise	Temáticas	Questão
EXPERIÊNCIA CORAL AO LONGO DA VIDA	Nome do coro (através do qual recebeu o questionário)	Q1
	Situação como coralista	Q2
	Número de coros de que fez/faz parte	Q3.1
	Nome do(s) coro(s), ano(s) em que iniciou a atividade e o número de anos de permanência	Q3.2
	Períodos de atividade coral com maior e com menor intensidade	Q5
ATIVIDADES DESENVOLVIDAS NO ÂMBITO DOS COROS	Tempo despendido por semana nas atividades corais	Q6
	Tipo de despesas associadas à sua atividade coral	Q7
	Despesas associadas à atividade coral (estimativa de gastos por mês)	Q7.1
	Responsabilidades ao nível administrativo, organizacional e/ou artístico num coro	Q8
	Responsabilidades que assumiu ou assume neste coro ou noutra coro	Q8.1
	Atividades em que participa ou participou enquanto elemento deste coro e enquanto elemento de outro coro	Q8.2
IMPACTO E REPRESENTAÇÕES ASSOCIADAS À PRÁTICA CORAL	Fatores que determinaram a ESCOLHA EM INTEGRAR este coro.	Q9
	Fatores que determinam atualmente a DECISÃO DE PERMANECER neste coro	Q10
	Experiência de cantar em coro (grau de concordância)	Q11
PRÁTICAS CULTURAIS	Frequência de atividades culturais (de saída)	Q12
	Frequência de (ou participação em) concertos de coros	Q13
	Frequência de realização de atividades culturais (expressivas)	Q14
FORMAÇÃO /EDUCAÇÃO MUSICAL	Formação musical	Q15
	Graus de formação que completou	Q15.1
	Área de formação em música	Q15.2
PERFIL SOCIAL	Sexo	Q16
	Ano de nascimento	Q17
	País onde nasceu	Q18
	Concelho de residência	Q19
	Grau de escolaridade (do próprio, da mãe e do pai)	Q20
	Condição perante o trabalho	Q21
	Situação na profissão	Q21.1
	Profissão	Q21.2
REDES DE RELAÇÕES FAMILIARES	Familiares que também cantam ou tenham cantado em coros	Q22
	Número de familiares que cantam ou cantaram em coros	Q22.1
	Grau de parentesco e simultaneidade num mesmo coro	Q22.2
	Recorrência de resposta	Q23
	Comentários e sugestões	Q24
	Autorização para entrevista e/ou envio de resultados da investigação	Q25

Da parte final do questionário constam três questões que se prendem com o controlo da recorrência de resposta¹²⁹; os comentários e sugestões ao estudo que eventualmente os inquiridos quisessem deixar; bem como os contactos e respetiva autorização para a realização de futuras entrevistas e/ou envio das publicações resultantes deste estudo.

Sendo o percurso individual e a experiência coral dos inquiridos dois eixos relevantes da presente pesquisa, considerou-se imprescindível incluir no questionário uma dimensão temporal que permitisse circunscrever e contextualizar as respostas. Neste sentido, e para além de se solicitar um pequeno historial dos coros que o inquirido integrou (Q3.1 e Q3.2), considerou-se também relevante distinguir, em algumas das perguntas, o momento presente do(s) momento(s) passado(s), bem como as atividades desenvolvidas no âmbito do coro base (e.g. coro através do qual está a ser inquirido) das atividades desenvolvidas em outro(s) coro(s) que o inquirido integrava no momento da inquirição ou tivesse integrado anteriormente. O modo de recolher esta informação foi testado de diferentes formas, incluindo o já referido recurso ao método de entrevista cognitiva.

De referir ainda que houve cuidado na linguagem utilizada no questionário, tentando que esta fosse clara e acessível a todos.

5.3 Administração do questionário

Na impossibilidade prática de percorrer o país para administrar o questionário, optou-se por um questionário de autopreenchimento tendo sido previstos dois modos de administração (Bryman, 2012) - online e papel - dando aos inquiridos a opção de responder *online* ou, em alternativa, em papel impresso com posterior envio por correio postal em resposta sem franquia. Ao optar por dois modos de administração pretendeu-se contornar uma das desvantagens geralmente associadas aos inquéritos *online*: a restrição à população com acesso à Internet e com competências para fazer o autopreenchimento do inquérito online (Bryman, 2012, p. 677)¹³⁰.

De um ponto de vista metodológico, importa perceber se é adequado combinar diferentes modos de administração de questionários (*online* e papel) num mesmo processo de inquirição e se desta combinação se obtêm respostas equiparáveis. Ou seja, não conviria considerar dados provenientes de

¹²⁹ Uma vez detetada a possibilidade de um inquirido poder pertencer a mais de um coro, considerou-se necessário incluir uma pergunta de controle da recorrência de resposta a este questionário (Q23).

¹³⁰ Uma forma de dar conta desta restrição, atendendo à idade, e de acordo com o *Inquérito Sociedade em Rede 2013*, refira-se que a utilização da Internet em Portugal em 2013 por pessoas com mais de 65 anos era ainda de apenas 11% (Cardoso et al., 2015, pp. 131-132). Ora como ficou patente através dos dados resultantes do EE#1, alguns coros têm um perfil envelhecido que conduziria a esta dificuldade por parte dos possíveis respondentes ao EE#2.

diferentes modos de administração se estes conduzirem a respostas diferentes. Porém, os estudos realizados a este propósito mostram que as diferenças não são relevantes, ou seja, que a combinação de modos diferentes de recolha de dados pode ser feita (Bryman, 2012, pp. 672-673).

No caso concreto do Estudo Empírico#2, os questionários recolhidos via postal justificaram o recurso aos dois modos de aplicação uma vez que reforçam (como seria esperável), o contingente dos elementos dos coros mais velhos e menos escolarizados. Adiante-se ainda que, quando se tem em conta variáveis específicas que dão conta da relação dos indivíduos com a prática coral, não se encontram diferenças de perfil significativas neste contingente que não estejam já contempladas nas respostas recebidas online.

Desta feita, para a administração do questionário seguiu-se o protocolo de envio por email de um convite inicial, dirigido às direções dos coros selecionados na amostra, onde se solicitava a divulgação do link de acesso ao questionário online junto de todos os elementos desses grupos. Nesse mesmo convite dava-se a possibilidade de, caso algum dos elementos do grupo não ter contacto de email, poder ser solicitado o envio postal de exemplares do questionário em papel e respetivos envelopes sem franquia (RSF). Foram cinco os coros que solicitaram o envio postal do questionário para preenchimento por parte dos seus elementos, tendo, em consequência, sido remetidos a esses grupos 96 exemplares do questionário em papel e respetivos envelopes RSF. No total, foram rececionadas via postal 50 respostas individuais, posteriormente inseridas em base de dados, 48 das quais consideradas válidas¹³¹.

A aplicação do questionário foi iniciada a 31 de maio de 2019 com fim previsto para 23 de junho de 2019. Porém, decorrente de diversas solicitações para a extensão do prazo – sobretudo devido a atrasos nas respostas a remeter via postal – o prazo foi alargado, tendo os últimos questionários sido rececionados a 8 de agosto de 2019.

Personalização do questionário online

Através de um conjunto de programações informáticas disponíveis na plataforma *online* de administração do questionário (Qualtrics) foi possível personalizar alguns enunciados de perguntas, ou opções de resposta, fazendo uso de informações recolhidas em perguntas anteriores (quadro 5.2). Este recurso (*text piping*¹³²) revelou-se particularmente importante para clarificar e diferenciar contextos, designadamente o referente ao coro base (através do qual os inquiridos receberam o questionário) e do(s) referente(s) a outro(s) coro(s) que o inquirido também integre ou tenha integrado ao longo do tempo.

¹³¹ Sobre o processo de validação ver adiante neste capítulo.

¹³² Sobre 'text piping' ver atrás nota de rodapé 114.

Quadro 5.2 Exemplos de enunciados de perguntas e opções de resposta criados com recurso a “text piping” (EE#2)

Q1 Para começar, agradecia que indicasse o nome do coro através do qual recebeu este questionário.

R: *Coro x*

Q2 Indique por favor qual das seguintes opções coincide com a sua atual situação

(por favor, assinale apenas uma opção)

- Sou membro do *Coro x* e nunca integrei outro coro.
- Sou membro do *Coro x* mas já fiz parte de outro(s) coro(s).
- Sou membro do *Coro x* e de outro(s) coro(s) também.

Q3.1 Por favor indique o ano em que iniciou a atividade enquanto membro do *Coro x*.

Ao todo, este recurso foi utilizado em 8 perguntas (Q2, Q3.1, Q3.2, Q8.1, Q8.2, Q9, Q10 e Q15) remetendo sempre para a resposta dada na Q1 onde é solicitado o nome do coro base, ou seja, aquele através do qual os inquiridos receberam o questionário. Para a versão administrada via postal, ou seja, com questionários em papel, optou-se por utilizar a expressão “este coro”. Esta é, aliás, a única diferença de conteúdo entre os dois formatos (*online* e papel).

5.4 Pré-teste

Uma versão já estabilizada do questionário foi pré-testada junto de 25 elementos de um coro constante do recenseamento do Estudo Empírico#1, mas não incluído na amostra final (Bryman, 2012, p. 264). Foi seguido o protocolo previsto para a administração do questionário: envio de email para o endereço geral do coro solicitando o reencaminhamento do convite à participação no estudo para o endereço pessoal de todos os seus elementos. De acordo com os objetivos deste procedimento (Bryman, 2012, pp. 263-264) procurou-se indagar sobre:

- i. A eficácia do protocolo de envio de email para o endereço geral do coro como forma de chegar individualmente aos elementos desse coro;
- ii. A adequação da plataforma *online* (Qualtrics) para administração do questionário nomeadamente no que se refere a: operacionalidade, acesso ao questionário a partir

de diferentes dispositivos (e.g. computador e telemóvel), confidencialidade da informação, dados incorporados¹³³ e saltos lógicos de perguntas;

- iii. Aspectos diretamente relacionados com a formulação das perguntas, designadamente no que diz respeito à clareza/ambiguidade das mesmas, facilidade/dificuldade de compreensão quer das instruções de preenchimento quer das perguntas propriamente ditas, adequação das perguntas aos diferentes perfis dos inquiridos, extensão do questionário e tempo de resposta.

Acrescente-se que as respostas resultantes do pré-teste foram também utilizadas para verificar aspetos técnicos relacionados com a exportação dos dados para SPSS, avaliar a base de dados resultante e respetivas variáveis (incluindo os dados incorporados), bem como para esboçar o plano de análise dos dados. Os comentários e sugestões feitos pelos inquiridos nesta fase foram tidos em consideração sendo posteriormente integrados na versão final do questionário (anexo D).

Em forma de balanço, refira-se que: i) o email convite se mostrou eficaz para chegar aos elementos do coro tendo sido rececionadas 25 respostas de um total possível de 30; ii) detetou-se a inoperacionalidade de um salto lógico numa pergunta em particular, posteriormente corrigido; iii) procedeu-se à clarificação e simplificação da linguagem utilizada no enunciado de algumas perguntas e respetivas opções de resposta.

5.5 Ética e confidencialidade

Todos os procedimentos referentes à aplicação do questionário estão em conformidade com as disposições do *Código de Conduta Ética na Investigação - Iscte*¹³⁴ e com as *Orientações sobre Proteção de Dados em Atividades de Investigação Científica no Iscte*¹³⁵. Quer no email convite de participação (anexo E) quer no texto introdutório do questionário (Anexo D) está expresso que a participação no estudo é voluntária sendo 15 minutos o tempo estimado para o preenchimento do questionário. Em

¹³³ Os dados incorporados correspondem a informação extra registada na base de dados do Inquérito. Neste caso, e testando a situação real de inquérito, foram incorporados dados provenientes das respostas ao Estudo Empírico#1, designadamente as variáveis Nome do coro, Tipo de coro e Região (NUTS II) da sede do grupo.

¹³⁴ https://www.iscte-iul.pt/assets/files/2019/10/30/1572448056118_Codigo_de_Conduta_etica_na_Investigacao_ISCTE.pdf.

¹³⁵ https://www.iscte-iul.pt/assets/files/2021/04/06/1617730212978_Orientacoes_aos_investigadores_sobre_protecao_de_dados_no_ISCTE.pdf.

ambos os momentos, o estudo é devidamente identificado (título, âmbito e investigador responsável) e os objetivos gerais descritos sem qualquer ambiguidade.

No texto introdutório do questionário, de leitura obrigatória, é expressamente solicitado o consentimento à participação individual no estudo. São ainda elencadas as características gerais da participação – designadamente o facto de não implicar riscos, desconfortos ou outros efeitos adversos – e evoca-se o direito de, a qualquer momento, o inquirido negar, interromper ou desistir da participação neste estudo, sem necessidade de o justificar. No email-convite dirigido às direções dos coros foi dada a possibilidade de, caso assim o entendessem, anular futuras comunicações no âmbito do estudo (*opt out*).

Tal como é expresso na introdução do questionário, os dados recolhidos são anónimos, as respostas individuais tratadas de forma confidencial e o tratamento estatístico feito em conjunto com as respostas dos demais participantes. Acrescente-se ainda que, na plataforma online de administração do questionário (Qualtrics), foi cumprido o protocolo de anonimização das respostas que impede a recolha do IP (Internet Protocol) e da localização dos respondentes seguindo, portanto, a premissa expressa no *Código de Conduta Ética na Investigação – Iscte* que advoga a recolha apenas dos dados pessoais estritamente necessários à realização do estudo.

5.6 Construção da amostra e amostra final

A amostra para o Estudo Empírico#2 foi construída a partir dos resultados do Inquérito aos Grupos Corais Amadores (Estudo Empírico#1). Para a sua construção não se teve em conta o tipo de coro *Vozes brancas*, uma vez que o enfoque da presente pesquisa reside apenas na população adulta, usualmente entendida como referente aos maiores de 15 anos nos inquéritos às práticas culturais da população¹³⁶.

Na impossibilidade de proceder à seleção de uma amostra de coralistas (devido à inexistência de uma base de sondagem), foi desenhada uma amostra em duas etapas. Na primeira etapa, foi definida uma amostra de 212 coros amadores distribuídos proporcionalmente segundo estratos cruzados de região (4 regiões) e tipo de coro (5 tipos)¹³⁷, de modo a assegurar que estariam devidamente representadas as várias regiões e os vários perfis de coros identificados no Estudo Empírico#1 (quadro 5.3). Em cada estrato foram depois selecionados aleatoriamente os coros a inquirir (a partir da base de coros).

¹³⁶ Ver, atrás, nota de rodapé 128.

¹³⁷ Sobre o processo de construção da tipologia de coros, ver adiante capítulo 10, ponto 10.1. Adiante-se, porém que os quatro perfis encontrados para vozes mistas se denominam: *Local e popular, Musicais e jazz, Circuito coral e Erudito*. A estes acrescem mais um referente a *Vozes iguais*.

A partir dos coros selecionados, procurou-se chegar, finalmente, à amostra de elementos dos coros, obtida a partir da tentativa de inquirir o universo dos coralistas daqueles coros.

Quadro 5.3 Distribuição da amostra de coros utilizada no Estudo Empírico#2
(nº)

Região	Tipo de coro					Total
	Local e popular	Musicais e jazz	Circuito coral	Erudito	Vozes iguais	
Norte e Centro	43	9	23	36	9	120
Lisboa e Vale do Tejo	13	5	8	19	5	50
Alentejo e Algarve	8	1	5	3	14	31
Açores e Madeira	3	1	1	5	1	11
Total	67	16	37	63	29	212

Amostra final

No decorrer do processo de administração do questionário, 17 coros que constavam inicialmente da amostra tiveram que ser substituídos por outros 17 de iguais características e selecionados aleatoriamente uma vez que, na altura da aplicação do inquérito, se encontravam extintos (3 coros) ou com atividade suspensa (14 coros).

Recolheram-se respostas por parte de elementos de 101 coros, o que corresponde a uma taxa de participação de 47%, valor que se afigura bastante satisfatório tendo em conta os modos de administração utilizados (Bryman, 2012, pp. 671-677). Apesar de tudo, repare-se que a cobertura da amostra é mais elevada em coros localizados na região de Lisboa e Vale do Tejo (70%) e em coros com o perfil *Musicais e jazz* (69%); e mais baixa em coros localizados nas regiões do Alentejo e Algarve (32%) e do tipo *Vozes Iguais* (35%) (quadro 5.4).

Estas diferenças de cobertura são também visíveis quando se passa para o plano das respostas individuais (ver adiante quadro 5.5). Para além de uma maior (ou menor) participação por parte dos elementos de cada um dos coros que constitui a amostra, há ainda que ter em conta, conforme demonstrado no Estudo Empírico#1, que os coros também se diferenciam pelo número de elementos¹³⁸. Por outras palavras, coros com mais elementos potenciam mais respostas a este questionário.

¹³⁸ De acordo com os dados do Estudo Empírico#1, os coros têm em média 31 elementos por grupo, sendo que este valor oscila entre um mínimo de 9 e um máximo de 180 elementos evidenciando, portanto, diferenças muito consideráveis. Recorde-se que o número de elementos é uma das dimensões tidas em conta na tipologia de coros que, por sua vez, é usada na estratificação da amostra para este estudo (EE#2).

Quadro 5.4 Distribuição da amostra e dos coros com resposta ao EE#2 segundo a Região e o Tipo de coro

(valores absolutos e percentagem)

Região	Tipo de coro															Total		
	Local e popular			Musicais e jazz			Círculo coral			Erudito			Vozes iguais					
	Amostra	coros com respostas	%	amostra	coros com respostas	%	amostra	coros com respostas	%	amostra	coros com respostas	%	amostra	coros com respostas	%	amostra	coros com respostas	%
Norte e Centro	43	17	39,5	9	5	55,6	23	8	34,8	36	15	41,7	9	6	66,7	120	51	42,5
Lisboa e Vale do Tejo	13	9	69,2	5	4	80,0	8	5	62,5	19	15	78,9	5	2	40,0	50	35	70,0
Alentejo e Algarve	8	1	12,5	1	1	100,0	5	4	80,0	3	2	66,7	14	2	14,3	31	10	32,3
Açores e Madeira	3	1	33,3	1	1	100,0	1	1	100,0	5	2	40,0	1	0	0,0	11	5	45,5
Total	67	28	41,8	16	11	68,8	37	18	48,6	63	34	54,0	29	10	34,5	212	101	47,6

O quadro 5.5 compara, para diferentes fases do processo de administração do questionário, as distribuições das duas variáveis usadas para a estratificação da amostra (tipo de coro e região). Tem-se, por isso, como referências: o total previsto¹³⁹ de elementos que compõem os 212 coros da amostra (6.404), o total previsto de elementos que compõem os 101 coros com resposta ao presente estudo (3.091), o total de respostas individuais obtidas¹⁴⁰ (568) e o total de respostas validadas¹⁴¹ (392).

Neste sentido, os valores finais a que se chegou evidenciam uma maior incidência na resposta de elementos que pertencem a coros localizados na região de Lisboa e Vale do Tejo (40% de respostas válidas face às previsões iniciais de 24%) em detrimento de todas as outras regiões, em particular no Norte (46% de respostas válidas face às previsões iniciais de 57%).

Quanto ao tipo de coro, manifesta-se uma maior incidência na resposta por parte de elementos de coros de com o perfil *Musicais e jazz*, mas também dos de tipo *Círculo coral*.

¹³⁹ O “total previsto” tem por base os dados referenciados a 2013 do EE#1.

¹⁴⁰ Este total corresponde a uma média de 6 respostas individuais por coro, sendo o mínimo de 1 e o máximo de 26.

¹⁴¹ Acrescente-se que se tomaram como critérios para invalidação as respostas parciais sem informação suficiente no bloco de caracterização sociográfica (177 respostas). Destas, 87 correspondem a meros acessos à plataforma sem início do preenchimento do questionário.

Quadro 5.5 Respostas individuais previstas, obtidas e validadas no EE#2 segundo a Região e o Tipo de coro

(percentagens em coluna)

	Total previsto de elementos que compõem os 212 coros da amostra *	Total previsto de elementos dos 101 coros com resposta ao EE#2 **	Total de respostas obtidas	Total de respostas validadas
n	6.404	3.091	568	392
Região				
Norte e Centro	56,5	47,6	48,8	46,2
Lisboa e Vale do Tejo	23,6	34,7	37,3	40,3
Alentejo e Algarve	13,5	12,1	11,4	11,7
Açores e Madeira	6,4	5,6	2,5	1,8
Tipo de coro				
Local e popular	28,2	24,7	25,5	25,0
Musicais e jazz	10,6	16,8	12,3	12,8
Circuito coral	17,9	17,2	26,1	27,8
Erudito	31,7	32,8	26,1	23,7
Vozes iguais	11,5	8,5	10,0	10,7

Notas: * valor calculado tendo por base os 212 coros que compõem a amostra do EE#2; total de elementos obtido através dos dados do EE#1.

** valor calculado tendo por base os 101 coros em que pelo menos um dos seus elementos respondeu ao EE#2; total de elementos obtido através dos dados do EE#1.

Ainda a propósito dos questionários recebidos, acrescente-se que é muito baixa (0,5%) a taxa de recorrência da resposta a este questionário, taxa essa obtida através de pergunta de controle (Q23).

5.7 Variáveis de caracterização sociográfica e derivadas

Foram consideradas como variáveis de base as de caracterização sociográfica, designadamente: sexo, idade, escolaridade, região de residência¹⁴² e condição na profissão; bem como as que caracterizam o coro através do qual os indivíduos estão a ser inquiridos (dados incorporados), em especial a variável Tipo de coro.

Relativamente à dimensão de análise experiência coral, teve-se em conta a informação sobre o ano de início de atividade coral, o número de anos que o inquirido permaneceu em cada coro e o número de coros que integrou. Deste modo, e a partir de três variáveis (ano de nascimento do inquirido, ano de ingresso e tempo de permanência em cada coro) foi possível construir novas variáveis e indicadores pertinentes para a análise, que a seguir se descrevem:

- A variável ‘idade de início da atividade regular num coro’ é obtida através das variáveis: ano de início da atividade no (primeiro) coro e ano de nascimento do inquirido¹⁴³.
- A variável ‘anos de experiência coral’ resulta da soma dos anos de permanência dos inquiridos em cada um dos coros expurgada dos períodos cumulativos¹⁴⁴.

Outras variáveis derivadas foram tidas em consideração na análise dos resultados.

A variável ‘capital escolar familiar’ resulta do cruzamento do grau de escolaridade do inquirido com os dos progenitores. É definida por três categorias: *Consolidado*, que corresponde às combinações em que o inquirido atinge um grau médio ou superior e em que pelo menos um dos seus progenitores tem esse mesmo grau; *Recente*, refere-se aos casos em que, chegado o inquirido ao grau médio ou superior, nenhum dos seus pais o alcançou e *Precário*, que diz respeito aos inquiridos que não ultrapassam o ensino secundário, independentemente do grau de escolaridade dos pais. Na categoria *Não classificável* incluem-se os casos de não-resposta à variável grau de escolaridade do inquirido e/ou dos pais. Acrescente-se que para a construção deste indicador não se teve em conta estudantes do ensino secundário de modo a evitar enviesamentos na estrutura percentual das categorias (Gomes et al., 2000,

¹⁴² A informação em concelhos foi codificada em NUTS II (Nomenclatura das Unidades Territoriais para fins Estatísticos, nível II, 2013). As NUTS correspondem a uma uniformização da informação estatística europeia e resulta da coordenação entre o EUROSTAT e os organismos oficiais dos estados-membros na mesma área, no caso português o INE – Instituto Nacional de Estatística. Tal como sucedeu no Estudo Empírico #1, usou-se a atualização de 2013 (INE, 2015).

¹⁴³ Ressalve-se, porém, o carácter aproximativo desta variável uma vez que não é perguntado diretamente a idade de início de atividade coral, mas sim o ano em que tal ocorre.

¹⁴⁴ Esta operação corretiva destinou-se a evitar duplas contagens, pelo que os anos em que os inquiridos pertenceram em simultâneo a mais do que um coro foram contabilizados uma única vez. Esta correção abrangeu 107 casos (27% da amostra), tendo sido “abatido” uma média de 9 anos/caso.

pp. 60-63; M. L. L. Santos et al., 2002: p. 84). Assim, e de acordo com este método, a base numérica é 367 (94% da amostra).

A partir das profissões descritas pelos inquiridos em pergunta de resposta aberta (Q21.2) procedeu-se à classificação segundo a *Classificação Portuguesa das Profissões* de 2010, abreviadamente designada por CPP/2010 (INE, 2010), elaborada pelo INE a partir do *International Standard Classification of Occupations 2008* - ISCO 2008. Esta classificação foi feita a um dígito (Grandes Grupos de profissão) e a dois dígitos (Subgrande Grupo Profissional). A base numérica de ambas as variáveis é de 346 casos (88% da amostra) de inquiridos que declararam exercer, ou ter exercido, uma profissão.

Utiliza-se também a 'categoria socioprofissional' que, de acordo com a tipologia ACM – Almeida, Costa e Machado, e em termos operativos, resulta do cruzamento da variável situação na profissão com a variável profissão a partir dos Grandes e Subgrandes grupos da CPP/2010 (Almeida et al., 1988; A. F. Costa, 1999; A. F. Costa & Mauritti, 2018). A base numérica é de 275 casos (70% da amostra).

5.8 Tratamento e análise dos dados

Para o tratamento e análise dos dados fez-se uso da integração de métodos quantitativos e qualitativos, sendo o qualitativo utilizado para ajudar a explicar os resultados gerados pelo quantitativo. Trata-se, portanto, de uma integração QUAN -> qual (Bryman, 2012, p. 632). Recorreu-se a *software* específico para o tratamento estatístico de dados (SPSS), tratamento de dados qualitativos (MaxQda) e ainda de visualização de informação (Tableau, Flourish e MS Excel).

Dados quantitativos

A estatística descritiva foi montada utilizando frequências e tabulações cruzadas. Complementarmente, fez-se uso de técnicas multivariadas na análise dos dados e na construção de tipologias. A Análise de Componentes Principais (ACP) foi particularmente útil para compreender os motivos de escolha e de permanência no coro bem como as representações associadas à prática coral, onde análises de variância (ANOVA) expuseram diferenças significativas entre variáveis. Nos restantes cruzamentos, testes de significância estatística foram usados para orientar a análise, estando os resultados descritos em notas dos respetivos quadros e figuras.

Dados qualitativos

Quanto à análise dos dados qualitativos resultantes da Q5 e Q24, seguiram-se as opções já desenvolvidas noutros estudos extensivos de inquérito por questionário *online* com recurso a perguntas abertas¹⁴⁵. Os dados resultantes destas perguntas foram analisados através do método *Computer Assisted Qualitative Data Analysis* (CAQDAS).

Relativamente à Q5 – pergunta aberta que se destina a conhecer as circunstâncias concretas que os inquiridos associam aos períodos de maior e de menor intensidade da atividade coral – os dados foram tratados e analisados no *software* MaxQda através de um processo de codificação cuja unidade de análise é a frase¹⁴⁶. Assim, o *corpus* documental foi classificado de acordo com uma árvore de códigos a dois níveis (quadro 5.6), construída para o efeito, compreendendo 8 códigos temáticos (1º nível) e consequentes desdobramentos (2º nível), num total de 21 subcódigos.

Quadro 5.6 Árvore de códigos referente à codificação das circunstâncias associadas a maior ou menor intensidade da prática coral (Q5, EE#2)

1º nível	2º nível
Atividade dos coros	Ciclo de atividade dos coros
	Ciclo de festividades
	Vários coros em simultâneo
	Início da atividade coral
Trabalho	Atividade profissional
	Reforma
	Desemprego
Família	Conjugalidade
	Maternidade/Paternidade
	Apoio familiar (doença)
	Luto
Período de formação/Escola	
Tempo livre/Falta de tempo	
Saúde/Doença	
Idade	
Outros	Responsabilidades ao nível organizacional e/ou artístico
	Distância/proximidade geográfica

¹⁴⁵ A metodologia de inquérito extensivo e dados qualitativos segue a adotada em estudos recentes sobre o sector cultural em Portugal. Citam-se, a título exemplificativo, a análise dos posicionamentos das entidades artísticas nacionais no âmbito da revisão do modelo de apoio às artes (Neves et al., 2017) e a análise das opiniões e sugestões expressas pelos públicos de 14 museus nacionais (M. J. Lima et al., 2022).

¹⁴⁶ Adotou-se o processo de codificação preconizado por Saldaña (2013 [2009]). A estratégia adotada na análise e interpretação do *corpus* documental seguiu a proposta em cinco fases: preparação e organização dos dados; imersão inicial; codificação; categorização e tematização; interpretação (Leavy, 2017). O processo de codificação teve em conta três critérios: exaustividade, diversidade e relevância temática.

Deste processo resultaram 267 excertos codificados, cuja análise se apresenta no ponto 12.6 do capítulo 12¹⁴⁷ organizada de acordo com a estrutura da própria árvore de códigos.

Já relativamente à Q24, onde se dava espaço para os inquiridos tecerem comentários ou sugestões que entendessem, os dados resultantes não suscitaram um tratamento específico. Isto porque foram poucas as respostas (62, ou seja 15% da amostra), grande parte delas exclusivamente com apreciações simpáticas sobre a participação no estudo. No entanto, em alguns casos, os comentários referem-se especificamente ao contexto da resposta a algumas questões do questionário pelo que, sempre que pertinente, estes foram incorporados na análise através do recurso a excertos anonimizados.

¹⁴⁷ De forma a salvaguardar o anonimato das respostas, os excertos utilizados no texto são identificados pelo perfil dos inquiridos de acordo com a seguinte composição e sequência: [nº da resposta, sexo, idade, condição socioprofissional, número de anos de atividade coral e número de coros que integrou]. Note-se que, embora este texto siga o acordo ortográfico em vigor, nos excertos transcritos manteve-se a redação dada pelos inquiridos.

Parte III - Contexto institucional: os coros

6. Caracterização geral

Inicia-se agora a Parte III que reúne cinco capítulos com os resultados do Estudo Empírico#1 que teve como objetivo o levantamento das instituições dedicadas à prática coral amadora em Portugal em atividade em 2012 e 2013, compreendendo dimensões como a distribuição geográfica, o tempo de existência, as atividades realizadas, o perfil dos elementos dos coros e dos seus diretores, o repertório musical que executam, os contextos e espaços de atuação bem como os modelos performativos que implementam.

Neste capítulo 6 detalham-se os resultados relativamente ao contexto institucional e organizacional dos coros amadores em Portugal. Num primeiro momento, e a partir dos dados do recenseamento, detalha-se a distribuição dos coros pelo território nacional e sua incidência junto da população residente. Num segundo momento, agora já a partir das respostas dos coros, exploram-se os dados referentes à distribuição geográfica e ao tempo de existência dos agrupamentos corais inquiridos bem como as suas principais características do ponto de vista organizacional.

6.1 Resultados do recenseamento dos coros

Como referido no capítulo 4, o recenseamento permitiu identificar 1.323 coros amadores em atividade em 2013. Este é um valor muito significativo, tanto mais que a contabilização de âmbito nacional existente – já bastante distante no tempo e circunscrita ao movimento associativo, uma vez que tem como fonte o *Inquérito às Associações Culturais e Recreativas* levado a cabo pelo INE em 1995 – dava conta de apenas 282 associações desenvolvendo a atividade de “Coro/Orfeão” e 387 a atividade de “Grupo de Cantares Tradicionais” (INE, 1998, p. 30). Vale a pena, por isso, analisar em detalhe os dados do recenseamento do presente estudo, designadamente no que se refere à distribuição dos coros pelo território nacional e sua incidência junto da população residente¹⁴⁸.

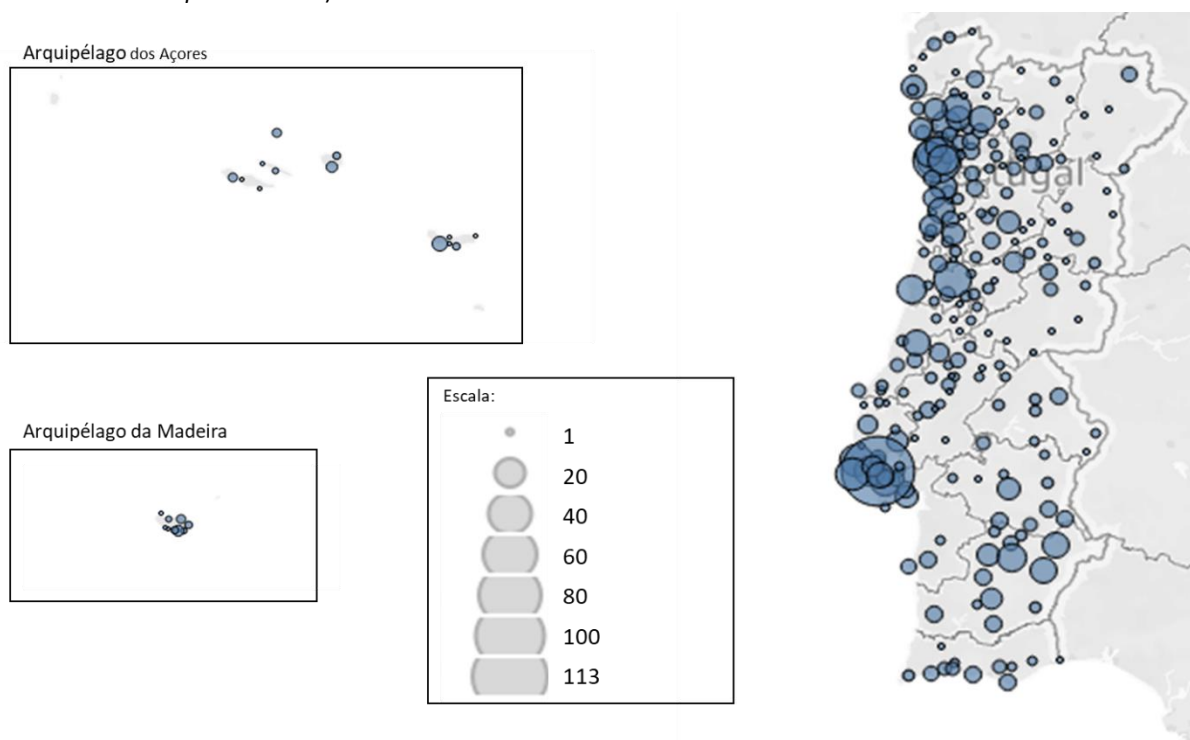
¹⁴⁸ Usaram-se as *Estimativas anuais da população residente 2013* disponibilizadas pelo Instituto Nacional de Estatística (www.ine.pt).

Começando pela distribuição geográfica, é de salientar a cobertura de todas as regiões do território nacional. Ao nível concelhio, e de acordo com a figura 6.1, foi detetada a presença destes agrupamentos musicais em 244 dos 308 concelhos do país (79%), sendo 5,4 o número médio de coros por concelho. Em termos absolutos, Lisboa destaca-se fortemente como concelho com mais grupos corais recenseados (113) seguido a larga distância do Porto (49) e de Coimbra (30). Em termos de distribuição pelo território, evidencia-se uma forte concentração de coros nos concelhos que constituem as áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, sendo também notória a grande cobertura da faixa litoral, sobretudo da região Norte¹⁴⁹. A figura 6.1 revela ainda a concentração de grupos na região do Alentejo, em particular os que representam as tradições do *Cante Alentejano*.

Se os dados forem ponderados pela população residente (número de coros por concelho e por 10.000 habitantes, figura 6.2), o panorama é bem diferente e evidencia uma grande incidência nos concelhos que constituem a faixa interior – sobretudo do Baixo Alentejo mas também na região Norte – e nos da Região Autónoma dos Açores, todos com valores muito superiores à média geral que é de 1,3 coros por 10.000 habitantes. É o caso, em particular, dos concelhos de Mourão (23,1 coros por 10.000 habitantes), Ferreira do Alentejo (14,6), Castro Verde (12,3), Alvito (11,7), Viana do Alentejo (10,9), Cuba (10,3) e Moura (10,3), no Alentejo, e os concelhos de Armamar (11,5 coros por 10.000 habitantes) e Terras de Bouro (10,2) na região Norte bem como o de Santa Cruz da Graciosa (9,1) na Região Autónoma dos Açores. Acrescente-se que, comparativamente com outros contextos nacionais, os dados globais para Portugal (1,3 coros por 10.000 habitantes, relembre-se) parecem ficar ligeiramente aquém dos valores de outros países. É o caso, por exemplo, de França onde o levantamento promovido pela tutela da cultura estimou a presença de 1 coro por cada 6.000 habitantes (Lephay-Merlin, 2007, p. 42).

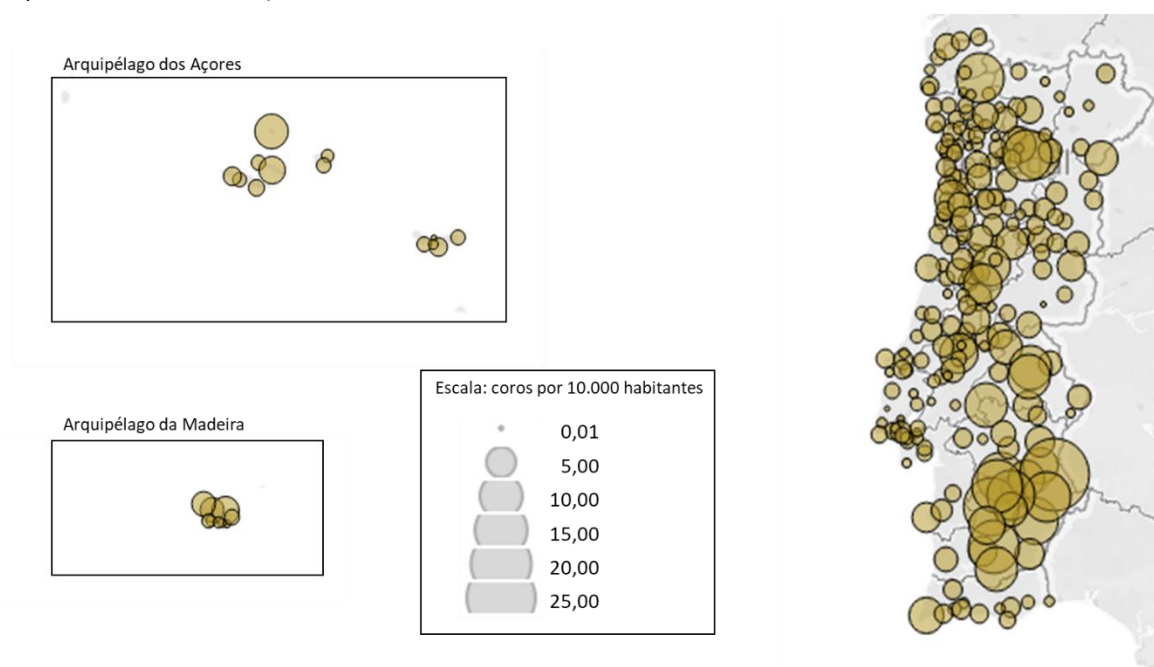
¹⁴⁹ Esta é, relembre-se, a região onde se iniciou a disseminação do movimento orfeónico em Portugal no final do século XIX (Pestana, 2011a).

Figura 6.1 Coros recenseados por concelho (continente e regiões autónomas), 2013
 (número de coros por concelho)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.
 Base: 1.323 grupos corais recenseados.

Figura 6.2 Coros recenseados por 10.000 habitantes (continente e regiões autónomas), 2013
 (coros por 10.000 habitantes)



Fontes: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal* e *Estimativas anuais da população residente 2013* (INE).
 Bases: 1.323 coros recenseados; 10.427.301 habitantes.

6.2 Distribuição geográfica (amostra)

Considerando agora os dados da amostra de coros que responderam ao inquérito do EE#1 (n=503), estes acompanham os do recenseamento¹⁵⁰, evidenciando também uma cobertura de todas as regiões do território nacional. Ao nível concelhio, a amostra compreende coros em 176 dos 308 concelhos do país (35%), sendo o valor máximo de coros atingido no concelho de Lisboa (46), seguido pelos concelhos do Porto e de Coimbra (ambos com 19) e por Sintra (15 coros).

Atendendo à distribuição por Região (NUTS II), três delas, no conjunto, abarcam mais de 80% dos coros inquiridos (Centro e Norte, ambas com 29%, e Lisboa e Vale do Tejo com 23%) resultado que, em grande medida, tem a ver com a forte implantação dos coros nos concelhos com elevada densidade populacional que constituem as áreas metropolitanas destas Regiões (quadro 6.1). Assim, constata-se que a implantação territorial dos coros é um fenómeno iminentemente urbano uma vez que a larga maioria (73%) está sedeadada em freguesias de habitat Urbano¹⁵¹. Apesar disto, é de destacar a existência (e persistência) de agrupamentos corais sedeados em habitat Rural (12%) e Intermédio Urbano (15%).

Quadro 6.1 Coros por NUTS II e por Habitat

	N	%
NUTS II		
Norte	145	28,8
Centro	148	29,4
Lisboa e Vale do Tejo	113	22,5
Alentejo	57	11,3
Algarve	15	3,0
Madeira	7	1,4
Açores	18	3,6
Habitat		
Urbano	367	73,0
Intermédio Urbano	76	15,1
Rural	60	11,9
Total	503	100,0

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

¹⁵⁰ Como referido no capítulo 4 a propósito das respostas obtidas no EE#1, a amostra não traduz desvios significativos face ao universo recenseado (± 1 ponto percentual face ao distrito). Excetuam-se, porém, dois distritos que evidenciam ter uma menor representação na amostra (Porto e Beja) e, pelo contrário, outros dois com maior representação (Coimbra e Lisboa).

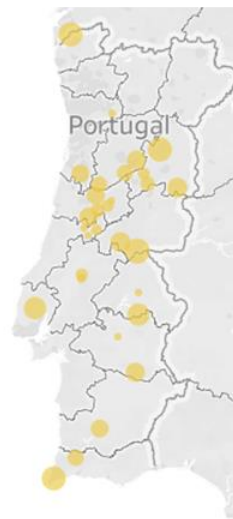
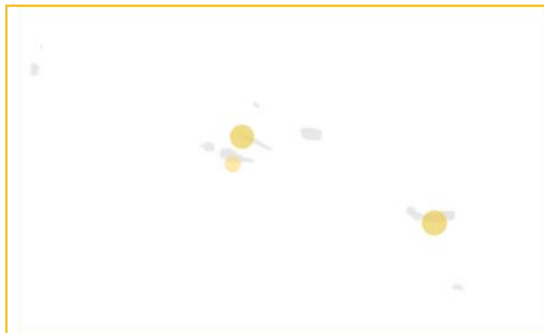
¹⁵¹ Sobre a construção da variável Habitat, ver atrás ponto 4.5 (variáveis derivadas) no capítulo referente à metodologia deste estudo (capítulo 4).

Figura 6.3 Coros por Habitat

Coros localizados em habitat urbano



Coros localizados em habitat intermédio urbano



Coros localizados em habitat rural



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Bases: Urbano n=367; Intermédio Urbano n= 76; Rural n= 60.

Nota1: Habitat corresponde à Tipologia de Áreas Urbanas (TIPAU 2014) do INE que tem por base a freguesia onde está sedado o coro. Na figura os dados são agregados ao nível do concelho.

Nota2: O tamanho das circunferências é proporcional ao número de coros por concelho.

Neste sentido, a representação geográfica dos coros (figura 6.3) evidencia que os coros sedeados em habitat Urbano localizam-se sobretudo na faixa litoral e estão concentrados nas áreas metropolitanas de Lisboa, Porto, Aveiro e Braga. Pelo contrário, tanto os coros sedeados em habitat Intermédio Urbano como os sedeados em habitat Rural localizam-se sobretudo na faixa interior de Portugal continental e em alguns concelhos do arquipélago dos Açores.

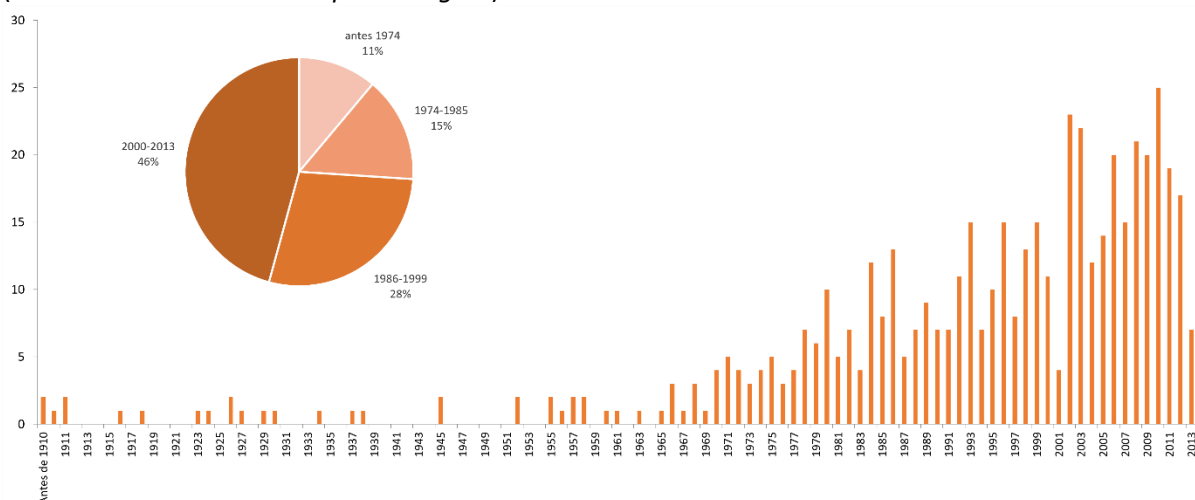
6.3 Tempo de existência

Atendendo ao tempo de existência dos coros, os dados do EE#1 dão conta de uma grande longevidade das organizações corais, algumas das quais em atividade há mais de um século. O retrato geral traçado pela figura 6.4 evidencia que a partir de meados dos anos 1960, ou seja, poucos anos antes da revolução de abril de 1974 que viria a instaurar o regime democrático em Portugal, se começa a evidenciar um aumento do número de coros fundados naqueles anos. Numa primeira fase esse aumento seria circunscrito no tempo e associado a projetos coletivos de resistência política ao regime do Estado Novo (Pestana, 2015a, pp. 22-25). Depois de 1974 esse aumento passa a ser mais pronunciado correspondendo também, como se verá mais à frente neste capítulo, a uma diversificação de perfis e de características dos próprios coros.

Em termos globais, 11% dos coros inquiridos foram fundados antes de 1974, 15% na década seguinte entre 1974 e 1985 e 28% entre 1986 e 1999. Os grupos fundados entre 2000 e 2013 representam 46% da amostra¹⁵².

¹⁵² Uma nota sobre o reduzido número de coros inquiridos que declaram ter sido fundados entre 2010 e 2013. Como justificação para este resultado, não pode ser excluída a hipótese de o recenseamento não ter coberto completamente os grupos fundados nesses anos pelo simples facto de estes ainda não terem uma atividade pública significativa. Também não pode ser excluída a hipótese de este reduzido número de coros ser decorrente das crises económicas que Portugal atravessava na altura (crise financeira internacional de 2008 e subsequente crise nacional da dívida soberana de 2011, relembre-se) que travou tendências anteriores de crescimento no sector cultural nacional, e, entre outras consequências, levou ao cancelamento de vários projetos culturais (J. L. Garcia et al., 2018).

Figura 6.4 Data de fundação dos coros
(em valores absolutos e em percentagem)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

De salientar, porém, que a leitura destes dados requer algumas cautelas. Em primeiro lugar porque os dados se restringem aos grupos que responderam ao questionário (503 de um universo de 1.323 coros recenseados, como se referiu). Em segundo lugar porque a recolha dos dados é vincadamente sincrónica, fixada nos grupos em atividade no momento da inquirição, pelo que não tem em conta coros entretanto extintos. A estes dois motivos há que adicionar mais um que se prende com dinâmicas próprias deste campo e que, de alguma forma, podem interferir na leitura dos dados. É o caso das dinâmicas que produzem uma multiplicação e/ou desdobramento de agrupamentos (como as reconfigurações de um agrupamento original dando origem a outros) ou, pelo contrário, que reduzem o número de agrupamentos efetivamente em atividade em cada ano, como é o caso de períodos de inatividade mais ou menos prolongados¹⁵³, ou mesmo de processos de geminação entre grupos. Mesmo com estas reservas, o cruzamento da dimensão temporal (data de fundação dos coros) com a localização geográfica da sede dos coros (figura 6.5) põe em evidência algumas das características do movimento coral em Portugal, já apontadas, aliás, em capítulos anteriores.

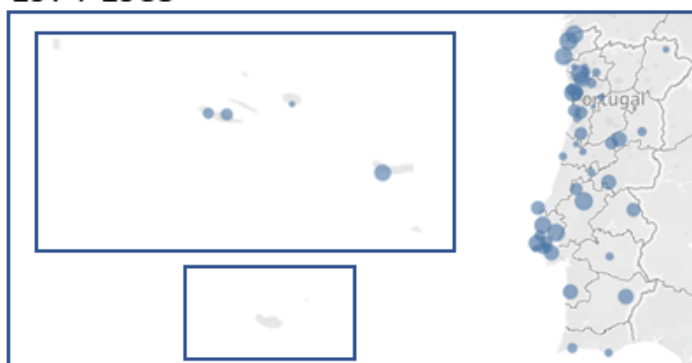
¹⁵³ A bibliografia confirma a existência de longos períodos de inatividade dos coros. Por exemplo, no Orfeão Académico de Coimbra, no período compreendido entre as duas Grandes Guerras Mundiais é identificado como sendo de decréscimo da atividade não só devido à redução de elementos para formar o coro, mas sobretudo devido às limitações governamentais impostas às deslocações do grupo (Caseiro, 1992, p. 27 e 33).

Figura 6.5 Disseminação geográfica: Coros por data de fundação

Antes de 1974



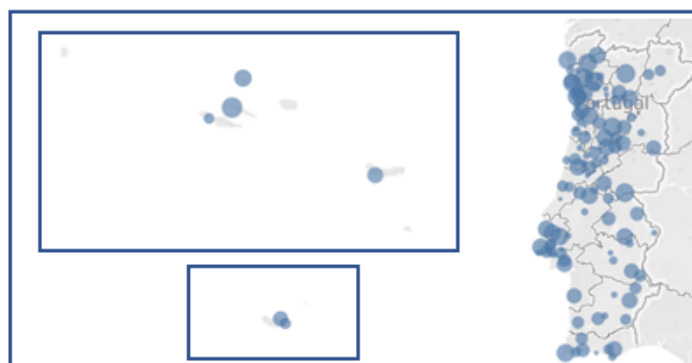
1974-1985



1986--1999



2000-2013



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Bases: Antes de 1974 = 56; 1974-1985=75; 1986-1999=142; 2000-2013=230.

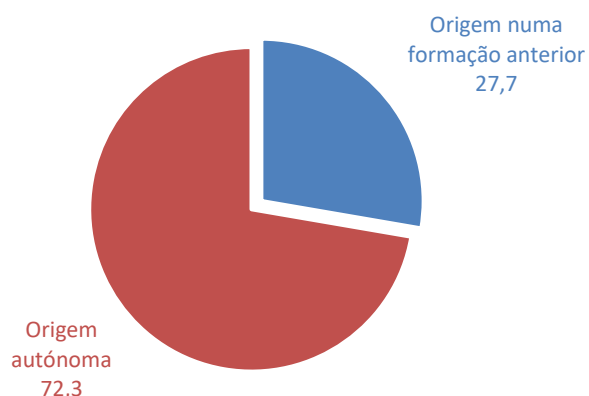
É o caso dos orfeões – um perfil específico de agrupamentos corais, como já se disse – e cuja disseminação nas décadas de 20 e 30 século XX ocorre sobretudo na região norte de Portugal (Pestana, 2010) e que será decorrente quer de digressões em concertos que ocorriam em cidades ligadas entre si pela linha férrea (Pestana, 2011b, 2015a) – o que só por si mostra a importância do interconhecimento de experiências concretas possibilitado, neste caso, pelo comboio – e que por isso mesmo gerava interesse na criação de agrupamentos corais com características semelhantes nas terras visitadas; quer por intermédio das movimentações de antigos estudantes orfeonistas das Universidades de Coimbra (e também do Porto) que, regressados às suas terras de origem, nelas implementaram agrupamentos seguindo o modelo orfeónico (Marques, 2015, p. 11; Pestana, 2015a). Os contextos universitários de Coimbra, primeiro, e depois do Porto, parecem, assim, ter tipo um papel pioneiro na difusão do modelo orfeónico em Portugal e, por conseguinte, da prática coral.

É também o caso, mas já no final dos anos de 1960, da criação de coros em meios urbanos, sobretudo em torno do concelho de Lisboa, integrados em práticas de resistência ao regime do Estado Novo (Pestana, 2015a, pp. 22-25) ou ainda, uns anos mais tarde, já depois da revolução de 25 de Abril de 1974, numa generalizada disseminação por todo o território nacional.

6.4 Dinâmicas: reconfigurações a partir de agrupamentos anteriores e interrupções de atividade

Ainda a propósito do tempo de existência dos coros, há que ter em conta que a implementação de um projeto coral (qualquer que ele seja) está necessariamente ligada a um contexto específico que, por sua vez, determina um interesse/vontade comum para a sua criação. De acordo com os dados apurados, 28% dos coros identifica uma formação pré-existente como motivo para a origem do novo grupo (figura 6.6).

Figura 6.6 Existência de uma formação anterior que tenha dado origem ao grupo (%)
(n= 462)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.
Nota: excluem-se não respostas.

A fundação de um coro resulta, pois, de processos dinâmicos, não lineares, muitas vezes catalisados quer por circunstâncias pontuais (como é o caso da realização de um evento em concreto), quer por circunstâncias com alguma continuidade no tempo (como o contexto de formação em música) ou, como se disse anteriormente, a partir de um agrupamento previamente existente que se dividiu e/ou se reconfigurou noutro(s). As descrições que se seguem, feitas pelos próprios representantes dos coros em resposta a uma pergunta aberta do questionário (Q13), detalham algumas das circunstâncias da fundação dos coros.

A intervenção de um grupo de amigos para cantar as missas de caloiro e finalistas no Instituto Politécnico (...).

[#358, Norte, fund. 2000-2013]

Grupo Coral de funcionários do município para participação em festas de Natal.

[#4, Centro, fund. 1986-1999]

Encontro de alguns elementos que foram evoluindo até uma Associação de Professores com patrocínio da Câmara Municipal, que sempre cedeu as instalações; eram promovidas atividades culturais com artes manuais evoluindo para a música que foi ganhando mais imponência e qualidade, com o Maestro que a integrava, sendo este professor e compositor, assim passou a ser requisitada para serviços da Câmara Municipal e outros... Mais tarde, no ano de 1991, foram alterados os estatutos passando a poder fazer parte deste orfeão familiares e amigos, fazendo com que o grupo ganhasse mais corpo, tendo chegado aos quarenta elementos. Com o falecimento do Maestro atingido por uma doença súbita o orfeão entrou em declínio, tendo passado por um interregno considerável. Neste momento, conta com um novo diretor artístico e um grupo de cerca de trinta elementos bastante bem equilibrado com os quatro naipes que o compõem, continuamos a responder às solicitações da Câmara Municipal e outras atividades musicais, no mínimo contamos com três concertos por ano, Natal, Páscoa, primavera e final de ano letivo.

[#513, Norte, fund. 1986-1999]

Na origem esteve a actividade desenvolvida pelo colectivo de alunos da disciplina de Canto do Curso Geral de Música do Conservatório de Música (...), sob orientação da professora de canto responsável pela disciplina (...).

[#185, Madeira, fund. antes 1974]

Grupos de Câmara ocasionais formados no seio do Coral (...) para um determinado programa.

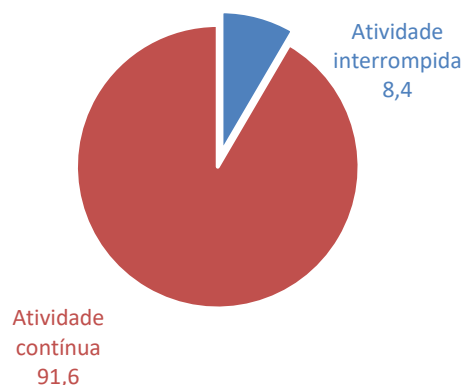
[#125, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 2000-2013]

Um grupo coral com menos participantes, direcção diferente e repertório diferente.

[#347, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 2000-2013]

E se algumas destas circunstâncias, como se disse, conduzem à criação de agrupamentos corais, outras, pelo contrário, conduzem a períodos de interregno das atividades. Aliás, de acordo com os dados apurados, 8% dos grupos referem ter, em algum momento, interrompido a sua atividade (figura 6.7).

Figura 6.7 Existência de períodos de atividade interrompida (%)
(n= 498)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: excluem-se não respostas.

A existência destes interregnos tem, como se esperaria, uma relação direta com a longevidade dos agrupamentos. Ou seja, quanto mais remota a data de fundação dos coros, maior a ocorrência reportada de períodos de interrupção de atividade (que é de 26% no caso dos coros fundados antes de 1974, 14% nos fundados entre 1974-1985 e apenas de 5% para os coros fundados depois de 1986)¹⁵⁴. Já no que se refere à extensão do período em que as atividades são interrompidas, 4 anos é o valor médio apurado, com o máximo a atingir 22 anos de interrupção e o mínimo um ano.

¹⁵⁴ Qui-quadrado = 29,151 (3); $p < 0,001$.

Coro iniciado pela Associação dos Trabalhadores, só com funcionários, em 1972, interrompido por poucos anos e que recomeçou com o atual, que só há cerca de 4 anos começou a envolver elementos externos.

[#232, Lisboa e Vale do Tejo, Fund. 1974-1985]

O grupo foi fundado em 1973 por trabalhadores dos CTT estando activo até 1990, sendo reactivado em 1996.

[#288, Madeira, Fund. 1986-1999]

6.5 Designações e atributos

Os agrupamentos objeto desta investigação não se reconhecem necessariamente apenas no termo que aqui foi adotado para os designar (coro). De facto, são várias e diversificadas as designações nas quais os agrupamentos inquiridos se reveem (figura 6.8), algumas das quais remetem para contextos específicos de práticas e de performances musicais. De todo o jeito, registe-se que a designação *coro* é a que acolhe mais preferências (46%), seguindo-se a de *coro polifónico* (19%), *grupo de cantares* (11%) e *orfeão* (9%).

Figura 6.8 Designações adotadas pelos coros (nuvem de palavras)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Base: 503 respostas à Q1.

Nota: i) pergunta fechada, de resposta única, com recodificação *a posteriori* da opção outra designação; ii) Representação por nuvem de palavras, pelo que o tamanho da letra de cada uma das designações é proporcional à quantidade repostas.

Apesar de residual (1% da amostra), não deixa de ser digno de nota que alguns coros se revejam em designações como *Ensemble vocal*, *Grupo folclórico* ou *Grupo etnográfico*. No caso destas duas últimas designações, relembre-se que se trata das componentes vocais destes agrupamentos (também designadas por *cantatas*) que têm atividade autónoma, paralela à do resto do grupo, com atuações públicas apenas com a vertente vocal/coral¹⁵⁵.

Uma outra aproximação às características dos grupos corais foi feita através de um conjunto de qualificativos¹⁵⁶ com os quais os coros mais se reveem e que, podendo ser cumulativos, permitiriam um primeiro retrato das características émicas mais relevantes, constituindo, por isso, uma forma de apreender a sua identidade e, deste modo, o lugar em que se auto-posicionam no campo coral (figura 6.9). Para além do qualificativo *amador* – que apesar de claramente maioritário (63%) não é referido transversalmente em toda a amostra –, são os qualificativos etários os que atingiram uma maior expressão: *adulto* (67%), *sénior - terceira idade* (18%), *juvenil* (11%) e *infanto-juvenil* (9%). A estes acrescem ainda outros que remetem para contextos específicos, como o religioso (qualificativo *litúrgico*, com 9%), o laboral (*funcionários/trabalhadores*, com 4%) ou o ocupacional (*de estudantes*, também com 4%).

Figura 6.9 Qualificativos de auto-caracterização dos coros (nuvem de palavras)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos coros amadores em Portugal*.

Base: 503 respostas à Q5.

Nota: i) pergunta fechada, de resposta múltipla, com recodificação *a posteriori* da opção 'outro'; ii) representação por nuvem de palavras, pelo que o tamanho da letra de cada um dos qualificativos é proporcional à quantidade repostas.

¹⁵⁵ Confirma-se assim, agora em situação de inquérito, a informação obtida em pesquisa de terreno. Advirta-se, no entanto, que se trata de uma situação claramente minoritária, com dois casos no total da amostra.

¹⁵⁶ São 12 os qualificativos previamente definidos como opções de resposta a esta pergunta (Q5) de resposta múltipla: Adulto, Amador, Sénior/Terceira idade, Juvenil, Litúrgico, Infanto-juvenil, Infantil, Profissional, Curricular, Formado exclusivamente por estudantes, Formado exclusivamente por funcionários/trabalhadores de uma empresa, Formado exclusivamente por professores e Outro.

Antecipando um pouco a exploração dos dados que se fará nos próximos capítulos, atente-se ao cruzamento destes qualificativos de auto-caracterização com a data de fundação dos coros (quadro 6.2). Repare-se, por exemplo, que os coros que se identificam como sendo “Sénior/De terceira Idade” são sobretudo os fundados em anos mais recentes (60% dos fundados entre 2000-2013, face aos 46% da amostra). Assim, esta recente visibilidade e afirmação de coros específicos para a população sénior poderá decorrer quer da conhecida situação de envelhecimento da população portuguesa quer do surgimento de iniciativas de promoção do envelhecimento ativo através da atividade coral.

Para outros casos, como os dos coros que se autocaracterizam como sendo *Adulto* ou *Litúrgico*, a maioria foi fundada em anos mais remotos, como por exemplo o período 1974-1985 para os coros *Litúrgicos* (32% destes grupos, face a 15% da amostra) ou o período anterior a 1974 para os coros *Adulto* (15% destes grupos, face a 11% da amostra).

Quadro 6.2 Qualificativos de auto-caraterização segundo a data de fundação dos coros
(percentagens em linha)

Qualificativos	Data de fundação				n
	antes 1974	1974-1985	1986-1999	2000-2013	
Adulto	14,5	17,2	29,3	39,1	338
Amador	13,3	14,9	30,2	41,6	315
Sénior/ Terceira idade	8,8	11,0	19,8	60,4	91
Litúrgico	14,9	31,9	29,8	23,4	47
Total	11,1	14,9	28,2	45,7	503

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: testes estatísticos realizados a partir da verão dicotómica (presente/ausente) de cada uma das quatro variáveis, estando representados na figura apenas os valores correspondentes à presença de cada um destes qualificativos.

Testes estatísticos: Adulto qui-quadrado = 24,410 (3); $p < 0,001$; Amador qui-quadrado = 7,930 (3); $p = 0,047$; Sénior/ Terceira idade: qui-quadrado = 9,763 (3); $p < 0,021$; Litúrgico qui-quadrado = 16,405 (3); $p < 0,001$.

6.6 Estatuto jurídico e filiação em organizações corais

São diversas as formas como os grupos corais se estruturam. No plano jurídico, apenas 32% dos coros inquiridos declara ter existência autónoma, estando a maioria (47%) dependente de uma outra entidade, essa sim, com existência jurídica autónoma (quadro 6.3). A isto acresce o facto de 21% dos

coros inquiridos não se enquadrar em qualquer uma destas situações, o que revela uma fraca consolidação (e conseqüente fragilidade) subjacente a estas estruturas organizacionais. Em todo o caso, quer para os coros com existência jurídica autónoma quer para os que estão dependentes de uma outra entidade com existência jurídica, a ‘associação’ é o estatuto jurídico predominante (81% deste contingente, 64% da amostra)¹⁵⁷.

Quadro 6.3 Existência jurídica e estatuto jurídico dos coros

Existência jurídica			Estatuto jurídico		
	n	%		n	%
Autónoma	160	31,8	Associação	321	80,7
			Organismo público	31	7,8
			Cooperativa	3	0,8
			Fundação	3	0,8
			Sociedade unipessoal	3	0,8
Organicamente dependente de uma entidade	238	47,3	Sociedade comercial	1	0,3
			Outro *	36	9,0
Sem existência jurídica	105	20,9	Total	398	100,0
Total	503	100,0			

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: * As respostas obtidas referem-se sobretudo a Instituições Públicas de Solidariedade Social (IPSS) e a Instituições religiosas como paróquias e respetivos centros sociais.

Ainda no plano jurídico, o cruzamento com a data de fundação (quadro 6.4) evidencia que, por um lado, os coros mais antigos têm a sua organização mais alicerçada em estruturas jurídicas autónomas (48% dos coros fundados antes de 1974 ou 52% dos coros fundados entre 1974 e 1985, valores muito acima do total de geral de 32%); ao passo que os coros fundados já no século XXI são menos alicerçados nessas estruturas jurídicas autónomas (apenas 19%, face ao mesmo total de 32%) privilegiando práticas organizacionais mais informais, sem enquadramento jurídico (24% contra o total de 21%). Dito de outra forma, os coros mais antigos tendem a ter estruturas organizacionais mais formais e institucionalizadas ao passo que os coros fundados das últimas duas décadas evidenciam um maior grau de informalidade nas suas estruturas organizacionais¹⁵⁸. Isto não significa que, com o passar dos anos e com o

¹⁵⁷ Apesar de predominante, o modelo associativo não é o único adotado pelos coros. Assim, e com objetivo de caracterizar as demais situações, foram realizadas diversas explorações de dados, incluindo a testagem da hipótese decorrente de estudos anteriores de o modelo cooperativo ter vindo a perder importância junto dos grupos de cante mais recentemente (Castelo-Branco et al., 2003, pp. 109-110). Porém, os baixos contingentes destes casos não permitiram retirar cruzamentos estatisticamente significativos. Atente-se, contudo, na importância do estatuto jurídico que muitas vezes é determinante para o tipo de apoios (públicos e privados) que estas organizações podem usufruir.

¹⁵⁸ Na descrição que Ruth Finnegan faz dos coros existentes em Milton Keynes (Inglaterra) é também salientada a existência de estruturas informais (Finnegan, 2007 [1989], pp. 39-40).

desenvolvimento dos respetivos projetos artísticos, estas estruturas mais recentes não possam adquirir uma maior formalização e autonomia.

Quadro 6.4 Existência jurídica dos coros segundo a data de fundação
(percentagens em linha)

Data de fundação	Existência Jurídica			n
	Autónoma	Organicamente dependente de outra entidade	Sem existência jurídica	
antes 1974	48,2	37,5	14,3	56
1974-1985	52,0	28,0	20,0	75
1986-1999	35,9	44,4	19,7	142
2000-2013	18,7	57,8	23,5	230
Total	31,8	47,3	20,9	503

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Testes estatísticos: qui-quadrado = 42,252 (6); p <0,001.

Uma outra perspetiva de análise tem a ver a conexão dos coros a organizações coletivas, de âmbito mais vasto, “que desenvolvem o seu trabalho em áreas de interesse comum, permit[indo] a sua valorização e reconhecimento, o envolvimento em projetos alargados, bem como a possibilidade de planear e executar atividades de uma forma integrada, através do conhecimento de outras experiências e realidades” (Capucha et al., 2020, p. 123). Neste sentido, solicitou-se aos coros a identificação de organizações relacionadas com a prática coral nas quais estivessem filiados. Constatou-se que 24% dos coros inquiridos declara estar filiado em pelo menos uma destas organizações¹⁵⁹. Porém, estes valores devem ser relativizados uma vez que nem todas as organizações em causa são exclusivamente dedicadas à música coral. É o caso da Fundação Inatel, da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto ou mesmo a Federação do Folclore Português. Registe-se que uma das organizações referidas – a ACAAL/ACAL - Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa – estava inativa no momento da inquirição¹⁶⁰. Mesmo tendo estes aspetos em consideração, os dados apurados revelam uma débil filiação em associações corais, pouco cumulativa e dispersa por múltiplas organizações.

Atendendo ao âmbito territorial das organizações (quadro 6.5), é em organizações de âmbito

¹⁵⁹ Tal como constatado no estudo sobre práticas amadoras no domínio das artes do espetáculo na região de Haute-Savoie, França, a filiação dos coros em federações ou organismos similares é das mais diminutas face a outros agrupamentos como orquestras, grupos de teatro, grupos de dança. Em termos concretos, aquele estudo apurou que 17% dos coros daquela região de França estão filiados em organizações corais (Andrieu et al., 2014, pp. 70-71), valor um pouco inferior ao obtido no presente estudo.

¹⁶⁰ Refira-se que pelo menos duas das organizações corais atualmente existentes em Portugal foram criadas após a aplicação deste inquérito (e.g. Coros Portugal - Associação Portuguesa de Música Coral, criada em 2017; e Associação de Canto a Vozes - Fala de Mulheres, criada em 2020) pelo que as respostas obtidas neste inquérito não refletem as alterações entretanto ocorridas como é o caso de uma (eventual) filiação de coros nestas duas organizações.

nacional que mais coros declaram estar filiados (13% da amostra) com destaque para a FENAMCOR - Federação Nacional Movimento Coral (25 casos). Relativamente às organizações de âmbito regional (onde estão filiados 8% dos coros inquiridos) destaca-se a MODA - Associação do Cante Alentejano (8 casos) e a Confraria do Cante Alentejano (2 casos); e quanto às organizações de âmbito local (9% dos coros inquiridos) estas referem-se a associações concelhias focadas sobretudo na articulação das atividades de um conjunto de estruturas artísticas e culturais localizadas naquele âmbito territorial.

Quadro 6.5 Filiação em organizações corais
(n = 503)

	n	%
Filiação numa organização ou federação coral	119	23,7
...de âmbito local	46	9,1
... de âmbito regional	41	8,2
... de âmbito nacional	65	12,9
... de âmbito internacional	14	2,8

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

As filiações em organizações internacionais – que, de alguma forma, aferem o grau de internacionalização dos coros – têm um peso muito diminuto na amostra uma vez que apenas 3% dos coros inquiridos declara ter essa filiação. Ainda assim, destacam-se organizações como a European Choral Association - Europa Cantat (5 casos), International Federation for Choral Music (2 casos), Interkultur (2 casos), Foederatio Internationalis Pueri Cantores (1 caso) e CIOFF - International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts (1 caso).

6.7 Financiamento e apoios

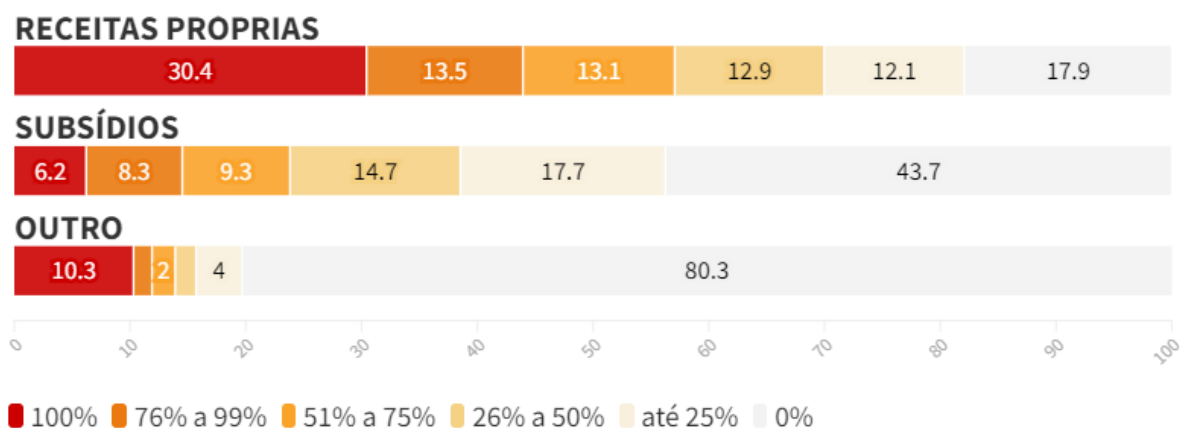
São múltiplas as estratégias implementadas pelos coros para angariar fundos de forma a poderem desenvolver as suas atividades. Os dados obtidos através da distribuição percentual da estrutura das receitas de cada coro apontam para estratégias cruzadas que envolvem, com maior ou menor peso, formas diversificadas de financiamento (figura 6.10).

Começando pelas receitas próprias, uma larga maioria (82%) declara gerar este tipo de receitas através de fontes muito distintas como é o caso da prestação de serviços com a realização de concertos e outras atuações, das quotas pagas pelos associados, da venda de bens (edições, rifas, etc.) e/ou de

donativos particulares. Repare-se que apenas 18% dos coros inquiridos refere não gerar este tipo de receitas, mas quase um terço (30%) declara que as receitas próprias constituem a totalidade das suas receitas.

De entre os que geram este tipo de receitas (82%, como se disse), constata-se o recurso a diferentes fontes, em múltiplas combinatórias e que vão tendo diferentes pesos na estrutura de receitas dos coros. Detalhando um pouco os dados para além da figura 6.10, e especificamente sobre as múltiplas combinatórias da estrutura de receitas próprias dos coros, constata-se que 6% dos coros inquiridos declara que o financiamento das suas atividades provém única e exclusivamente das prestações de serviços com concertos e outras atuações, ao passo que 54% declara não ter qualquer rendimento com este tipo de prestação de serviços. Um outro exemplo: 5% dos coros declara que o financiamento das suas atividades provém única e exclusivamente das quotas dos seus associados, ao passo que 53% declara não ter qualquer receita com as quotas dos associados.

Figura 6.10 Estrutura das receitas dos coros por fonte (%)
(n=503)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota 1: As variáveis 'receitas próprias' e 'subsídios' foram criadas *a posteriori* e resultam da soma de outras variáveis referentes ao peso percentual na estrutura de receitas dos coros (Q48). Assim, a variável 'receitas próprias' resulta da soma dos valores obtidos, em cada caso, para 'prestação de serviços (concertos e outras atuações)', 'quotas de associados', 'prestação de serviços ao abrigo de protocolos', 'venda de bens (edições, rifas, etc.)' e 'donativos particulares'. A variável 'Subsídios' resulta da soma, para cada caso, das variáveis 'Subsídios públicos' com 'subsídios de entidades privadas'.

Nota 2: dados referenciados ao período de doze meses (outubro de 2012 a setembro de 2013).

Com um menor peso na estrutura das receitas dos coros estão os Subsídios por parte de entidades públicas ou entidades privadas (ainda figura 6.10). Repare-se que 66% dos coros inquiridos declara ter usufruído de algum destes subsídios, sendo que os subsídios por parte de entidades públicas (que abrangem 50% dos coros inquiridos) detêm maior importância junto dos coros face aos que advêm da

parte de entidades privadas (que abrangem apenas 20%), subsídios estes concedidos, por exemplo, ao abrigo do Mecenato Cultural.

Comparativamente com outros países, estes dados parecem estar em linha com os obtidos em outros estudos nacionais. Veja-se, por exemplo, o caso francês em que 63% dos coros inquiridos recebem subvenções por parte de entidades públicas e 8% através do mecenato. Porém, no caso francês as quotizações por parte dos elementos dos coros abrangem 87% dos coros, ao passo que no caso português abrangem apenas 47% (Lurton, 2008, p. 123).

Apoios

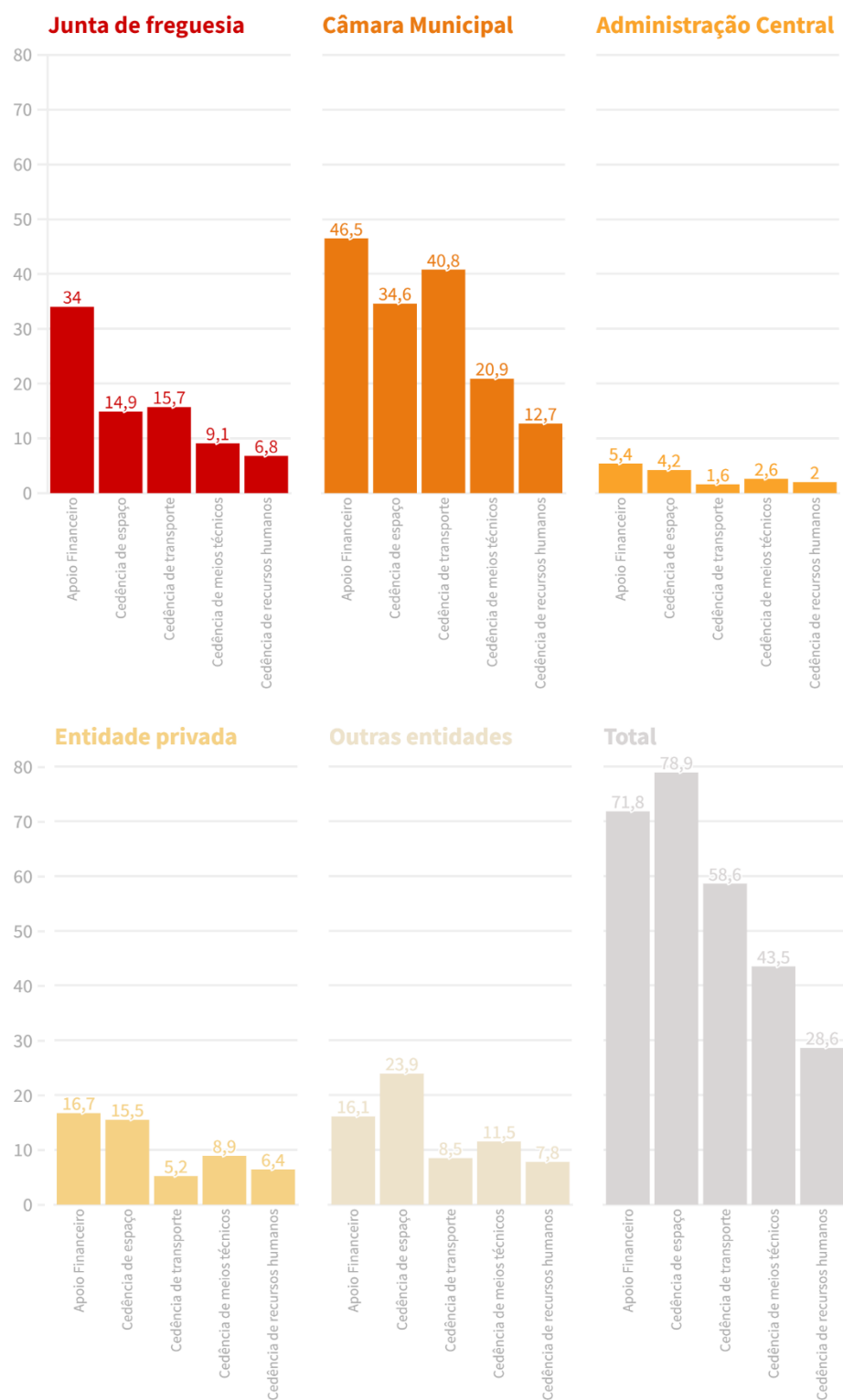
São diversas as entidades públicas e privadas que suportam a atividade dos coros quer do ponto de vista financeiro, como se viu, quer também através de outros apoios como é o caso da cedência de espaço para ensaios regulares ou outras atividades; da cedência de transporte para a realização de concertos em localidades distantes; da cedência de meios técnicos ou mesmo de recursos humanos para situações pontuais, de maior escala, como por exemplo os encontros ou festivais, organizados pelos próprios coros.

A figura 6.11 mostra os resultados obtidos diferenciando cada um destes tipos de apoio atribuídos aos coros bem como as entidades que os conferem. Começando precisamente pelas entidades, os resultados evidenciam que é sobretudo nas autarquias, através das juntas de freguesia e das câmaras municipais, que está ancorada parte substancial do apoio aos coros amadores em Portugal quer de ponto de vista financeiro quer do ponto de vista não financeiro¹⁶¹. Os organismos da Administração Central têm um papel muito diminuto no apoio a estas estruturas (abrangendo, no máximo, 5% dos grupos inquiridos), resultado que contrasta com o apoio efetivo de entidades privadas e do terceiro sector cujos apoios chegam a abranger, no caso das entidades privadas, 18% dos coros inquiridos (apoios financeiros) e, no caso das entidades do terceiro sector, 24% dos coros (cedência de espaço). Adiante-se que 90% dos coros inquiridos refere ter tido pelo menos um dos apoios considerados, o que demonstra uma interdependência dos coros com estas entidades, sobretudo as de âmbito local, como se viu.

Quanto ao tipo de apoio, evidenciam-se diferenças assinaláveis. Assim, os apoios financeiros e, nos não financeiros, a cedência de espaço, são transversais uma vez que abrangem mais de 70% dos coros inquiridos. Pelo contrário, outros apoios não financeiros como a cedência de meios técnicos e a cedência de recursos humanos são mais restritos, abrangendo, respetivamente, 44% e 29% dos coros inquiridos.

¹⁶¹ Sobre competências e atribuições das autarquias na área da cultura, ver atrás ponto 2.2.

Figura 6.11 Apoios aos coros por Entidades que conferem os apoios e por Tipo de apoios (%) (n=503)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota 1: Resposta múltipla. Exclui-se da representação gráfica as não respostas.

Nota 2: 'Total' agrega os casos que declaram ter apoio de pelo menos um dos tipos de entidades consideradas.

7. Constituição dos coros e recrutamento

Este capítulo 7 analisa os dados referentes aos elementos que compõem os coros. Embora não se tratando de um inquérito aos coralistas, foram incluídas neste estudo algumas questões de forma a obter uma informação mínima sobre os elementos dos coros. Assim, num primeiro momento, detalha-se a composição dos coros quanto ao número de elementos e sua distribuição por idade e por sexo. Num segundo momento a atenção centra-se nas condições que determinam a entrada de novos elementos para os coros (recrutamento) bem como os recursos exigidos para integrar e para permanecer nos coros.

7.1 Total de elementos

Quanto aos elementos que compõem os 503 coros inquiridos, o total apurado é de 15.478 indivíduos, valor que corresponde a uma média 31 elementos por grupo¹⁶². Este é um dado relevante, tanto mais que permite uma estimativa, ainda que grosseira, do número total de indivíduos envolvidos na prática coral amadora em Portugal. Assim, e tendo em conta os coros recenseados neste estudo (n=1.323), chega-se a um total aproximado de 40.708 indivíduos que cantam regularmente em coros amadores em Portugal¹⁶³, valor que corresponde a 0,4% da população portuguesa¹⁶⁴.

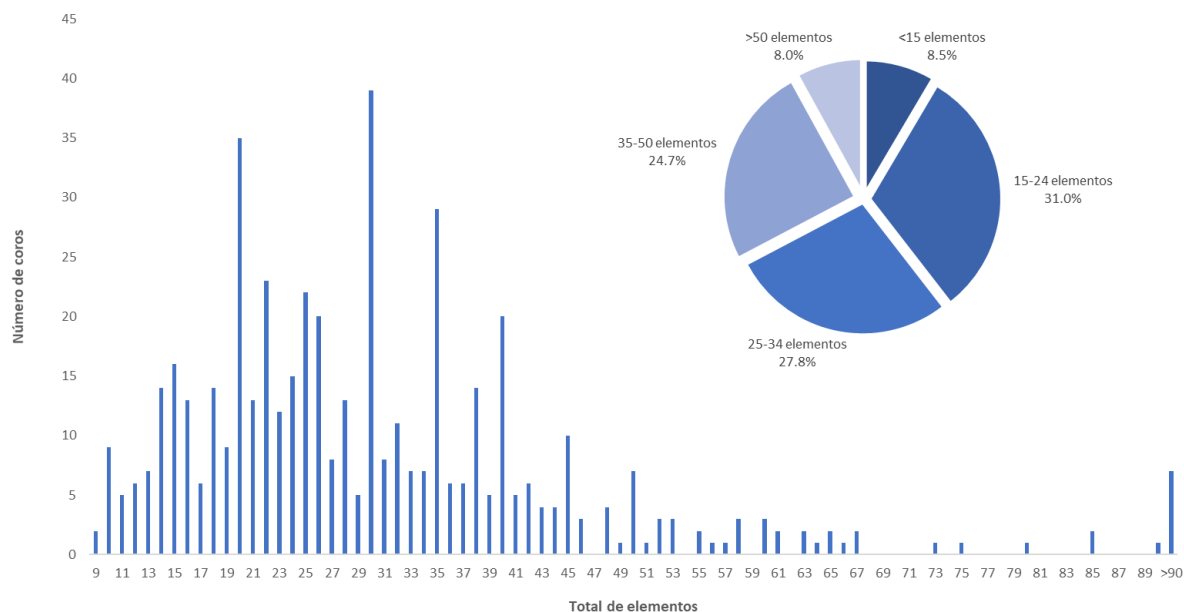
Uma análise mais detalhada dos dados permite evidenciar diferenças muito consideráveis quanto à dimensão destes agrupamentos (figura 7.1). Por exemplo, o número de elementos por coro oscila entre um mínimo de 9 elementos e um máximo de 180, o que põe em evidência estruturas muito distintas quer a nível organizacional quer a nível estritamente musical.

¹⁶² Este valor fica aquém da mais recente estimativa para o contexto Europeu que aponta para uma média de 36 elementos por grupo (European Choral Association – Europa Cantat, 2015, p. 23).

¹⁶³ Esta estimativa é equivalente à apresentada no final do I Congresso Nacional de Coros, realizado ano 2000, que apontava para os 40.000 cantores amadores em atividade em Portugal (FENAMCOR, 2000).

¹⁶⁴ De salientar que esta estimativa não tem em conta participações de um mesmo indivíduo simultaneamente em mais do que um coro.

Figura 7.1 Total de elementos por coro
(em valores absolutos e em percentagem)

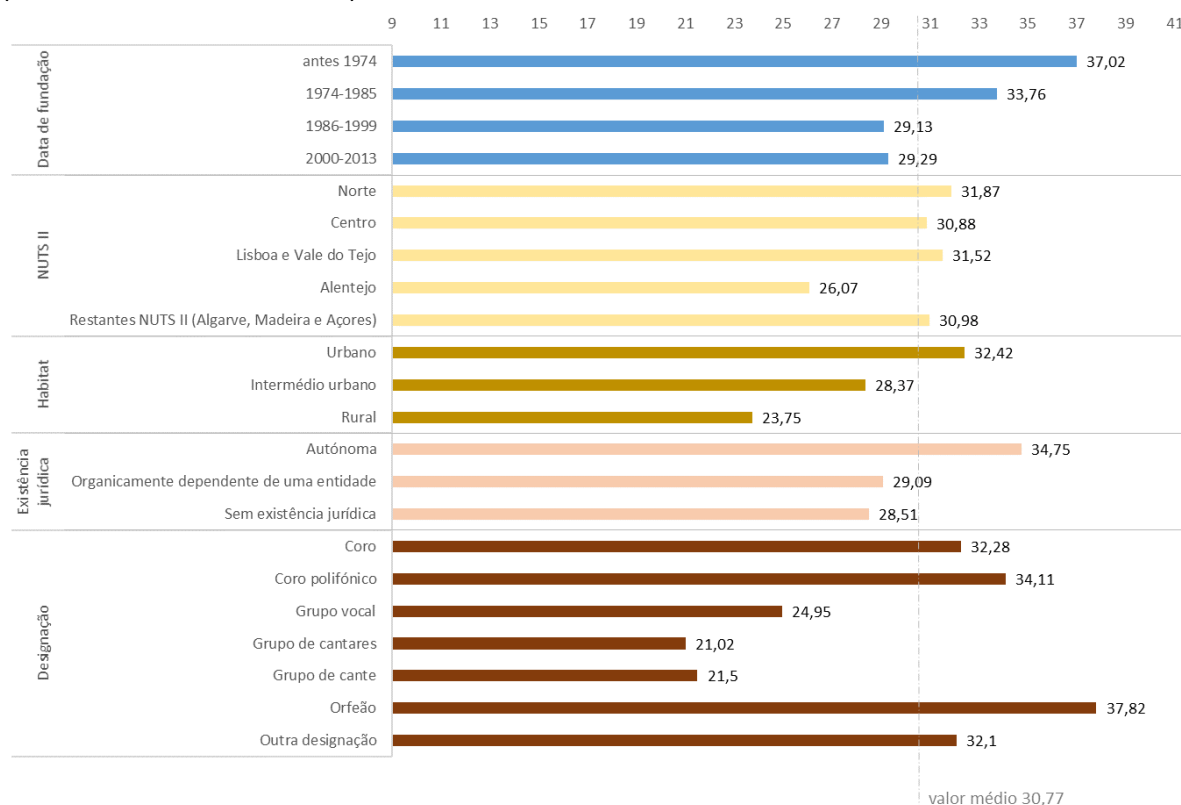


Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

A ventilação por algumas das variáveis de caracterização dos coros (figura 7.2) permite constatar que os coros constituídos por um maior número de elementos são sobretudo os mais antigos (e.g. os fundados antes de 1974, com média de 37 elementos, e os fundados entre 1974 e 1985, com média de 34 elementos, valores substancialmente superiores à média geral de 31 elementos); e encontram-se localizados nas regiões Norte e Lisboa e Vale do Tejo (ambas as regiões com média superior a 31 elementos) e em habitat Urbano (média de 32 elementos). Constata-se ainda que coros com existência jurídica autónoma tendem a ter um maior número de elementos (35, em média) e que os coros que se identificam com a designação Orfeão os que mais elementos comportam (38 elementos, em média).

Pelo contrário, os coros com menor número médio de elementos situam-se no Alentejo (com 26 elementos, em média), em zonas de habitat Rural (24, em média) e adotam sobretudo as designações de "grupo de cantares" (21 elementos, em média) ou de "grupo de cante" (22, em média).

Figura 7.2 Número médio de elementos dos coros segundo a Data de fundação, Região, Habitat, Existência jurídica e Auto-designação
(número médio de elementos)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

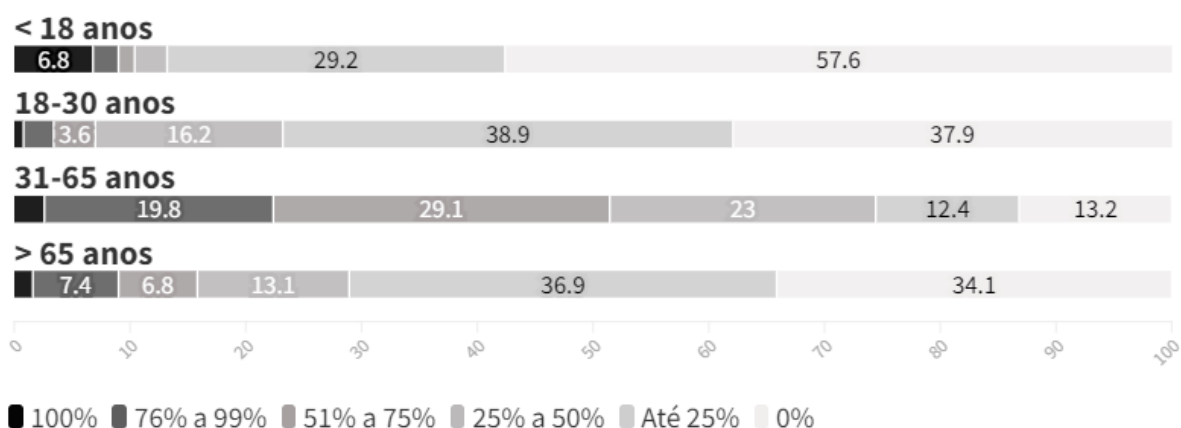
Testes estatísticos: Data de fundação: $F(66, 436) = 1,695, p < 0,001$; NUTS II: $F(66, 436) = 1,141, p = 0,223$; Habitat: $F(66, 436) = 0,697, p = 0,964$; Existência Jurídica: $F(66, 436) = 0,984, p = 0,516$; Designação: $F(66, 436) = 1,141, p = 0,223$.

7.2 Composição etária

A composição etária dos coros é bastante diversa, sendo francamente minoritários os coros constituídos apenas por elementos pertencentes a uma única e homogénea faixa etária (figura 7.3). De facto, as situações em que a totalidade dos elementos do coro (100%) pertence a uma mesma faixa etária ocorre com maior incidência na faixa etária dos menores de 18 anos (7% dos coros inquiridos). Em termos gerais, evidencia-se uma transversalidade da participação de todas as faixas etárias, sendo de destacar a elevada participação de indivíduos em idade ativa do ponto de vista profissional (e.g. faixa alargada entre os 31 e os 65 anos) presente em 87% dos coros inquiridos, chegando mesmo a constituir a faixa etária com maior representação (e.g. com pelo menos 50% de elementos) na maioria dos coros inquiridos.

Figura 7.3 Composição dos coros por Faixa etária (%)

(n = 503)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Com o objetivo de reduzir a informação a uma única variável procedeu-se à classificação do escalão etário predominante em cada coro, ou seja, aquele com pelo menos 75% de elementos com idades compreendidas nos intervalos etários correspondentes (quadro 7.1)¹⁶⁵. Os casos de coros que não cumpriam este critério (18% do total da amostra) evidenciavam, por seu turno, uma distribuição equilibrada e equitativa entre os escalões claramente transversal a gerações, pelo que se optou por designar de transgeracionais.

Cruzando a informação com outras variáveis de caracterização (ainda quadro 7.1), constata-se que os coros com perfil mais jovem – ou seja, aqueles onde predominam elementos com menos de 18 anos de idade – tendem a ter uma maior dimensão e estão presentes com maior incidência em coros localizados no sul e ilhas e também na região Centro. Pelo contrário, coros com perfis mais envelhecidos (onde predominam elementos com mais de 65 anos) tendem a ter uma menor dimensão e estão sobretudo localizados nas regiões do Alentejo e de Lisboa e Vale do Tejo.

¹⁶⁵ Sobre o processo de construção desta variável, ver atrás capítulo 4.

Quadro 7.1 Composição etária predominante dos coros segundo a Região e a Dimensão dos coros (percentagens em linha)

	Escalão etário predominante					n
	< 18 anos	18-30 anos	31-65 anos	> 65 anos	Transgeracional	
Total	10,3	7,0	50,1	14,7	17,9	503
Região						
Norte	9,0	10,3	45,5	9,7	25,5	145
Centro	12,2	6,1	50,7	12,2	18,9	148
Lisboa e Vale do Tejo	7,1	5,3	52,2	23,9	11,5	113
Alentejo	8,8	1,8	52,6	22,8	14,0	57
Algarve, Açores e Madeira	20,0	10,0	55,0	5,0	10,0	40
Dimensão do coro						
<15 elementos	7,0	14,0	37,2	16,3	25,6	43
14-24	9,0	8,3	48,7	17,9	16,0	156
25-34	8,6	1,4	52,9	19,3	17,9	140
35-50	12,1	6,5	54,8	7,3	19,4	124
>50 elementos	20,0	15,0	45,0	7,5	12,5	40

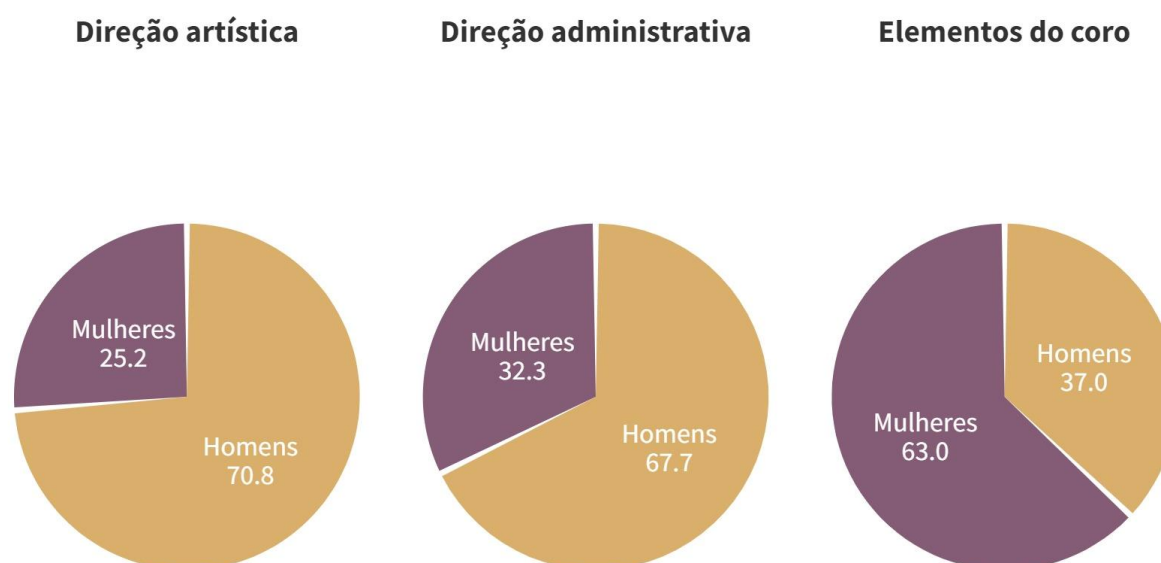
Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Testes estatísticos: Região: qui-quadrado = 36,372 (16); $p = 0,003$; Dimensão do coro: qui-quadrado = 32,775 (16); $p = 0,008$.

7.3 Composição por sexo

Quanto à distribuição por Sexo, são as mulheres que estão em maioria enquanto elementos cantantes dos coros, 63% contra 37% dos homens (figura 7.4). Porém, os dados invertem-se quando se tem em conta outros papéis, como o de direção artística do coro ou mesmo o de gestão (aqui designados como direção administrativa dos coros), uma vez que são os homens que mais vincadamente assumem esses papéis (71% no caso dos diretores artísticos e 68% no caso dos responsáveis administrativos).

Figura 7.4 Distribuição por sexo: direção artística, direção administrativa e elementos do coro
(em percentagem do número de casos para cada contingente)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Bases: Direção artística n = 484; Direção administrativa n = 446; Elementos do coro n = 15.478.

Estes resultados estão em linha com a bibliografia especializada. De facto, estudos empíricos sobre a participação cultural mostram que o género é um determinante essencial pela sobrerrepresentação feminina (Christin, 2012), sendo esta mais acentuada em atividades expressivas e em modos de participação cultural ativa (Huysmans et al., 2005, p. 84). No que diz respeito especificamente à participação em coros, vários estudos apontam para que o total de mulheres que cantam em coros é significativamente superior ao dos homens, num rácio de 2:1 (Bell, 2004, p. 42)¹⁶⁶.

Também em linha com estudos internacionais está a predominância de homens enquanto diretores artísticos de coros¹⁶⁷. Acrescente-se que a direção artística é essencial em qualquer coro. Este é um trabalho geralmente remunerado (54% dos coros inquiridos no âmbito deste estudo afirmam ter este tipo de despesa) e que requiere, para além de competências e conhecimentos específicos em matéria

¹⁶⁶ A título exemplificativo cita-se o inquérito à participação dos franceses em práticas artísticas amadoras, onde a participação das mulheres, como cantoras em coros, representa 70% do total dos que se dedicam à prática coral (Donnat, 1996, p. 99). O mesmo sentido se pode extrair a partir dos dados dos diversos inquéritos aos coros, à escala nacional, realizados em Espanha, 61% de mulheres como elementos cantantes (Fernández-Herranz et al., 2017), e nos Estados Unidos da América, 63% (Chorus America, 2009), aos quais se pode ainda acrescentar o recente inquérito realizado junto de um vasto conjunto de coros europeus, 67% (European Choral Association – Europa Cantat, 2015, p. 34).

¹⁶⁷ A título de exemplo citam-se o estudo francês onde 52% dos coros inquiridos têm direções artísticas asseguradas por homens (Lephay-Merlin, 2007, pp. 50-56), e o estudo espanhol com 68% dos coros mistos daquele país dirigidos por homens (Fernández-Herranz et al., 2017, pp. 23-24).

de técnica vocal e direção coral, competências ao nível da liderança, comunicação e empatia com as pessoas que formam o coro (Durrant, 2005; Einarsdottir & Sigurjonsson, 2010). A capacidade de escolha de repertório musical adequado ao grupo quer do ponto de vista técnico (dificuldade de execução) quer do ponto de vista estritamente musical (estilo/género musical) é essencial quer para o desenvolvimento do coro enquanto projeto artístico quer para a manutenção da motivação individual e da ligação dos elementos ao grupo (Durrant, 2005).

Em Portugal, e voltando aos dados do presente Inquérito, acrescenta-se que a presença das mulheres em cargos de direção artística de coros se destaca nos coros juvenis ou infantis (52%), ou seja, em coros constituídos predominantemente por elementos com menos de 18 anos (quadro 7.2).

Quadro 7.2 Direção Artística: distribuição por Sexo e por composição etária dos coros (%)
(percentagens em linha)

Composição etária predominante dos coros	Direção artística		N
	Sexo masculino	Sexo feminino	
Total	73,8	26,2	484
< 18 anos	48,1	51,9	52
18-30 anos	72,7	27,3	33
31-65 anos	80,4	19,6	240
> 65 anos	79,2	20,8	72
Transgeracional	66,7	33,3	87

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Base: 484 diretores artísticos identificados no questionário.

Testes estatísticos: qui-quadrado = 26,584 (4); $p < 0,001$.

Já no que se refere aos cargos de gestão (ou de direção administrativa dos coros), este é um aspeto que não tem sido tomado em conta nos estudos sobre a prática coral, pelo que não é possível estabelecer qualquer comparação. No entanto, não é despidendo salientar a relevância do papel protagonizado por estes indivíduos que, de uma maneira geral, se constituem como o primeiro rosto da organização, o seu representante e, geralmente, o principal dinamizador do trabalho voluntário dos elementos do grupo e que regularmente acumulam esta função com a sua própria carreira profissional e a sua vida pessoal (Capucha et al., 2020, p. 51)¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Nesta linha, a predominância dos homens nestes cargos é uma constatação recorrente em estudos nacionais sobre o voluntariado em Portugal – onde se constata que 60% dos voluntários que assumem funções de direção são homens (Delicado, 2002, p. 164) – e em estudos sobre o associativismo cultural concelhio, como é o caso de Loures, onde se constata que 83% dos dirigentes são homens (Capucha et al., 2020, pp. 51-53), ou o caso de Cascais onde 60% das associações culturais inquiridas têm os respetivos corpos sociais “maioritariamente masculinizados” (Pinheiro et al., 2005, pp. 84-85).

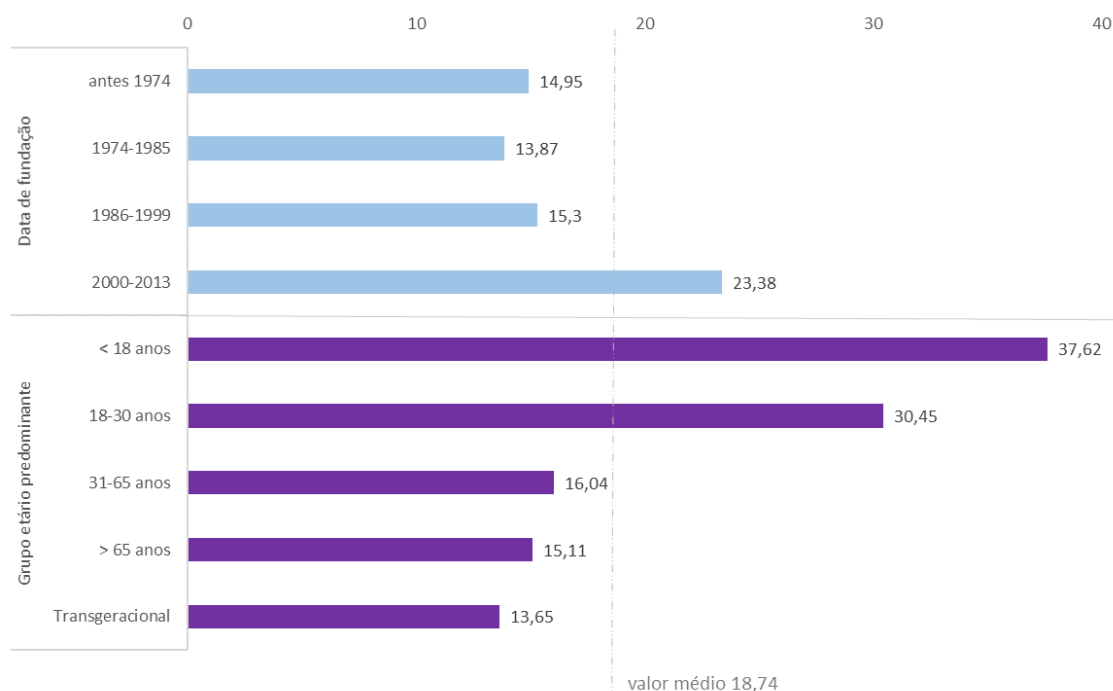
7.4 Recrutamento de novos elementos

Quanto à capacidade de os coros angariarem novos elementos, constata-se que ela é recorrente e transversal já que 87% dos coros inquiridos declara ter recrutado pelo menos um novo elemento no ano de referência do estudo. O total apurado é de 2.847 novos elementos recrutados, o que equivale a uma média de 6 novos elementos por coro.

Porém, para além deste dado em absoluto, é importante ter em conta peso relativo do recrutamento sobre o total de elementos do coro. Neste sentido, o recrutamento anual abrange, em média, quase um quinto do total de elementos dos coros (18%), o que evidencia a importância e o impacto deste processo no quotidiano dos coros (figura 7.5). Deteta-se ainda, uma maior capacidade de regeneração por parte dos coros mais recentes (para os grupos fundados entre 2000-2013 o recrutamento de novos elementos abrange 23% do total de elementos), bem como por parte dos coros compostos por elementos mais jovens (para os coros constituídos predominantemente por elementos com menos de 18 anos o recrutamento afeta quase 38% do total de elementos)¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Este último resultado poderá, eventualmente, ser decorrente de ligações a instituições de ensino especializado de música.

Figura 7.5 Peso do recrutamento de novos elementos sobre o total de elementos dos coros
(em valores médios face ao total de elementos dos coros)



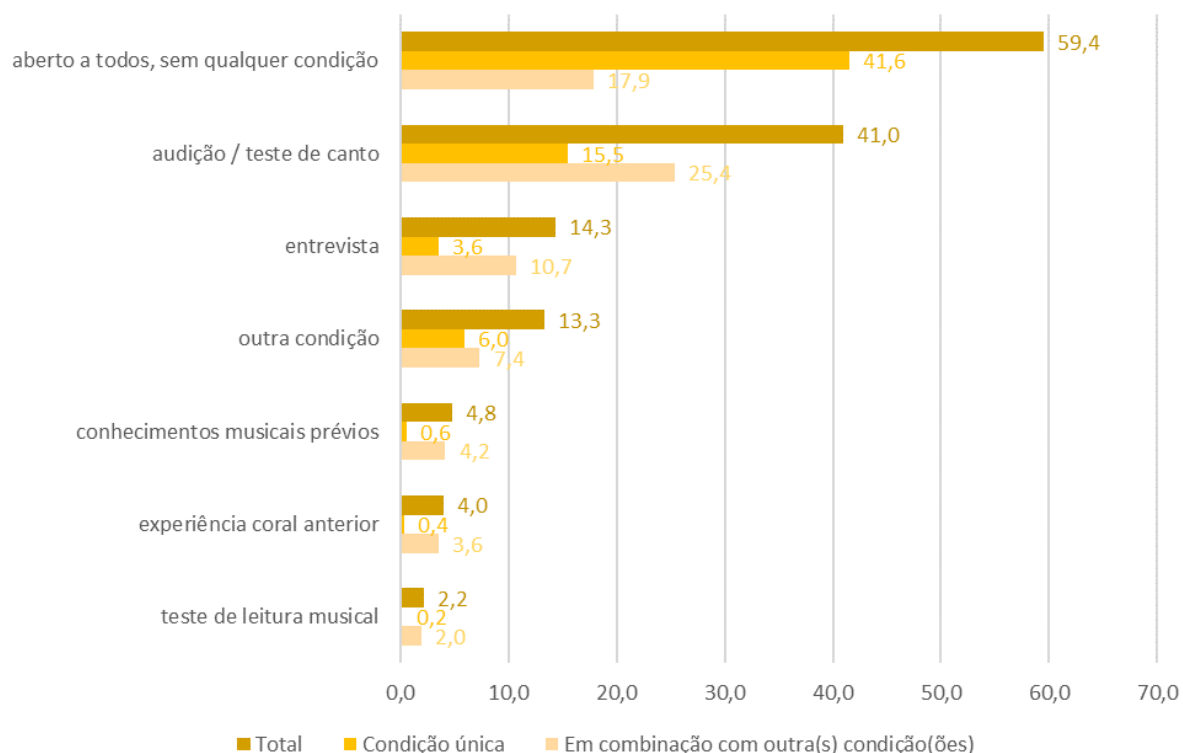
Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Testes estatísticos: Data de fundação: $F(169, 329) = 1,274$, $p = 0,033$; Grupo etário predominante: $F(169, 329) = 1,361$, $p = 0,009$.

E como se processa o recrutamento de novos elementos? Quais as condições e critérios exigidos pelos coros no processo de recrutamento?

Numa primeira leitura dos dados (figura 7.6, leitura a partir do total de respostas), a maioria dos grupos inquiridos (59%) afirma que o recrutamento é “aberto a todos, sem qualquer condição prévia”. Segue-se, em termos de hierarquia de resposta, o cumprimento de pelo menos uma condição, sendo a mais frequente a realização de uma audição musical ou um teste de canto (41%) que se distancia bastante do contingente de coros que exigem a realização de uma entrevista (14%) e, mais ainda, da exigência de conhecimentos musicais prévios (5%), de experiência coral anterior (4%) ou mesmo da realização de um teste de leitura musical (2%). Desta feita, uma primeira leitura dos dados aponta para um recrutamento bastante alargado, uma vez que são francamente minoritários os coros cujos requisitos de entrada são estritamente musicais. De frisar que o cumprimento de uma outra condição tem, ainda assim, alguma relevância (13%), pelo que se fará adiante a respetiva descrição a partir do quadro 7.3.

Figura 7.6 Condições para o recrutamento de novos elementos dos coros (%)
(n= 503)



Fonte: INET-MD (UA), Inquérito aos Coros Amadores em Portugal.

Nota: pergunta de resposta múltipla.

Porém, numa segunda leitura mais fina dos dados, onde se distingue as situações onde apenas é exigida uma condição (condição única) daquelas em que a resposta é combinada com outras condições (ainda figura 7.4), permite evidenciar que o recrutamento “aberto a todos, sem qualquer condição” enquanto situação única, abrange um contingente menor, correspondente a 42% dos coros¹⁷⁰.

Assim, e em sentido estrito, constata-se que a maioria dos coros (58%) exige pelo menos uma condição para o recrutamento de novos elementos, estando o acesso à prática coral condicionado ao seu cumprimento¹⁷¹. De salientar que algumas das condições exigidas pelos coros não foram previstas

¹⁷⁰ Por outras palavras, 18% dos coros inquiridos responderam que o recrutamento é “aberto a todos, sem qualquer condição” e, em simultâneo, assinalaram uma outra condição de recrutamento. Esta situação poderá ser decorrente da interpretação dada à pergunta, pelo que se julgou pertinente distinguir as situações de condição única das de combinação de condições.

¹⁷¹ A questão do condicionamento do acesso dos indivíduos aos coros é um aspeto relevante. Por exemplo, e como mostra Cindy L. Bell (2008) a partir dos dados sobre coros amadores (*community choirs*) nos Estados Unidos da América, requisitos cada vez mais apertados para entrada nos coros, designadamente através de audições musicais, conduzem a decréscimos de novas adesões a estes grupos e, conseqüentemente, um aumento da idade média dos cantores. Neste sentido, a autora chama à atenção para o facto de alguns coros estarem a negligenciar a participação de cantores amadores adultos, contrariando o “verdadeiro espírito democrático” (sic) associado à prática coral amadora e negligenciando a oportunidade para aprendizagem ao longo da vida e participação numa atividade artística (Bell, 2008).

nas opções de resposta do questionário, mas puderam ser recolhidas em opção de resposta aberta (outras condições, quais?) e cuja análise de conteúdo se sistematiza no quadro 7.3.

Quadro 7.3 Outras condições para o recrutamento de novos elementos

Outras condições	n	%
Filiação institucional (ou religiosa)	28	41,2
Redes de relações pessoais	14	20,6
Condições sociais (idade, sexo, profissão, residência, ...)	10	14,7
Competências e valores	9	13,2
Gosto por cantar	6	8,8
Competências estritamente musicais	4	5,9
Período probatório	3	4,4
Compromisso com o grupo	2	2,9
Outros	4	5,9

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Base: 68 respostas à opção “Exige outra condição” (Q25).

Nota: classificação não exclusiva.

A existência de uma ligação formal à estrutura organizacional na qual o coro se insere, quer por via do próprio candidato quer por via de algum dos seus familiares diretos, é uma das condições descritas. Em concreto, e utilizando excertos das respostas obtidas, evidenciam-se situações em que o recrutamento é reservado “apenas a empregados da instituição ou seus familiares”¹⁷² ou à condição de “ser sócio ou familiar direto de sócio da associação”¹⁷³. Em alguns casos exige-se uma ligação direta do candidato à organização em que o coro está inserido, como é o caso de “ser confrade da confraria”¹⁷⁴, “(...) fazer parte da comunidade escolar”¹⁷⁵, “ser utente do Centro de Dia”¹⁷⁶ ou ainda “ser membro da comunidade cristã”¹⁷⁷.

As redes de relações pessoais dos elementos do coro são, elas próprias, fontes para o recrutamento de novos elementos para o coro, sendo por vezes necessária a “indicação/proposta de um elemento efetivo”¹⁷⁸ que pode ter que ser formalizada através de um “convite dos membros do coro (...)”¹⁷⁹. “Ser amigo ou familiar de elementos do grupo”¹⁸⁰ constitui, para alguns coros, uma condição para a entrada no coro, onde por vezes se torna “necessário todos os elementos concordarem”¹⁸¹. A este propósito

¹⁷² [#42, Lisboa e Vale do Tejo, fund. antes 1974, 25-34 elementos, faixa etária predominante > 65 anos].

¹⁷³ [#48, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 2000-2013, 21-30 elementos, faixa etária predominante > 65 anos].

¹⁷⁴ [#260, Sul e Ilhas, fund. 2000-2013, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁷⁵ [#321, Norte, fund. 2000-2013, 21-30 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁷⁶ [#519, Norte, fund. 2000-2013, 11-20 elementos, faixa etária predominante > 65 anos].

¹⁷⁷ [#423, Norte, fund. 2000-2013, 11-20 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁷⁸ [#438, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 1974-1985, <15 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁷⁹ [#25, Centro, fund. 1986-1999, 14-24 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸⁰ [#513, Norte, fund. 1986-1999, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸¹ [#521, Alentejo, fund. 2000-2013, 14-24 elementos, faixa etária predominante < 18 anos].

acrescente-se que vários estudos empíricos sugerem que, no recrutamento de novos elementos, a influência de um familiar ou amigo que já integre o grupo é de grande importância (ver, por exemplo, o caso dos Grupos Corais Alentejanos em Moniz, 2007, p. 55). Alguns autores chegam mesmo a argumentar que é precisamente essa rede que muitas vezes determina a longevidade e a sobrevivência do grupo funcionando como uma "rede social de segurança" (Holton, 2005, p. 143).

Um outro aspeto que também parece interferir no recrutamento prende-se com a própria composição do coro, que, necessariamente, faz incidir a procura de novos elementos junto desse segmento específico da população. Neste sentido, as condições podem passar um conjunto de características sociográficas como é o caso de "ser do sexo feminino"¹⁸², "ser reformado, pensionista ou [ter] mais de 65 anos"¹⁸³, "ser estudante"¹⁸⁴, "ser professor"¹⁸⁵, "ser advogado(a) ou estagiário"¹⁸⁶ ou ainda "residir na localidade"¹⁸⁷.

De salientar ainda que, de entre as respostas obtidas, alguns coros referem explicitamente, como condição para integrar o coro, um conjunto de competências e de valores (sociais) que os novos elementos devem mostrar deter. Neste sentido, evoca-se o "sentido de responsabilidade"¹⁸⁸, a "facilidade de relacionamento inter-pessoal"¹⁸⁹, o "bom relacionamento com o grupo"¹⁹⁰, o "espírito de grupo e companheirismo"¹⁹¹, a "vontade de trabalhar e aprender"¹⁹² ou ainda a capacidade de "entrega ao trabalho"¹⁹³. Detetaram-se ainda casos em que são valorizadas as competências escolares, no caso de um coro infantil que exige aos seus potenciais elementos "serem muito bons alunos na respetiva escola"¹⁹⁴. Na linha dos valores sociais encontra-se ainda a condição de "ser de boa reputação social"¹⁹⁵.

Embora residual, detetaram-se casos de coros que evocam como condição para o recrutamento de novos elementos o "gosto por cantar"¹⁹⁶ ou mesmo a "paixão pelo canto"¹⁹⁷. Noutros casos exigem que os novos elementos tenham competências musicais específicas como é o caso de ter "voz afinada"¹⁹⁸ ou

¹⁸² [#324, Alentejo, fund. 2000-2013, 14-24 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸³ [#313, Alentejo, fund. 2000-2013, 35-50 elementos, faixa etária predominante > 65 anos].

¹⁸⁴ [#174, Centro, fund. 1974-1985, 14-24 elementos, faixa etária predominante 18-30 anos].

¹⁸⁵ [#420, Centro, fund. 1986-1999, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸⁶ [#28, Centro, fund. 2000-2013, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸⁷ [#484, Centro, fund. 2000-2013, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸⁸ [#273, Norte, fund. 2000-2013, 14-24 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁸⁹ [#387, Norte, fund. 2000-2013, <15 elementos, faixa etária predominante 18-30 anos].

¹⁹⁰ [#152, Alentejo, fund. 2000-2013, <15 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁹¹ [#225, Alentejo, fund. antes 1974, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁹² [#362, Centro, fund. 1974-1985, 35-50 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁹³ [#202, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 1986-1999, 14-24 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁹⁴ [#371, Centro, fund. 2000-2013, >50 elementos, faixa etária predominante < 18 anos].

¹⁹⁵ [#391, Centro, fund. 2000-2013, 35-50 elementos, Transgeracional].

¹⁹⁶ [#335, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 1986-1999, 14-24 elementos, Transgeracional].

¹⁹⁷ [#202, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 1986-1999, 14-24 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

¹⁹⁸ [#484, Centro, fund. 2000-2013, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

“saber tocar um instrumento musical”¹⁹⁹. Noutros casos é estabelecido um período “probatório”²⁰⁰, “de adaptação”²⁰¹ ou mesmo de “estágio”²⁰², mais ou menos prolongado no tempo, após o qual os novos elementos se tornam “efetivos”²⁰³. De salientar ainda que alguns coros exigem, da parte dos seus novos elementos, o “compromisso de frequência dos ensaios planeados”²⁰⁴ ou, de modo mais formal, “o compromisso escrito de trabalhar em equipa e respeitar os estatutos do grupo”²⁰⁵.

Em resumo, são muito diversas as condições e os critérios exigidos pelos coros para o recrutamento de novos elementos, parte dos quais fora do âmbito estritamente musical.

7.5 Comparticipação financeira por parte dos elementos dos coros

De forma a poder assegurar as suas atividades, a maioria dos coros (58%) exige dos seus elementos uma comparticipação financeira que pode corresponder à quota como associado, à aquisição de partituras, à aquisição de trajos/fardamento ou ainda à frequência de ações de formação (quadro 7.4). O cruzamento com algumas das variáveis de caracterização permite constatar que a comparticipação financeira por parte dos elementos dos coros é mais frequente em coros de maior dimensão (77% dos coros com mais de 50 elementos face ao total de 58%), em coros com existência jurídica autónoma (70%) e em coros localizados em habitat Urbano (62%).

A comparticipação mais frequente é a que se refere à aquisição de trajos/fardamento para as atuações (abrange 44% dos coros inquiridos) à qual se segue o valor monetário, mensalidade ou quota (29%). Menos frequentes são as comparticipações que se prendem com as ações de formação promovidas pelos coros ou ainda com a aquisição de partituras (ambas detêm 9% da amostra) resultado que, naturalmente, está relacionado com as características dos próprios grupos – ou seja, se organizam (ou não) formação para os seus elementos ou ainda se a aprendizagem do repertório musical passa (ou não) pela utilização de partituras musicais, estas geralmente em papel e com custos (figura 7.7).

¹⁹⁹ [#195, Centro, fund. 2000-2013, 14-24 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

²⁰⁰ [#231, Alentejo, fund. 1986-1999, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

²⁰¹ [#15, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 2000-2013, 35-50 elementos, faixa etária predominante. < 18 anos].

²⁰² [#226, Lisboa e Vale do Tejo, fund. antes 1974, 25-34 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

²⁰³ [#438, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 1974-1985, <15 elementos, faixa etária predominante 31-65 anos].

²⁰⁴ [#417, Centro, fund. 2000-2013, <15 elementos, Transgeracional].

²⁰⁵ [#224, Lisboa e Vale do Tejo, fund. 2000-2013, 25-34 elementos, faixa etária predominante > 65 anos].

Quadro 7.4 Comparticipação financeira por parte dos elementos dos coros
(percentagens em linha)

	Comparticipação financeira por parte dos elementos do coro		n
	Sem comparticipação	Com comparticipação	
<i>Total</i>	41,6	58,4	500
Habitat			
Urbano	37,9	62,1	364
Intermédio Urbano	56,6	43,4	76
Rural	45,0	55,0	60
Existência jurídica			
Autónoma	29,6	70,4	159
Organicamente dependente de uma entidade	48,1	51,9	237
Sem existência jurídica	45,2	54,8	104
Dimensão do coro			
<15 elementos	44,2	55,8	43
14-24	52,6	47,4	154
25-34	36,4	63,6	140
35-50	38,7	61,3	124
>50 elementos	23,1	76,9	39

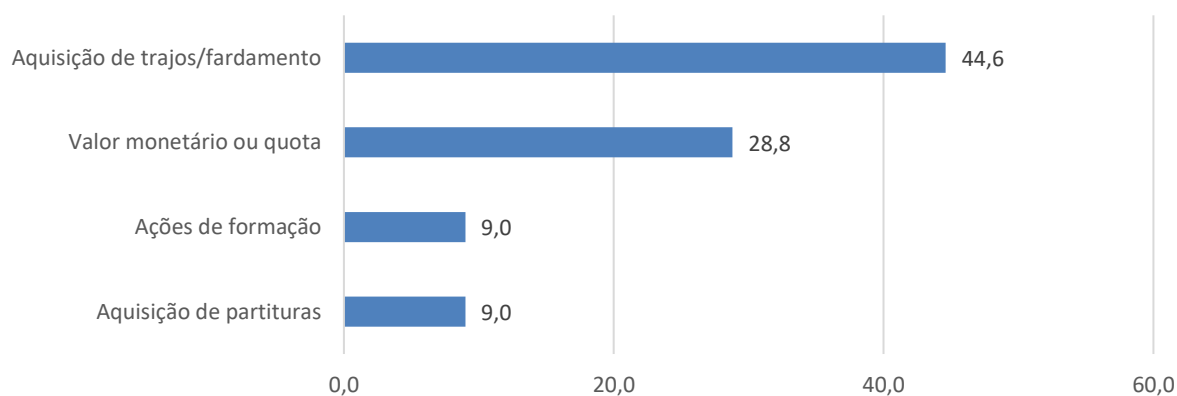
Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota 1: A variável comparticipação financeira foi criada *a posteriori* a partir das respostas à Q51 classificando em “com comparticipação” os casos em que é declarada pelo menos uma das formas de comparticipação financeira por parte dos elementos dos coros, designadamente: aquisição de partituras, ações de formação, valor monetário ou quota, aquisição de trajos/fardamento.

Nota 2: excluem-se as não respostas.

Testes estatísticos: Habitat qui-quadrado = 9,342 (2); $p = 0,009$; Existência jurídica qui-quadrado = 14,163 (2); $p < 0,001$; Dimensão do coro: qui-quadrado = 15,260 (2); $p = 0,004$.

Figura 7.7 Tipo de comparticipação financeira exigida pelos coros aos seus elementos (%)
(n = 500)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: Excluem-se as não respostas;

Nota 2: a figura representa a resposta “Sim” para cada uma das quatro variáveis.

8. Configurações e atividades

Este capítulo centra-se nas atividades musicais que os coros desenvolvem. Começa-se por detalhar, do ponto de vista estritamente musical, a forma como os coros habitualmente se organizam e se mostram em público (e.g. o tipo de vozes em presença e número de vozes diferenciadas), para depois se abordar as atividades concretas que estes agrupamentos levam a cabo, como é o caso dos ensaios regulares, das atuações públicas, das atividades formativas e das atividades de convívio entre os seus elementos.

8.1 Configuração por vozes

A configuração por vozes é aqui considerada através de duas variáveis presentes no questionário. A primeira dá conta do tipo de vozes em presença diferenciando os coros formados por vozes femininas, vozes masculinas, vozes mistas ou ainda vozes brancas²⁰⁶. A segunda variável diz respeito ao número de vozes musicais a que habitualmente o coro recorre e sobre o qual se organiza (e que, por seu turno, diferencia os casos em que os agrupamentos recorrem a uma única voz musical – uníssono – até aos casos em que recorrem a mais de cinco vozes musicais), pelo que dá conta do grau de complexidade harmónica do repertório musical escolhido e, sobretudo, do trabalho musical levado a cabo por cada coro.

Começando pela variável ‘tipo de vozes em presença’ (quadro 8.1, leitura do total na horizontal), constata-se que a amostra é predominantemente constituída por coros de vozes mistas (82%). Segue-se, em termos de hierarquia de respostas, os coros compostos por vozes femininas (7%), os de vozes masculinas (6%) e os coros compostos por vozes brancas (5%). Quanto ao número de vozes diferenciadas

²⁰⁶ Vozes brancas é o termo geralmente utilizado para designar “as vozes das crianças antes da muda” (Borba & Graça, 1999 [1956-58]), ou seja, as vozes que não sofreram as alterações decorrentes da puberdade.

(ainda quadro 8.1, agora com leitura na vertical), mais de metade dos grupos (53%) canta habitualmente a quatro vozes e 17% canta em configurações mais exigentes do ponto de vista harmónico (5 ou mais vozes). Repare-se que 14% canta a duas vozes e 3% em uníssonos.

Cruzando estas duas classificações (ainda quadro 8.1), constata-se que 51% dos coros que constituem a amostra correspondem ao modelo SATB (quatro vozes mistas: soprano, alto, tenor e baixo), um modelo com origem na polifonia sacra do século XVI (Jander et al., 2001).

Quadro 8.1 Configurações habituais dos coros: Número de vozes por Tipo de vozes
(em percentagem sobre o total $n = 503$)

Número de vozes	Tipo de vozes				TOTAL
	mistas	femininas	masculinas	brancas	
1 (uníssonos)	1,2	0,2	0,4	0,8	2,6
2	8,3	1,4	1,8	2,6	14,1
3	7,4	3,0	1,2	1,6	13,1
4	50,5	1,0	1,2	0,4	53,1
5	1,8	0,4	0,2	0,0	2,4
> 5	12,3	1,2	1,2	0,0	14,7
TOTAL	81,5	7,2	6,0	5,4	100,0

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

8.2 Ensaios regulares

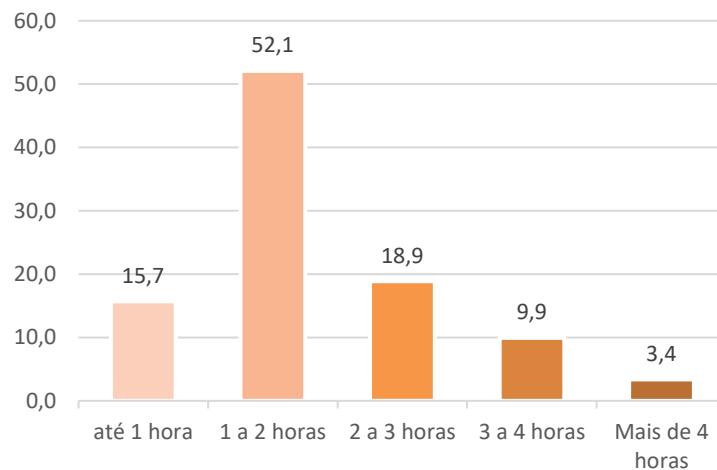
Como tem sido referido ao longo dos anteriores capítulos, a atividade dos coros oscila entre o trabalho de preparação em ensaios e os momentos de apresentação pública em concertos. De acordo com os dados apurados, os ensaios ocorrem em sessões semanais (68% dos coros inquiridos) ou bissemanais (30%). Tendo cada ensaio uma duração previamente estipulada e acordada entre os elementos do grupo, a maioria dos coros (52%) despende, no total, entre uma a duas horas por semana a ensaiar, sendo o valor médio 130 minutos semanais (figura 8.1) ²⁰⁷.

A ventilação pelas variáveis de caracterização permite constatar algumas particularidades (figura 8.2). Por exemplo, quanto maior a dimensão dos coros em termos de número de elementos, mais tempo estes despendem por semana em ensaios regulares; os coros sedeados em habitat Urbano despendem, em média, mais tempo semanal em ensaios (138 minutos) face aos localizados em habitat Intermédio

²⁰⁷ Acrescente-se que estes resultados ficam bastante aquém dos obtidos no inquérito à escala europeia onde a duração média semanal dos ensaios é de 195 minutos (European Choral Association – Europa Cantat 2015, 60).

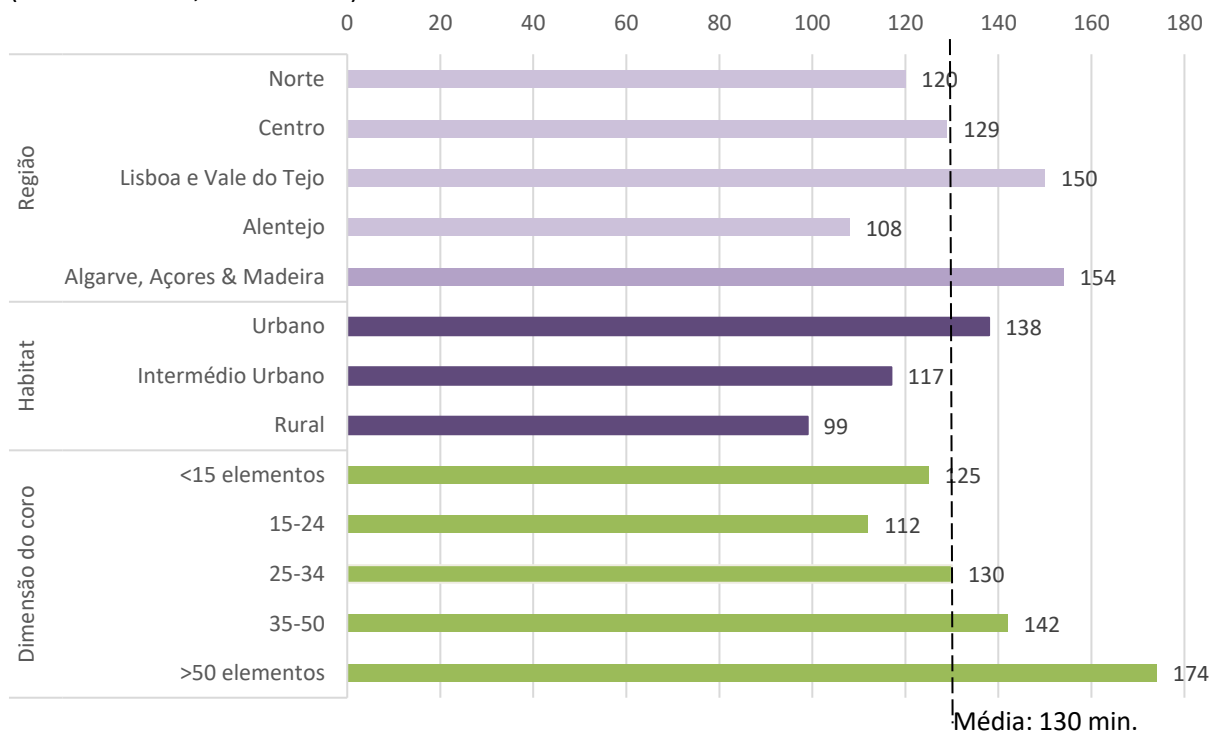
Urbano (117 minutos) ou, mesmo, Rural (99 minutos). A isto acresce o facto de, atendendo à região de localização geográfica dos coros, se detetarem diferenças assinaláveis, sendo os coros localizados no sul e ilhas e os localizados em Lisboa e Vale do Tejo os que mais tempo ocupam com ensaios regulares (154 e 150 minutos, respetivamente).

Figura 8.1 Duração semanal dos ensaios dos coros (%)
(n=503)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Figura 8.2 Duração semanal dos ensaios dos coros segundo a Região, o Habitat e a Dimensão
(valores médios, em minutos)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Testes estatísticos: Região $F(23, 479) = 1,681$; $p = 0,02$; Habitat $F(23, 479) = 1,552$ $p = 0,050$; $F(23, 479) = 2,361$ $p < 0,001$.

8.3 Atuações públicas: espaços e contextos

Em média, os coros realizam perto de 14 atuações públicas por ano (quadro 8.2). Tendo em conta as atuações dos coros em cada um dos contextos durante o período de referência do inquérito, constata-se que os mais mobilizadores são os Encontros de coros (72% dos coros inquiridos referem ter atuado neste contexto), os concertos em salas de espetáculos (também 72%), as festas locais não religiosas (69%), as festas religiosas ou romarias (56%) e os concertos de solidariedade (50%). Os “outros contextos” representam 32% da amostra²⁰⁸ e as participações em programas de televisão e de rádio são minoritárias (12% e 9%, respetivamente).

Quadro 8.2 Contextos das atuações dos coros
(valores absolutos, percentagem e média)

	Total de atuações	média	n válido	% válida
Encontros de grupos corais	1 320	3,7	361	72,2
Concertos em salas de espetáculo	1 461	4,0	361	72,2
Festas do concelho, cidade ou outras festas locais não religiosas	1 175	3,4	344	68,8
Festas religiosas ou romarias	1 339	4,8	279	55,8
Concertos de solidariedade	580	2,3	248	49,6
Programas de televisão	106	1,8	58	11,6
Programas de rádio	76	1,8	43	8,6
Outros contextos	917	5,7	162	32,4
Atuações públicas	6 974	13,9	500	100,0

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota1: excluem-se as não respostas; médias calculadas tendo em conta as respostas válidas.

Nota2: O total de atuações públicas corresponde a uma pergunta autónoma no questionário. A quantificação das atuações nos diversos contextos corresponde a sucessivos desdobramentos cujo somatório, em situação de resposta ao questionário online e através de uma programação informática da plataforma com feedback para o respondente, teria que atingir o total de atuações reportado na pergunta anterior.

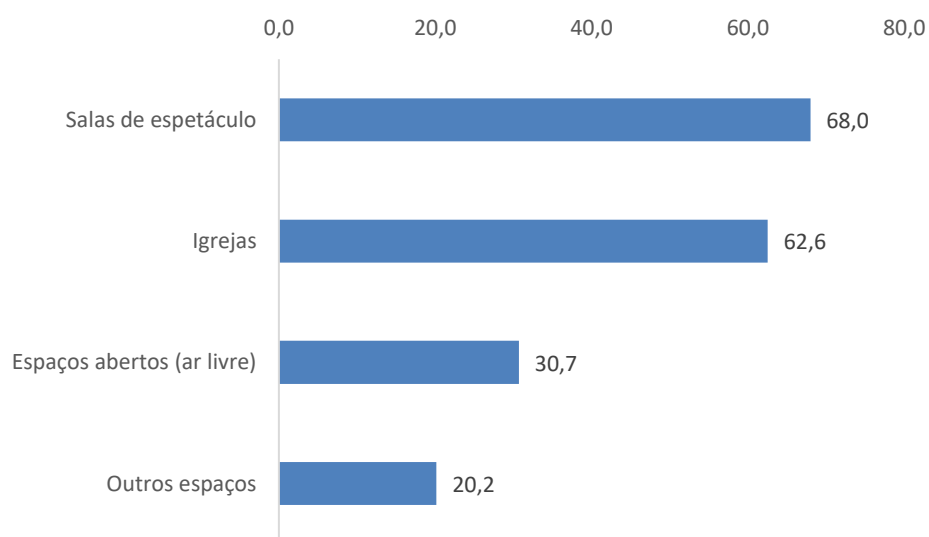
Uma segunda leitura, agora através do número médio de atuações por grupo (ainda quadro 8.2), permite dar conta da recorrência de atuações dos coros em cada um dos contextos. Neste sentido,

²⁰⁸ Apesar de, no questionário, não ser pedida a especificação dos “Outros contextos” de atuação, é possível detalhar um pouco mais a informação a partir da opção em aberto da pergunta referente aos eventos organizados pelos grupos [Q39]. Nesse sentido, é possível depreender a participação efetiva dos coros em outros contextos muito diferenciados de que são exemplo os eventos de carácter privado, como é o caso de aniversários, casamentos e batizados, ou ainda, em festas sazonais como é o caso das de Natal, Páscoa ou final de ano.

evidencia-se a recorrência das atuações em “Outros contextos” (5,7 atuações em média por grupo) e em festas religiosas ou romarias (4,8 atuações em média).

Os espaços onde se realizam as apresentações públicas são também eles diversos. As salas de espetáculo são o espaço performativo em que os coros mais recorrentemente se apresentam (68% dos inquiridos fazem sempre ou frequentemente as suas atuações nestes espaços), seguido de muito perto dos espaços interiores das igrejas (63%). Os espaços abertos, ao ar livre, são menos utilizados (31%), até porque são menos adequados para as apresentações públicas destes agrupamentos ou, pelo menos, exigem condições técnicas que assegurem uma apropriada amplificação sonora.

Figura 8.3 Espaços utilizados nas atuações dos coros (%)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.
Base= 503

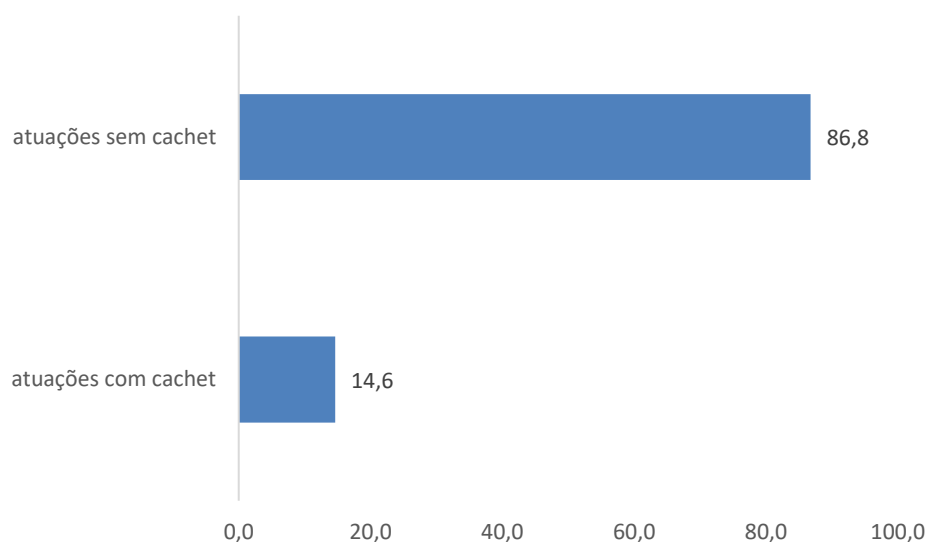
Nota1: excluem-se as não respostas

Nota2: Pergunta de escala de 4 pontos. Na figura estão apenas representados os valores correspondentes à soma dos pontos 3 (frequentemente) e 4 (sempre).

Um outro aspeto a ter em conta na análise das atuações dos coros é a forma como estas circulam e são “transitadas” do ponto de vista económico. Neste sentido, a não existência de remuneração pelo trabalho artístico do grupo (*cachet*) é um dos importantes indicadores para se entender a *economia do mundo coral amador* (Lurton, 2011, pp. 245-298). Os dados do presente estudo apontam para a predominância de uma *economia não monetária* (Lurton, 2011, pp. 259-270) uma vez que o funcionamento dos coros não se baseia na circulação de recursos monetários. Veja-se, por exemplo, que 87% dos coros inquiridos realizam sempre ou frequentemente atuações sem *cachet* sendo francamente

minoritários (15%) os coros que realizam sempre ou frequentemente atuações com cachet (figura 8.4)²⁰⁹.

Figura 8.4 Existência de remuneração (cachet) nas atuações dos coros



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.
Base= 503.

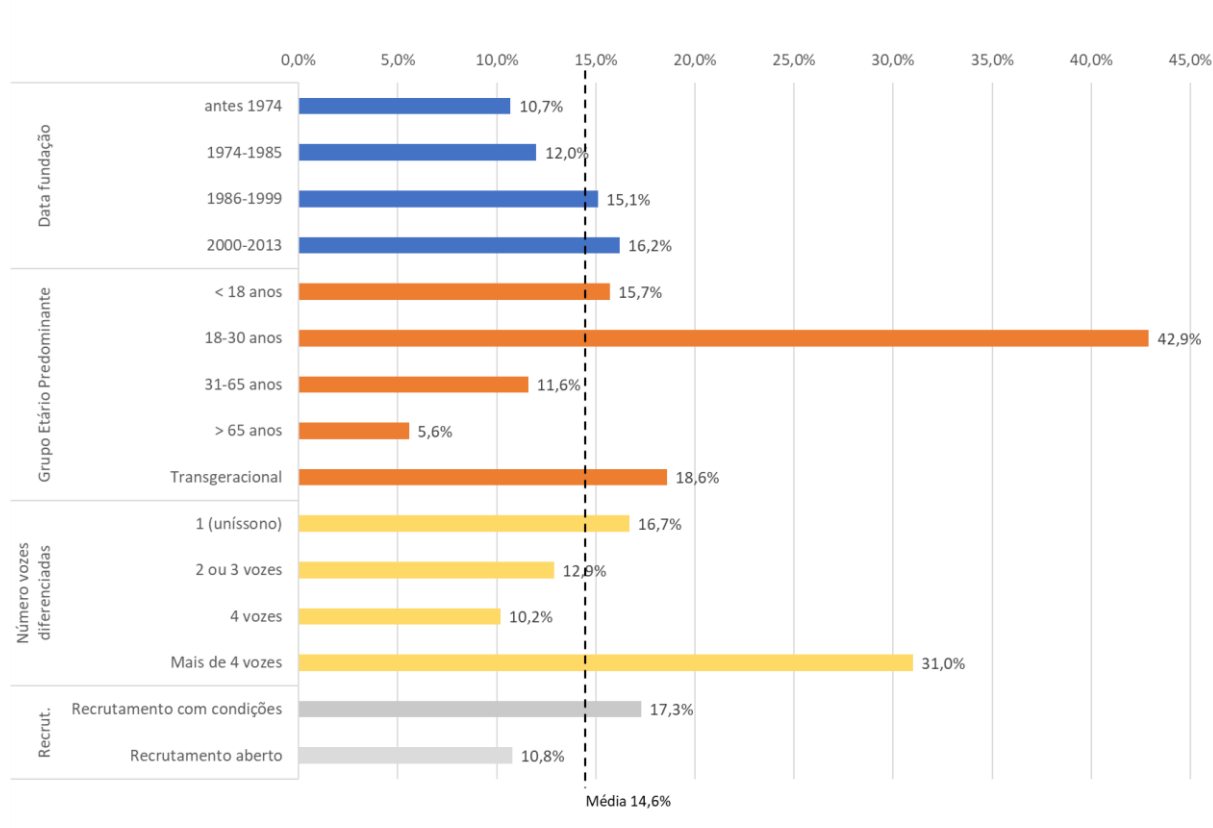
Nota1: excluem-se as não respostas.

Nota2: Pergunta de escala de 4 pontos. Na figura estão apenas representados os valores correspondentes à soma dos pontos 3 (frequentemente) e 4 (sempre).

Mesmo minoritário, o conjunto de coros que requer sempre ou frequentemente *cachet* para as suas atuações apresenta algumas características que vale a pena dar conta (figura 8.5). Neste sentido, evidenciam-se particularidades que remetem para a juventude quer nos elementos que compõem os coros (43% dos coros compostos predominantemente por elementos com idades entre os 18 e os 30 anos requer sempre ou frequentemente *cachet* para as suas atuações, face ao mesmo total de 15% quer das próprias estruturas (16% dos coros fundados entre 2000 e 2013, face a 15% do total geral). A isto acrescem características que remetem para uma exigência técnica quer do ponto de vista da execução musical (31% dos coros que cantam habitualmente a 5 ou mais vozes diferenciadas requer sempre ou frequentemente *cachet* para as suas atuações) quer do ponto de vista de condições impostas no recrutamento de novos elementos para o grupo (17% dos coros cujo recrutamento está condicionado a um conjunto de condições prévias).

²⁰⁹ A este propósito lembre-se que, de acordo com a estrutura das receitas dos coros (ver atrás ponto 6.7), 54% dos coros inquiridos refere não ter tido qualquer rendimento proveniente de prestações de serviços referentes a concertos e outras atuações.

Figura 8.5 Coros que requerem (sempre ou frequentemente) cachet para as suas atuações segundo a Data de fundação, Grupo etário predominante, Habitat, Número de vozes diferenciadas e Recrutamento
(percentagem sobre o total de respostas afirmativas por categoria)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.
111Base= 503.

Nota1: excluem-se as não respostas.

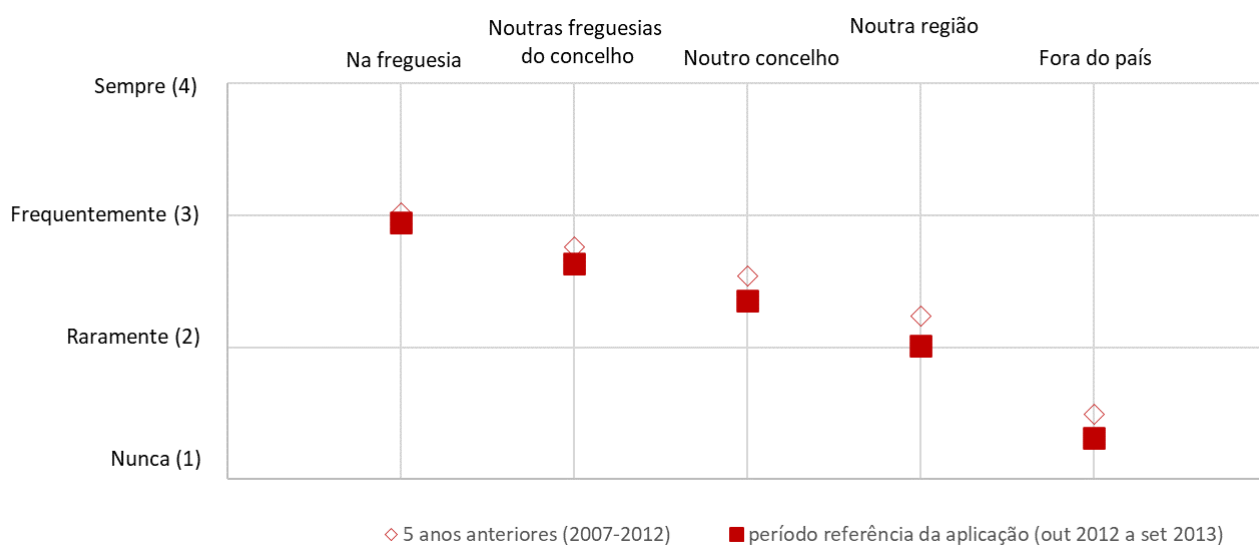
Nota2: A variável de escala de 4 pontos referente ao cachet foi transformada numa variável dicotómica, diferenciando os casos em que o cachet para atuações ocorria sempre ou frequente (pontos 3 e 4 da escala) dos que ocorriam raramente ou nunca (pontos 2 e 3 da escala). Na figura representam-se apenas os resultados referentes à primeira categoria.

Testes estatísticos: Data de fundação qui-quadrado = 1,575 (3), $p = 0,665$; Grupo etário predominante qui-quadrado = 29,83 (4), $p < 0,001$; Número de vozes diferenciadas qui-quadrado = 22,374 (3), $p < 0,001$; Recrutamento qui-quadrado = 3,988 (1), $p = 0,046$.

As atuações públicas realizadas no período de referência do inquérito (outubro de 2012 a setembro 2013, relembre-se) ocorreram frequentemente em locais geograficamente próximos da sede do coro. A figura 8.6 evidencia que a área administrativa da respetiva freguesia é a que mais recorrentemente acolhe as atuações dos coros, com um valor (2,95) muito próximo do ponto 3 da escala (frequentemente). Este valor decorrente de uma escala de frequência, vai diminuindo à medida que os locais de atuação se afastam da sede do grupo, como é o caso de outras freguesias do concelho (2,64) ou mesmo dos concelhos limítrofes (2,36). As atuações noutras regiões ocorrem raramente (2,01) e as atuações fora do país quase nunca ocorrem (1,35).

Comparando estes dados com os cinco anos anteriores, ou seja, com o período de 2007 a 2012 (ainda figura 8.6), constata-se que o âmbito geográfico da atividade dos coros sofreu uma assinalável redução neste período mais recente – sobretudo no que diz respeito a atuações em locais mais afastados que implicam uma logística de transporte ou mesmo de alojamento, resultado que muito provavelmente é fruto das restrições de atividade a que os coros foram sujeitos logo após as primeiras manifestações da crise económica que atingiu Portugal a partir de 2008 (J. L. Garcia et al., 2018).

Figura 8.6 Frequência de atuações dos coros por proximidade geográfica (valores médios)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.
Base = 503.

8.4 Atividades organizadas pelos coros

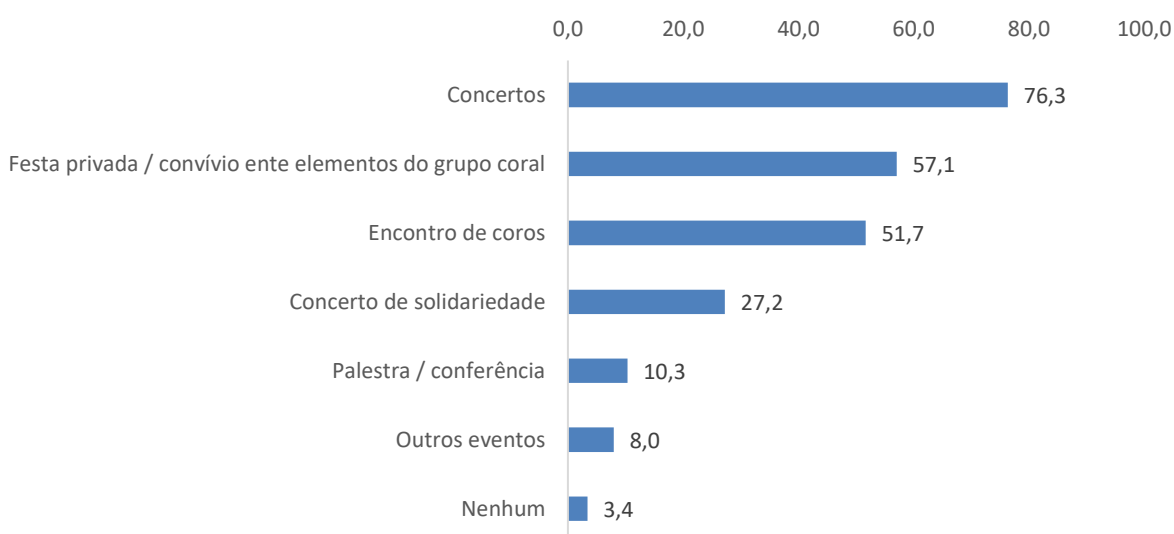
Os coros promovem um vasto conjunto de atividades quer de âmbito público quer de âmbito privado (figura 8.7). De acordo com os dados recolhidos para a temporada 2012/2013, e como seria de esperar, são iniciativas como os concertos as que mais mobilizam os coros (76% afirmam tê-lo feito naquele período), seguido da organização de festas, convívios ou iniciativas promotoras de laços de sociabilidade entre os elementos do grupo (57%).

Relevante é também o facto de a maioria dos coros (52%) ter organizado naquele período um Encontro de coros²¹⁰. A par disto, é notável a expressão que detém a organização de concertos de solidariedade (27% dos coros afirma tê-lo feito naquele período) o que realça os valores humanos da solidariedade e da partilhas presente desde cedo no movimento coral orfeónico em Portugal (Pestana, 2011b).

Há que referir ainda a organização de palestras e de conferências (10%) bem como outros eventos (8%). De destacar que apenas 3% dos coros inquiridos afirma não ter organizado qualquer evento.

Figura 8.7 Atividades organizadas pelos coros (%)

n=503



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: Pergunta de resposta múltipla.

Nota: 'Concertos' corresponde a uma variável criada *a posteriori* que agrega as respostas a "concertos em igrejas" e "concertos em salas de espetáculo".

²¹⁰ Este tipo de iniciativa, geralmente de recorrência anual, podendo ter vários formatos, implica sempre o acolhimento de outro(s) coro(s) convidado(s) pelo que mobiliza necessariamente inúmeras pessoas e recursos para a produção de eventos e demais tarefas (como o transporte, alimentação, alojamento) de forma a concretizar todas as atividades previstas.

8.5 Ações de formação

Uma parte significativa dos coros (32%) promove, para além dos ensaios regulares, atividades específicas de formação para os seus elementos (quadro 8.3). Estas ações de formação realizam-se de modo continuado (12% do total de coros inquiridos) e/ou pontual (22%) e, na maioria dos casos, abrangem a totalidade elementos dos coros (ver adiante quadro 8.4). Estes resultados evidenciam o papel relevante dos grupos corais enquanto espaço de formação para os seus elementos. Neste sentido, os coros não só possibilitam aos seus elementos uma prática artística amadora (e.g. prática coral) como, em alguns casos, lhes fornecem formação em diversas áreas artísticas relacionadas com a referida prática, muitas vezes articuladas com as necessidades do próprio grupo enquanto coletivo artístico.

Quadro 8.3 Ações de formação segundo a Região, Dimensão dos coros e Grupo etário predominante

	Realização de ações de formação contínua e/ou pontual		n
	Sim	Não	
Total	32,1	67,9	502
Região			
Norte	31,0	69,0	145
Centro	32,4	67,6	148
Lisboa e Vale do Tejo	40,2	59,8	112
Alentejo	14,0	86,0	57
Algarve, Açores e Madeira	37,5	62,5	40
Dimensão do coro			
<15 elementos	27,9	72,1	43
15-24	27,1	72,9	155
25-34	33,6	66,4	140
35-50	31,5	68,5	124
>50 elementos	52,5	47,5	40
Grupo etário predominante			
< 18 anos	46,2	53,8	52
18-30 anos	40,0	60,0	35
31-65 anos	30,3	69,7	251
> 65 anos	14,9	85,1	74
Transgeracional	40,0	60,0	90

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota1: excluem-se as não respostas.

Nota2: variável construída *a posteriori* a partir das respostas à pergunta Q43.

Testes estatísticos: Região qui-quadrado = 12,512 (4); $p = 0,014$; Dimensão do coro qui-quadrado = 9,932 (4); $p = 0,042$; Grupo etário predominante qui-quadrado = 18,767 (4); $p < 0,001$.

Algumas particularidades emergem do cruzamento desta variável com as demais variáveis de

caracterização que têm vindo a ser utilizadas (quadro 8.3). Neste sentido, constata-se uma relação direta com a dimensão dos coros em termos de número de elementos (quanto mais elementos os coros comportam mais frequente é a realização de ações de formação) e uma relação inversa com a estrutura etária próprios coros (quanto mais envelhecidos os seus elementos menos ações de formação os coros promovem). Acrescente-se ainda que a realização de ações de formação é mais frequente em coros localizados nas regiões de Lisboa e Vale do Tejo (40%) e do Algarve, Açores e Madeira (38%) e menos frequente em coros localizados no Alentejo (14%).

De salientar que esta formação aparenta ser flexível e ajustável às necessidades concretas de cada grupo. De acordo com os dados recolhidos, e como se referiu anteriormente, 22% dos coros promovem formação pontual (de que são exemplo as workshops) e apenas 12% promovem ações de formação contínua, como é o caso dos cursos e das aulas (quadro 8.4). Repare-se que a maioria destas ações abrange a totalidade dos elementos do coro, o que já de si evidencia um investimento claro no desenvolvimento de competências dos elementos que compõem o grupo e, por esta via, num desenvolvimento do projeto artístico associado ao coro.

Quadro 8.4 Ações de formação por tipo e por abrangência

(% de respostas em cada categoria)

	n	%
Formação contínua	59	11,8
... abrangendo todos os elementos do coro	46	9,2
... abrangendo apenas parte dos elementos do coro	13	2,6
Formação pontual	112	22,3
... abrangendo todos os elementos do coro	88	17,5
... abrangendo apenas parte dos elementos do coro	24	4,8
Não promoveu qualquer ação de formação	341	67,9
Total	502	100,0

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota1: pergunta de resposta múltipla.

Nota2: excluem-se as não respostas.

Quanto às áreas de formação (quadro 8.5), estas visam sobretudo a técnica vocal (88% do contingente de coros que promove ações de formação contínua e/ou pontual) e a formação musical (50% do mesmo total) mas também se detetam outras áreas como a aprendizagem de repertórios específicos (21%), movimento/coreografias (19%), línguas estrangeiras (13%) e história da música (10%).

Quadro 8.5 Áreas das ações de formação promovidas pelos coros

	n	%
Técnica vocal	142	88,2
Formação musical (leitura e/ou ritmo)	81	50,3
Repertórios musicais específicos	34	21,1
Movimento / coreografias	31	19,3
Línguas estrangeiras	21	13,0
História da música	16	9,9
Outro âmbito	16	9,9

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Base: 161 casos que responderam ter promovido ações 'pontuais' e/ou 'contínuas' de formação para os elementos do coro (Q43).

Nota: Pergunta de resposta múltipla.

9. Repertório musical

Este capítulo 9 é inteiramente dedicado ao repertório musical escolhido e habitualmente executado pelos coros. Num primeiro momento exploram-se as representações dos próprios coros acerca do seu repertório musical – isto é, se variado ou, pelo contrário, se centrado num domínio específico – para depois de se explorar, em concreto, cada um dos domínios e géneros desse mesmo repertório habitualmente executados pelos coros. O recurso a procedimentos de análise estatística multivariados permitiu identificar subconjuntos de repertório musical correlacionados entre si, dando conta de dimensões temáticas, ou dos grandes tipos de repertório, que as respostas dos coros permitiram distinguir.

Começando pela representação que os coros fazem do repertório musical que escolhem e que executam em público, uma primeira leitura dos dados permite constatar que uma parte substancial (41%) considera que este é globalmente variado, sem uma dominância particular. A este segmento acresce um outro, ainda assim relevante (37%), que considera que o seu repertório é variado embora favoreça um (ou mais) domínios musicais. De notar que apenas 22% entende que este se centra num domínio musical específico (quadro 9.1).

Quadro 9.1 Caracterização geral do repertório musical dos coros

	N	%
Globalmente variado, sem uma dominância particular	206	41,0
Variado embora favoreça um (ou mais) domínios musicais	185	36,8
Centrado num domínio musical específico	112	22,3
Total	503	100,0

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

9.1 Entre a variedade e a especificidade

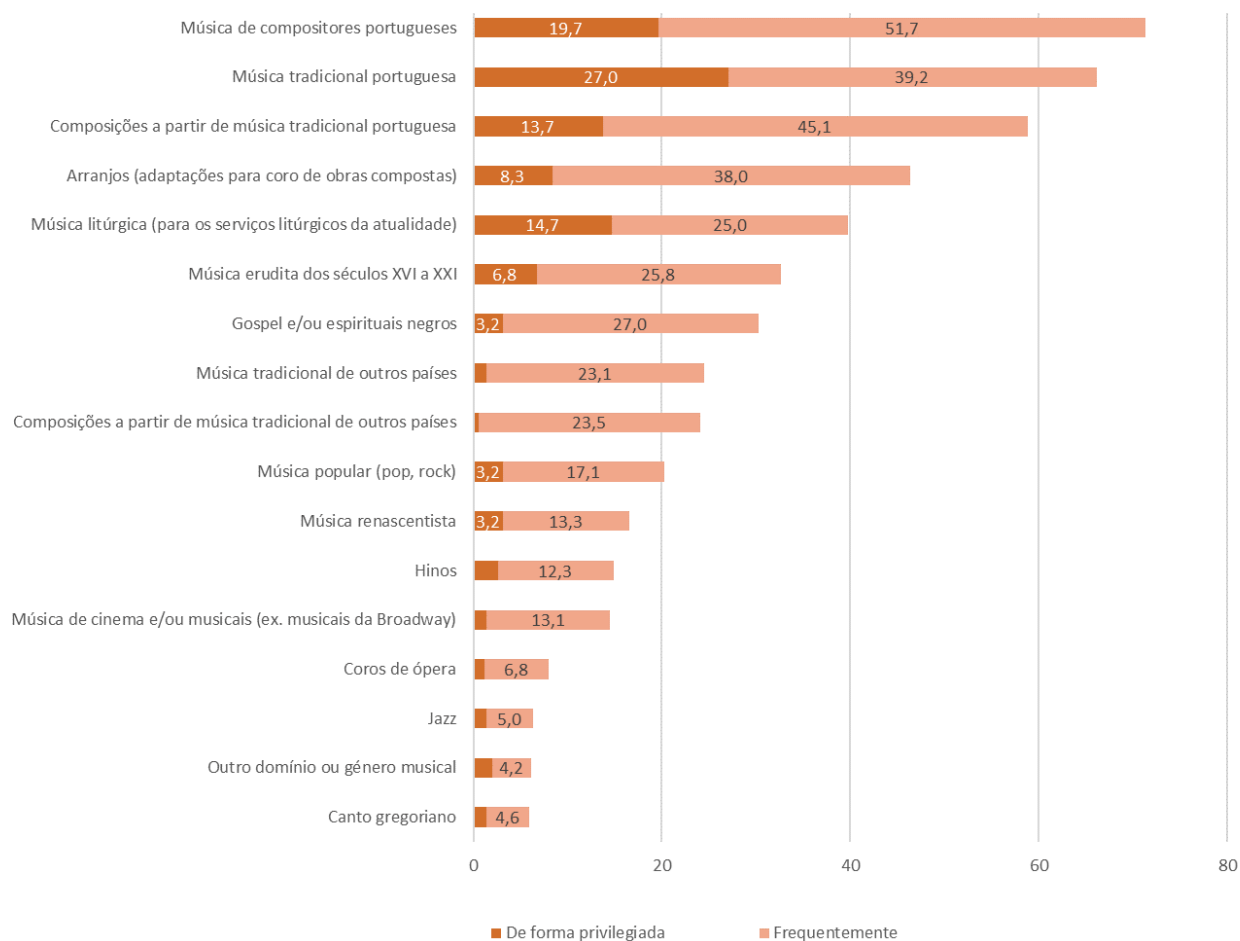
Esta variedade como característica do repertório musical dos coros amadores vai precisamente ao encontro do conceito de *arte média* (Bourdieu et al., 1965). Isto porque, ao não se restringirem a um domínio musical e, pelo contrário, ao abarcarem vários simultaneamente sem qualquer predominância, os coros estão a ocupar um espaço intersticial e uma posição ambígua face à hierarquia convencional das artes²¹¹.

De forma a aprofundar esta questão, e tendo sempre como pano de fundo a variedade e pluralidade do repertório musical dos coros, foi possível conhecer a recorrência com que cada domínio e género musical é escolhido e executado pelos coros. Assim, entre uma lista pré-definida de domínios e géneros musicais informada por um conhecimento prévio do terreno²¹², constata-se a variedade de domínios e géneros musicais habitualmente executados pelos coros, sendo predominante o repertório de matriz identitária portuguesa (figura 9.1). De facto, mais de 60% dos coros inquiridos declararam executar ‘de forma privilegiada’ ou ‘frequentemente’ música escrita por compositores portugueses, música tradicional portuguesa e composições baseadas em música tradicional portuguesa.

²¹¹ Relembre-se que diversidade, heterogenia, hibridismo e ambivalência são características das artes médias (Lurton 2011).

²¹² Sobre o trabalho de terreno realizado no âmbito deste inquérito ver atrás capítulo 4.

Figura 9.1 Repertório musical: domínios e géneros habitualmente executados (%)
(n=503)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: Pergunta de escala de 4 pontos. Na figura estão apenas representados os dados referentes aos pontos 3 (Frequentemente) e 4 (De forma privilegiada).

9.2 Tipos de repertório musical

O recurso a procedimentos de análise estatística multivariados permitiu identificar subconjuntos de repertório musical correlacionados entre si, dando conta de dimensões temáticas, ou dos grandes tipos de repertório, que as respostas dos coros permitiram distinguir. Assim, através da Análise de Componentes Principais (ACP) foi possível definir seis dimensões ou componentes, que diferenciam os repertórios musicais dos grupos corais²¹³ (quadro 9.2) e que evidenciam uma organização cruzada do repertório que os coros habitualmente executam.

²¹³ Kmo = 0,778; Bartlett Test = 1951,059; $p < 0,001$.

Quadro 9.2 Repertório musical dos coros - Análise de Componentes Principais (com rotação varimax)

	Componentes						
	1	2	3	4	5	6	
Art Music							
Música renascentista	<u>,824</u>	,202	-,090	,058	,137	-,032	
Música erudita dos séculos XVI a XXI	<u>,798</u>	,163	,007	-,042	,205	-,236	
Canto gregoriano	<u>,599</u>	-,153	,111	,569	,027	,073	
Coros de ópera	<u>,538</u>	,249	,206	,189	-,081	-,038	
Folk							
Composições a partir de música tradicional de outros países	,243	<u>,788</u>	,172	,067	,205	,020	
Música tradicional de outros países	,088	<u>,781</u>	,203	,185	,116	,187	
Gospel e/ou espirituais negros	,214	<u>,713</u>	,277	,196	-,043	-,155	
Jazz e Popular Music							
Jazz	,194	,061	<u>,822</u>	,002	-,048	,056	
Música popular (pop, rock)	-,149	,226	<u>,765</u>	-,002	,109	-,126	
Música de cinema e/ou musicais (ex. musicais da Broadway)	,041	,352	<u>,709</u>	,204	,065	-,064	
Litúrgico							
Música litúrgica (para os serviços litúrgicos da atualidade)	,041	,216	-,004	<u>,806</u>	,076	-,182	
Hinos	,088	,179	,098	<u>,781</u>	,058	,054	
De compositores portugueses							
Música de compositores portugueses	,166	,083	,054	,197	<u>,878</u>	-,085	
Composições a partir de música tradicional portuguesa	,084	,243	,060	-,122	<u>,634</u>	,537	
Tradicional português							
Música tradicional portuguesa	-,211	-,002	-,111	-,042	-,015	<u>,887</u>	
	Variância explicada	14,9	14,8	13,3	12,0	8,8	8,4
	(cumulativa)	(14,9)	(29,6)	(43,0)	(55,0)	(63,8)	(72,2)

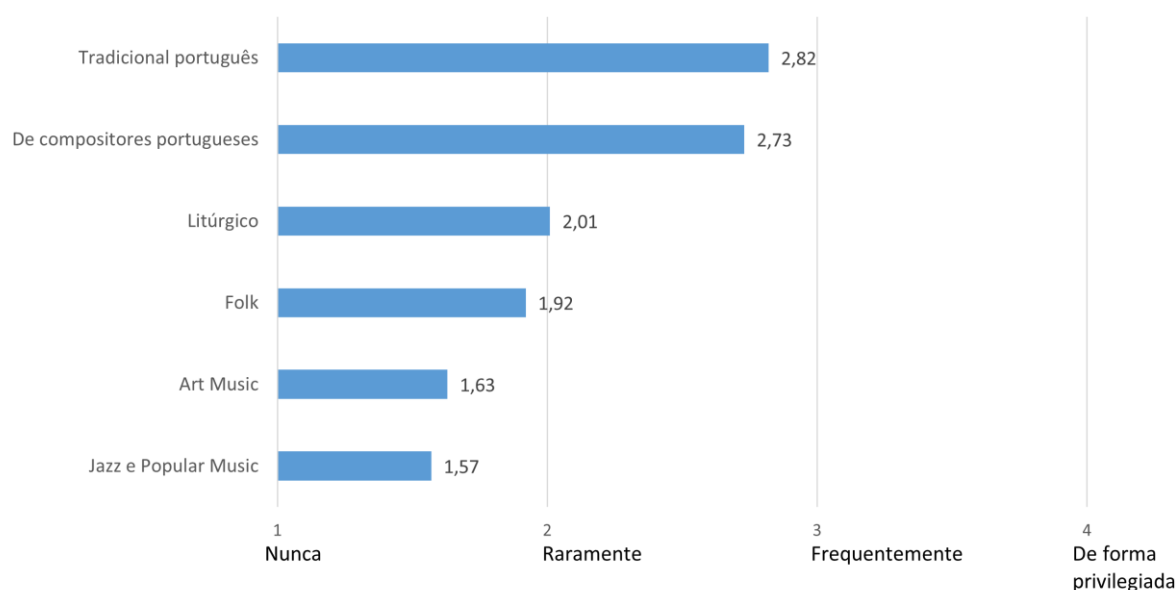
Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: excluíram-se desta ACP as variáveis 'Arranjos' e 'Outros domínios musicais'.

Assim, a primeira componente (aqui designada por *Art Music*) refere-se à música da tradição escrita ocidental, comumente designada por erudita, e inclui cânones do repertório coral representativo de diversos períodos da história da música ocidental (Renascimento, Barroco, Clássico, Romântico ou até ao século XXI). A segunda componente (*Folk*) compreende repertórios de (ou baseados em) tradições musicais de outros países que não Portugal. Inclui ainda gospel e espirituais negros. A terceira componente (*Jazz e Popular Music*) inclui o repertório jazzístico, o associado ao pop rock e da música para cinema e musicais. A quarta componente (aqui designada por *Litúrgico*) inclui repertório de serviços litúrgicos da atualidade e hinos – a maioria dos quais litúrgicos, acrescente-se. A quinta e a sexta componentes detalham a vertente que anteriormente foi designada como 'matriz identitária portuguesa': a quinta compreendendo não só as composições de autores portugueses mas também as composições a partir de música tradicional portuguesa (aqui designada como *De compositores portugueses*) e a sexta dedicada somente a repertório tradicional português.

Assim, e com base nos resultados desta ACP, construíram-se 5 variáveis compósitas que dão conta da adesão dos coros a cada uma das cinco primeiras componentes de repertório musical. A estas componentes acrescentou-se a variável referente a repertório tradicional português, considerada de forma autónoma e conforme presente no questionário. A figura 9.2 mostra os valores médios obtidos, sendo de destacar a elevada recorrência de duas delas, ambas com valores muito próximos e sempre acima do ponto 3 da escala: Tradicional português (2,82), e De compositores portugueses (2,73). A elevada valorização destas duas componentes é em si própria muito significativa, uma vez que evidencia uma habitual recorrência a este repertório por parte dos coros amadores. De destacar ainda o facto das restantes componentes terem valores bastante inferiores. Assim, num patamar próximo do ponto 2 da escala está a componente referente a repertório *Litúrgico* (2,1) e *Folk* (1,92). Com valores médios ainda mais baixos estão as componentes *Art Music* (1,63) e *Jazz e Popular Music* (1,57).

Figura 9.2 Repertório musical dos coros - análise de componentes principais
(valores médios para cada uma das componentes)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: Coeficiente Spearman-Brown: Compositores Portugueses $\alpha = 0,575$, Litúrgica $\alpha = 0,629$.

Alfa de Cronbach: Folk $\alpha = 0,785$; Art Music $\alpha = 0,733$; Jazz e Popular Music $\alpha = 0,719$.

O cruzamento com as variáveis de caracterização dos coros permite um aprofundamento das características dos coros que se encontram em cada um destes seis perfis de repertório musical (quadro 9.3).

Neste sentido, e começando com o perfil *Tradicional português*, este tem maior incidência junto de coros localizados sobretudo na região do Alentejo (3,56 face à média geral de 2,82) mas também no Centro do país (2,94) sendo de destacar a concentração em áreas de habitat Rural (3,53) e de habitat Intermédio Urbano (3,12). Este perfil destaca-se ainda junto de coros com uma dimensão relativamente reduzida (15-24 elementos) e com elementos com idades superiores a 65 anos.

Já quanto ao perfil de repertório designado por *De compositores portugueses* – que como se disse anteriormente, inclui quer composições originais de autores portugueses quer arranjos a partir de música tradicional portuguesa – este evidencia diferenças muito pequenas nos valores resultantes dos cruzamentos sistemáticos realizados, o que indicia que este perfil de repertório é, em si mesmo, transversal aos coros inquiridos. Ainda assim, constata-se uma ligeira incidência junto de coros localizados na região Centro (2,92 face à média geral de 2,73) bem como nos localizados no sul e ilhas (2,88). É ainda de salientar a incidência junto de coros com mais de 25 elementos.

Quanto ao perfil de repertório *Litúrgico*, este é mais vincado em coros localizados na região Norte (2,36 face à média geral de 2,01) e, também, nos do sul e ilhas (2,22). Destaca-se ainda a incidência em coros de habitat Intermédio Urbano (2,16) e em coros cuja configuração etária é transgeracional (2,27).

Relativamente ao perfil *Folk* – que, como se disse anteriormente, compreende não só repertórios de (ou baseados em) tradições musicais de outros países que não Portugal mas também *gospel* e espirituais negros – os dados apurados apontam para características muito distintas das anteriormente referidas – e, por sinal, muito semelhantes às dos dois perfis que a seguir se detalham. O perfil de repertório *Folk* é um perfil vincado em coros localizados em áreas Urbanas (2,02 face à média geral de 1,92), sobretudo na região de Lisboa e Vale do Tejo (2,04), e em formações de maior dimensão e com elementos de idades mais jovens.

O perfil de *Art Music* está presente em coros com características muito semelhantes: incidência em áreas Urbanas (1,73 face à média geral de 1,63), sobretudo na região de Lisboa e Vale do Tejo (1,76). Difere por as formações terem uma dimensão maior (mais de 35 elementos) e por os elementos serem menos jovens, ou seja, com idades compreendidas entre os 18 e os 65 anos.

Por último, o perfil de repertório *Jazz e popular music* mantém a incidência em áreas Urbanas (1,63 face à média geral de 1,53), embora em termos de localização geográfica ganhe expressão junto dos coros localizados a sul e ilhas (1,73), bem como os localizados nas regiões de Lisboa e Vale do Tejo (1,62) e Norte (1,61). À semelhança do perfil *Folk*, comporta coros com elementos de idades mais jovens e, à semelhança do perfil *Art Music*, com maior dimensão (mais de 35 elementos).

Quadro 9.3 Tipos de repertório musical dos coros segundo a Região, Habitat, Grupo etário predominante e Dimensão dos coros

(valores médios para cada tipo de repertório)

	Tipos de repertório					
	Tradicional português	De compositores portugueses	Litúrgico	Folk	Art Music	Jazz e Popular Music
Total	2,82	2,73	2,01	1,92	1,63	1,57
Região						
Norte	2,59	2,67	2,36	1,92	1,64	1,61
Centro	2,94	2,92	1,98	1,99	1,68	1,62
Lisboa e Vale do Tejo	2,62	2,68	1,81	2,04	1,76	1,53
Alentejo	3,56	2,38	1,38	1,42	1,20	1,27
Algarve, Açores e Madeira	2,78	2,88	2,22	1,94	1,66	1,73
	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)
Habitat						
Urbano	2,65	2,76	2,00	2,02	1,73	1,63
Intermédio Urbano	3,12	2,64	2,16	1,78	1,45	1,43
Rural	3,53	2,64	1,85	1,41	1,28	1,36
	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)
Grupo etário predominante						
< 18 anos	2,54	2,59	1,97	2,10	1,44	2,08
18-30 anos	2,38	2,65	2,21	2,18	1,71	1,87
31-65 anos	2,81	2,78	2,00	1,94	1,74	1,50
> 65 anos	3,28	2,62	1,62	1,60	1,37	1,31
Transgeracional	2,83	2,78	2,27	1,88	1,62	1,54
	(13)	(14)	(15)	(16)	(17)	(18)
Dimensão do coro						
<15 elementos	2,74	2,56	1,67	1,61	1,56	1,52
15-24	3,02	2,60	1,78	1,72	1,46	1,46
25-34	2,84	2,79	2,08	1,93	1,67	1,54
35-50	2,75	2,87	2,33	2,15	1,77	1,69
>50 elementos	2,28	2,79	1,99	2,24	1,84	1,75
	(19)	(20)	(21)	(22)	(23)	(24)

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota1: Escala de quatro pontos: 1 (Nunca), 2 (Raramente), 3 (Frequentemente) e 4 (De forma privilegiada).

Nota2: a sombreado os valores acima da média.

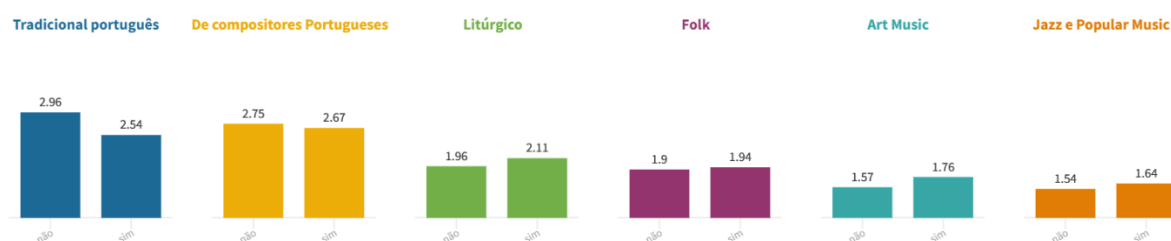
Testes estatísticos: [Região] ¹ F (4, 488) = 13,058; $p < 0,001$; ² F (4, 481) = 5,968; $p < 0,001$; ³ F (4, 478) = 17,860; $p < 0,001$; ⁴ F (4, 470) = 7,503; $p < 0,001$; ⁵ F (4, 467) = 7,803; $p < 0,001$; ⁶ F (4, 467) = 3,949; $p = 0,004$ [Habitat] ⁷ F (2, 490) = 6,020; $p < 0,001$; ⁸ F (2, 483) = 1,103; $p = 0,333$; ⁹ F (2, 480) = 2,233; $p = 0,108$; ¹⁰ F (2, 472) = 19,848; $p < 0,001$; ¹¹ F (2, 469) = 17,321; $p < 0,001$; ¹² F (2, 469) = 6,020; $p = 0,003$; [Grupo etário predominante] ¹³ F (4, 488) = 7,025; $p < 0,001$; ¹⁴ F (4, 481) = 1,320; $p = 0,261$; ¹⁵ F (4, 478) = 6,715; $p < 0,001$; ¹⁶ F (4, 470) = 5,661; $p < 0,001$; ¹⁷ F (4, 467) = 6,835; $p < 0,001$; ¹⁸ F (4, 467) = 15,520; $p < 0,001$. [Dimensão do coro] ¹⁹ F (4, 488) = 4,946; $p < 0,001$; ²⁰ F (4, 481) = 2,863; $p = 0,023$; ²¹ F (4, 478) = 10,118; $p < 0,001$; ²² F (4, 470) = 10,811; $p < 0,001$; ²³ F (4, 467) = 6,073; $p < 0,001$; ²⁴ F (4, 467) = 3,187; $p = 0,013$.

9.3 Repertório musical, formação e recrutamento

Ainda tendo em conta os perfis de repertório musical, torna-se interessante ter em conta a relação com outras dimensões, também elas consideradas no questionário, nomeadamente: a formação que os coros promovem junto dos seus elementos e os critérios para o recrutamento de novos elementos. Ou seja, pretende-se perceber até que ponto os perfis de repertório musical agora identificados se relacionam com a forma como os coros valorizam e promovem a aprendizagem musical dos seus elementos e, a montante, a forma como é feito o recrutamento de novos elementos para o grupo.

Os dados apurados na presente pesquisa evidenciam diferenças entre os perfis de repertório definidos, sendo as diferenças mais acentuadas as que se relacionam com os perfis *Tradicional Português* e *Art music* (figura 9.3). Neste sentido, os coros que se enquadram no perfil de repertório *Tradicional Português* são os que menos formação promovem entre os seus elementos e os que detêm um recrutamento mais aberto, sem condições prévias para a admissão de novos elementos. Pelo contrário, os coros com perfil *Art music*, mais “erudito” como se disse anteriormente, são os que mais ações de formação promovem junto dos seus elementos e, cumulativamente, os mais seletivos no recrutamento de novos elementos.

Figura 9.3 Tipos de Repertório musical dos coros segundo a Promoção de ações de formação pontual e/ou contínua junto dos seus elementos



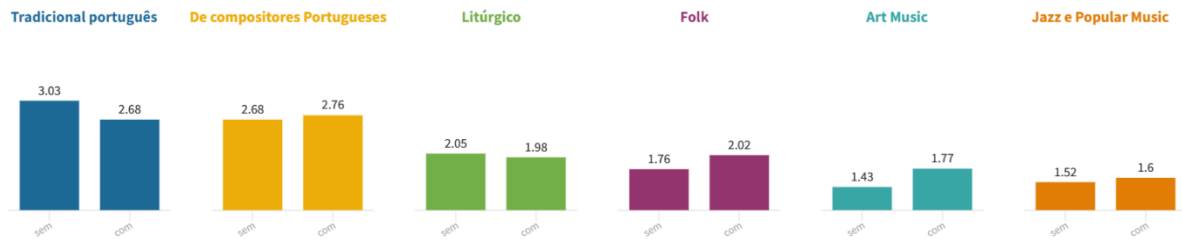
Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota1: Escala de quatro pontos: 1 (Nunca), 2 (Raramente), 3 (Frequentemente) e 4 (De forma privilegiada).

Nota2: A variável dicotómica referente à promoção de ações de formação foi criada *a posteriori*.

Testes estatísticos: Tradicional português $t(302, 735) = -4,462$; $p < 0,001$; De compositores portugueses $t(483) = -1,073$; $p = 0,284$; Litúrgico $t(480) = 1,891$; $p = 0,059$; Folk $t(344, 043) = 0,607$; $p = 0,544$; Art Music $t(469) = 3,100$; $p < 0,01$; Jazz e Popular Music $t(265, 357) = 1,526$; $p = 0,128$.

Figura 9.4 Tipos de Repertório musical dos coros segundo a Existência de condições prévias para o recrutamento de novos elementos



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota1: Escala de quatro pontos: 1 (Nunca), 2 (Raramente), 3 (Frequentemente) e 4 (De forma privilegiada).

Nota2: A variável dicotómica referente à existência de condições prévias para o recrutamento de novos elementos foi criada *a posteriori* e teve por base o tratamento de dados atrás descrito como “condição única”.

Testes estatísticos: Tradicional português $t(447, 837) = -4,096; p < 0,001$; De compositores portugueses $t(387, 490) = 1,201; p = 0,230$; Litúrgico $t(394, 707) = -0,942; p = 0,347$; Folk $t(473) = 4,019; p < 0,001$; Art Music $t(434, 513) = 6,273; p < 0,001$; Jazz e Popular Music $t(470) = 1,491; p = 0,137$.

10. Tipologia de coros

Neste capítulo 10 descreve-se o processo de construção de uma tipologia de coros, efetuada a partir dos dados deste estudo, e caracterizam-se cada um dos perfis de coros a que se chegou.

10.1 Construção da tipologia de coros

Como se viu no capítulo anterior, o repertório musical é uma dimensão importante para diferenciar os grupos corais amadores. Porém, como alguns autores também argumentam, esta não é a única dimensão relevante. Por exemplo, Liz Garnett no seu estudo *Choral Conducting and the Construction of Meaning: Gesture, Voice, Identity* acrescenta ao repertório musical outras cinco dimensões: os espaços e contextos das atuações públicas, a configuração dos coros por número de elementos, idades, naipes e por tipo de vozes em presença (Garnett, 2009, p. 66).

Este foi o ponto de partida para a construção de uma tipologia de grupos corais amadores a partir dos dados do EE#1 uma vez que todas as dimensões elencadas por Garnett tinham correspondência nas em variáveis consideradas no questionário do presente estudo. A única exceção prende-se com a variável idade dos elementos dos coros, a qual não foi considerada na construção da tipologia, mas foi posteriormente com ela relacionada. Isto porque se pretendeu que a tipologia refletisse exclusivamente atributos dos coros e da sua vertente artística, e não dos coralistas que os integram, uma vez que essas características serão aprofundadas a partir dos resultados do Estudo Empírico#2.

O quadro 10.1 dá conta dessa correspondência, detalhando ainda as variáveis e categorias que foram tidas em conta na análise multivariada. As variáveis relativas ao repertório musical foram consideradas na sua versão mais desagregada, ou seja, optou-se por incluir os 15 indicadores de repertório, os quais foram recodificados em duas categorias; uma abrangendo os coros que declararam realizar esse repertório frequentemente e de forma privilegiada (++); e outra para os coros que declararam realizar esse repertório raramente e nunca (--).

Quadro 10.1 Dimensões, variáveis e categorias tidas em conta na construção da tipologia de coros

Dimensões	Variáveis	Categorias
Repertório musical	Música renascentista	++/--
	Música Erudita (sec XVI a XXI)	++/--
	Canto Gregoriano	++/--
	Coros de Ópera	++/--
	Composições a partir de Música Tradicional de outros países	++/--
	Música Tradicional de outros países	++/--
	Gospel e/ou Espirituais Negros	++/--
	Jazz	++/--
	Música Popular (pop, rock)	++/--
	Música de cinema e/ou musicais Broadway	++/--
	Música litúrgica	++/--
	Hinos	++/--
	Música de Compositores Portugueses	++/--
Arranjos adaptações para coro	++/--	
Música tradicional portuguesa	++/--	
Espaços e contextos das atuações públicas	Contextos de atuação privilegiados	Encontros corais Festas de concelho Salas de concertos Concertos de solidariedade Festas religiosas Vários contextos Outros contextos
Total de elementos	Número de elementos	>15 elementos 15-24 elementos 25-34 elementos 35-50 elementos >50 elementos
Naípe	Número de vozes diferenciadas ²¹⁴	Unísono 2 a 3 vozes 4 vozes Mais de 4 vozes
tipo de vozes em presença	Tipo de vozes	Mistas Femininas Masculinas Branças

Nota: Dimensões consideradas por Liz Garnett (2009, p. 66).

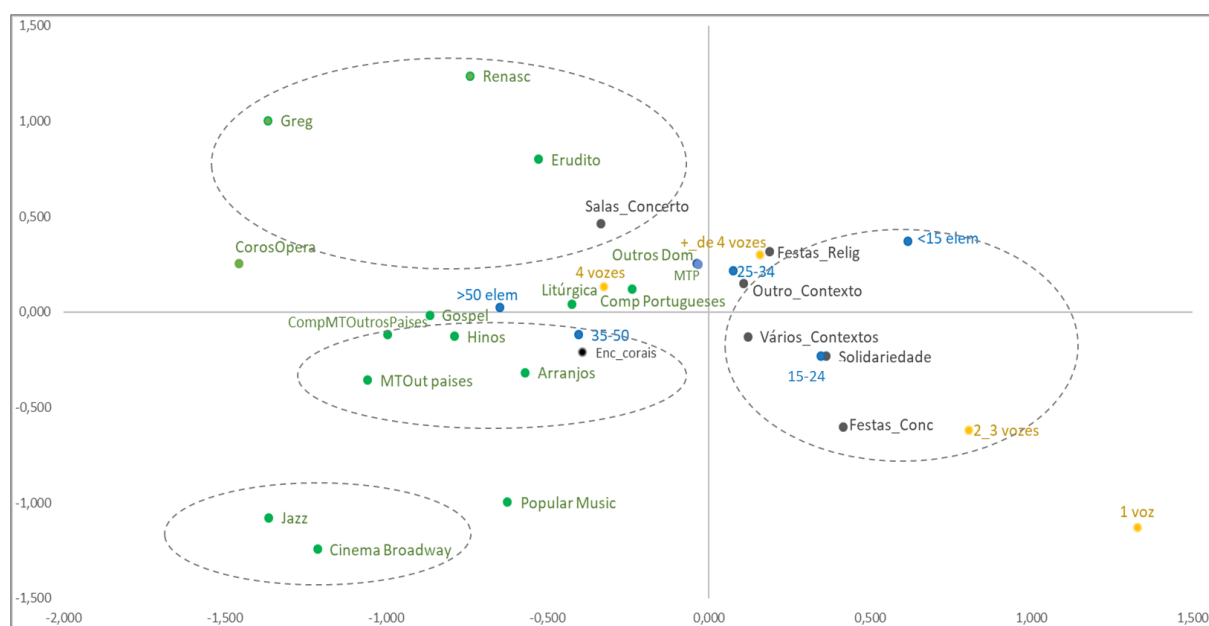
Assim, através da Análise de Correspondências Múltiplas (ACM) e com todas as variáveis anteriormente descritas, fez-se uma primeira tentativa de identificar diferentes perfis de grupos corais amadores. No entanto, esta primeira tentativa não produziu resultados legíveis dado a desigual distribuição das respostas na variável ‘tipo de vozes em presença’: um contingente de quase 82% dos coros inquiridos com uma configuração habitual de vozes mistas e as restantes categorias com menos

²¹⁴ Apesar de não designarem exatamente a mesma coisa, para este propósito, considerou-se válida a correspondência entre aquilo que Liz Garnett define como ‘naipes’ e a variável ‘Número de vozes diferenciadas’ utilizada no EE#1 no sentido em que ambas dão conta do grau de complexidade harmónica a que cada coro habitualmente recorre.

de 7% das respostas (ver atrás quadro 8.1). Desta feita, optou-se por realizar a ACM apenas com o contingente de coros a vozes mistas, os quais constituem a grande maioria dos coros (n=410) e encerram uma diversidade que importava retratar. Já os restantes coros (vozes iguais e vozes brancas), embora minoritários, foram autonomizados enquanto perfis específicos a considerar, definidos precisamente pelo tipo de vozes enquanto elemento que os torna singulares. Os coros de *vozes iguais* – isto é, coros que integram exclusivamente ou vozes femininas ou vozes masculinas – representam 13% da amostra; e, os de *vozes brancas* (isto é de coros com vozes infantis e/ou Juvenis) representam 5% da amostra²¹⁵.

A figura 10.1 dá conta dos resultados da ACM aplicada ao contingente de coros de vozes mistas.

Figura 10.1 Vozes mistas: perfis de coros (Análise de Correspondências Múltiplas)



Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: A dimensão 1 refere-se à dimensão dos coros (número de elementos).

A dimensão 2 refere-se à hierarquia de repertório e géneros musicais.

Começando por uma leitura por dimensão, é possível observar que a primeira (eixo horizontal) opõe os coros de menor dimensão, que executam repertório a poucas vozes (1 voz ou 2-3 vozes) e tendem a atuar em contextos associativos e locais, relacionados com festas religiosas e de solidariedade (categoriais situadas no lado direito do eixo horizontal) aos coros de maior dimensão, que executam repertório a 4 vozes e atuam em salas de concerto (categorias do lado esquerdo do eixo horizontal). A

²¹⁵ A caracterização destes dois contingentes (*vozes iguais* e *vozes brancas*) é feita mais adiante neste capítulo. Relativamente à diferenciação dos coros por vozes mistas, vozes iguais e vozes brancas acrescenta-se que esta encontra justificação na bibliografia especializada e encontra-se presente no terreno. A título exemplificativo terminologia e categorização adotada em estudos sobre a prática coral (Fernández-Herranz et al., 2017) quer nos eventos corais com vertente competitiva que separam claramente as vozes mistas, das vozes iguais e das vozes brancas (Garnett, 2009, p. 67).

dimensão 2 (eixo vertical) introduz uma diferenciação entre os coros sobretudo a partir do tipo de repertório por eles executado. No polo positivo, surge o repertório de tipo erudito, refletido pela proximidade de várias categorias, como renascimento, gregoriano e coros de ópera. Os coros que executam este tipo de repertório tendem a opor-se, nesta dimensão, aos coros que executam géneros musicais como jazz, musicais e música de cinema, ou *Popular music*, arranjos e música tradicional de outros países. Note-se também, nesta dimensão, a proximidade deste repertório a peças que envolvem um menor número de vozes diferenciadas.

A leitura integrada das duas dimensões permite evidenciar quatro perfis de coros.

O primeiro perfil, localizado no lado direito do plano, abrange os coros que atuam sobretudo em Festas de Concelho e em Concertos de Solidariedade, sem uma predominância clara de repertório musical, embora estejam sobretudo associados à execução de Música Tradicional Portuguesa. São formações de reduzida dimensão, que executam repertório a duas ou três vozes diferenciadas, mas também a uníssono (**local e popular**).

Um segundo perfil abrange grupos que se distinguem sobretudo pelo tipo de repertório que executam, que é de tipo jazzístico, associado ao cinema e aos musicais da Broadway e ainda a popular music, ou pop Rock (**musicais e jazz**).

Nesse mesmo quadrante, mas mais perto da origem, surge um terceiro perfil que abrange formações extensas (de 35 a 50 elementos), que atuam sobretudo em Encontros corais e executam arranjos e Composições a partir de tradicional português e de outros países. De qualquer modo, do ponto de vista do repertório executado, este é um grupo pouco distintivo, podendo executar estilos muito diferenciados (**círculo coral**).

Finalmente, o quarto perfil distingue-se sobretudo por via do repertório executado. Neste caso, sobressai a associação entre o repertório de carácter erudito, música renascentista e canto gregoriano e a atuação privilegiada em salas de concerto. Abrange formações relativamente numerosas (25 a 50 elementos) e execução a quatro ou mais vozes diferenciadas (**erudito**).

Partindo das coordenadas dos objetos (coros) nas duas dimensões da ACM analisadas, foi realizada uma análise de clusters (K-Means Cluster Analysis), tendo sido solicitada uma solução com quatro clusters. Pretendeu-se, desta forma, proceder ao agrupamento ou categorização dos coros em quatro categorias mutuamente exclusivas, partindo da proximidade das suas coordenadas nas duas dimensões da ACM, as quais refletem as associações e oposições das categorias analisadas. Obtida esta nova variável (que se desdobra em 4 grupos de coros ou clusters), esta foi projetada enquanto variável suplementar no plano da ACM, observando-se que, como seria de prever, existe uma evidente correspondência entre cada um desses clusters e os perfis anteriormente analisados (figura 10.2).

por todos os escalões etários considerados (aqui designados por transgeracionais, 20%). Refira-se ainda que é neste perfil que o recrutamento de novos elementos para o coro é mais aberto (57% não exige qualquer condição) e que a comparticipação financeira por parte dos elementos tem menor expressão (apenas 47% a exige).

O perfil *Musicais e jazz* corresponde a um contingente relativamente reduzido de coros (7% da amostra). Caracterizam-se por executar um repertório musical bastante eclético, sendo de destacar as incursões por géneros como a *música de cinema e/ou musicais, pop rock e jazz*. O repertório é executado sobretudo a 4 vozes (80%) e os coros são de grandes dimensões (23% tem mais de 50 elementos). Atuam frequentemente em Encontros Corais (34%) e em Salas de concerto (23%). Revelam ainda outras características que merecem referência: a sua implantação no território nacional é sobretudo em áreas de habitat urbano (91%); os coros que integram este perfil são os que mais tempo despendem por semana em ensaios (165 minutos); os seus elementos são sobretudo jovens adultos (20% dos coros é constituído por elementos entre 18 e os 30 anos), e o recrutamento de novos elementos o menos aberto (apenas 29% não exige qualquer condição para integrar o coro).

O perfil *Circuito coral* corresponde a 16% da amostra. Abrange formações relativamente extensas (45% destes coros têm mais de 35 elementos) que integram sobretudo adultos em idade ativa (53%). Quanto ao repertório musical, este abrange sobretudo arranjos e composições a partir de tradicional português e de outros países, sendo usualmente executado a quatro vozes (79%). Estes coros atuam sobretudo em encontros corais (24%) e em festas concelhias (17%). De acrescentar ainda que nestes coros é elevada a comparticipação por parte dos seus elementos (67%), sobretudo no que se refere à aquisição de trajos e fardamento (14%).

O perfil *Erudito* integra um elevado número de coros, correspondendo a 27% da amostra. Abrange formações relativamente extensas (64% dos coros que integram este perfil é composto por 25 a 50 elementos) que atuam sobretudo em salas de concerto (30%) e em festas religiosas (21%). Executam repertório de compositores portugueses (93%) e erudito (78%), principalmente a quatro ou mais vozes diferenciadas. De acrescentar que sua implantação no território nacional é sobretudo em áreas de habitat urbano (84%). De referir ainda que os coros que integram este perfil são dos que mais tempo despendem por semana em ensaios regulares (158 minutos). O recrutamento de novos elementos é o mais seletivo uma vez que 74% dos coros exige o cumprimento de pelo menos uma condição, sendo a mais frequente a realização de uma audição musical. De referir ainda que nestes coros é elevada a comparticipação por parte dos seus elementos (68%), sobretudo no que se refere à aquisição de partituras e ao pagamento de ações de formação (14% para ambos os casos).

Quadro 10.2 Tipologia de coros segundo as variáveis que estiveram na base da ACM
(percentagem sobre o total de respostas afirmativas por categoria)

	Tipologia de coros						Total
	Vozes mistas				Vozes iguais	Vozes brancas	
	Local e popular	Musicais e jazz	Circuito coral	Erudito			
Casos (nº e % face ao total)	155 (30,8%)	35 (7,0%)	82 (16,3%)	138 (27,4%)	66 (13,1%)	27 (5,4%)	503 (100,0%)
Repertório Musical							
+ Canto gregoriano	0,0	14,3	0,0	14,5	6,1	3,7	6,0
+ Música renascentista	0,6	14,3	7,3	46,4	9,1	3,7	16,5
+ Música Erudita (sec XVI a XXI)	5,2	40,0	22,0	78,3	13,6	25,9	32,6
+ Coros de Ópera	0,6	40,0	3,7	13,8	3,0	3,7	8,0
+ Música tradicional portuguesa	70,3	71,4	69,5	50,0	57,6	51,9	62,0
+ Música Tradicional de outros países	3,2	77,1	50,0	21,7	13,6	37,0	24,3
+ Composições a partir de Música Tradicional de outros países	1,3	74,3	42,7	27,5	13,6	40,7	24,1
+ Música de Compositores Portugueses	54,2	88,6	81,7	92,8	40,9	81,5	71,4
+ Arranjos adaptações para coro	31,6	88,6	64,6	47,8	24,2	66,7	46,3
+ Música de cinema e/ou musicais Broadway	0,6	80,0	29,3	0,7	9,1	48,1	14,5
+ Música Popular (pop, rock)	11,6	77,1	34,1	4,3	13,6	51,9	20,3
+ Jazz	0,0	45,7	11,0	0,7	3,0	14,8	6,4
+ Gospel e/ou Espirituais Negros	5,2	80,0	52,4	42,8	9,1	25,9	30,0
+ Música litúrgica	29,0	57,1	39,0	58,7	16,7	33,3	39,4
+ Hinos	7,1	31,4	13,4	23,2	6,1	22,2	14,9
Contextos de atuação privilegiados							
Encontros corais	10,3	34,3	24,4	15,9	34,8	3,7	18,7
Festas concelhias	21,3	8,6	17,1	5,1	13,6	11,1	13,7
Festas religiosas	12,9	2,9	4,9	21,0	4,5	25,9	12,7
Outro contexto	11,0	11,4	8,5	10,9	12,1	3,7	10,3
Salas de concerto	13,5	22,9	22,0	30,4	19,7	44,4	22,7
Solidariedade	6,5	2,9	4,9	2,2	3,0	0,0	4,0
Vários contextos	22,6	17,1	18,3	14,5	12,1	11,1	17,3
Número de vozes diferenciadas							
1 (uníssonos)	3,9	0,0	0,0	0,0	4,5	14,8	2,6
2 ou 3 vozes	41,3	2,9	13,4	2,2	56,1	77,8	27,2
4 vozes	32,3	80,0	79,3	80,4	16,7	7,4	53,1
Mais de 4 vozes	22,6	17,1	7,3	17,4	22,7	0,0	17,1
Número de elementos							
<15 elementos	11,6	2,9	3,7	7,2	16,7	0,0	8,5
14-24	38,7	14,3	24,4	18,8	59,1	22,2	31,0
25-34	29,7	20,0	26,8	33,3	16,7	29,6	27,8
35-50	17,4	40,0	35,4	31,2	6,1	25,9	24,7
>50 elementos	2,6	22,9	9,8	9,4	1,5	22,2	8,0
Tipo de vozes							
Mistas	100,0	100,0	100,0	100,0	0,0	0,0	81,5
Femininas	0,0	0,0	0,0	0,0	54,5	0,0	7,2
Masculinas	0,0	0,0	0,0	0,0	45,5	0,0	6,0
Vozes Brancas	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	100,0	5,4

Fonte: INET-MD (UA), *Inquérito aos Coros Amadores em Portugal*.

Nota: Para além dos quatro perfis obtidos através da Análise de Correspondências Múltiplas aplicada aos coros de vozes mistas (n=410), incluem-se neste quadro os dois contingentes referentes a vozes iguais e vozes brancas, devidamente diferenciados a sombreado (cinzento).

Já quanto aos coros de *Vozes iguais* – um contingente que, como se referiu anteriormente, não integrou a Análise de Correspondências Múltiplas – corresponde a 13% da amostra. Compreende principalmente coros que executam repertório tradicional português a duas ou três vozes diferenciadas. Têm uma dimensão média (59% são compostos por 14 a 24 elementos) e integram sobretudo elementos de idades mais avançadas (25% tem predominantemente elementos com mais de 65 anos). Atuam frequentemente em encontros de coros (34%) e a sua implantação no território nacional tem uma grande incidência em áreas de habitat rural (27%). O tempo que despendem em ensaios semanais é o mais reduzido (104 minutos) quando comparado com outros perfis de coros.

Relativamente aos coros de *Vozes brancas* – um contingente que também não integrou a Análise de Correspondências Múltiplas – correspondem a 5% da amostra. Caracterizam-se por terem um elevado número de elementos (22% tem mais de 50 elementos), todos com menos de 18 anos. Cantam sobretudo a duas ou três vozes (78%), sendo relevante a percentagem dos que recorrem ao uníssono (15%). Executam repertório diversificado, sendo frequente o recurso a arranjos, mas também a géneros relacionados com a *música de cinema e/ou musicais* e o *pop rock*. Atuam em salas de concerto (44%) e em festas religiosas (26%). Acrescente-se que a sua implantação no território nacional é sobretudo em áreas de habitat urbano (89%). São, em comparação com os restantes perfis, dos que mais exigem dos seus elementos uma comparticipação (63%), comparticipação essa que se refere sobretudo a um valor monetário/de quotização (48%).

Notas conclusivas - Estudo Empírico#1

Os resultados do Inquérito aos Grupos Corais Amadores em Portugal (Estudo Empírico#1) foram expostos ao longo dos cinco capítulos que constituem a Parte III da presente tese e desenvolvidos de acordo com 7 dimensões analíticas: Perfil dos coros; Caracterização histórica e institucional; Composição e funcionamento; Repertório musical; Concertos e formação; Divulgação e comunicação; Apoios e financiamento.

Os resultados evidenciam o enraizamento e grande dinamismo dos coros na sociedade portuguesa. Enraizamento desde logo pela sua presença em todo o território nacional. Apesar da forte concentração de coros nos concelhos que constituem as áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, os dados do recenseamento (n=1.323), quando ponderados pela população residente, permitem chegar a uma taxa de 1,3 coros por 10.000 habitantes. Porém, a referida ponderação evidencia também uma grande incidência de coros nos concelhos que constituem a faixa interior – sobretudo do Baixo Alentejo e na região Norte – mas também na Região Autónoma dos Açores. Os dados da amostra (n=503) acompanham os do recenseamento: verifica-se uma cobertura de todas as regiões (NUTS II) do território nacional. Recorrendo à distribuição dos coros segundo a tipologia de áreas urbanas do INE, a larga maioria (73%) está sediada em freguesias de *habitat* Urbano. Apesar disto, é de destacar a existência (e persistência) de agrupamentos corais sediados em *habitat* Intermédio Urbano (15%) e Rural (12%).

Enraizamento que se revela também do ponto de vista temporal. Atendendo ao tempo de existência dos coros, os dados dão conta de uma grande longevidade do movimento coral em Portugal, com algumas das mais antigas organizações em atividade há mais de um século o que remete a sua origem para 1880. Mas, mais recentemente, um outro marco cronológico ganha relevância: a Revolução de 1974 ofereceu condições quer para o crescimento em número (nove em cada dez coros inquiridos foram fundados após essa data), quer para o alargamento da sua implantação por todo o território nacional, quer ainda para a diversificação dos perfis dos agrupamentos corais. Tudo isto dá conta da nova dinâmica que a implantação da democracia veio conferir a este movimento.

Uma outra característica que emerge a partir dos dados deste Estudo, e que dá igualmente conta do seu dinamismo, refere-se às reconfigurações dos grupos que frequentemente têm a sua origem num outro grupo coral previamente existente. A fundação dos coros resulta, por vezes, de processos não lineares, frequentemente catalisados quer por circunstâncias pontuais (como é o caso da realização de um evento em concreto), quer por circunstâncias ligadas ao sistema de ensino (como o contexto de formação em música) ou, como se disse anteriormente, a partir de um agrupamento previamente existente que se dividiu e/ou se reconfigurou noutro(s).

São diversas as formas como os grupos corais se estruturam e organizam. No plano jurídico, apenas 32% dos coros inquiridos declara ter existência autónoma, estando a maior parte (47%) dependente de uma outra entidade, essa sim, com existência jurídica. No entanto, não deixa de ser relevante que 21% dos coros inquiridos não tenha existência jurídica autónoma nem se inscreva em qualquer entidade com existência jurídica, revelando a informalidade e, conseqüentemente, volatilidade destas estruturas. Os coros mais antigos tendem a ter estruturas organizacionais mais formais e institucionalizadas ao passo que os coros fundados nas últimas duas décadas evidenciam um maior grau de informalidade²¹⁶. O modelo associativo é dominante (81% dos que têm existência jurídica, 64% da amostra).

Uma outra perspetiva de análise tem a ver com as articulações entre coros, designadamente a integração em organizações corais de âmbito local (9%), regional (8%), nacional (13%) e, sobretudo, internacional (3%). Estes resultados parecem evidenciar uma fraca dinâmica destas articulações.

São múltiplas as estratégias implementadas pelos coros para angariar fundos de forma a poderem desenvolver as suas atividades. São sobretudo estratégias cruzadas que envolvem, com maior ou menor peso, formas diversificadas de financiamento. Sendo diversas as entidades públicas e privadas que suportam a atividade dos coros, é nas públicas, e em especial nas autarquias, através das câmaras municipais e das juntas de freguesia, que está ancorada a parte mais substancial do apoio aos coros amadores em Portugal quer de ponto de vista financeiro quer através de outros apoios (em serviços) como a cedência de espaço (para ensaios regulares ou outras atividades), a cedência de transporte para a realização de concertos em localidades distantes, de meios técnicos ou mesmo de recursos humanos para situações pontuais como eventos de maior escala, como é o caso de encontros ou festivais, organizados pelos próprios coros.

Passando agora para o número de elementos dos coros, os dados contabilizam um total de 15.478 cantores/as amadores/as, o que corresponde a uma média de 31 indivíduos por coro. Este é um dado relevante de um outro ponto de vista: extrapolando da amostra para o recenseamento (em que se apurou, como atrás referido, a existência de 1.323 coros), chega-se a uma estimativa de mais de 40.000 indivíduos envolvidos na prática coral em Portugal.

Os resultados confirmam diferenças no tipo de participação por género. As mulheres participam mais enquanto elementos cantantes (63% do total apurado de elementos dos coros são mulheres), mas esta relação inverte-se quando se tem em conta os cargos diretivos, quer como responsáveis pelos coros (68% são homens) quer, sobretudo, como diretores artísticos (74% são homens).

Já quanto aos escalões etários predominantes, 50% dos coros são constituídos sobretudo por indivíduos em idade ativa (ou seja, entre os 31 e os 65 anos) e apenas 7% por jovens adultos (se

²¹⁶ O reconhecimento desta tendência e sua importância no domínio das artes está patente, por exemplo, na linha de apoio do Estado, através da DGARTES, a projetos pontuais às quais se podem candidatar diferentes estruturas, incluindo os grupos informais (<https://www.dgartes.gov.pt>).

considerados aqueles com idades entre os 18 e os 30 anos). Saliente-se, porém, que quase 18% dos coros integram elementos de todos os escalões etários considerados sem que qualquer um deles tenha maior peso sobre os outros, ou seja, são transgeracionais.

Um outro aspeto prende-se com a capacidade de recrutamento de novos elementos para os coros (18% dos cantores foram recrutados no período de referência do inquérito, temporada 2012-2013, note-se) e que corrobora o que anteriormente se disse relativamente à dinâmica desta prática coral em Portugal. Dito de outra forma, 86% dos grupos inquiridos declara ter recrutado pelo menos um elemento no período de referência deste estudo. Porém, é preciso acrescentar que são muito diversificadas as condições exigidas pelos coros para tal recrutamento, sendo que apenas 42% dos coros inquiridos consideram que o recrutamento é “aberto a todos, sem qualquer condição”. O restante contingente exige o cumprimento de pelo menos uma condição, sendo a mais frequente a realização de uma audição musical ou um teste de canto (41%) que se distancia bastante da realização de uma entrevista (14%) e, mais ainda, da exigência de conhecimentos musicais (5%), de experiência coral anterior (4%) ou mesmo da realização de um teste de leitura musical (2%).

Mas não são só as condições de recrutamento que condicionam a participação dos indivíduos em coros. A maioria dos agrupamentos inquiridos (58%) exige dos seus elementos uma comparticipação financeira que pode corresponder à quota como associado, à aquisição de partituras, à aquisição de trajos/fardamento ou ainda à frequência de ações de formação.

Uma outra perspetiva de caracterização dos coros prende-se com a forma como os coros habitualmente se organizam e se apresentam em público. A amostra deste estudo é predominantemente constituída por coros de vozes mistas (82%), seguindo-se os coros compostos somente por vozes femininas (7%), os de vozes masculinas (6%) e os coros compostos por vozes brancas (5%). Quanto ao número de vozes musicais diferenciadas, mais de metade dos grupos (53%) canta habitualmente a quatro vozes e 17% canta em configurações mais exigentes do ponto de vista musical (5 ou mais vozes) dando conta de um maior grau de complexidade harmónica a que cada coro habitualmente recorre. No polo oposto, encontram-se os coros que habitualmente se apresentam a duas vozes (14%) ou mesmo em uníssono (3%).

A atividade dos coros reparte-se entre o trabalho de preparação em ensaios e os momentos de apresentação pública em concertos. (Note-se que o critério para o recenseamento é “coro com atividade pública no período de referência”, ou seja, que realizou pelo menos uma atuação pública). De acordo com os dados apurados, a maioria dos coros (52%) despende, no total, entre uma a duas horas por semana a ensaiar, sendo o valor médio 130 minutos semanais. Em média, realizam perto de 14 atuações públicas por ano, em contextos muito distintos como é o caso dos Encontros de coros, concertos em salas de espetáculo, festas locais (religiosas e não religiosas) e em concertos de solidariedade. De referir ainda a participação efetiva dos coros em outros contextos muito diferenciados de que são exemplo os

eventos de carácter privado, como é o caso de aniversários, casamentos e batizados ou, ainda, em festas sazonais como é o caso do Natal, Páscoa ou final de ano.

Relativamente ao repertório musical, de entre uma lista de 17 opções de resposta referentes a domínios e géneros musicais, informada por um conhecimento prévio do terreno, confirma-se uma variedade de domínios e géneros musicais habitualmente executados pelos coros. Esta variedade como característica do repertório musical dos coros amadores vai precisamente ao encontro do conceito de *arte média* (Bourdieu et al., 1965). Isto porque, ao não se restringirem a um domínio musical e, pelo contrário, ao abarcarem vários simultaneamente sem qualquer predominância, os coros estão a ocupar um espaço intersticial e uma posição ambígua face à hierarquia convencionada das artes. Apesar de globalmente variada, constata-se uma predominância do repertório de matriz identitária portuguesa. De facto, mais de 60% dos coros inquiridos declararam executar ‘de forma privilegiada’ ou ‘frequentemente’ música escrita por compositores portugueses, música tradicional portuguesa e composições baseadas em música tradicional portuguesa.

O recurso a procedimentos de análise estatística multivariados permitiu identificar subconjuntos de repertório musical correlacionados entre si, dando conta de dimensões temáticas, ou grandes tipos de repertório. Assim, através da Análise de Componentes Principais (ACP) foi possível definir seis dimensões que diferenciam os repertórios musicais dos grupos corais. Os seis tipos de repertório são: *Tradicional Português* (exclusivo), *De compositores portugueses* (que compreende não só as composições de autores portugueses mas também as composições a partir de música tradicional portuguesa), *Litúrgico* (repertório de serviços litúrgicos da atualidade e hinos), *Folk* (repertórios de, ou baseados em, tradições musicais de outros países que não Portugal, incluindo repertório *gospel* e espirituais negros), *Art Music* (música da tradição escrita ocidental, comumente designada por erudita, que compreende cânones do repertório coral representativo de diversos períodos da história da música ocidental), *Jazz e popular music* (que inclui o repertório jazzístico, o associado ao pop rock e da música para cinema e musicais).

A tipologia de coros a que se chegou no capítulo 10 também através de procedimentos de análise estatística multivariados – desta vez Análise de Correspondências Múltiplas (ACM) – aplicados ao contingente de coros de vozes mistas (82% do total da amostra), teve por base o repertório musical e outras quatro dimensões relevantes (os espaços e contextos das atuações públicas, a configuração dos coros por número de elementos, naipes e por tipo de vozes em presença) de forma a refletir atributos dos coros e da sua vertente artística. Deste modo, chegou-se a uma definição de seis perfis.

O perfil *Local e popular* corresponde ao maior número de coros (31% da amostra), abrange os coros que atuam sobretudo em festas concelhias e em diversos outros contextos sendo de destacar, comparativamente com outros perfis, a maior incidência em Concertos de Solidariedade. Incluem sobretudo elementos de idades mais avançadas e é neste perfil que o recrutamento de novos elementos

é mais aberto e que a comparticipação financeira por parte dos elementos do coro tem menor expressão.

O perfil *Musicais e jazz* corresponde a um contingente relativamente reduzido de coros (7% da amostra) e caracteriza-se por executar um repertório musical bastante eclético, sendo de destacar as incursões por géneros como a *música de cinema e/ou musicais, pop rock e jazz* executados sobretudo a quatro vozes. Estes coros integram um elevado número de elementos (42, em média), sobretudo jovens adultos. Atuam frequentemente em encontros corais e em salas de concerto e revelam ainda outras características como a implantação em áreas de habitat urbano e um recrutamento seletivo de elementos, com condições prévias.

O perfil *Circuito coral* corresponde a 16% da amostra. O repertório musical abrange sobretudo arranjos e composições a partir de temas tradicionais portugueses e de outros países, sendo usualmente executado a quatro vozes. Estes coros atuam sobretudo em encontros corais e em festas concelhias. São formações relativamente extensas que integram frequentemente adultos em idade ativa. De acrescentar ainda que nestes coros é elevada a comparticipação económica por parte dos seus elementos, sobretudo no que se refere despesas para aquisição de trajos e fardamento.

O perfil *Erudito* integra um elevado número de coros, correspondendo a 27% da amostra pouco abaixo do perfil *Local e popular*. Executam repertório de compositores portugueses, erudito, principalmente a quatro ou mais vozes diferenciadas, evidenciando maior complexidade técnica. Abrange formações relativamente extensas que atuam normalmente em salas de concerto e em festas religiosas. A sua implantação no território nacional situa-se sobretudo em áreas de habitat urbano e são os coros que mais tempo despendem por semana em ensaios regulares. O recrutamento de novos elementos é o mais seletivo sendo elevada a comparticipação económica por parte dos seus elementos, direcionada sobretudo no que se refere à aquisição de partituras e ao pagamento de ações de formação.

Já quanto aos coros de *Vozes iguais* – um tipo de coros que não integrou a Análise de Correspondências Múltiplas – corresponde a 13% da amostra. Compreende principalmente coros que executam repertório tradicional português a duas ou três vozes diferenciadas, com uma dimensão média e integrando sobretudo elementos de idades mais avançadas. Atuam mais frequentemente em encontros de coros e a sua implantação no território nacional tem uma grande incidência em áreas de habitat rural. O tempo que despendem em ensaios semanais é o mais reduzido quando comparado com outros perfis de coros.

Relativamente ao tipo *Vozes brancas* – que também não integrou a Análise de Correspondências Múltiplas – corresponde a 5% da amostra. Caracterizam-se por terem um elevado número de elementos, e são os mais uniformes em termos etários já que todos os seus elementos têm menos de 18 anos. Cantam sobretudo a duas ou três vozes e executam repertório diversificado, sendo relevante os arranjos, mas também géneros relacionados com a *música de cinema e/ou musicais* e o *pop rock* que

executam. Atuam em salas de concerto e em festas religiosas e a sua implantação no território nacional é sobretudo em áreas de habitat urbano. São, em comparação com os restantes perfis, dos que mais exigem dos seus elementos uma participação, participação essa que se refere sobretudo a um valor monetário/de quotização.

Cinco dos seis perfis assim construídos para coros amadores (excluindo apenas o perfil *Vozes brancas*)²¹⁷ estiveram na base da construção de amostra estratificada do inquérito aos elementos dos coros (Estudo Empírico#2) que se descreve a seguir na Parte IV.

²¹⁷ Recorde-se que a construção da amostra não se teve em conta o tipo de coro *Vozes brancas*, uma vez que o enfoque reside apenas na população adulta, usualmente entendida como referente aos maiores de 15 anos nos inquéritos às práticas culturais da população.

Parte IV – Os elementos dos coros

11. Perfil social

Depois de abordado o contexto institucional em que se insere a prática coral amadora (Parte III), esta Parte IV centra-se nos elementos que integram estes coros. A partir dos dados recolhidos no Inquérito por questionário aos elementos dos coros (Estudo Empírico#2), a análise que se fará nos próximos capítulos tem em conta sete dimensões: Experiência coral ao longo da vida, Atividades desenvolvidas no âmbito dos coros, Impacto e representações associadas à prática coral, Práticas culturais, Formação/Educação musical, Perfil social e Redes de relações familiares.

Este capítulo 11 é inteiramente dedicado ao perfil social dos elementos dos coros. Compreende um conjunto de ventilações por variáveis sociográficas (sexo, idade, escolaridade, local de residência, situação na profissão, capital escolar familiar, entre outras) às quais se acrescentam outras referentes à aprendizagem musical e às redes de relações familiares com a prática coral.

A análise dos dados obtidos através deste Inquérito reveste-se de uma importância substantiva do ponto de vista sociológico uma vez fornece pistas sobre algumas das características sociais dos atores diretamente envolvidos na prática coral. Em traços gerais, o perfil social dos elementos dos coros que responderam a este inquérito (quadro 11.1) confirma duas características já anteriormente evidenciadas, quer através da revisão da bibliografia (ver atrás capítulo 1), quer através do Estudo Empírico#1: os elementos dos coros são sobretudo mulheres (63%) e a estrutura etária é transversal a todas as gerações, embora com uma forte incidência nas idades ativas e de reforma, com 45 e mais anos. Quanto à distribuição geográfica (NUTS II), apesar da maior incidência da amostra em residentes na região de Lisboa e Vale do Tejo (39%) e da ausência de respostas válidas provenientes da Madeira, as outras regiões mais representadas – Centro (26%) e Norte (21%) – seguem de perto a estratificação de grupos corais que esteve na base desta amostra.

A estas características já conhecidas a partir do Estudo Empírico#1 acrescentam-se outras. Por exemplo, evidencia-se uma elevada qualificação escolar, tendo 56% dos inquiridos completado o grau de licenciatura ou superior, mas também uma forte participação por parte de indivíduos com níveis de escolaridade mais baixos (22% têm até o 3º ciclo do ensino básico). A Condição perante o trabalho

reflete a distribuição por idades, onde o principal contingente é o dos ativos (55%), seguido dos reformados, aposentados ou na reserva (34%). Os estudantes têm uma representação baixa nesta amostra (7%)²¹⁸.

Quadro 11.1 Perfil sociográfico dos elementos dos coros (%)

Variáveis	N	%
Sexo		
Feminino	246	63,1
Masculino	144	36,9
Idade		
15-24	26	6,7
25-34	20	5,2
35-44	36	9,3
45-54	84	21,7
55-64	81	20,9
65-74	99	25,6
75-84	36	9,3
85 ou mais	5	1,3
Escolaridade		
Sem grau de escolaridade	1	0,3
1º ciclo (antiga 4ª classe) ou 2º ciclo do ensino	43	11,2
3º ciclo do ensino básico (antigo 5º ano)	41	10,7
12º ano (secundário / antigo 7º ano do Liceu)	83	21,6
Bacharelato/ Licenciatura	144	37,5
Mestrado	55	14,3
Doutoramento	17	4,4
Região de residência		
Norte	84	21,4
Centro	100	25,5
Lisboa e Vale do Tejo	154	39,3
Alentejo	26	6,6
Algarve	21	5,4
Açores	7	1,8
Madeira	0	-
Situação na profissão		
Trabalhador ativo	210	55,1
Reformado, aposentado ou na reserva	130	34,1
Estudante	25	6,6
Ocupa-se das tarefas do lar/ doméstico	9	2,4
Desempregado	7	1,8
Total	392	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

²¹⁸ Recorde-se que a participação neste questionário está limitada à população com mais de 15 anos, motivo que também determina que a amostra não tenha em conta coros de *Vozes brancas* (ver atrás ponto 5.6 do capítulo 5).

Quanto ao tipo de coro, três quartos das respostas que compõem esta amostra provêm de coralistas que integram coros de tipo *Circuito coral* (28%), *Local e popular* (25%) ou *Erudito* (24%) e os restantes de coros *Musicais e jazz* (13%) e de *Vozes iguais* (11%)²¹⁹.

Detalhando o perfil sociográfico dos elementos que integram cada um dos tipos (quadro 11.2), confirma-se uma das características anteriormente evidenciadas através do Estudo Empírico#1 e que se relaciona com a idade dos elementos inquiridos: um maior peso dos escalões mais jovens nos coros de tipo *Musicais e jazz* (37% dos inquiridos que integram este tipo de grupos tem menos de 30 anos), ao contrário do que sucede com os coros de tipo *Local e popular* e de *Vozes iguais* que revelam um maior envelhecimento (respetivamente, 48% e 50% dos inquiridos que integram estes tipos de coros tem 66 e mais anos)²²⁰.

Os dados da amostra revelam também outras características sociográficas igualmente relevantes. Por exemplo, evidenciam que, apesar da predominância das mulheres enquanto elementos cantantes em todos os tipos de coros (63%), é nos coros de tipo *Erudito* que se encontra um maior equilíbrio entre elementos de cada sexo (53% de mulheres face a 47% de homens), resultado que se explica por uma necessidade técnica, de equilíbrio entre os naipes, tanto mais tendo em conta a já referida predominância do modelo SATB.

Outro exemplo prende-se com a escolaridade dos inquiridos. Repare-se que a elevada qualificação escolar dos inquiridos (56% da amostra, como se viu) está sobrerrepresentada nos inquiridos que integram os coros de tipo *Erudito* e *Musicais e jazz* (76% e 67%, respetivamente). No polo oposto, a forte participação por parte de indivíduos com níveis de escolaridade mais baixos (22% da amostra com escolaridade até ao ensino básico, como se viu), surge reforçada sobretudo nos coros de *Vozes iguais* (58%) e também, embora com bastante menos peso, nos coros de tipo *Local e popular* (29%).

Quanto à situação na profissão, a diferenciação por tipo de coro reflete, de alguma forma, o que já anteriormente foi apontado a propósito da idade dos inquiridos. É nos coros de tipo *Erudito* e *Circuito coral* que mais se concentram os trabalhadores ativos (65% e 64%, respetivamente, face a 55% do total da amostra); nos coros de *Vozes iguais* e de tipo *Local e popular* evidenciam-se os reformados, aposentados ou na reserva (53% e 49%, respetivamente, face ao total da amostra de 34%); e é nos coros de tipo *Musicais e jazz* que se destacam os estudantes (19% face ao total da amostra de 7%).

²¹⁹ Como se disse atrás aquando da caracterização da amostra deste EE#2 (ponto 5.6), manifesta-se uma maior incidência na resposta por parte de elementos de coros com os perfis *Musicais e Jazz*, mas também dos de tipo *Circuito coral*.

²²⁰ Aqui é importante recordar a opção metodológica seguida neste estudo de utilizar dois modos de aplicação do questionário (online e em papel) que permitiu chegar a elementos de coros mais envelhecido, menos escolarizado e com menos competências digitais (ver atrás ponto 5.3). Acrescente-se que os questionários recebidos em papel referem-se apenas a elementos de coros de dois perfis: *Local e popular* e *Vozes iguais*.

Quadro 11.2 Perfil sociográfico dos elementos dos coros segundo a Tipologia dos coros
(percentagens em comuna)

	Tipo de coro					Total
	Circuito coral	Local e popular	Erudito	Musicais e jazz	Vozes iguais	
Número de casos	109	98	93	50	42	392
Sexo						
Feminino	67,9	69,1	52,7	63,3	59,5	63,1
Masculino	32,1	30,9	47,3	36,7	40,5	36,9
Idade						
Até 30 anos	6,4	8,2	5,4	36,7	10,5	10,9
31-50 anos	21,1	23,5	25,8	18,4	13,2	21,7
51-65 anos	45,0	20,4	44,1	30,6	26,3	34,9
66 e mais anos	27,5	48,0	24,7	14,3	50,0	32,6
Escolaridade						
Até ensino básico	21,3	29,2	6,6	10,2	57,5	22,1
Ensino secundário	23,1	28,1	17,6	22,4	10,0	21,6
Superior ou mais	55,6	42,7	75,8	67,3	32,5	56,3
Região de residência						
Norte	0,9	29,6	29,0	42,0	14,3	21,4
Centro	45,9	12,2	23,7	18,0	16,7	25,5
Lisboa e Vale do Tejo	28,4	55,1	35,5	40,0	38,1	39,3
Alentejo	0,9	3,1	9,7	0,0	31,0	6,6
Algarve	19,3	0,0	0,0	0,0	0,0	5,4
Açores	4,6	0,0	2,2	0,0	0,0	1,8
Madeira	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0
Situação na profissão						
Trabalhador ativo	64,4	43,3	65,2	58,3	32,5	55,1
Estudante	3,8	5,2	4,3	18,8	7,5	6,6
Reformado, aposentado ou na reserva	26,0	48,5	28,3	18,8	52,5	34,1
Desempregado	1,9	0,0	2,2	4,2	2,5	1,8
Ocupa-se das tarefas do lar/ doméstico	3,8	3,1	0,0	0,0	5,0	2,4

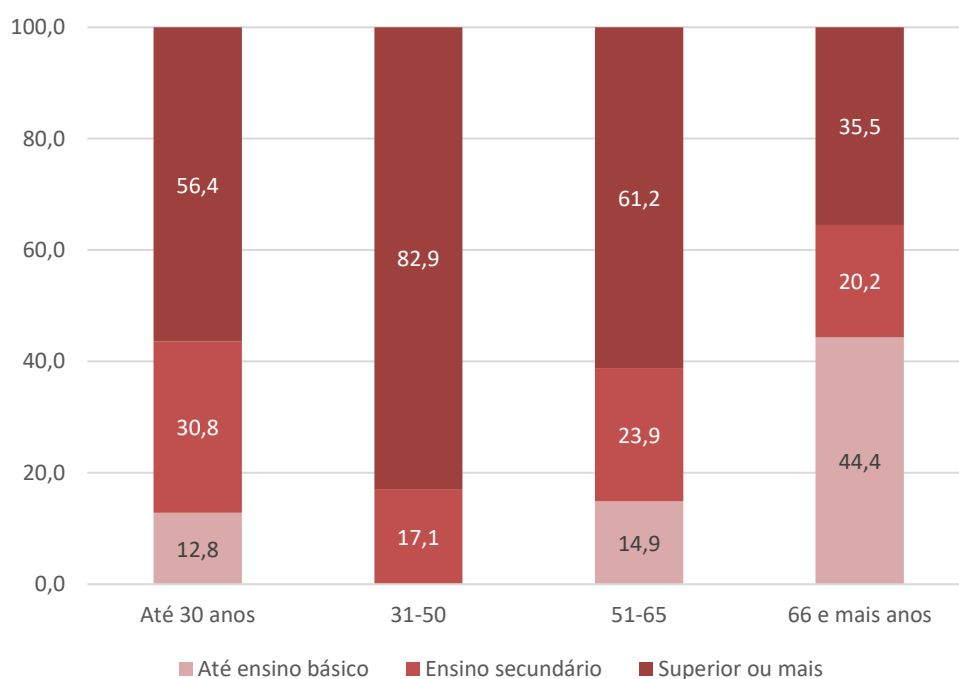
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Nota: excluem-se as não respostas.

11.1 Escolaridade

A elevada qualificação da amostra é ainda mais evidenciada quando se relaciona a idade e a escolaridade dos inquiridos (figura 11.1). Esta é muito expressiva nos escalões etários entre os 31 e os 50 anos (repare-se que a percentagem de coralistas com formação Superior ultrapassa os 80%), e, como esperado, mais baixa nos demais escalões. No caso dos escalões etários inferiores por parte substancial ainda se poder encontrar em período de formação escolar; e nos escalões mais velhos por um efeito geracional. Ainda assim, é de destacar a percentagem de elementos dos coros com formação superior: 61% entre os 51-65 anos e 36% entre os com 66 mais anos.

Figura 11.1 Escolaridade dos elementos dos coros segundo a Idade
(em percentagem do número de casos)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019*.

Base: 379.

Nota: Rho de Spearman = -0,350; $p < 0,001$.

A comparação com a estrutura da população portuguesa acentua ainda mais algumas destas características²²¹. É o caso da elevada feminização (na amostra, as mulheres representam 63% dos praticantes face aos 52% na população portuguesa) e da elevada qualificação em termos escolaridade

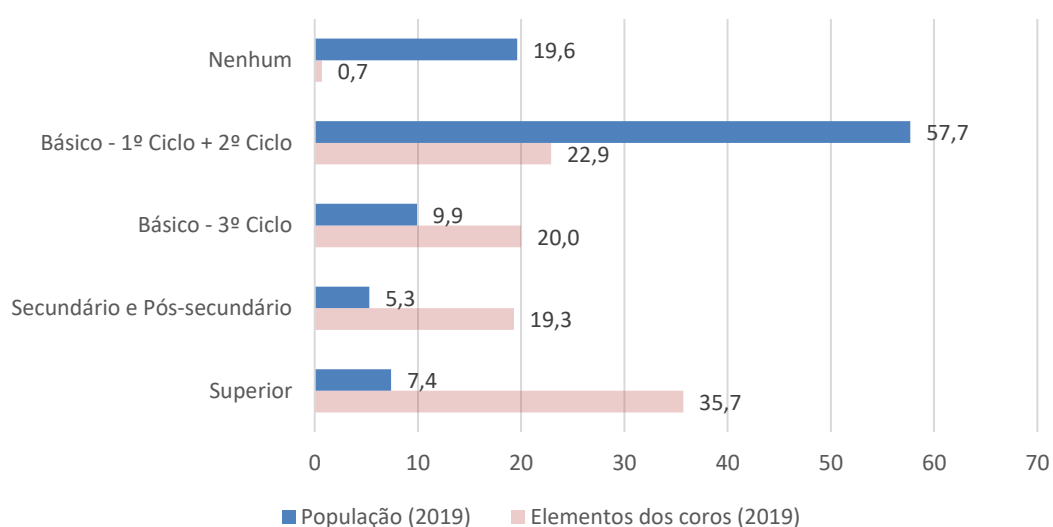
²²¹ Utilizou-se como fonte para a população nacional as *Estimativas anuais da população residente 2019* do INE disponibilizadas no Portal do INE (www.ine.pt).

(na amostra, 55% dos inquiridos detêm um grau Superior ao passo que na população portuguesa esse contingente situava-se, em 2019, nos 20%, o que representa menos de metade).

Quanto à estrutura etária, as diferenças são ainda mais significativas evidenciando um claro envelhecimento da amostra. Considerando os maiores de 15 anos²²², a percentagem de coralistas inquiridos com menos de 45 anos representa metade da percentagem da população portuguesa nesta faixa etária (ou seja 21% na amostra face aos 42% da população portuguesa). Complementarmente, e talvez mais relevante, os inquiridos com idades compreendidas entre os 45 e os 74 anos representam 67% da amostra ao passo que na população situam-se nos 45%.

De destacar ainda que, ao contrário do que acontece na população portuguesa, na presente amostra a escolaridade dos mais velhos mantém-se a níveis elevados. A figura 11.2 evidencia precisamente a sobrequalificação dos elementos dos coros com mais de 65 anos quando comparada com a população nacional neste segmento etário.

Figura 11.2 População e Elementos dos coros com mais de 65 anos segundo a Escolaridade
(em percentagem do número de casos)



Fontes: Inquérito aos elementos dos coros, 2019; INE, *Estimativas da População Residente* (2019).

Bases: Indivíduos com 65 e mais anos inquiridos no Estudo Empírico#2 (n = 140); Indivíduos com 65 e mais anos contabilizados nas *Estimativas da População Residente* INE (n = 2.275,5 mil).

Já no que diz respeito à região de residência, a comparação com a estrutura da população portuguesa evidencia a sobrerrepresentação da amostra das regiões de Lisboa e Vale do Tejo (39% face

²²² Como referido anteriormente, o inquérito destina-se à população adulta. De forma a não enviesar a comparação, neste exercício excluíram-se os dados referentes à população com menos de 15 anos.

aos 28% da população portuguesa) e do Centro (26% contra 22%) e, de modo contrário, uma sub-representação da região Norte (21% face a 35% na população portuguesa).

11.2 Capital escolar familiar

A partir do cruzamento entre o grau de escolaridade do inquirido com os dos respetivos progenitores foi construído o indicador Capital escolar familiar²²³ (quadro 11.3). Neste sentido, evidencia-se claramente o capital *Recente* (61%), com uma larga maioria de inquiridos a conseguir graus de escolaridade superiores aos dos seus pais. De destacar, porém, o peso dos coralistas com capital escolar familiar *Precário* (18%) – que não ultrapassaram o ensino secundário, independentemente do grau de escolaridade dos pais – e, com um peso relativamente menor, daqueles cujos progenitores também já possuem qualificações académicas – capital *Consolidado* (12%).

Quadro 11.3 Elementos dos coros segundo o Capital escolar familiar

Capital escolar familiar	n	%
Consolidado	45	12,3
Recente	225	61,3
Precário	66	18,0
Não classificável	31	8,4
Base	367	100

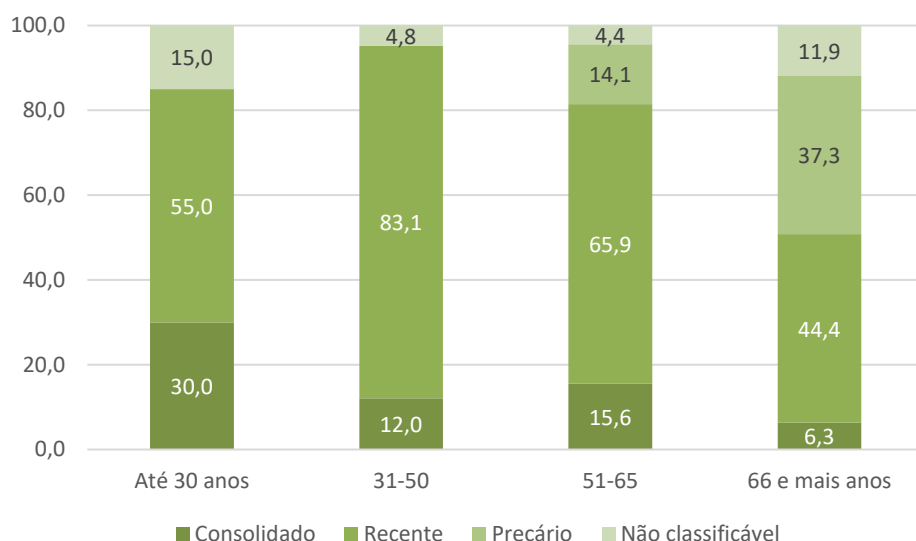
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: excluem-se os estudantes do secundário.

O cruzamento deste indicador com a idade (figura 11.3) permite evidenciar i) a transversalidade do capital escolar familiar *Recente* por todos os escalões etários; ii) que o capital *Precário* é mais significativo nos mais velhos e; iii), pelo contrário, que o capital familiar *Consolidado* tem mais significado nos escalões etários mais jovens (até 30 anos).

²²³ Sobre construção desta variável derivada ver atrás capítulo 5.

Figura 11.3 Capital escolar familiar dos elementos dos coros segundo o escalão etário
(em percentagem do número de casos)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base = 367.

Nota: qui-quadrado = 75,085 (9); $p < 0,001$.

11.3 Situação na profissão

Quanto à situação na profissão, o principal contingente é, como se esperava, o dos que exercem uma profissão (60%), em especial os trabalhadores por conta de outrem, que representam metade da amostra (51%) (quadro 11.4).

Quadro 11.4 Situação na profissão dos elementos dos coros

Situação na Profissão	n	%
Exerce uma profissão	209	60,4
<i>Trabalhador por conta de outrem</i>	178	51,4
<i>Trabalhador por conta própria <u>com</u> pessoal ao serviço</i>	11	3,2
<i>Trabalhador por conta própria <u>sem</u> pessoal ao serviço</i>	11	3,2
<i>Outras situações (*)</i>	9	2,6
Desempregado	7	2,0
Reformado, aposentado ou na reserva	130	37,6
Base	346	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: inquiridos que declararam exercer, ou ter exercido, uma profissão.

Legenda: (*) outras situações referem-se a combinatórias de trabalho por conta de outrem com trabalho por conta própria.

Repare-se, contudo, que os não-ativos no momento da inquirição representam 40% da amostra, com especial destaque para os Reformados (37%).

11.4 Profissão

De entre os 346 inquiridos que declaram exercer, ou ter exercido, uma profissão (88% da amostra)²²⁴ destaca-se claramente o Grande Grupo²²⁵ dos Especialistas das Atividades Intelectuais e Científicas (46%) (quadro 11.5). Seguem-se os Técnicos e profissões de nível intermédio (15%) e o Pessoal administrativo (12%). Juntas, estas três categorias perfazem quase três quartos da amostra.

Quadro 11.5 Grandes Grupos de Profissão dos elementos dos coros

Grandes Grupos de Profissão (ISCO08 / CPP10)	n	%
1. Representantes dos poderes legislativo e executivo, diretores e gestores executivos	24	6,9
2. Especialistas das atividades intelectuais e científicas	159	46,0
3. Técnicos e profissões de nível intermédio	50	14,5
4. Pessoal administrativo	40	11,6
5. Trabalhadores dos serviços pessoais, de proteção e segurança e vendedores	14	4,0
6 Agricultores e trabalhadores qualificados da agricultura, da pesca e da floresta	-	-
7. Trabalhadores qualificados da indústria, construção e artífices	12	3,5
8. Operadores de instalações e máquinas e trabalhadores da montagem	3	0,9
9. Trabalhadores não qualificados	9	2,6
0. Forças Armadas	1	0,3
ns/nr	34	9,8
base	346	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: inquiridos que declararam exercer, ou ter exercido, uma profissão.

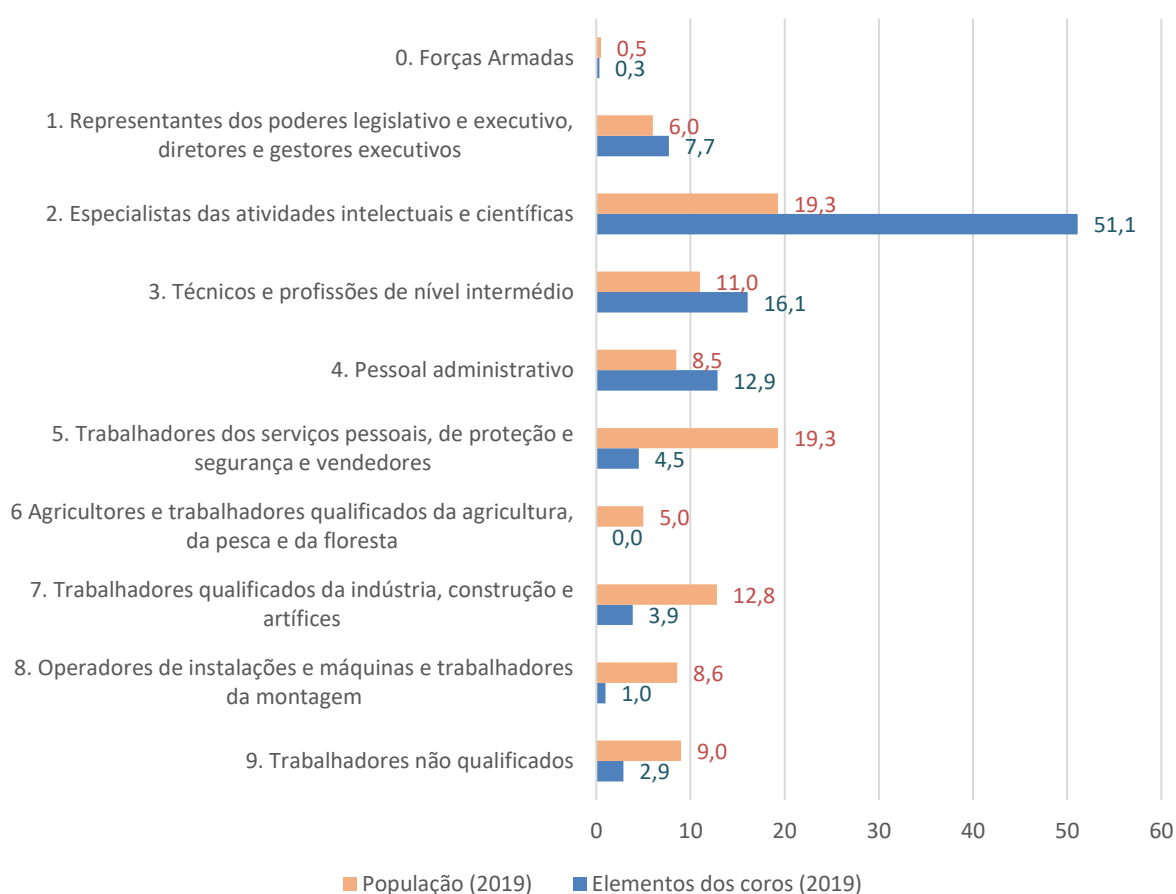
A comparação destes dados com a estrutura da população ativa em Portugal em 2019 (figura 11.4) evidencia ainda mais a sobrerrepresentação do Grande Grupo Especialistas das atividades intelectuais e

²²⁴ Excetuam-se os inativos, ou seja, estudantes ou domésticos, bem como as não respostas à condição na profissão.

²²⁵ Grandes grupos da Classificação Portuguesa das Profissões de 2010, abreviadamente designada por CPP/2010 (INE, 2010), elaborada pelo INE a partir do *International Standard Classification of Occupations 2008 - ISCO 2008*.

científicas na amostra de coralistas (51% contra 19% da população portuguesa). Também sobrerrepresentados na amostra do inquérito aos elementos dos coros, embora a níveis significativamente mais baixos, estão os grandes grupos referentes a Técnicos e Profissões de Nível Intermédio (16% contra 11% na estrutura da população ativa portuguesa), a de Pessoal Administrativo (13% contra 9%) e Representantes dos Poderes Legislativo e Executivo, Diretores e Gestores Executivos (8% contra 6%). Os demais grupos têm um peso muito menor entre os elementos dos coros inquiridos face à população.

Figura 11.4 Elementos dos coros e População segundo os Grandes Grupos de Profissão



Fontes: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019; *Inquérito ao emprego*, INE, 2019.

Bases: Indivíduos que declararam exercer, ou ter exercido, uma profissão no Estudo Empírico#2 (n = 312); População empregada, *Inquérito ao emprego* INE 2019 (n = 4.913,1 mil).

Nota: para fins desta comparação foram retiradas as não respostas à pergunta sobre a profissão (EE#2).

11.5 Categoria socioprofissional

Como instrumento de análise de estruturas de classe, a tipologia ACM (Almeida et al., 1988; A. F. Costa, 1999; A. F. Costa & Mauritti, 2018) integra dimensões de qualificação profissional e de posição hierárquica no trabalho tendo como variáveis principais a situação na profissão e a profissão. Assim, e de acordo com o quadro 11.6 destaca-se, com mais de metade dos inquiridos, a classe dos PTE - Profissionais Técnicos de Enquadramento²²⁶ (59%). Os Empregados Executantes (EE) significam um em cada quatro, próximos dos Empresários, Dirigentes e Profissões Liberais²²⁷ (EDL), apenas com menos dois pontos percentuais (18%). As classes dos Trabalhadores independentes (TI) e dos Operários (O) somam pouco mais de 4%, mas importa referir que apesar de residuais estão também representadas.

Quadro 11.6 Categoria socioprofissional (amostra e população portuguesa)

Categoria socioprofissional	Amostra		População portuguesa
	n	%	%
EDL	48	17,5	10,1
PTE	161	58,5	20,8
TI	4	1,5	6,2
EE	54	19,6	29,0
O	8	2,9	34,0
Total	275	100,0	100,0

Legenda: EDL, Empresários, Dirigentes e Profissões Liberais; PTE, Profissionais Técnicos de Enquadramento; TI, Trabalhadores independentes; O, Operários; EE, Empregados Executantes.

Fontes: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019; *European Social Survey 2014* a partir de (A. F. Costa & Mauritti, 2018, p. 114).

A comparação com a estrutura da população portuguesa (ainda quadro 11.6) acentua o relevo das classes PTE e EDL na amostra. Em primeiro porque o peso percentual é muito mais elevado – quase três vezes mais no caso dos PTE (21% na população contra 59% na amostra) e quase o dobro no caso dos EDL (10% contra 18%). Em segundo lugar porque reforça, agora em termos socioprofissionais, a já referida elevada qualificação escolar da amostra.

²²⁶ Os PTE são assalariados com qualificações elevadas e, em muitos casos, com posição intermédia nas hierarquias organizacionais (A. F. Costa & Mauritti, 2018, p. 123).

²²⁷ “Os EDL constituem um lugar de classe caracterizado pela confluência de três vertentes estruturais: propriedade empresarial (com assalariados), direção de topo de organizações (públicas e privadas) e *status* profissional independente elevado” (A. F. Costa & Mauritti, 2018, p. 124).

11.6 Aprendizagem musical

Uma outra vertente muito referida na bibliografia encara a experiência em coros como proporcionadora de diversas aprendizagens em música e, conseqüentemente, como forma de os indivíduos adquirirem competências musicais ao longo da vida (ver, por exemplo, Einarsdottir, 2012; Finnegan, 2007 [1989]).

O conceito de aprendizagem ao longo da vida compreende a participação em alguma atividade de educação formal – ministrada em instituições de educação, conducente a um nível de ensino – ou não formal – atividade informal ou organizada de formação, profissional ou outra, numa dada área de competências, mas que não equivale a um grau de escolaridade (Ávila, 2006; Comissão Europeia, 2000). De acordo com os dados do EE#2, a aprendizagem musical dos elementos dos coros amadores faz-se de múltiplos modos e em diferentes fases do *curso de vida* (Pais, 2010, pp. 19-20), incluindo no período de pertença a um grupo coral.

O quadro 11.7 apresenta os dados decorrentes diretamente das respostas à pergunta sobre a formação em música (resposta múltipla). Retenha-se, desde já, as duas situações polares: a dos que referem não ter tido qualquer formação em música (30%) e a dos que referem ter frequentado escolas de música (25%) e, portanto, tido algum tipo de educação formal em música. Para além destas situações polares, é possível detetar outras. É o caso, por exemplo, dos que afirmam ter frequentado a disciplina de 'canto coral' ou 'música' no âmbito do ensino geral obrigatório (42%). Em todo o caso, sublinhe-se, ganha relevância as diferentes formas de educação não formal consideradas, em especial as 'Sessões pontuais de formação no âmbito deste coro', referidas por 22% dos inquiridos, o que evidencia o papel relevante dos coros no processo da aprendizagem musical das pessoas que os integram.

Quadro 11.7 Formação em música dos elementos dos coros: resposta múltipla (%)

Formação em música (resposta múltipla)	n	%
Frequência de escola de música	96	25,3
Sessões pontuais de formação no âmbito deste coro	82	21,6
Curso de curta duração /workshop	63	16,6
Aulas privadas	81	21,3
Outro tipo de formação	47	12,4
Frequência da disciplina de 'canto coral' ou 'música' no âmbito do ensino geral obrigatório	160	42,1
Nenhuma formação	112	29,5
Total	380	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: Excluem-se as não respostas.

Um segundo aprofundamento desta temática (quadro 11.8) tem em conta uma classificação exclusiva (sendo, portanto, as respostas dos inquiridos classificadas numa única categoria). Seguiu-se como critério a prevalência de alguns tipos de formação face a outras – designadamente a educação formal em música e a educação não formal no coro²²⁸.

Os resultados a que se chegou permitem diferenciar algumas situações. É o caso da frequência da disciplina de música dos atuais *curricula* do ensino básico ou a disciplina de “canto coral” do antigo ensino liceal, referida como se disse anteriormente por 42% dos inquiridos, mas constitui a única formação em música para um contingente bem mais reduzido (17%). Relativamente às restantes formas de aprendizagem musical, sobressai a educação formal em música (25% dos inquiridos frequentaram escolas de música), e a educação não formal em música realizada quer no âmbito do próprio coro (15%), quer exteriores ao coro (14%) como é o caso de aulas particulares, cursos de curta duração ou ainda outros tipos de aprendizagens incluindo a autoaprendizagem.

Quadro 11.8 Formação em música dos elementos dos coros: classificação exclusiva (%)

Formação em música (classificação exclusiva)	N	%
Educação formal em música	96	25,3
Educação não formal em música (coro)	56	14,7
Educação não formal em música (outra)	52	13,7
Apenas frequência de disciplina no ensino geral obrigatório (canto coral ou música)	64	16,8
Nenhuma formação	112	29,5
Total	380	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota1: Excluem-se as não respostas.

Nota2: os dados resultam de uma classificação exclusiva das respostas dadas à Q15, classificação essa descrita na nota de rodapé 228.

A ventilação pelas variáveis independentes permite identificar algumas particularidades da aprendizagem musical dos elementos que integram os coros (quadro 11.9). Por exemplo, é nas mulheres

²²⁸ Neste sentido, todos os casos de ‘Frequência de escolas de música’ foram classificados em ‘Educação formal em música’. De seguida, os casos remanescentes em que os inquiridos assinalaram ‘Sessões pontuais de formação no âmbito deste coro’ foram classificados em ‘Educação não formal em música no coro’. Os demais casos em que foi assinalada pelo menos uma das opções ‘Curso de curta duração /workshop’, ‘Aulas privadas’ ou ‘Outro tipo de formação’ foram classificados em “Educação não formal em música (outra)”. Os restantes casos referem-se aqueles que apenas assinalaram “Frequência da disciplina de 'canto coral' ou 'música' no âmbito do ensino geral obrigatório” e aqueles que referem não ter qualquer formação em música.

que tem maior peso a formação genérica, como é o caso da frequência das disciplinas obrigatórias do ensino geral (21% das mulheres contra 9% dos homens) e mesmo a ausência de formação (34% das mulheres contra 22% dos homens). Pelo contrário, a educação formal e não formal em música tem sempre maior incidência nos homens.

Evidencia-se ainda uma relação direta com a idade dos inquiridos. E isto em dois sentidos complementares. Por um lado, a educação formal tem maior relevância em escalões etários mais jovens (48% no escalão menos de 30 anos de idade, contra 25% da média geral), valor que decresce com a idade (19% nos que têm 66 e mais anos, contra 25% da média geral). No sentido inverso, as percentagens dos que afirmam não deter qualquer formação em música aumenta com a idade dos inquiridos. Conjugados, estes dois resultados apontam para uma dinâmica recente de participação coral por parte dos mais jovens com formação formal em música. Ainda a este propósito valerá a pena salientar que, nos tempos recentes, são mais generalizadas as oportunidades de formação musical em idade jovem - veja-se, por exemplo, o significativo aumento de escolas vocacionais de música do ensino particular e cooperativo que cobrem os níveis básico e secundário e estão disseminadas por todo o território nacional²²⁹ – e o facto de os jovens serem mais qualificados, não apenas em formação geral, mas também especificamente na área musical.

De salientar ainda a relação direta da formação em música com os anos de experiência coral. Por outras palavras, a percentagem quer dos que detêm educação formal em música quer dos que têm educação não formal nos coros aumenta com os anos de experiência coral dos inquiridos. Pelo contrário, quando se considera as situações sem qualquer formação musical, ou apenas com a frequência das disciplinas de música do ensino obrigatório, deteta-se uma relação inversa. Ou seja, com o avançar dos anos de experiência coral diminui a percentagem de inquiridos que não tem acesso a qualquer tipo de educação (formal ou não formal) em música evidenciando-se, assim, o papel relevante dos coros e da prática coral no processo da aprendizagem musical dos indivíduos.

De destacar ainda que a educação formal em escolas de música é mais significativa para os elementos de coros com os perfis *Musicais e jazz* e, também, *Erudito* (respetivamente, 31% e 27%, valores que são superiores à média geral de 25%). Já a educação não formal em coros é, como se esperaria²³⁰, mais evidenciada nos inquiridos que são elementos de coros *Eruditos* (21%) e de coros com o perfil *Circuito coral* (19%).

²²⁹ Repare-se que, entre os anos letivos de 1990/91 e 2012/2013, mais que duplica o número de escolas vocacionais de música do ensino particular e cooperativo em Portugal: de 48 para 104 (T. M. G. d. Santos, 2013, pp. 51-52).

²³⁰ Recorde-se que, de acordo com os dados do Estudo Empírico #1, a organização de ações de formação para os elementos dos coros, atividade que ocupa 32% dos coros inquiridos, é mais evidenciada nos coros *Eruditos* (39%).

Quadro 11.9 Formação em música dos elementos dos coros segundo o Sexo, Idade, Escolaridade, Anos de atividade coral e Tipo de coro que integram
(percentagens em linha)

	Formação em música (classificação exclusiva)					Número de casos
	Educação formal em música	Educação não formal em música (coro)	Educação não formal em música (outra)	Apenas frequência de disciplina no ensino geral obrigatório (canto coral ou música)	Nenhuma formação	
Total	25,3	14,7	13,7	16,8	29,5	380
Sexo						
Feminino	20,9	12,6	11,3	21,3	33,9	239
Masculino	33,1	18,7	16,5	9,4	22,3	139
Idade						
Até 30 anos	47,5	5,0	12,5	15,0	20,0	40
31-50	34,9	19,3	4,8	15,7	25,3	83
51-65	19,2	15,4	16,9	16,2	32,3	130
66 e mais anos	18,7	14,6	15,4	18,7	32,5	123
Escolaridade						
Até ensino básico	11,4	8,9	10,1	15,2	54,4	79
Ensino secundário	22,2	19,8	14,8	16,0	27,2	81
Superior ou mais	31,9	15,5	14,6	16,4	21,6	213
Anos de atividade coral						
Até 5 anos	18,5	9,8	17,4	17,4	37,0	92
De 6 a 10 anos	21,3	13,8	10,0	22,5	32,5	80
De 11 a 20 anos	25,7	14,3	15,2	14,3	30,5	105
Mais de 20 anos	33,7	23,6	13,5	13,5	15,7	89
Tipo de coro						
Circuito coral	21,5	18,7	8,4	20,6	30,8	107
Musicais e jazz	31,3	12,5	12,5	16,7	27,1	48
Erudito	27,2	20,7	22,8	12,0	17,4	92
Local e popular	25,8	6,2	13,4	15,5	39,2	97
Vozes iguais	22,2	13,9	8,3	22,2	33,3	36

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Testes estatísticos: Sexo - qui-quadrado = 20,646 (4); $p < 0,001$; Idade: qui-quadrado = 27,537 (12); $p < 0,006$;

Escolaridade: qui-quadrado = 35,295 (8); $p < 0,001$; Anos de atividade coral: qui-quadrado = 22,953 (12); $p < 0,028$;

Tipo de coro: qui-quadrado = 29,380 (16); $p < 0,021$.

11.7 Redes de Relações Familiares

A importância que as redes de relações familiares detêm em concreto na prática coral em Portugal é algo ainda pouco estudado²³¹. Segundo os dados do presente inquérito, 65% dos inquiridos confirma a ligação de pelo menos um dos seus familiares à prática coral (quadro 11.10).

Quadro 11.10 Ligação de familiares à prática coral

	n	%
Sim	238	64,9
Não	129	35,1
Total	367	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: Excluem-se as não respostas.

O número concreto de familiares com ligação à prática coral identificados por cada um dos inquiridos varia significativamente (quadro 11.11). Embora 22% identifique apenas um familiar que cante ou tenha cantado num coro, 49% identifica até 3 familiares e 3% chega a identificar 9 ou mais familiares.

Quadro 11.11 Número de familiares com ligação à prática coral

Número de familiares em	N	%
0	129	35,1
1	82	22,3
2	59	16,1
3	37	10,1
4	16	4,4
5	9	2,5
6	10	2,7
7	7	1,9
8	6	1,6
9 ou mais	12	3,3
Total	367	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: Excluem-se as não respostas.

²³¹ Ainda assim, alguns estudos evidenciam a importância dos laços familiares dentro dos agrupamentos musicais amadores. Por exemplo, no inquérito realizado em 1998 aos grupos de música tradicional em Portugal (e.g. grupos vocais e/ou instrumentais) constatava-se que 94% dos grupos inquiridos integravam pelo menos dois elementos da mesma família (Castelo-Branco et al., 2003, p. 95).

No total, 238 inquiridos identificaram 706 familiares com ligações à prática coral, o que corresponde a uma média de 2,97 familiares por inquirido. Dois aspetos parecem reforçar a abrangência deste fenómeno. O primeiro prende-se com a transversalidade da ligação de familiares à prática coral, uma vez que, face ao perfil dos elementos dos coros anteriormente traçado, não se evidenciam diferenças significativas entre aqueles que afirmam ter e os que afirmam não ter familiares com ligação à prática coral. O segundo aspeto prende-se com a distribuição dos casos com ligações familiares na amostra, distribuição essa que abrange um leque muito diversificado de coros, não se evidenciando uma concentração de respostas de inquiridos que integram coros de matriz familiar (e.g. coros constituídos sobretudo por elementos de uma mesma família) que, evidentemente, enviesaria a análise dos dados. De qualquer forma, frise-se, algumas das respostas dadas surgem da parte de coros familiares, como ilustra o comentário abaixo deixado por um dos inquiridos.

«[Este coro] tem a particularidade de ser constituído por uma família: 5 irmãos, aos quais se foram acrescentando alguns cônjuges e filhos. Essa razão explica a singularidade de algumas respostas a este questionário. De início a música era unicamente motivo. Depois passou a ser simultaneamente 'motivo' e 'pretexto'. A música faz muito bem à Família.»

[#67, mulher, 53 anos, PTE, 33 anos de atividade coral num total de 4 coros]

Assim, a ligação de familiares à prática coral surge como transversal tanto mais que 67 dos 72 dos coros representados nesta amostra têm pelo menos um elemento com familiares diretos ligados à prática coral. Um aprofundamento dos graus de parentesco dos familiares com ligação à prática coral permite evidenciar o tipo de relações familiares em causa²³² (quadro 11.12). Assim, são os parentescos Colaterais (irmãos, primos, tios ou sobrinhos) os que mais se evidenciam, uma vez que 52% dos coralistas inquiridos refere pelo menos um deles. Segue-se, com 36%, o parentesco Por afinidade (e.g. cônjuges, cunhados, sogros, ...), um valor ligeiramente acima dos parentescos Ascendentes e Descendentes com, respetivamente, 34% e 32%.

²³² Optou-se por uma tipologia de parentesco que diferencia consanguinidade por categoria genealógica e afinidade. Acrescentaram-se ainda o parentesco eletivo (padrinhos).

Quadro 11.12 Relações familiares com ligação à prática coral

	n	%
Ascendentes	80	33,6
Colaterais	124	52,1
Descendentes	76	31,9
Por afinidade	86	36,1
Outros	4	1,7
Total	238	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base =238 inquiridos com familiares que cantam ou cantaram num coro, o que equivale a 61% da amostra.

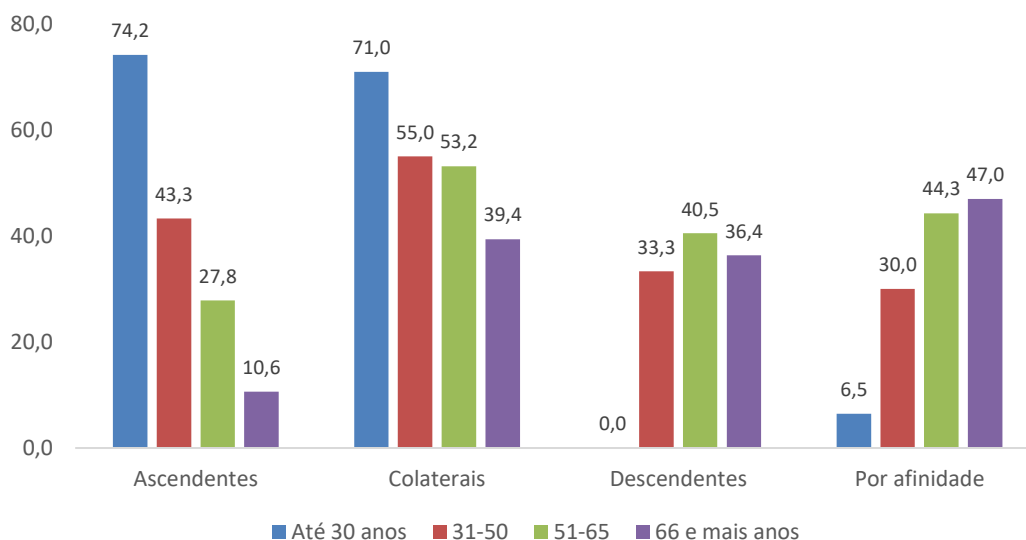
Nota: pergunta de escolha múltipla.

Mantendo ainda o foco da análise no tipo de relações familiares com ligação à prática coral, o cruzamento com a idade dos inquiridos permite evidenciar algumas diferenças (figura 11.5). Veja-se, por exemplo, o caso dos parentescos ascendentes (e.g. pais e avós) cuja incidência, como seria de esperar, é inversamente proporcional à idade dos inquiridos. Ou seja, a relevância deste tipo de relação de parentesco com a prática coral é elevada no escalão mais jovem (74% dos inquiridos com menos de 30 anos identifica pelo menos um familiar ascendente com ligação à prática coral) e diminuta nas idades mais avançadas (apenas 11% dos inquiridos com 66 e mais anos identifica pelo menos um destes familiares com ligação à prática coral).

A relação inversa com a idade também acontece quando se tem em conta os parentescos colaterais (e.g. irmãos, primos, tios e sobrinhos) aqui com valores percentuais mais acentuados sobretudo em inquiridos com idades entre os 31 e os 65 anos.

Quanto aos parentescos descendentes (e.g. filhos e netos), e mais uma vez como seria de esperar, a sua incidência está também dependente do ciclo de vida dos próprios inquiridos. Estes só começam a ser referidos por inquiridos no escalão etário dos 31-50 anos (33%), percentagem que sobe até aos 41% no escalão 51-65 anos, mantendo-se depois em redor dos 37% no escalão etário seguinte. Já os parentescos por afinidade (e.g. cônjuges/companheiros, cunhados, sogros, ...) apresentam uma tendência crescente ao longo do *curso de vida* (Pais, 2010, pp. 19-20).

Figura 11.5 Familiares com ligação à prática coral segundo o tipo de parentesco e idade do inquirido
(em percentagem de respostas afirmativas para cada um dos tipos de parentesco)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base =238 inquiridos com familiares que cantam ou cantaram num coro, o que equivale a 61% da amostra.

Nota 1: exclui não respostas; exclui 'outro' parentesco devido ao reduzido número de casos.

Nota 2: Ascendentes - qui-quadrado = 42,574 (3) $p < 0,001$; Colaterais: qui-quadrado = 8,930 (3) $p < 0,03$; Descendentes: qui-quadrado = 17,778 (3) $p < 0,001$; Por afinidade: qui-quadrado = 18,379 (3) $p < 0,001$.

O cruzamento com as restantes variáveis de base não evidencia diferenças significativas, o que corresponde a dizer que a presença de familiares com ligação à prática coral é transversal a todo este campo²³³. Por outras palavras, é possível dizer que cantar em coro é uma atividade partilhada (também) com elementos da família.

Tomando agora como base de análise 706 familiares dos coralistas inquiridos com ligação à prática coral, é possível detalhar os graus de parentesco e a respetiva quantificação (quadro 11.13). Assim, e com esta nova base, mantém-se a importância dos parentescos colaterais uma vez que representam 44% dos familiares identificados como tendo ligação à prática coral. Neste tipo de relação familiar destacam-se os graus de irmã ou irmão (18%) e o de prima ou primo (15%). Já relativamente às demais relações familiares, destacam-se os graus descendentes de parentesco o de filha ou filho (15%), nos graus ascendentes o de mãe ou pai (14%) e nos graus por afinidade o de conjugalidade (11%).

²³³ As explorações realizadas não obtiveram resultados estatisticamente significativos.

Quadro 11.13 Parentesco e Grau de parentesco dos familiares com ligação à prática coral

Parentesco	n	%	Grau de parentesco	n	%
ascendentes	117	16,6	mãe/pai	102	14,4
			avó/avô	15	2,1
colaterais	312	44,2	irmã/irmão	127	18,0
			prima(o)	104	14,7
			tia(o)	44	6,2
			sobrinha(o)	37	5,2
descendentes	134	19,0	filha(o)	103	14,6
			neta(o)	31	4,4
por afinidade	105	14,9	mulher/marido; cônjuge; companheira(o)	74	10,5
			cunhada(o)	19	2,7
			sogra(o)	6	0,8
			nora/genro	4	0,6
			enteada(o)	1	0,1
			padrasto	1	0,1
outros	5	0,7	madrinha/padrinho	4	0,6
			afilhada(o)	1	0,1
ns/nr	33	4,7	nr/nr	33	4,7
Respostas obtidas	706	100,0		706	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

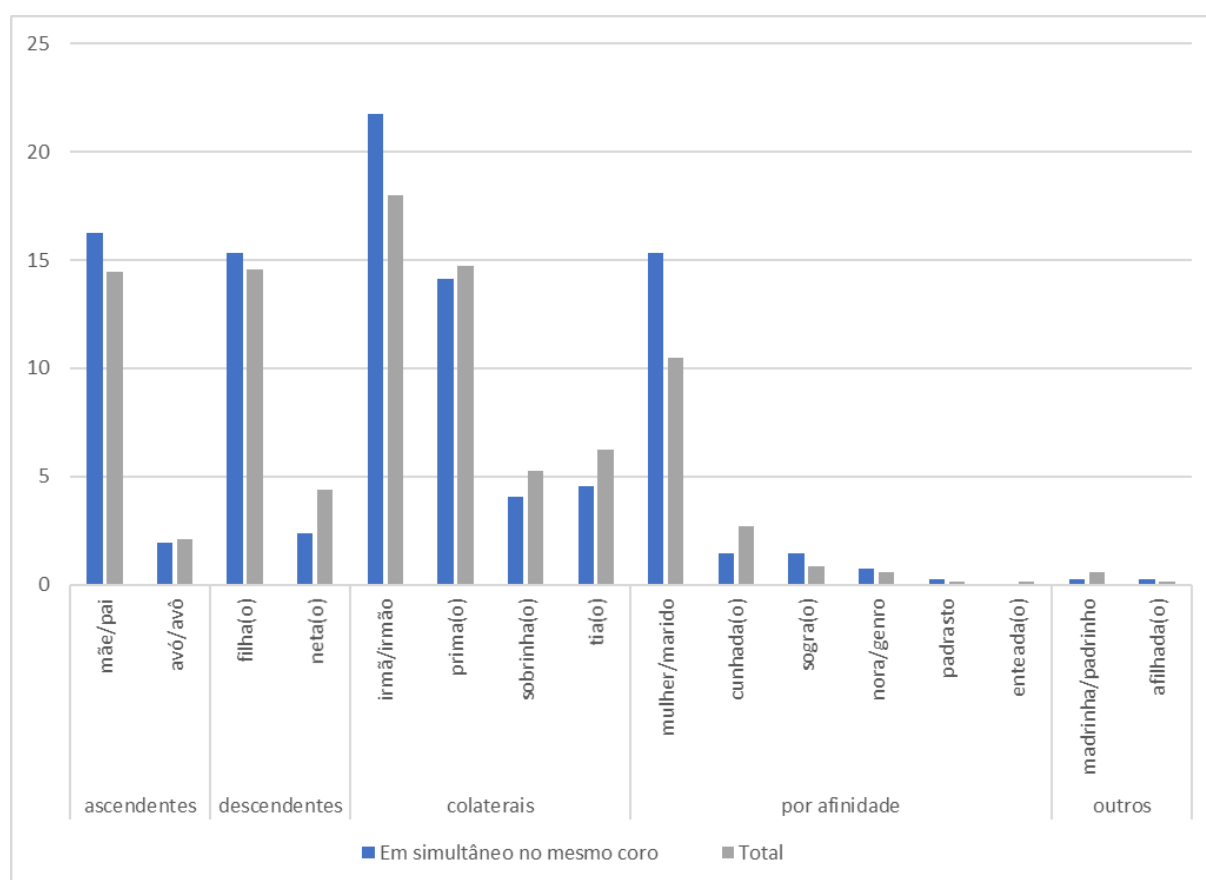
Base =706 familiares identificados a partir da resposta de 238 coralistas inquiridos.

Um outro aspeto tido em consideração prende-se com a permanência conjunta dos coralistas inquiridos e dos seus familiares num mesmo coro. Ou seja, perguntou-se se em alguma altura foram, em simultâneo, elementos de um mesmo coro²³⁴. Dos 706 familiares com ligação à prática coral, a maioria (59%) partilhou, em alguma altura, com o inquirido, a experiência de pertencer a um mesmo coro. Um aprofundamento dos dados permite evidenciar efeitos geracionais, uma vez que alguns graus de parentesco são mais propícios que outros a uma experiência coral partilhada e simultânea (figura 11.6).

²³⁴ Uma vez que o objetivo aqui é aprofundar a rede de relações familiares, não se julgou relevante distinguir qual o coro em que ocorreu a permanência em simultâneo.

Figura 11.6 Familiares em coros segundo a permanência com o inquirido em simultâneo no mesmo coro

(em percentagem do número de casos)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Bases: *Total* = 706 familiares identificados a partir da resposta de 238 coralistas; *Em simultâneo no mesmo coro* = 418 familiares, o que corresponde a 59% desse total.

Nota: Exclui não respondidas.

Os graus em que se manifesta de forma mais significativa a experiência coral partilhada são os irmãos (que correspondem a 22% dos familiares em simultâneo no mesmo coro, face a 18% do total), os casais marido/mulher ou companheiro(a) (15%, face a 11%) e os ascendentes mais próximos mãe/pai (16% face a 14%). Pelo contrário, e como seria de esperar face às diferenças geracionais, outros graus em que menos se manifesta esta experiência coral partilhada são os de netos (que correspondem a 2% dos familiares em simultâneo no mesmo coro, contra 4% do total) e de tios (4% face a 6% do total).

12. Experiência coral ao longo da vida

Este capítulo incide sobre a experiência coral ao longo da vida, entendida como a malha de participações individuais realizadas em diferentes momentos em grupos corais. Como instrumento analítico, o conceito de percursos (Finnegan, 2007 [1989])²³⁵ permite dar conta das possibilidades de escolha que se oferecem ao músico amador e, como malha de experiências que resulta do conjunto das práticas individuais realizadas em diferentes momentos de vida, estes percursos comportam alguma liberdade dentro de limites estabelecidos pelo conjunto de práticas padronizadas e coletivamente mobilizadas dentro de cada contexto musical, assim como modos de “saber fazer” reconhecíveis, transmitidos, mas também alterados, escolhidos e rejeitados (Finnegan, 2007 [1989], p. 291). Neste sentido, o conceito de percursos permite conceptualizar a experiência cultural como processo de socialização permanente, feito de continuidades e rupturas.

Num primeiro momento, e a partir dos dados do inquérito aos elementos dos coros, ilustram-se alguns percursos individuais que foi possível detalhar a partir dos dados do EE#2, tendo em conta a idade em que os inquiridos iniciaram a sua atividade nos coros e o tempo de permanência em cada um deles. Passa-se depois para uma análise quantitativa de cada um dos quatro fatores distintivos que resultam desta leitura dos percursos individuais: a idade em que iniciaram a atividade regular num coro, o total de anos de experiência coral, a mobilidade entre coros e os períodos de participação simultânea em mais do que um coro. O último ponto deste capítulo 12 incide sobre as circunstâncias evocadas pelos inquiridos para justificar períodos da sua vida em que a atividade coral foi mais (ou menos) intensa.

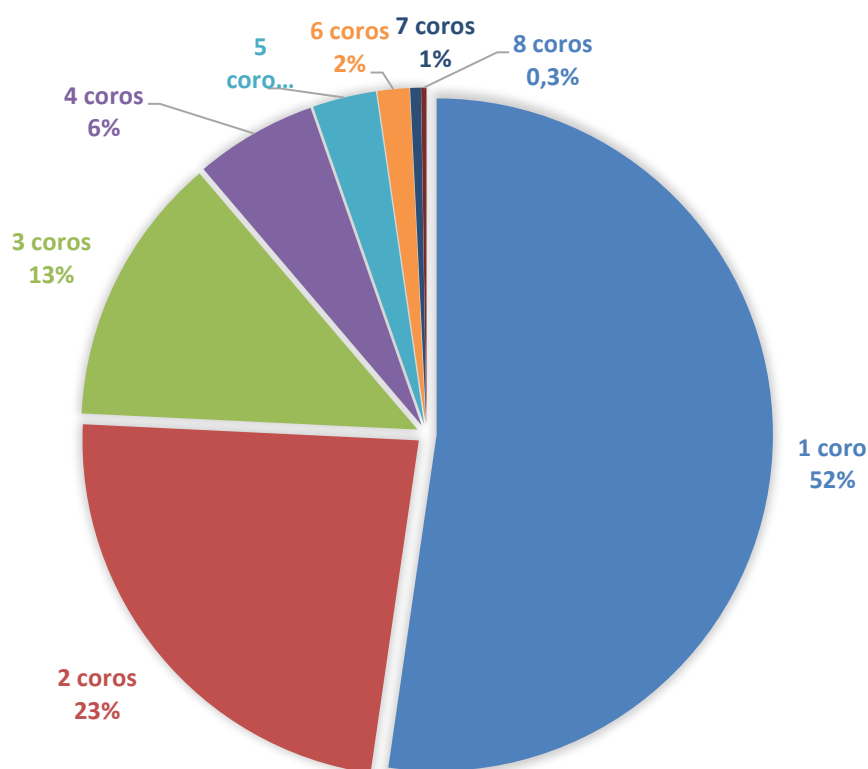
²³⁵ *Pathways*, no original (Finnegan, 2007 [1989], p. 291).

12.1 Percursos corais

Para dar conta do percurso coral dos inquiridos, era perguntado, num primeiro momento, o número de coros que os inquiridos tinham integrado até ao momento da resposta ao inquérito. Assim, e de acordo com a figura 12.1, verifica-se que, para um pouco mais de metade dos inquiridos (52%), a prática coral está associada a um único coro. Quanto aos restantes, um pouco menos de um quarto dos inquiridos (24%), a prática coral reparte-se por dois coros; e outro quarto (24%) distribui-se por três e oito coros.

Figura 12.1 Número de coros que os inquiridos integraram (%)

(n=392)



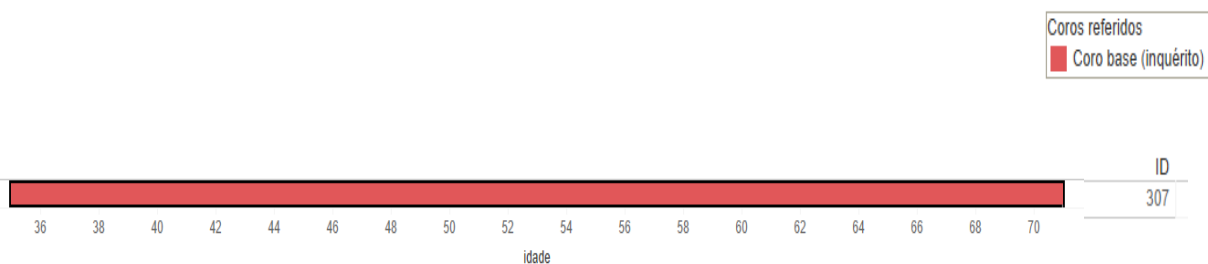
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

De forma a compreender melhor o percurso coral dos inquiridos mobilizam-se duas outras variáveis: o tempo de permanência e a idade em que os inquiridos iniciaram a atividade em cada um dos coros. Detetam-se, assim, diferentes combinações destes fatores – que por vezes se alteram ao longo do

tempo – permitindo, de todo o jeito, identificar diferentes percursos individuais de ligação à atividade coral, que a seguir se ilustram.

Assim, a figura 12.2 mostra uma experiência coral de um único coro (exclusiva, portanto), iniciada em idade adulta (aos 35 anos), contínua no tempo e de duração prolongada (36 anos). Evidencia, naturalmente, fortes laços com um agrupamento coral em particular.

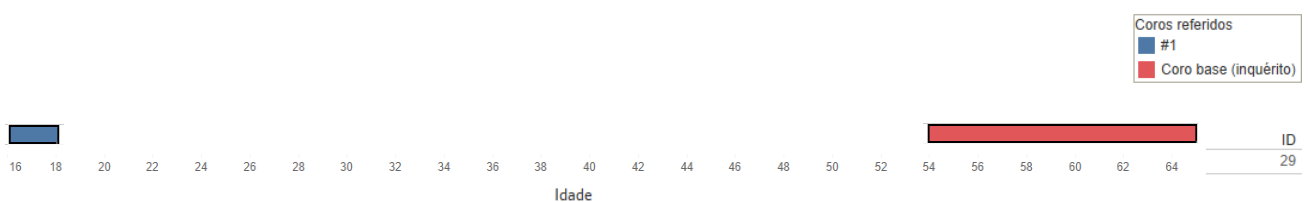
Figura 12.2 Ilustração de participação exclusiva, ininterrupta e prolongada num único coro



[#307, homem, 71 anos, EE, 36 anos de atividade coral num único coro]²³⁶

A figura 12.3 ilustra uma experiência em dois coros e com um longo período de interregno. Neste caso em concreto, tendo a primeira experiência ocorrido nos anos de juventude, no contexto de coro escolar/de liceu, a retoma da prática dá-se muitos anos mais tarde, já em meia-idade, no âmbito de um coro amador.

Figura 12.3 Ilustração de participação em dois coros com interrupção prolongada

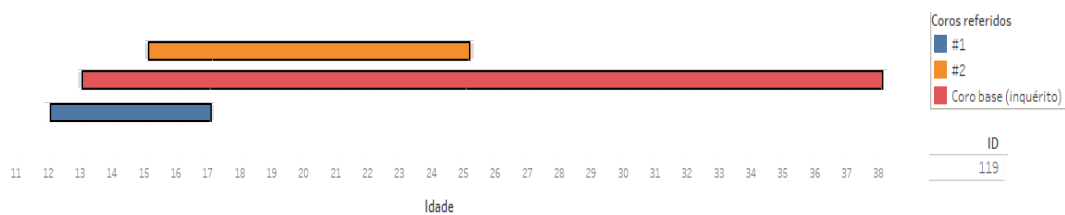


[#29, homem, 65 anos, PTE, 13 anos de atividade coral em 2 coros]

²³⁶ Para referência dos casos ao longo do texto, e tal como se aludiu no capítulo 5, recorre-se à seguinte composição e sequência: [nº da resposta, sexo, idade, condição socioprofissional, número de anos de atividade coral e número de coros que integrou].

A figura 12.4 exemplifica um perfil de participação coral diverso nos anos de juventude com períodos com participação simultânea em mais do que um coro. É um perfil que se inicia com a integração num coro curricular de uma escola de música (coro #1) e que tipifica experiências diversas de prática coral em períodos de formação (escolar e musical), experiências essas que, neste caso, com o avanço da idade, tendem a ser mais circunscritas até se fixarem num único coro.

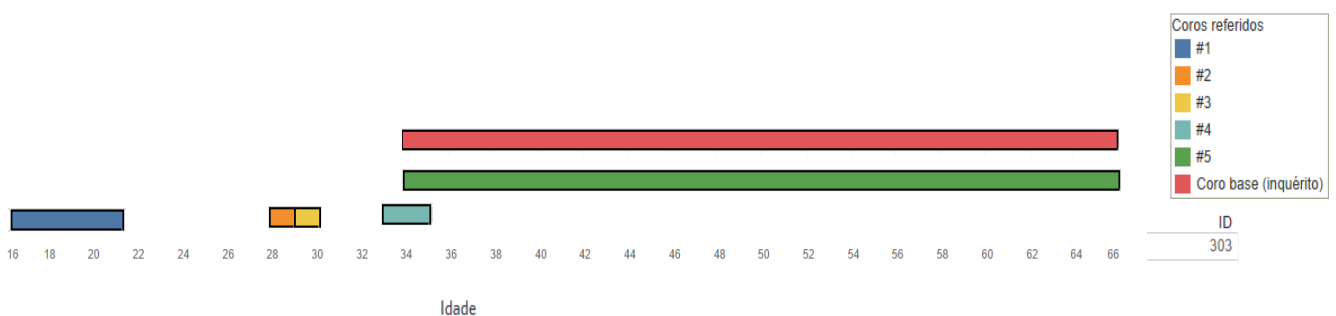
Figura 12.4 Ilustração de participação em três coros com períodos de participação simultânea



[#119, mulher, 38 anos, PTE, 26 anos de atividade coral em 3 coros]

A figura 12.5 tipifica um percurso de maior complexidade. Numa primeira fase, a uma participação num coro juvenil (iniciada aos 16 anos com permanência por 3 anos) segue-se, com alguns anos de interregno, participações curtas em outros três coros. Numa segunda fase, já em idade adulta, estabiliza-se uma participação simultânea em dois coros amadores.

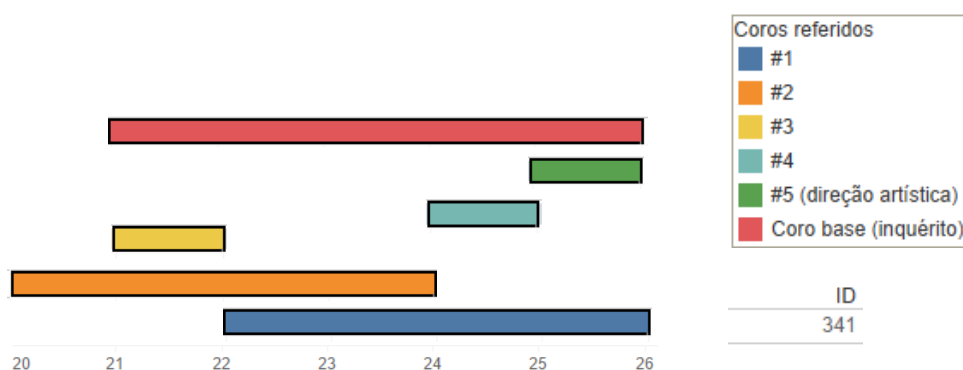
Figura 12.5 Ilustração de participação em seis coros (faseada e depois simultânea)



[#303, homem, 67 anos, -, 40 anos de atividade coral em 6 coros]

A última figura 12.6 ilustra um percurso ainda muito curto, mas mais intenso e diversificado em termos de projetos corais, em que a acumulação de experiências em cinco coros enquanto coralista dá lugar a um percurso profissional com responsabilidades ao nível da direção artística/condução do coro (#5).

Figura 12.6 Ilustração participação em seis coros (simultânea, com funções de direção artística)



[#341, mulher, 26 anos, EDL, 6 anos de atividade coral em 6 coros]

Em resumo, a trajetória coral pode estender-se por períodos de maior (ou menor) duração; pode ser vivida de forma contínua ou espaçada por períodos mais ou menos prolongados de interregno. Complementarmente, pode ser experienciada num único coro ou, pelo contrário, evidenciar uma mobilidade entre coros. Neste último caso, a participação num primeiro coro pode suceder (imediatamente ou com maior intervalo de tempo) à participação num segundo coro ou, pelo contrário, pode ocorrer de forma simultânea no tempo.

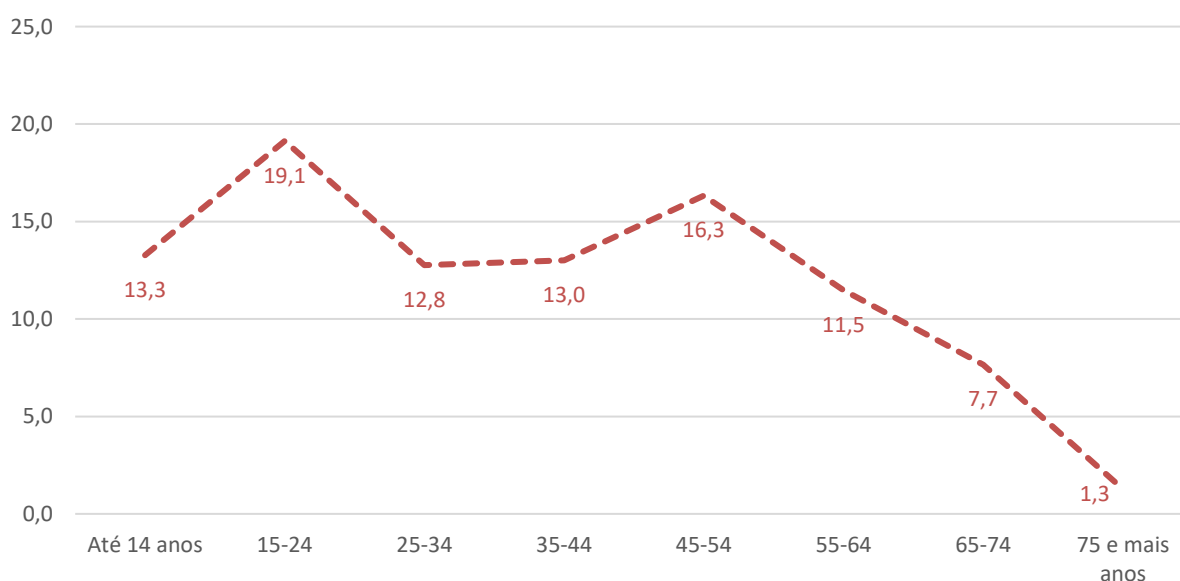
Estas cinco ilustrações põem em evidência quatro fatores distintivos – a idade de início da atividade regular num coro; os anos de experiência coral; a mobilidade entre coros e os períodos de participação simultânea em mais do que um coro – que se aprofundam de seguida. A par destes elementos, importa também compreender as circunstâncias que motivaram a interrupção da atividade coral, aprofundamento que será desenvolvido mais adiante neste mesmo capítulo.

12.2 Início da atividade regular num coro

Quanto à idade em que os inquiridos iniciam a atividade regular num coro, os dados recolhidos mostram que apenas 13% o fizeram antes dos 15 anos (figura 12.7). Este valor é consideravelmente baixo quando comparado com realidades já estudadas em outros países²³⁷. Uma possível explicação poderá estar na fraca (ou quase inexistente) a presença das atividades corais em escolas do ensino obrigatório em Portugal.

De acordo com os dados do presente inquérito, e apesar de as idades compreendidas entre os 15 e os 24 anos serem aquelas em que mais frequentemente ocorre o início da atividade regular em coros (19% da amostra), uma parte substancial dos inquiridos tem o primeiro contacto com a prática coral em idades mais avançadas (37% depois dos 45 anos de idade), pelo que o valor médio da idade de adesão é muito tardio (37 anos).

Figura 12.7 Idade atual e Idade de início da atividade regular num coro (%)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: Os dados estão referenciados ao total da amostra (n=392).

²³⁷ Por exemplo, num inquérito às atividades artísticas amadoras em França, constata-se que 24% começou a frequentar um coro antes dos 15 anos de idade (Donnat, 1996, pp. 87, pp. 205).

Uma leitura complementar destes resultados, agora de acordo com as variáveis independentes e tendo em conta o valor médio da idade de início da atividade regular em coros (quadro 12.1), permite evidenciar uma associação direta com a idade atual dos inquiridos. Por outras palavras, à medida que a idade avança aumenta também a idade média de um primeiro contacto com a prática coral. De facto, a possibilidade de um contacto tardio com a prática coral está documentada em estudos realizados em outros países²³⁸, sendo evidenciada por alguns autores como uma característica distintiva da prática coral face a outras atividades artísticas amadoras (Donnat, 1996, p. 87)²³⁹.

Retomando a análise dos dados (ainda quadro 12.1), constata-se que o aumento da escolaridade parece antecipar os primeiros contactos com a prática coral. Por outras palavras, à medida que a escolaridade avança, desce a idade média de início da prática regular em coros, que é de 47 anos para os inquiridos que concluíram o ensino básico e de 33 anos para os inquiridos com escolaridade superior.

Relativamente à Situação na profissão, como se esperaria, é nos Estudantes que o primeiro contacto com a prática coral é mais precoce (aos 14 anos, em média). Para os Ativos em termos profissionais o valor situa-se ainda abaixo da média total (31 anos) e para os Outros não ativos (como é o caso dos Reformados e domésticos) o valor é bastante elevado (49 anos, acima, portanto, da média total).

Atendendo à Região, é nos inquiridos residentes na região de Lisboa e Vale do Tejo que se registam contactos com a prática coral mais tardios (43 anos, em média), valor que contrasta com a região Norte onde estes são mais precoces (27 anos, em média). Considerando o Tipo de coro, a diferença mais relevante parece ser que os inquiridos em coros dos tipos *Musicais e jazz* e *Erudito* têm um primeiro contacto com a prática coral em idades mais precoces (em média, 29 e 33 anos respetivamente).

²³⁸ Por exemplo, num inquérito às atividades artísticas amadoras em França, constata-se que a prática coral é a atividade mais equilibrada ao nível da sua inscrição no curso de vida: 24% começou a frequentar um coro antes dos 15 anos, 12% entre os 15 e os 24 anos e 64% depois dos 24 anos (Donnat, 1996, pp. 87, pp. 205).

²³⁹ Acrescente-se ainda que este resultado está em linha com recentes perspetivas sobre participação cultural, agregadoras e abertas a todos, características das formas de participação cultural ativa (Vodsgaard, 2011).

Quadro 12.1 Idade de início de atividade num coro segundo o Sexo, Idade atual, Escolaridade, Situação na Profissão e Tipo de coro

(valores médios)

	Idade de início da atividade coral
Sexo	
Feminino	38
Masculino	35
Idade atual	
15-24	14
25-34	18
35-44	26
45-54	29
55-64	41
65-74	48
75 e mais anos	56
Escolaridade	
Até ensino básico	47
Ensino secundário	37
Superior ou mais	33
Situação na Profissão	
Ativos	31
Estudantes	14
Outros não ativos	49
Tipo de coro	
Circuito coral	38
Musicais e jazz	29
Erudito	33
Local e popular	42
Vozes iguais	39

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Base: n = 392.

Nota: Sexo F (1, 368) = 1,321, $p = 0,251$; Idade F (7, 362) = 37,390, $p < 0,001$; Escolaridade F (2, 361) = 15,267, $p < 0,001$; Situação na profissão F (5, 323) = 18,785, $p < 0,001$; Tipo de coro F (4, 367) = 5,077, $p < 0,001$.

12.3 Anos de experiência coral

Os dados evidenciam que a atividade coral se estende por longos períodos de tempo uma vez que os inquiridos têm em média 14 anos de participação em coros²⁴⁰, embora a variação seja muito ampla: desde casos em que essa atividade tem apenas um ano de duração (valor mínimo) a casos com 51 anos (valor máximo). A ventilação pela Idade de início da atividade num coro evidencia que um contacto precoce com a prática coral favorece experiências corais prolongadas (quadro 12.2). Isto porque, repare-se: o valor médio da idade de início da atividade coral diminui à medida que os anos de experiência coral aumentam.

Quadro 12.2 Anos de experiência coral segundo a Idade de início de atividade num coro
(valores médios)

Anos de experiência coral	Idade de início de atividade num coro
	<i>média</i>
Até 5 anos	43
De 6 a 10 anos	42
De 11 a 20 anos	35
Mais de 20 anos	28

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: n = 392 casos.

Testes estatísticos: F (3, 365) = 12,556; $p < 0,001$.

Cruzando os anos de experiência coral com o número de coros que o inquirido integrou ao longo da sua vida constata-se que à medida que aumenta o número de anos de experiência coral, diminui a percentagem dos que integraram um único coro (quadro 12.3). Por outras palavras, com a passagem dos anos de prática coral, tendem a diversificar-se as participações em mais do que um projeto coral. Ainda assim, não deixa de ser significativo que 41% dos inquiridos com mais de 20 anos de experiência coral tenham integrado um único coro ao longo da sua vida.

²⁴⁰ Sobre a construção da variável ‘Anos de experiência coral’ ver capítulo 5.

Quadro 12.3 Anos de experiência coral segundo o número de coros
(percentagem em coluna)

Número de coros que integrou ao longo da vida	Anos de experiência coral				Total
	Até 5 anos	De 6 a 10 anos	De 11 a 20 anos	Mais de 20 anos	
Um único coro	65,3	57,0	47,2	40,7	52,3
Dois ou mais	34,7	43,0	52,8	59,3	47,7
Total	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: 392 casos.

Testes estatísticos: $R = 0,284$; $p < 0,001$ (calculado com base na versão desagregada de cada uma das variáveis).

12.4 Mobilidade entre coros

A participação dos inquiridos em mais do que um coro ao longo da sua carreira coral – aqui designada como mobilidade entre coros – não só abrange um contingente alargado da amostra (48%, como referido) como também revela outras particularidades que merecem ser detalhadas (quadro 12.4). Por exemplo, é nos homens que mais se evidencia a mobilidade entre coros (56% dos homens face a 44% das mulheres) bem como nos inquiridos mais qualificados em termos de escolaridade (54% dos que têm escolaridade Superior, face ao total de 48% na amostra). Para além disto, a educação formal em música tem grande influência na mobilidade dos indivíduos entre coros. Por outras palavras, 75% dos frequentaram uma escola de música declara ter integrado mais do que um coro ao longo do seu percurso coral. Este é o contingente mais elevado de todos os tipos de formação em música considerados, o que evidencia a importância da educação formal neste processo.

Já no que diz respeito ao Tipo de coro que os inquiridos integram, é sobretudo nos de tipo Erudito que mais se manifesta esta mobilidade entre coros (61%) seguida do tipo *Local e popular* (54%). Inversamente, e com uma percentagem abaixo da média está a mobilidade de elementos que integram os coros de tipo *Vozes Iguais* (31%) e *Musicais e jazz* (38%).

Quadro 12.4 Mobilidade entre coros segundo o Sexo, Escolaridade, Formação em música e Tipo de coro

(percentagem sobre o total de respostas afirmativas por categoria)

	Mobilidade entre coros	<i>Número de casos</i>
Total	47,7	392
Sexo		
Feminino	43,5	246
Masculino	55,6	144
Escolaridade		
Até ensino básico	45,9	85
Ensino secundário	34,9	83
Superior ou mais	54,2	216
Formação em música (classificação exclusiva)		
Educação formal em música	75,0	96
Educação não formal em música (coro)	39,3	56
Educação não formal em música (outra)	46,2	52
Apenas frequência da disciplina no ensino geral obrigatório (canto coral ou música)	40,6	64
Nenhuma formação	36,6	112
Tipo de coro		
Circuito coral	41,3	109
Musicais e jazz	38,0	50
Erudito	61,3	93
Local e popular	54,1	98
Vozes iguais	31,0	42

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: Excluem-se as não respostas.

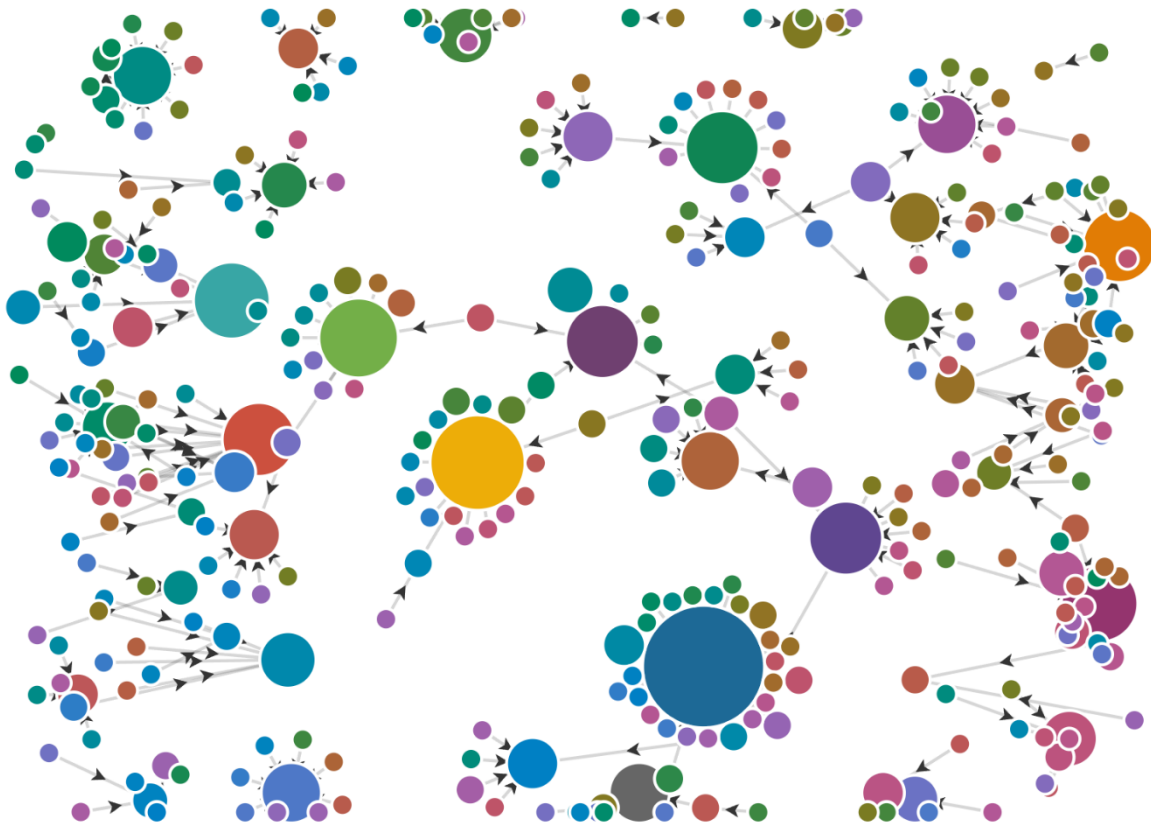
Testes estatísticos: Sexo: qui-quadrado = 5,293 (1); $p = 0,021$; Escolaridade: qui-quadrado = 9,108 (6); $p < 0,011$; Formação em música: qui-quadrado = 36,927 (4), $p < 0,004$; Tipo de coro: qui-quadrado = 16,891 (4), $p < 0,002$.

Uma outra perspetiva deste fenómeno é dada pelo gráfico de redes (figura 12.8). Assim, mapeando as ligações entre o coro base (e.g. aquele em que o indivíduo é inquirido) e os outros coros que os inquiridos integraram ao longo do seu percurso coral, é possível revelar uma teia complexa de ligações entre coros propiciada por esta mobilidade. Estando, obviamente, a análise limitada às circunstâncias em que ocorreu a recolha dos dados²⁴¹, é possível identificar coros com uma maior capacidade de

²⁴¹ Antes de mais, por que a taxa de resposta por coro é muito variável (média de 6 respostas individuais por coro, sendo o mínimo de 1 e o máximo de 26, como se disse anteriormente na nota de rodapé 140) o que poderá causar algum enviesamento da informação aqui trabalhada. Depois porque o gráfico põe em evidência um retrato sincrónico a partir de informação de carácter diacrónico, ou seja, a partir da identificação dos coros a que os inquiridos pertenceram ao longo do seu percurso coral.

captação de elementos de outros coros, mas, sobretudo constatar a complexidade da interligação entre coros que esta mobilidade propicia.

Figura 12.8 Mobilidade entre coros



Base: 173 inquiridos com mobilidade entre coros e para os quais foi possível identificar o(s) coro(s) que integraram ao longo do seu percurso coral. No total esta mobilidade abrange 361 coros.
Nota: O tamanho das bolas é proporcional ao número de indivíduos em mobilidade entre coros.

12.5 Participação simultânea em coros

Como ficou patente a partir das cinco ilustrações de percursos individuais (Figuras 12.2 a 12.6), alguns inquiridos optam, em algum momento da sua carreira coral e durante um determinado período de tempo, por integrar mais do que um coro simultaneamente. À data do inquérito, esta simultaneidade de participações em grupos corais abrangia 22% dos inquiridos. Dito de outra forma, ser-se membro de vários coros em simultâneo (ou “policoralista”, como se autoidentificam alguns dos entrevistados na fase exploratória desta pesquisa) parece ter uma expressão significativa no universo coral em Portugal.

Esta característica da prática coral, eventualmente distintiva de outras expressões artísticas amadoras, merece ser aprofundada. Uma vez que os dados recolhidos através de uma pergunta direta (Q.2) se reportam apenas ao momento da aplicação do inquérito (retrato sincrónico), considerou-se pertinente estender o âmbito e identificar os casos em que a simultaneidade de participações corais ocorresse pelo menos uma vez ao longo da carreira coral dos inquiridos (retrato diacrónico). Assim, através desta nova variável, constata-se que 33% dos inquiridos, em algum momento do seu percurso coral, foram membros de mais do que um coro em simultâneo (quadro 12.5).

Qual o perfil sociográfico dos que tiveram participações corais simultâneas?

Quanto ao Sexo, é nos homens que mais se acentuam estas participações (42% nos homens contra 28% nas mulheres). Destaca-se, ainda, uma maior incidência desta prática nos inquiridos com elevadas qualificações escolares (38% dos que detêm escolaridade Superior, face à média geral de 33%) e ainda junto dos que têm educação formal em música (41%) – valor mais elevado de entre as demais categorias da formação em música – o que evidencia a importância deste tipo de formação (também) na adesão a esta forma participação em coros.

Quanto aos anos de experiência coral, constata-se uma relação direta uma vez que à medida que aumenta o número de anos de experiência coral, aumenta a também a percentagem dos que já tiveram participações simultâneas em coros. Por outras palavras, com a passagem dos anos de prática coral, tendem a diversificar-se as participações simultâneas em diferentes projetos corais. Já no que diz respeito ao Tipo de coro, as participações simultâneas surgem sobretudo da parte de inquiridos que integram coros de tipo *Erudito* e *Local e popular* (respetivamente, 41% e 37% dos inquiridos que integram cada um destes tipos de coros). Inversamente, é nos inquiridos que fazem parte de coros de tipo *Vozes iguais* (24%) e *Musicais e jazz* (26%) que menos se faz sentir esta prática.

Quadro 12.5 Participação simultânea em coros segundo o Sexo, Escolaridade, Formação em música e Anos de experiência coral

(percentagem em linha, ou seja, sobre o total por categoria)

	Participação simultânea em coros	<i>Número de casos</i>
Total	33,2	392
Sexo		
Feminino	28,0	246
Masculino	42,4	144
Escolaridade		
Até ensino básico	29,4	85
Ensino secundário	24,1	83
Superior ou mais	38,4	216
Formação em música		
Educação formal em música	41,4	94
Educação não formal em música no coro	13,3	56
Educação não formal em música (outra)	11,7	51
Só frequência da disciplina de 'canto coral' ou 'música' no âmbito do ensino geral obrigatório	12,5	64
Nenhuma formação	21,1	108
Anos de experiência coral		
Até 5 anos	18,1	94
De 6 a 10 anos	29,8	84
De 11 a 20 anos	37,9	103
Mais de 20 anos	50,5	91
Tipo de coro		
Circuito coral	30,3	109
Musicais e Jazz	26,0	50
Erudito	40,9	93
Local e popular	36,7	98
Vozes iguais	23,8	42

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019*.

Nota: Excluem-se as não respostas.

Testes estatísticos: Sexo: qui-quadrado = 8,180 (1), $p < 0,004$; Escolaridade: qui-quadrado = 5,916 (6), $p < 0,052$; Formação em música: qui-quadrado = 27,863 (4), $p < 0,001$; Anos de experiência coral: qui-quadrado = 23,025 (3), $p < 0,001$; Tipo de coro: qui-quadrado = 6,820 (4), $p < 0,145$.

12.6 Intensidade da prática coral

Numa outra perspetiva pretendia-se averiguar se, comparativamente com o momento da inquirição, houve períodos em que a atividade coral do inquirido foi mais (ou menos) intensa ou se, pelo contrário, manteve sempre a mesma intensidade.

Os dados obtidos (quadro 12.6) evidenciam que a maioria dos inquiridos (60%) teve efetivamente flutuações da atividade coral ao longo da sua vida (e.g. para mais e/ou para menos), sendo que 5% identifica a existência tanto de períodos de maior como períodos de menor intensidade da sua atividade coral. De destacar que um terço dos inquiridos (33%) refere a existência de períodos em que a sua atividade coral foi mais intensa; um pouco mais de um quinto (21%) refere períodos de menor intensidade da atividade coral e perto de um terço (32%) admite nunca ter acontecido qualquer uma destas situações.

Quadro 12.6 Intensidade da atividade coral ao longo da vida

	n	%
Houve períodos mais intensos	131	33,4
Houve períodos menos intensos	83	21,2
Houve períodos mais intensos e também períodos menos intensos	19	4,8
Isso nunca me aconteceu	126	32,1
Não me recordo	33	8,4
Total	392	100,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Como seria de esperar, são os inquiridos em situação ativa do ponto de vista profissional e, sobretudo, aqueles com mais anos de experiência coral que mais referem ter tido estas flutuações (quer para mais, quer para menos). Pelo contrário, os que admitem que tal nunca aconteceu são sobretudo os inquiridos de idade mais avançada, inativos, e com uma experiência coral reduzida em tempo e número de coros²⁴².

²⁴² Não se observaram diferenças significativas quanto ao sexo nem quanto ao tipo de coro.

Circunstâncias associadas a maior ou menor intensidade da prática coral

Duas perguntas abertas destinavam-se a conhecer as circunstâncias concretas que os inquiridos associam aos períodos de maior e de menor intensidade da atividade coral. As respostas foram objeto de tratamento e análise através de um processo de codificação cuja unidade de análise é a frase²⁴³.

A análise que a seguir se apresenta organiza-se segundo os oito códigos temáticos encontrados (1º nível), estando as quantificações a que se chegou patentes no quadro 12.7. Neste sentido, um primeiro aspeto a reter prende-se com o facto de não se terem encontrado, como condicionantes de uma maior ou menor intensidade da prática coral, apenas circunstâncias endógenas à vida pessoal dos inquiridos (e.g. trabalho, família, etc.) mas também circunstâncias relacionadas com a própria atividade dos coros a que o inquirido está (ou esteve) ligado. Esta é, aliás, a circunstância que mais inquiridos associam a períodos de maior intensidade da atividade coral (13% da amostra). Pelo contrário, para os períodos de menor intensidade da atividade coral, as circunstâncias mais referidas são as ligadas ao trabalho e à família (9% e 8% da amostra, respetivamente).

Quadro 12.7 Circunstâncias da vida pessoal associadas a períodos de maior e de menor intensidade da atividade coral (%)

(n = 392)

Circunstâncias	Atividade coral	
	Mais intensa	Menos intensa
Atividade dos coros	12,5	2,3
Trabalho	5,9	8,9
Família	5,4	7,9
Período de formação	6,6	3,6
Idade	2,0	0,3
Saúde/doença	0,5	2,0
Tempo livre/falta de tempo	2,0	0,8
Outros	4,3	3,6
Total	38,3	26,0

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Notas: Os dados resultam da codificação de duas perguntas abertas; ii) De forma a facilitar a leitura, as percentagens apresentadas são relativas ao total da amostra (n=392).

Um segundo aspeto a reter é que, à semelhança do que se constatou em estudos sobre outras práticas culturais²⁴⁴, as mesmas circunstâncias são, para alguns inquiridos, intensificadoras da prática

²⁴³ O processo de tratamento qualitativo dos dados foi descrito anteriormente no capítulo 5, ponto 5.8.

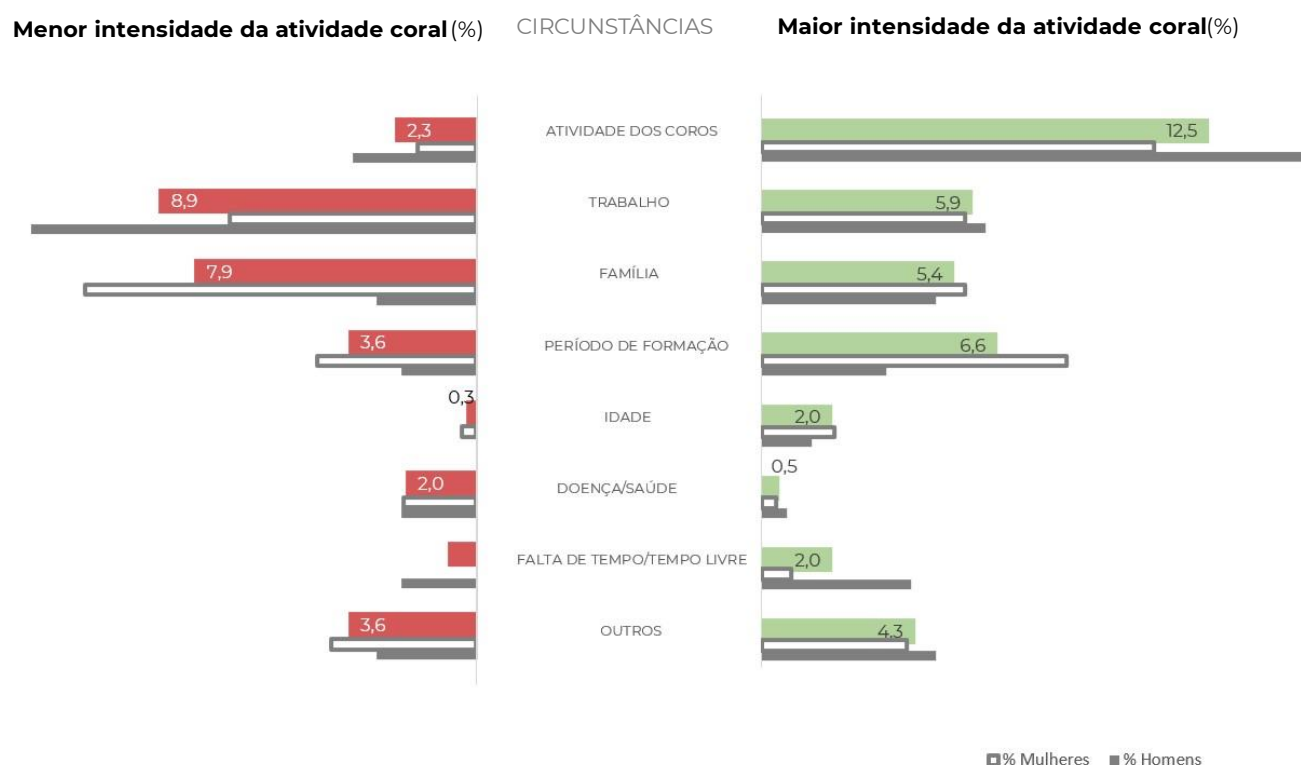
²⁴⁴ Veja-se o caso das práticas de leitura. Num inquérito à escala nacional realizado em 2007 utilizou-se uma pergunta semelhante para a autoavaliação das práticas de leitura onde se constatou que as mesmas circunstâncias são, para uns, inibidoras dessas práticas e, para outros, facilitadoras (M. L. L. Santos et al., 2007, pp. 177-178).

coral ao passo que, para outros, são inibidoras. Isto acontece sobretudo porque a pergunta-base do inquérito é referenciada ao momento da inquirição pelo que as respostas traduzem posicionamentos relativos à influência (passada ou presente) daquela circunstância em concreto.

Um cruzamento dos dados permite evidenciar que certas circunstâncias têm um peso diferente consoante o sexo (figura 12.9). Por exemplo, nos homens destaca-se um fator exógeno (atividade dos coros) como principal circunstância associada a períodos de maior intensidade coral e, inversamente, o Trabalho como circunstância que mais determina períodos de menor intensidade da atividade coral. No caso das mulheres destaca-se sobretudo a Família como circunstância inibidora da atividade coral e o Período de formação como circunstância intensificadora.

Figura 12.9 Circunstâncias da vida pessoal associadas a períodos de maior e de menor intensidade da atividade coral segundo o Sexo

(em percentagem do número de casos)



Notas: Os dados resultam da codificação de duas perguntas abertas respondidas por 234 inquiridos e que deram origem a 269 excertos codificados;

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

A apresentação detalhada dos resultados, que se faz de seguida, explora estas contingências identificadas em cada um dos códigos temáticos, com comentários analíticos e excertos ilustrativos das respostas obtidas²⁴⁵.

Atividade dos coros

A atividade dos coros é, como se disse anteriormente, o código temático mais presente nas respostas dos inquiridos. Refere-se que a existência de períodos de maior intensidade da atividade coral não está propriamente dependente da vida pessoal dos inquiridos mas sim diretamente relacionada com a atividade dos coros a que pertencem.

Não propriamente da minha vida pessoal, mas sim da própria actividade do coro.

[C+\#65, homem, 80 anos, PTE, 45 anos de atividade coral em 4 coros]

A atividade coral foi mais intensa porque tivemos mais atuações, mais ensaios, não foi devido a nenhuma circunstância da minha vida pessoal.

[C+\#311, mulher, 35 anos, PTE, 6 anos de atividade coral num único coro]

Meramente conjuntural. Mais propostas de concertos obrigam a um maior número de ensaios e consequentemente a uma maior atividade coral.

[C+\#255, homem, 53 anos, EDL, 38 anos de atividade coral num único coro]

Associo à minha permanência no [coro x] em que havia dois dias de ensaios por semana e variadas actuações ao longo do ano e em locais diversos.

[C+\#120, homem, 54 anos, EDL, 13 anos de atividade coral em 3 coros]

Tem a ver com a projeção e tipo de coro a que pertencemos.

[C+\#222, mulher, 50 anos, PTE, 35 anos de atividade coral num único coro]

Em alguns casos a intensificação da atividade coral é associada a ciclos de festividades e outros eventos em que os respetivos coros participam.

Na altura do Natal também temos muitos concertos.

[C+\#289, mulher, 42 anos, PTE, 18 anos de atividade coral num único coro]

²⁴⁵ Acrescenta-se à fórmula já utilizada para referência dos casos a indicação C+ para circunstâncias associadas a maior intensidade da prática coral ou C- para circunstâncias associadas a menor intensidade da prática coral.

É sempre mais intenso no Natal e por ocasião das comemorações do 25 de Abril.

[C+\#21, homem, 29 anos, EDL, 5 anos de atividade coral em 3 coros]

Na época do Verão em que tínhamos muitas atuações em casamentos

[C+\#289, mulher, 42 anos, PTE, 18 anos de atividade coral num único coro]

A pertença a vários coros em simultâneo determina, como seria de esperar, uma maior intensidade da prática coral.

Não teve a ver com a vida pessoal mas com o facto de estar em 3 coros ao mesmo tempo e um dos projetos de um dos coros ser muito intenso (participação numa ópera da Gulbenkian que ocupou um ano de ensaios com muitos extras em fins de semana). Foi um ano muito intenso, mas gratificante. Depois disso desisti de um dos coros porque era demasiado.

[C+\#304, mulher, 55 anos, PTE, 21 anos de atividade coral em 5 coros]

(...) estando em vários coros em simultâneo, as épocas comuns de concertos costumam coincidir umas com as outras; aí costumo ter ensaios todos os dias, intensificando a atividade

[C+\#341, mulher, 26 anos, EDL, 6 anos de atividade coral em 6 coros]

Alguns inquiridos referem-se especificamente ao período em que iniciaram a sua atividade enquanto coralistas argumentando que a integração no grupo exigiu um maior empenho e envolvimento individual.

No início da minha integração [no coro] tentei ser o mais assíduo possível para me pôr ao nível dos elementos já existentes. (...)

[C+\#187, homem, 58 anos, EE, 9 anos de atividade coral num único coro]

Numa perspetiva oposta, outros inquiridos consideram que, comparativamente com a atualidade, o período inicial da sua atividade coral era menos intenso. Nessa altura o seu compromisso para com o coro era menor ou apenas integravam um projeto coral.

No início, quando ainda não tinha um compromisso muito bem definido.

[C-\#272, mulher, 23 anos, estudante, 4 anos de atividade coral num único coro]

Nada de pessoal. Apenas estava a iniciar a minha actividade coral, hoje em dia tenho acesso a mais projectos.

[C-\#342, homem, 41 anos, PTE, 5 anos de atividade coral em 3 coros]

Trabalho

O contexto laboral é, como se viu anteriormente, o código temático mais evocado pelos inquiridos para justificar flutuações de intensidade na sua atividade coral, sobretudo no sentido de diminuição. Um primeiro exemplo prende-se com circunstâncias inerentes à própria atividade profissional. Assim, e como seria de esperar, períodos de maior exigência laboral, com assunção de compromissos e responsabilidades, tornam-se difíceis de conciliar com a atividade coral levando por vezes à diminuição (ou mesmo suspensão) da mesma.

Nas situações de excesso de trabalho em que é difícil conciliar esta atividade (coral) com outras responsabilidades.

[C-\#48, mulher, 53 anos, PTE, 12 anos de atividade coral num único coro]

A trabalhar em lugares com poucas oportunidades de participar em um coro e/ou por não ter Tempo.

[C-\#159, homem, 35 anos, EDL, 6 anos de atividade coral em 3 coros]

Pelo contrário, períodos de menor exigência de trabalho laboral permitem uma melhor articulação com a atividade coral.

Quando não tenho uma atividade laboral tão intensa e consigo conciliar melhor ensaios e atuações.

[C+\#264, mulher, 27 anos, EDL, 8 anos de experiência coral em 3 coros]

As solicitações/horários/disponibilidade de trabalho eram menos exigentes.

[C+\#181, mulher, 62 anos, reformada, 36 anos de atividade coral num único coro]

Também integrado no código temático do Trabalho está a circunstância da reforma, entendida por vários inquiridos como um período de maior intensificação da prática coral.

Depois de me ter reformado.

[C+\#258, mulher, 73 anos, reformada, 21 anos de atividade coral num único coro]

A minha profissão de pescador só me permitiu participar 3 anos [no coro] enquanto pescador local, depois estive 30 anos em África e, agora, já na reforma, voltei ao grupo coral já há 6 anos.

[C-\#141, homem, 65 anos, O, 9 anos de atividade coral num único coro]]

Em alguns casos, o período da reforma compreende em si mesmo um crescimento da intensidade da prática coral, com um aumento dos ensaios semanais ou das participações em outros projetos corais.

Após entrar na aposentação fui para uma Universidade Sénior, cantava em teatro e criaram o Coro, aí tive toda a disponibilidade, pois além dos ensaios tinham estudo depois entrei no ritmo de uma vez por semana, o que achei sempre pouco e actualmente [é de] duas vezes por semana.
[C+\#91, mulher, 70 anos, reformada, 20 anos de atividade coral em 3 coros]

No período, após reforma, quando iniciei a participar em 1 coro somente. Posteriormente com a experiência iniciei novos desafios corais...
[C-\#156, homem, 72 anos, reformado, 11 anos de atividade coral em 3 coros]

Também integrado no código temático do trabalho está a circunstância do desemprego, identificada pela maioria como intensificadora da prática coral, mas que para alguns acabou por ser inibidora.

Ao tempo de estar desempregado.
[C+\#277, homem, 37 anos, EDL, 1 ano de atividade coral em 2 coros]

Ausência laboral.
[C-\#160, homem, 29 anos, PTE, 5 anos de atividade coral num único coro]

Família

A família é outro dos códigos temáticos que justificam flutuações de intensidade na atividade coral dos inquiridos. Assim, o período de vida de solteiro é frequentemente associado a uma maior intensidade da prática coral. Pelo contrário, o período após casamento é associado por alguns inquiridos (sobretudo mulheres) a crescentes obrigações que limitam a articulação com a atividade coral.

Não tinha compromissos familiares (solteira).
[C+\#40, mulher, 57 anos, PTE, 31 anos de atividade coral num único coro]

Antes de ser casada.
[C+\#46, mulher, 61 anos, ativo, 31 anos de atividade coral em 5 coros]

Também por motivos familiares, quando é difícil conciliar o horário dos ensaios com a vida familiar.
[C-\#48, mulher, 53 anos, PTE, 12 anos de atividade coral num único coro]

De forma similar, o nascimento de filhos (ou netos), bem como o acompanhamento destes em idades precoces, surgem muito frequentemente como inibidores da prática coral.

Quando fui mãe.
[C-\#267, mulher, 42 anos, EE, 11 anos de atividade coral num único coro]

Obrigações familiares com filhos de tenra idade, limitando assim o tempo disponível.
[C-\#199, homem, 53 anos, PTE, 7 anos de atividade coral em 2 coros]

Filhos pequenos e atividade profissional. Apenas integrei o coro quando a vida profissional e pessoal o permitiu.

[C-\#256, mulher, 38 anos, PTE, 3 anos de atividade coral num único coro]

O apoio a um familiar doente e o período de luto por um familiar²⁴⁶ surgem também recorrentemente como fatores inibidores da prática coral.

Apoio familiar na doença.
[C-\#108, mulher, 50 anos, PTE, 27 anos de atividade coral em 2 coros]

Doença / Morte de familiares e amigos.
[C-\#163, mulher, 65 anos, reformada, menos de 1 ano de atividade coral em 2 coros]

Sim, durante 1 ano, por motivo de luto.
[C-\#370, mulher, 62 anos, EE, 11 anos de atividade coral num único coro]

Período de formação/escola

Os períodos de formação (escolar e em música) são frequentemente referidos como períodos de maior intensidade da prática coral.

Quando estava a estudar, pertencia a vários coros ao mesmo tempo, tendo mais tempo livre.
[C+\#174, mulher, 35 anos, PTE, 23 anos de atividade coral em 5 coros]

[associo períodos de maior atividade coral] à adolescência, ao convívio social e à minha formação cultural nos anos 80 a 90 do séc. XX, até ao meu ingresso na Faculdade.
[C+\#146, mulher, 49 anos, PTE, 10 anos de atividade coral em 3 coros]

Durante a minha aprendizagem no conservatório.
[C+\#137, mulher, 21 anos, estudante, -, 3 coros]

Estando em Roma (em dois anos de estudos académicos), colaborei com diversos Coros.
[C+\#67, mulher, 53 anos, PTE, 33 anos de atividade coral em 4 coros]

²⁴⁶ Acrescente-se que na bibliografia sobre coros e prática coral em Portugal encontraram-se relatos de situações em que o luto é um dos motivos que limita a participação dos indivíduos por períodos entre 6 meses a um ou mais anos, podendo mesmo implicar a saída definitiva do grupo (ver por exemplo Moniz, 2007, p. 58).

Nos 4 anos de faculdade.

[C+\#209, mulher, 22 anos, estudante, 10 anos de atividade coral em 4 coros]

Porém, são também relatadas algumas circunstâncias em que o período de formação escolar correspondeu a uma diminuição da prática coral, quer de forma temporária (como a época de exames) quer de forma mais prolongada²⁴⁷.

Quando estive em épocas de grande stress, como a entrada na faculdade.

[C-\#168, mulher, 24 anos, estudante, 19 anos de atividade coral em 5 coros]

Estudos levaram à interrupção da actividade coral

[C-\#243, mulher, 30 anos, EDL, 12 anos de atividade coral em 2 coros]

Tempo livre/Falta de tempo

Algumas respostas referem de forma mais lata uma maior disponibilidade de tempo por parte dos inquiridos como circunstância que justifica uma intensificação da atividade coral²⁴⁸.

Maior disponibilidade de tempo para integrar mais projetos.

[C+\#31, homem, 53 anos, EDL, 35 anos de atividade coral em 5 coros]

Quando tive mais tempo livre.

[C+\#293, mulher, 48 anos, PTE, 18 anos de atividade coral num único coro]

Pelo contrário, o argumento genérico da falta de tempo é evocado para uma menor intensidade da prática coral.

Menor disponibilidade de tempo

[C-\#248, homem, 73 anos, EDL, 21 anos de atividade coral em 3 coros]

²⁴⁷ A propósito da participação dos estudantes universitários em coros, não deixa de ser relevante a constatação presente no estudo de Bárbara Neves onde, a partir do Orfeão Universitário do Porto, é evocada a reestruturação do ensino superior em Portugal, decorrente da adesão ao Tratado de Bolonha (1999-2010) – com a conseqüente redução da duração dos cursos e valorização da componente da avaliação contínua – como fator determinante para que os estudantes universitários não tenham tanta disponibilidade para se dedicarem a atividades extracurriculares, pelo que a participação coral se torna mais curta e com menor envolvimento (B. T. d. Neves, 2015, p. 41).

²⁴⁸ Não obstante o tempo livre (ou a falta de tempo) também estar presente em categorias anteriores, a diferença é que aqui os motivos ou as razões subjacentes não são referidas.

Saúde/doença

Constrangimentos relacionados com situações de doença determinam, como seria de esperar, períodos mais ou menos alargados de ausência de atividade coral.

Quando fiquei doente e ausentei-me de 1 ano

[C-\#294, mulher, 63 anos, reformada, 8 anos de atividade coral em 3 coros]

Associo a um acidente de que fui vítima enquanto agente de autoridade "militar da GNR".

[C-\#318, homem, 56 anos, reformado, 12 anos de atividade coral num único coro]

Idade

Quanto às respostas que apontam genericamente a idade como fator determinante, grande parte dos inquiridos associa o período de juventude a maior intensidade da prática coral.

Quando era ainda mais jovem e tinha mais disponibilidade.

[C+\#175, mulher, 32 anos, PTE, 24 anos de atividade coral em 3 coros]

Foi na minha juventude que fundamos este grupo. É claro vivíamos isto com mais intensidade.

[C+\#274, mulher, 46 anos, EE, 9 anos de atividade coral em 4 coros]

Outros

O código temático residual 'Outros' agrega um conjunto diverso de circunstâncias, quantitativamente pouco significativas. Por exemplo, os casos em que os inquiridos associam uma maior intensidade da atividade coral ao período em que assumiram responsabilidades ao nível organizacional e/ou artístico no próprio coro.

[Atividade coral mais intensa quando] Fiz parte dos órgãos diretivos.

[C+\#164, homem, 71 anos, PTE, 30 anos de atividade coral em 3 coros]

[Atividade coral mais intensa quando] Era diretor [do coro].

[C+\#391, homem, 77 anos, reformado, 44 anos de atividade coral num único coro]

Outra das circunstâncias apontadas prende-se com a proximidade (ou o distanciamento) geográfico ao local onde se realizam as atividades corais, e que determina uma maior (ou menor) intensidade da prática coral.

[Atividade coral mais intensa quando estava] Lecionando na própria escola dos ensaios.
[C+\#62, mulher, 51 anos, PTE, 10 anos de atividade coral num único coro]

[Atividade coral menos intensa devido à] falta de coros na minha área de residência.
[C-\#80, mulher, 50 anos, PTE, 12 anos de atividade coral em 4 coros]

[Atividade coral menos intensa] quando emigrei.
[C-\#344, mulher, 76 anos, reformada, 40 anos de atividade coral em 6 coros]

Ainda a destacar, neste diversificado conjunto, as que se referem à aprendizagem musical como motivador para uma maior intensidade da prática coral.

Quando comecei a perceber aprender técnica e colocação da voz. (...) E atingir a felicidade e alegria enquanto a cantar.
[C-\#294, mulher, 63 anos, Outros não ativos, 8 anos de atividade coral em 3 coros]

São, portanto, várias as condicionantes que determinam uma maior ou menor intensidade da prática coral. Desde logo circunstâncias endógenas à vida pessoal dos inquiridos, mas também se identificaram outras resultantes das dinâmicas inerentes à atividade dos coros a que os inquiridos estão (ou estiveram) ligados.

13. Participação em atividades dos coros

Este capítulo 13 agrega um conjunto de dimensões de análise que dão conta das diferentes formas de participação dos indivíduos nas atividades dos coros. Parte-se de uma perspectiva ampla de participação cultural que tem em conta não só as atividades concretas realizadas pelos indivíduos no âmbito dos coros – na vertente artística e na vertente de complementar de apoio e suporte ao funcionamento destes agrupamentos –, mas também os recursos individuais mobilizados para esta participação (em termos de tempo e de despesas monetárias), os motivos que estão por detrás das decisões de escolha e de permanência no coro e ainda as representações sociais que os inquiridos têm relativamente à prática coral.

13.1 Atividades complementares de apoio

Como já se disse anteriormente, a prática de cantar num coro não se restringe apenas à participação em atividades eminentemente artísticas. Ruth Finnegan, na sua etnografia sobre as práticas musicais locais em Milton Keynes (Finnegan, 2007 [1989]), constata que a participação dos elementos dos coros vai para além dos ensaios e dos concertos uma vez que realizam inúmeras tarefas ao nível da organização de eventos (como ensaios, concertos, oficinas entre outros); assumem a gestão financeira e administrativa do coro; participam na promoção e divulgação dos eventos e mobilizam-se para o cumprimento de requisitos legais e regulamentares imprescindíveis para o funcionamento do coro. Este argumento é, anos mais tarde, reforçado por Guillaume Lurton quando, no seu estudo sobre a prática coral em França, desenvolve o conceito de *economia coral* (Lurton, 2008) considerando o envolvimento

voluntário num conjunto vasto de atividades complementares de apoio como condição indispensável para o funcionamento, quer da estrutura (coro), quer da própria *economia coral* (Lurton, 2008, 2011)²⁴⁹.

Como se demonstrou ao longo da análise a partir do EE#1, o contexto institucional dos coros em Portugal evidencia inúmeras fragilidades, entre elas a grande dependência de apoios logísticos e de recursos financeiros externos. Desta feita, a inexistência de recursos próprios que permitam aos coros assegurar uma estrutura de apoio (logístico, financeiro, administrativo, técnico, ...) justifica, em grande medida, a necessidade de envolvimento direto dos seus próprios elementos, muitas vezes em regime de voluntariado.

A figura 13.1 identifica em concreto as atividades complementares de apoio assumidas pelos inquiridos, diferenciando, a nível individual, três situações distintas: uma primeira (“Neste coro”) que corresponde às atividades realizadas no coro através do qual o inquirido está a ser interrogado; uma segunda (“Noutro coro”) que corresponde às atividades realizadas num outro coro que o inquirido tenha integrado ao longo da sua carreira coral; e uma terceira situação (“Em algum coro”) que se refere ao acumulado individual de atividades realizadas.

Os dados apurados evidenciam, antes de mais, o elevado envolvimento dos inquiridos em inúmeras atividades de apoio e de suporte à prática coral. Ou seja, são características gerais e transversais dos coros (em parte decorrem do generalizado estatuto de associação dos coros, em parte do funcionamento como grupo e, finalmente, de se tratar em específico de um grupo coral) e que são assumidas pelos seus membros. Neste sentido, dir-se-ia que ser membro de um coro é muitas vezes estar disponível para colaborar em diversas atividades, muito para além das estritamente artísticas e musicais.

Mas a figura 13.1 evidencia também uma idêntica hierarquia das respostas nas três situações consideradas que, por sua vez, se distribuem em três “patamares” distintos: o acumulado de participações individuais (“Em algum coro”) com valores mais elevados, logo seguido do patamar correspondente a “Este coro” e o patamar mais baixo “Noutro coro”. Repare-se, porém, que o patamar mais elevado não corresponde à soma aritmética dos valores de “Neste coro” e “Noutro coro”, o que deixa antever que uma parte significativa dos inquiridos realiza estas atividades quer no coro em que está a ser inquirido quer noutro(s) coro(s) tenha integrado ao longo da sua carreira coral.

Assim, a leitura dos dados da figura 13.1 remete para um plano individual, evidenciando um envolvimento dos inquiridos em atividades complementares de apoio aos coros, envolvimento esse que se concretiza em contextos e circunstâncias específicos. Traduz, assim, uma maneira de estar

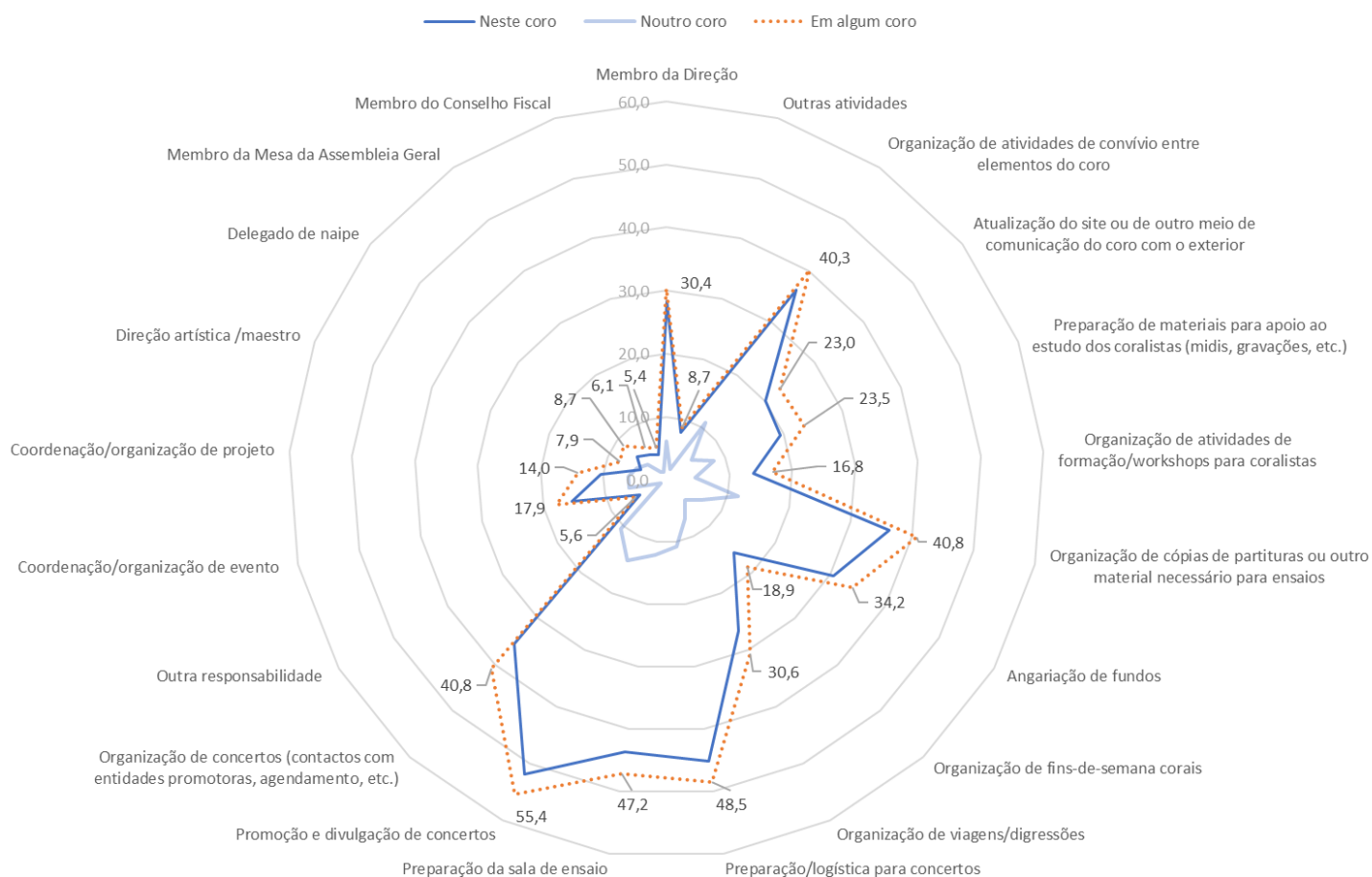
²⁴⁹ Sob a perspetiva da sociologia das organizações, Lurton argumenta que parte importante da economia coral se baseia na reciprocidade, através da doação de tempo voluntário, que é a base do compromisso amador. No entanto, e tal como o autor reconhece, a prática da doação na economia coral vai muito além disso. É comum que os membros de um coro forneçam os meios para o coletivo funcionar, designadamente no que diz respeito à compra de partituras, trajes de palco, entre outras (Lurton, 2008, p. 18).

relativamente às atividades dos coros que se procurará dar conta nos sucessivos aprofundamentos analíticos que se farão de seguida.

Assim sendo, e seguindo agora o acumulado de atividades realizadas “Em algum coro” (ainda figura 13.1), constata-se que a atividade que mobiliza um maior número de inquiridos é Promoção e divulgação de concertos (55%). De seguida, e envolvendo mais de 40% dos inquiridos, estão as atividades de carácter logístico e organizativo como a Preparação/logística para concertos (49%), a Preparação da sala de ensaio (47%), a Organização de concertos (41%), a Organização de cópias de partituras ou outro material necessário para ensaios (41%) e Organização de atividades de convívio entre elementos do coro (40%).

Figura 13.1 Realização de atividades complementares de apoio aos coros (%)

(n = 392)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Relativamente a responsabilidades associativas, a participação como Membro da Direção abrange 30% dos inquiridos ao passo que as responsabilidades referentes a outros corpos sociais, como é o caso

de Membro da Mesa da Assembleia Geral (6%) ou Membro do Conselho Fiscal (5%), são francamente minoritárias.

A partir de um outro foco de análise – agora assente no número de atividades de apoio aos coros que cada inquirido realiza (ou realizou) ao longo da sua carreira coral – constata-se que o acumular de atividades é frequente. Repare-se que, em média, os elementos dos coros indicam realizar (ou ter realizado) cinco das vinte e uma atividades consideradas²⁵⁰. Para diferenciar os graus de envolvimento criou-se uma nova variável (‘Grau de envolvimento’) agregando em quatro escalões os resultados obtidos para as 21 atividades atrás consideradas. Assim, a categoria ‘Sem participação’ compreende os casos de inquiridos que nunca realizaram qualquer das atividades; ‘Reduzido’ abarca os casos em que os inquiridos afirmam realizar uma a duas atividades de apoio; ‘Médio’ três a dez atividades e ‘Elevado’ mais de dez atividades.

Os resultados a que se chegou (quadro 13.1) evidenciam os diferentes graus de envolvimento. Sendo 17% a percentagem de inquiridos que afirma nunca ter realizado qualquer uma destas atividades de apoio, os restantes 83% repartem-se de forma equilibrada entre os escalões Reduzido (25%), Médio (34%) e Elevado (24%).

O cruzamento com as variáveis independentes (quadro 13.1) permite alguns aprofundamentos a ter em conta na análise. Quanto ao Sexo, repare-se que o grau de envolvimento das mulheres nas atividades complementares de apoio aos coros é inferior ao dos homens. Quanto à Idade, são os mais jovens que mais se envolvem neste tipo de atividades (45% dos inquiridos com menos de 30 anos de idade tem um grau de participação Elevado, contra 24% da média geral). De salientar que a percentagem dos que não têm qualquer participação aumenta com idade (7% para os com menos de 30 anos face aos 27% dos com 66 e mais anos) e, complementarmente, a percentagem dos que têm um grau de envolvimento Elevado diminui com a idade dos inquiridos (45 para os que têm menos de 30 anos, como se disse, face aos 14% dos que têm 66 e mais anos).

Um outro aspeto interessante prende-se com a Situação na profissão. São os inquiridos em situação profissional ativa os que evidenciam um maior grau de envolvimento em atividades complementares de apoio aos coros (40% têm um grau de envolvimento Médio e 32% Elevado, face a 34% e 24% da amostra, respetivamente). Destaca-se ainda a relação direta com a escolaridade sendo os graus de envolvimento Médio e Elevado mais significativos nos inquiridos formação superior. Para além disto, e como seria de esperar, a acumulação dos anos de experiência coral tende a proporcionar oportunidades para graus um maior envolvimento dos inquiridos nas atividades complementares de apoio aos coros.

²⁵⁰ Média 5,24 (mínimo 0, máximo 18).

Quadro 13.1 Grau de envolvimento em atividades de apoio aos coros
(percentagens em linha)

	Grau de envolvimento em atividades de apoio aos coros				Número de casos
	Sem participação	Reduzido	Médio	Elevado	
Total	16,6	25,3	33,9	24,2	392
Sexo					
Feminino	20,7	27,2	34,6	17,5	246
Masculino	9,0	21,5	33,3	36,1	144
Idade					
Até 30 anos	7,1	21,4	26,2	45,2	42
31-50	8,3	15,5	40,5	35,7	84
51-65	14,8	23,7	40,0	21,5	135
66 e mais anos	27,0	33,3	26,2	13,5	126
Escolaridade					
Até ensino básico	34,1	40,0	16,5	9,4	85
Ensino secundário	13,3	20,5	39,8	26,5	83
Superior ou mais	10,6	20,8	38,9	29,6	216
Situação na Profissão					
Ativos	9,5	18,1	40,0	32,4	210
Estudantes	4,0	28,0	28,0	40,0	25
Outros não ativos	24,7	36,3	27,4	11,6	146
Anos de experiência coral					
Até 5 anos	26,3	31,6	29,5	12,6	95
De 6 a 10 anos	18,6	26,7	41,9	12,8	86
De 11 a 20 anos	11,3	23,6	31,1	34,0	106
Mais de 20 anos	8,8	18,7	36,3	36,3	91
Situação atual					
Membro deste coro e nunca integrou outro coro	14,6	28,3	38,5	18,5	205
Membro deste coro mas já fez parte de outro(s)	16,2	26,3	26,3	31,3	99
Membro deste coro e de outro(s) coro(s) também	21,6	17,0	31,8	29,5	88
Tipo de coro					
Circuito coral	20,2	22,0	31,2	26,6	109
Musicais e jazz	6,0	16,0	46,0	32,0	50
Erudito	8,6	22,6	43,0	25,8	93
Local e popular	28,6	29,6	25,5	16,3	98
Vozes iguais	9,5	40,5	26,2	23,8	42

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: Acumulado individual de atividades realizadas "Em algum coro".

Nota: Sem participação (zero atividades de apoio); Reduzido (1 a 2 atividades de apoio); Médio (3 a 10); Elevado (mais de 10).

Testes estatísticos: Sexo - qui-quadrado = 21,743 (3), $p < 0,000$; Idade: qui-quadrado = 44,960 (9), $p < 0,000$; Escolaridade: qui-quadrado = 51,286 (6); $p < 0,000$; Situação na profissão: qui-quadrado = 48,069 (6); $p < 0,000$; Anos de atividade coral: qui-quadrado = 36,153 (9); $p < 0,000$; Situação atual: qui-quadrado = 13,879 (6); $p < 0,031$; Tipo de coro: qui-quadrado = 36,113 (12); $p < 0,000$.

De referir ainda algumas particularidades quanto à tipologia de grupos, com as devidas reservas na leitura dos resultados. Primeiro porque os dados têm em conta a participação dos inquiridos nas atividades dos coros ao longo do seu percurso coral, não sendo necessariamente aquele em que estão a ser inquiridos e, por conseguinte, o tipo de coro a que estão associados. Para além disto, há que ter em conta diferenças ao nível das estruturas organizacionais dos coros que podem requerer um maior (ou menor) envolvimento por parte dos indivíduos que as integram. Apesar destas reservas, os dados evidenciam diferenças significativas quanto ao grau de envolvimento por parte dos elementos desses grupos. Somando os graus de envolvimento Médio e Elevado, destacam-se claramente elementos dos coros com perfil *Musicais e jazz* (78%) e *Erudito* (69%) como os que mais participam em atividades complementares de apoio. No polo oposto, com menor grau de envolvimento por parte dos seus elementos, estão os coros de tipo *Local e popular* e *Vozes Iguais*, com, respetivamente, 42% e 50% dos seus elementos a terem um grau de envolvimento Médio ou Elevado.

Uma outra perspetiva é dada pelo tipo de atividades de apoio aos coros que cada inquirido realiza (ou realizou) ao longo da sua carreira coral. Isto porque a enorme diversidade de atividades consideradas permite diferenciá-las por tipo e classificar as respostas quando os inquiridos assinalam ter realizado pelo menos uma das atividades consideradas em cada tipo.

Os tipos de atividade tidos em conta obedecem ao seguinte esquema de variáveis:

Atividades de suporte: Organização de atividades de convívio entre elementos do coro; Atualização do site ou de outro meio de comunicação do coro com o exterior; Preparação de materiais para apoio ao estudo dos coralistas (midis, gravações, etc.); Organização de atividades de formação/workshops para coralistas; Organização de cópias de partituras ou outro material necessário para ensaios; Angariação de fundos; Organização de fins-de-semana corais; Organização de viagens/digressões; Preparação/logística para concertos; Organização de concertos (contactos com entidades promotoras, agendamento, etc.); Preparação da sala de ensaio; Promoção e divulgação de concertos.

Coordenação de atividades: Coordenação/organização de evento; Coordenação/organização de projeto; Delegado de naipe; Membro da Direção.

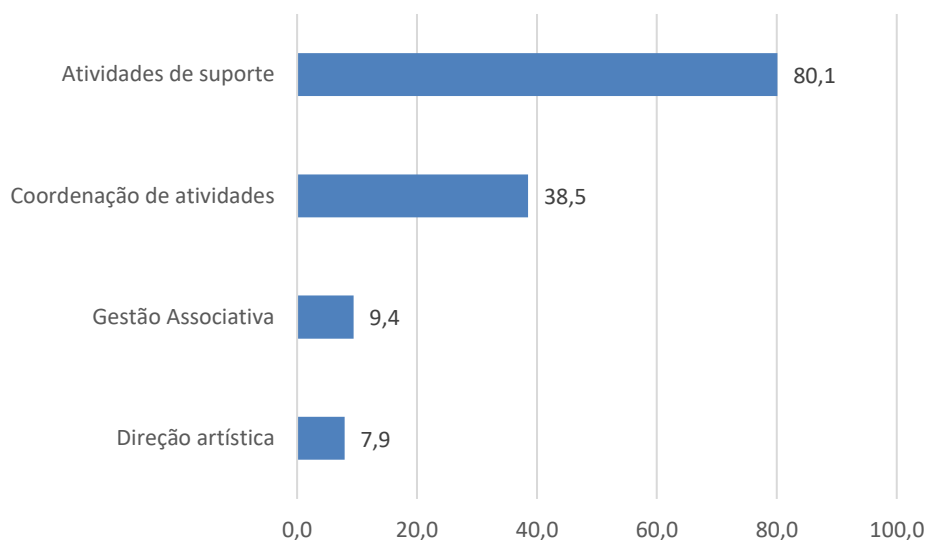
Gestão associativa: Membro da Assembleia Geral; Membro do Conselho Fiscal

Direção artística: Direção artística /maestro.

O resultado a que se chegou (figura 13.2) evidencia um envolvimento muito diferenciado por tipo de atividade. Repare-se que 80% dos inquiridos participou em pelo menos uma das múltiplas 'Atividades de suporte' associadas ao quotidiano dos coros como sejam a organização, preparação e/ou promoção

de eventos. Num outro patamar está a 'Coordenação de atividades' que ocupa 39% dos inquiridos. Os restantes tipos são claramente minoritários, 'Gestão associativa' (9%) e 'Direção artística' (8%)²⁵¹.

Figura 13.2 Tipos de atividades realizadas no âmbito dos coros
(em percentagem de respostas afirmativas)
(n = 392)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: Acumulado individual de atividades realizadas "Em algum coro".

Nota: classificação com base numa pergunta de escolha múltipla.

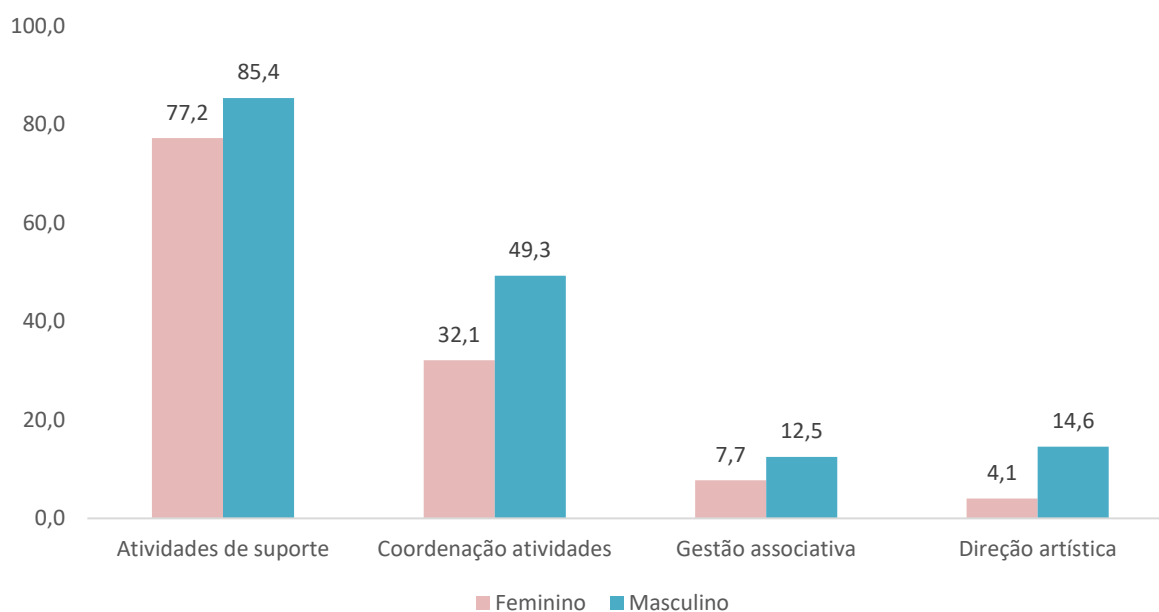
O cruzamento com as variáveis independentes permite evidenciar algumas diferenciações entre os inquiridos para cada um dos tipos de atividades considerados. Por exemplo, quanto ao Sexo (figura 13.3), constata-se que, para todos os tipos de atividade²⁵², os valores são sempre mais elevados nos homens. Apesar de, como se sabe, no total da amostra os homens terem um peso menos significativo (37%, como se viu no capítulo 11) eles participam mais do que as mulheres nas atividades complementares de apoio aos coros.

É ainda de realçar que as diferenças percentuais entre os dois sexos são mais acentuadas na Coordenação de atividades (que abrangem 49% dos homens e somente 32% das mulheres) e na Direção Artística (15% dos homens e apenas 4% das mulheres). Este resultado está, aliás, em linha com as conclusões retiradas a partir do EE#1 acerca da diferenciação por sexo dos papéis de poder dentro da estrutura organizacional dos coros (ver atrás ponto 7.3).

²⁵¹ Relembre-se que a classificação por tipo de atividade tem por base o acumulado individual de atividades realizadas ao longo da carreira coral. Advirta-se que, no que diz respeito concretamente à "direção artística" os valores obtidos referem-se sobretudo à atividade desenvolvida (no passado ou no presente) em outro coro que não aquele através do qual os indivíduos foram inquiridos.

²⁵² Ressalve-se que o cruzamento do Sexo com a Gestão associativa não é estatisticamente significativo (qui-quadrado = 2,413 (1), $p < 0,120$).

Figura 13.3 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo o Sexo
(em percentagem de respostas afirmativas por categoria)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

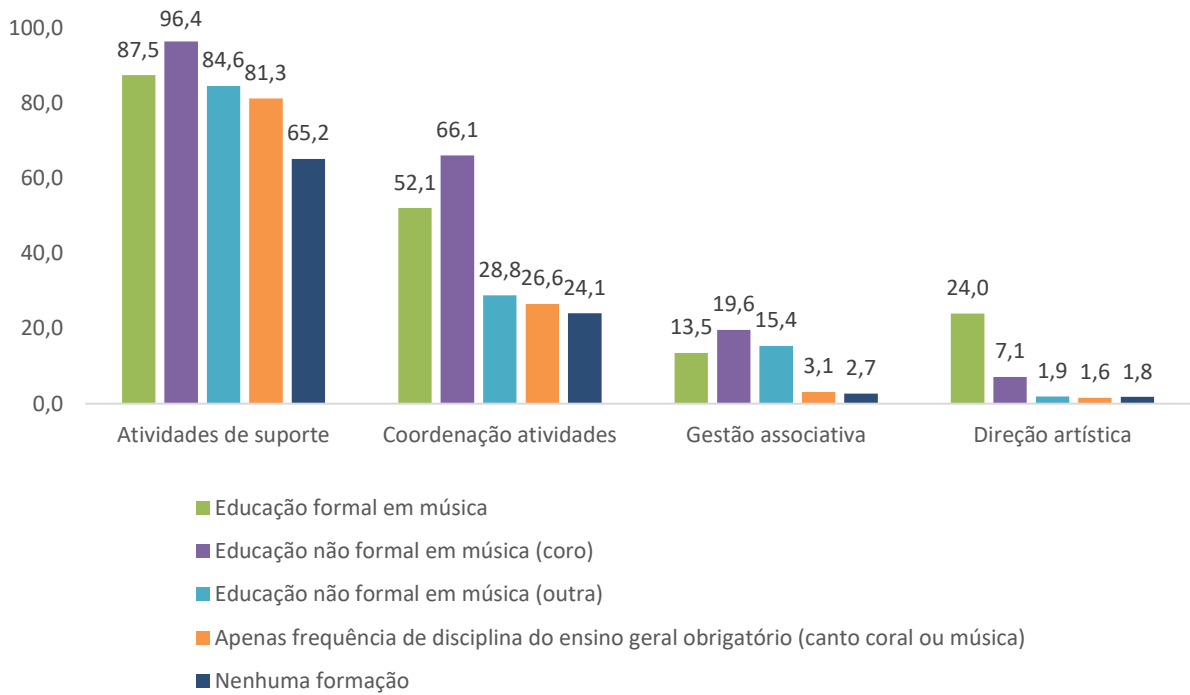
Testes estatísticos: Atividades de Suporte: qui-quadrado = 3,836 (1), $p = 0,050$; Coordenação de Atividades: qui-quadrado = 11,342 (1), $p < 0,001$; Gestão associativa: qui-quadrado = 2,413 (1), $p = 0,120$; Direção artística: qui-quadrado = 13,733 (1), $p = 0,001$.

Já o cruzamento com a Formação em música (figura 13.4) evidencia a prevalência dos inquiridos com educação não formal realizada nos coros. Repare-se que, à exceção de um dos tipos de atividade – a Direção artística, uma atividade altamente especializada que, obviamente, requer formação formal em música²⁵³ – todos os restantes tipos de atividade têm um maior envolvimento por parte de inquiridos cujos conhecimentos musicais proveem sobretudo pela via não formal e em específico nos coros.

Quanto aos anos de experiência coral (figura 13.5), constata-se uma relação direta uma vez que à medida que aumenta o número de anos de experiência coral, aumenta a percentagem daqueles que participam em todos os tipos de atividades complementares de apoio aos coros.

²⁵³ Para este cruzamento em particular (Formação em música e Direção Artística), dados os baixos contingentes, não estão reunidas as condições para aplicação do teste qui-quadrado.

Figura 13.4 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo a Formação em música (em percentagem de respostas afirmativas por categoria)



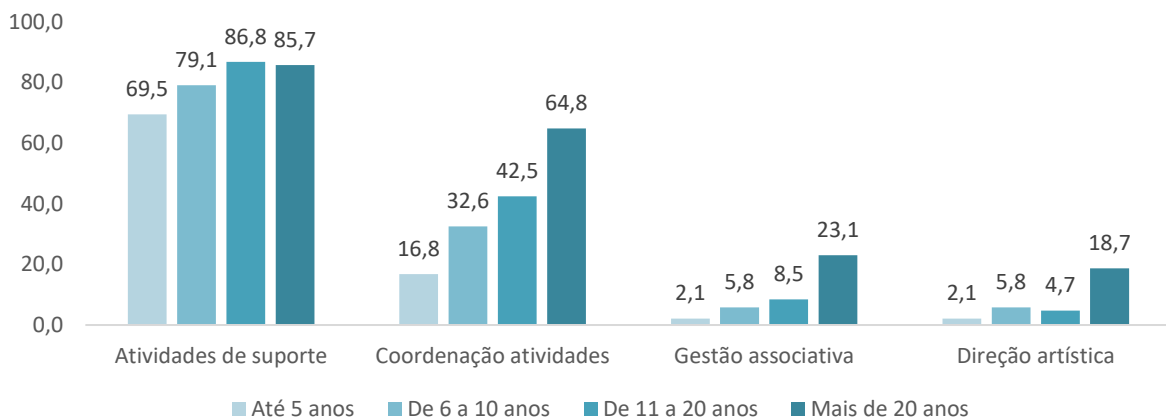
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: A variável Formação em música resulta de uma classificação exclusiva.

Testes estatísticos: Atividades de Suporte: qui-quadrado = 29,696 (4); $p < 0,001$; Coordenação de Atividades: qui-quadrado = 29,696 (4); $p < 0,001$; Gestão associativa: qui-quadrado = 19,253 (4), $p < 0,001$; Direção artística: sem condições de aplicação do teste qui quadrado (20% das observações esperadas menores que 5).

Figura 13.5 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo os Anos de experiência coral

(em percentagem de respostas afirmativas por categoria)

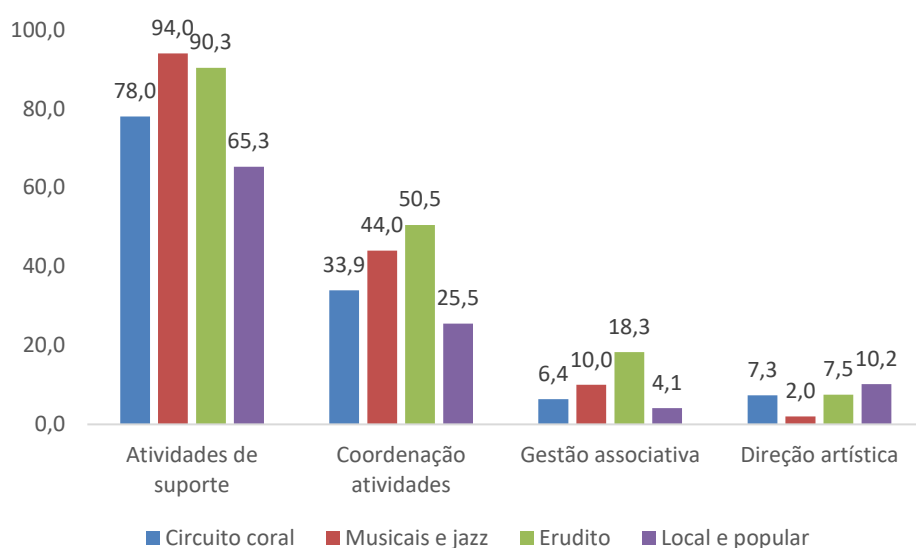


Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Testes estatísticos: Atividades de Suporte: qui-quadrado = 11,683 (3), $p < 0,009$; Coordenação de Atividades: qui-quadrado = 47,098 (3), $p < 0,001$; Gestão associativa: qui-quadrado = 26,289 (3), $p < 0,001$; Direção artística: qui-quadrado = 21,453 (3), $p < 0,001$.

Já no que diz respeito ao Tipo de coro que os inquiridos integram (figura 13.6), e tendo novamente em conta as devidas precauções na leitura do cruzamento com esta variável²⁵⁴, constatam-se diferenças ao nível da participação dos seus elementos. Quanto às Atividades de suporte, são os elementos de coros com o perfil *Musicais e jazz* os que mais participam neste tipo de atividades (94%) e os dos coros de perfil *Local e popular* os que menos participam (65,3%). Quanto às Atividades de coordenação, mantém-se uma menor participação por parte dos elementos dos coros de perfil *Local e popular* (26%) e emerge uma maior participação por parte dos elementos de coros *Eruditos* (51%).

Figura 13.6 Tipo de atividades complementares de apoio aos coros segundo o Tipo de coro que os inquiridos integram
(em percentagem de respostas afirmativas por categoria)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Testes estatísticos: Atividades de Suporte: qui-quadrado = 25,941 (4), $p < 0,001$; Coordenação de Atividades: qui-quadrado = 15,741 (4), $p < 0,003$; Gestão associativa: sem condições de aplicação do teste qui quadrado (20% das observações esperadas menores que 5).; Direção artística: sem condições de aplicação do teste qui quadrado (20% das observações esperadas menores que 5).

²⁵⁴ Conforme já referido neste capítulo, as reservas na leitura do cruzamento com o Tipo de coro prendem-se com o facto da variável Tipo de atividades ter em conta a participação dos inquiridos nas atividades dos coros ao longo do seu percurso coral, não sendo necessariamente aquele em que estão a ser inquiridos e, por conseguinte, o Tipo de coro a que neste estudo estão associados. Para além disto, há que ter em conta diferenças que decorrem da organização e estrutura interna dos coros que os inquiridos integram que podem (ou não) requerer um maior apoio por parte dos seus elementos.

13.2 Recursos individuais mobilizados

Segundo a perspetiva da participação cultural ativa (Vanherwegen et al., 2011) é importante ter-se em conta os recursos individuais mobilizados, neste caso, para a prática coral. Assim, num primeiro momento, indagou-se sobre o tempo semanal despendido em atividades diretamente relacionadas com a prática coral ou dela decorrentes (quadro 13.2).

Como seria de prever, é com os ensaios regulares do coro²⁵⁵ que os inquiridos despendem mais tempo (2 horas e 24 minutos, em média). A isto acresce o tempo semanal despendido em outras atividades como os convívios entre elementos do coro, o estudo individual ou trabalho autónomo e em deslocações para os ensaios, todas com valores médios superiores a uma hora semanal. No total, os elementos dos coros despendem, em média, um pouco mais do que 5 horas por semana em atividades relacionadas ou decorrentes da sua ligação aos coros.

Quadro 13.2 Tempo despendido numa semana regular de atividade coral
(valores médios em hh:mm)

	Média	Desvio padrão	Respostas válidas (n)
Ensaios	02:24	1:20	378
Convívios	01:20	1:49	276
Estudo individual / trabalho autónomo	01:14	1:38	311
Deslocações	01:03	2:02	295
Média total*	05:06	4:07	387

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: *a média total é obtida através de uma variável construída *a posteriori* e que resulta da soma do tempo gasto por cada um dos inquiridos em cada uma das quatro atividades consideradas.

Do cruzamento com as variáveis independentes resultam algumas diferenças estatisticamente significativas e que mostram que o tempo despendido em atividades corais varia não só em função de fatores ligados à esfera individual de ação dos indivíduos, mas também com fatores exógenos ligados às características dos próprios coros.

Assim, por sexo, são os homens que mais tempo despendem em ensaios (2h39m face a 2h16m das mulheres)²⁵⁶. Para além disto, deteta-se uma relação direta entre a escolaridade e o tempo de ensaio²⁵⁷ que também se estende ao tempo total gasto em atividades corais²⁵⁸.

²⁵⁵ Como se referiu anteriormente, os ensaios compreendem a aprendizagem individual e a preparação conjunta das peças musicais.

²⁵⁶ $F(1, 375) = 7,004$; $p = 0,008$.

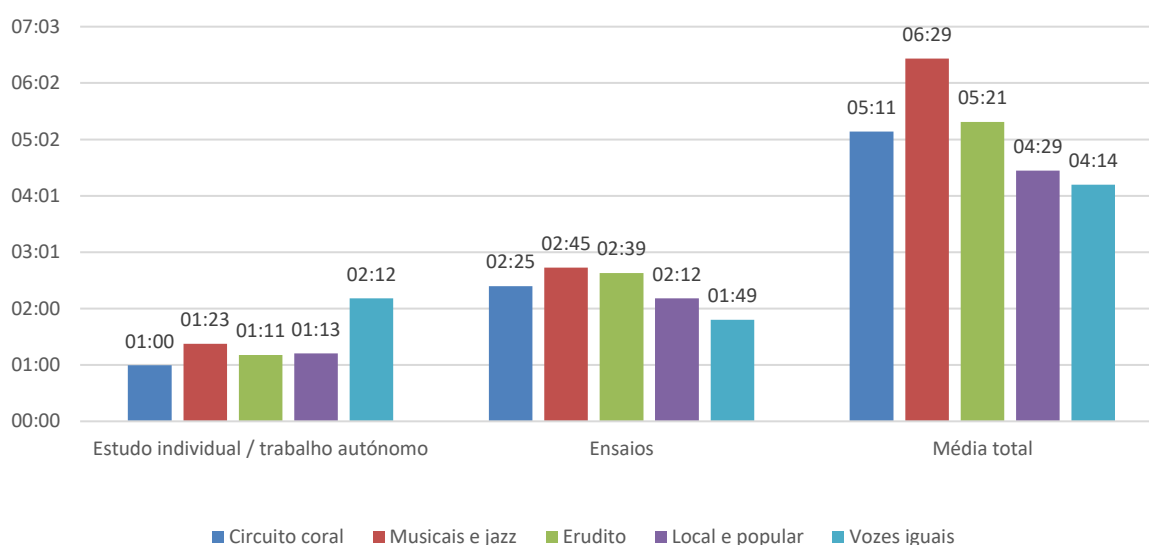
²⁵⁷ $F(2, 368) = 6,629$; $p = 0,001$.

²⁵⁸ $F(2, 377) = 5,751$; $p = 0,003$.

Um outro dado interessante, também com relevância estatística, refere-se ao tempo de estudo individual/trabalho autónomo que é mais significativo nos escalões polares, ou seja, entre inquiridos com 66 e mais anos e os com menos de 30 anos (1h34m e 1h29, respetivamente, contra uma média geral de 1h14m)²⁵⁹. Para além destes aspetos, e como seria de esperar, é nos inquiridos que atualmente integram mais do que um coro que se verifica o maior incremento de tempo semanal despendido em ensaios (3h24m face à média geral de 02h24m)²⁶⁰.

Por outro lado, e em concordância com os dados apurados no estudo EE#1 (ver atrás capítulo 10), a figura 13.7 mostra que é nos elementos dos coros com os perfis *Musicais e jazz* e, também, *Erudito* que se encontram tempos de ensaio mais prolongados (2h45m e 2h39m, respetivamente, face à média geral de 2h24m). Acrescente-se ainda que são os elementos dos coros do tipo *Vozes iguais* que mais tempo despendem em estudo autónomo (2h12m, face a 1h14m de média geral). E no total, são os elementos de coros com o perfil *Musicais e jazz* os que mais tempo despendem em atividades relacionadas, ou decorrentes, da sua atividade coral (6h29m, contra 5h26m da média geral).

Figura 13.7 Tempo despendido numa semana regular de atividade coral segundo o Tipo de coro que os inquiridos integram (tempo em hh:mm)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota 1: média total obtida através de uma variável construída *a posteriori* e que resulta da soma do tempo gasto por cada um dos inquiridos em cada uma das 4 atividades consideradas: Estudo individual / trabalho autónomo; Ensaios; Convívios e Deslocações.

Nota 2: Estudo individual / trabalho autónomo: $F(4, 306) = 2,682$; $p = 0,032$; Ensaios: $F(4, 373) = 4,045$; $p = 0,003$; Média total: $F(4, 382) = 2,455$; $p = 0,043$.

²⁵⁹ $F(3, 304) = 2,663$; $p = 0,048$.

²⁶⁰ $F(2, 375) = 40,141$; $p < 0,000$.

Um outro recurso individual valorizado na perspetiva da participação cultural ativa (Vanherwegen et al., 2011) refere-se às despesas associadas à realização das práticas culturais, pelo que se procurou indagar junto dos inquiridos uma estimativa dos gastos mensais bem como uma caracterização do tipo de despesas efetuadas no âmbito das suas atividades corais.

Assim, constata-se que 18% dos elementos dos coros afirma não ter qualquer despesa com a sua atividade coral, 60% declara despende até 25€ por mês, 9% gasta mais de 25€ e 13% afirma não conseguir determinar, ou quantificar, o valor despendido por mês nesta atividade.

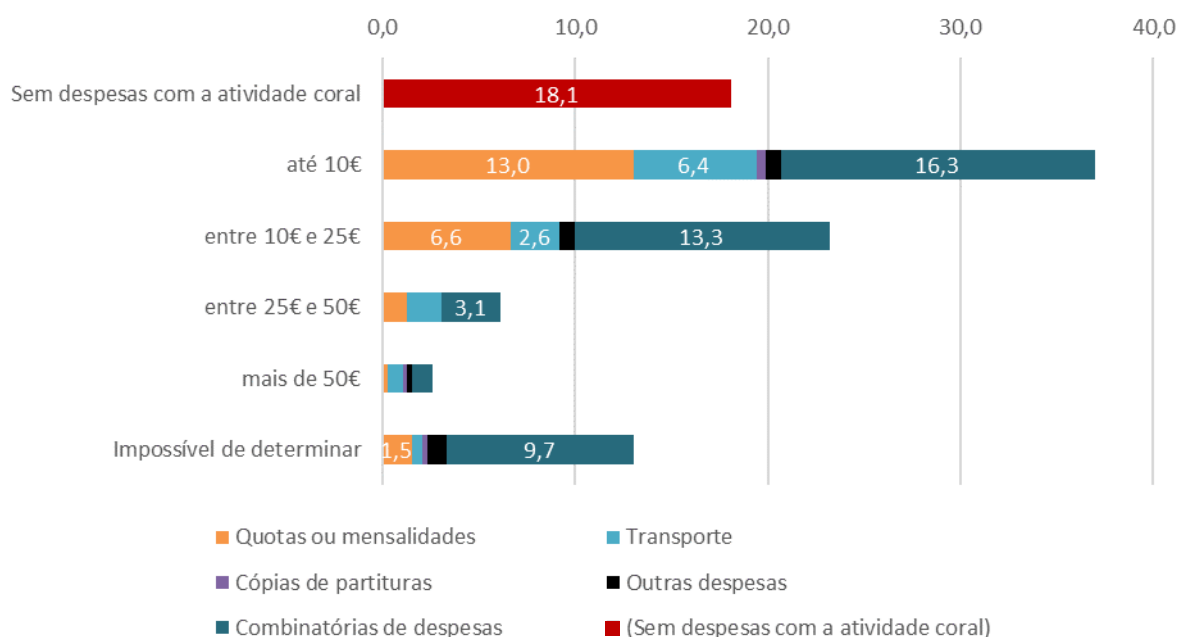
Quanto ao tipo de despesa, as mais substanciais são as que se referem às Quotas ou mensalidades, referidas por 60% dos inquiridos, seguidas das referentes ao Transporte (47%), às Cópias de partituras (15%) e por fim a Outras despesas (19%)²⁶¹.

O cruzamento destas duas variáveis (montante e tipo de despesa), permite ter uma perspetiva global de como se organizam e estruturam as despesas individuais associadas às atividades corais (figura 13.8). Assim, e estando os valores referenciados ao total da amostra (n=392), constata-se que a participação nas atividades corais exige por parte dos indivíduos uma comparticipação monetária considerável. Os dados mostram uma multiplicidade de situações, sendo frequente as combinações de despesa. Acrescente-se que a dificuldade sentida parte dos inquiridos em determinar o montante mensal das despesas prende-se muitas vezes com atividades pontuais dos próprios grupos corais (e.g. deslocações e estadias para a realização de concertos, contributos vários para iniciativas organizadas pelos coros, entre outros) que geralmente requerem a comparticipação por parte dos elementos dos coros²⁶².

²⁶¹ De acordo com as respostas dadas pelos inquiridos na especificação (aberta) da opção de resposta 'Outras despesas', estas decorrem de deslocações e estadias para a realização de concertos; convívios e outras atividades sociais; aquisição de vestuário ou fardamento para concertos, entre outras.

²⁶² Dados obtidos através do trabalho de campo em fase exploratória, que viriam depois a ser confirmados nas respostas dadas a este questionário, designadamente nas opções em aberto.

Figura 13.8 Despesas individuais associadas à atividade coral por Valor mensal e por Tipo (%)
(n= 392)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: Uma vez que a variável 'Tipo de despesa' surge no questionário como de resposta múltipla, optou-se por criar uma nova variável, exclusiva, de forma a diferenciar os casos em que os inquiridos identificaram apenas um tipo de despesa (151 casos) e os casos em que identificam mais do que um (170 casos). Assim, na primeira situação manteve-se o tipo de despesa assinalado pelos inquiridos e na segunda situação os casos foram agregados numa nova categoria designada 'combinatórias de despesas'.

O cruzamento com as variáveis independentes evidencia que também o valor mensal despendido com a atividade coral varia de acordo com fatores da esfera individual e com fatores exógenos ligados às características dos próprios coros que os inquiridos integram²⁶³ (quadro 13.3). Assim, destaca-se uma relação direta com a idade, uma vez que os escalões etários mais jovens despendem montantes mais reduzidos (55% dos inquiridos com menos de 30 anos de idade declara gastar até 10€ por mês), ao passo que no escalão etário mais avançado (66 e mais anos) observam-se gastos mais elevados (montantes superiores a 10€ e superiores a 25€), acima da média geral. Para além disto, e como seria de esperar, são os inquiridos que simultaneamente são membros de outros coros os que mais despesas mensais efetuam com a sua atividade coral.

²⁶³ Relembre-se que, de acordo com os dados do Estudo Empírico EE#1, 41% dos coros não exige qualquer a comparticipação de despesas por parte dos seus elementos. Relativamente aos coros que requerem alguma contribuição monetária por parte dos seus elementos, e apesar de em EE#1 não ter sido indagado o valor, constatou-se que 44% solicitam comparticipação financeira na aquisição de trajos ou fardamento, 29% no pagamento de quotas ou mensalidades; e 9% comparticipação para a aquisição de partituras.

Por outro lado, e em concordância com os dados apurados no estudo EE#1, são os elementos dos coros dos tipos *Erudito* e *Circuito coral* que mais despesas mensais efetuam com a sua atividade coral (com 81% e 75%, respetivamente).

Quadro 13.3 Valor mensal das despesas associadas à atividade coral por Idade, Situação atual e Tipo de coro
(percentagens em linha)

	Valor mensal da despesa					Número de casos
	Sem despesas	Até 10€	De 10€ a 25€	Mais de 25€	Impossível determinar	
Total	18,1	37,0	23,2	8,7	13,0	392
Idade						
Até 30 anos	9,5	54,8	21,4	7,1	7,1	42
31-50	23,8	50,0	16,7	6,0	3,6	84
51-65	17,8	38,5	25,2	6,7	11,9	135
66 e mais anos	17,5	22,2	26,2	13,5	20,6	126
Situação atual						
Membro deste coro e nunca integrei outro coro	24,4	40,5	17,6	7,3	10,2	205
Membro deste coro mas já fez parte de outro(s) coro(s).	18,2	39,4	24,2	6,1	12,1	99
Membro deste coro e de outro(s) coro(s) também	3,4	26,1	35,2	14,8	20,5	88
Tipo de coro						
Circuito coral	20,2	29,4	33,9	11,0	5,5	109
Musicais e jazz	22,0	46,0	22,0	4,0	6,0	50
Erudito	10,8	49,5	24,7	6,5	8,6	93
Local e popular	18,4	28,6	16,3	9,2	27,6	98
Vozes iguais	23,8	38,1	9,5	11,9	16,7	42

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Testes estatísticos: Idade - qui-quadrado = 38,199 (12); $p < 0,000$; Situação atual: qui-quadrado = 36,941 (8); $p < 0,000$; Tipo de coro: qui-quadrado = 51,118 (16); $p < 0,000$.

13.3 Motivos para a escolha e a permanência no coro

Como vem sendo dito, na perspetiva da sociologia da cultura é relevante compreender a forma como se processa quer o acesso à prática coral quer a sua manutenção (Donnat, 1996). E se, no Estudo Empírico#1, se procurou dar conta das condições e dos pré-requisitos impostos pelos coros aquando do recrutamento de novos elementos, no Estudo Empírico#2 procurou-se conhecer o lado dos indivíduos,

quer os motivos associados à escolha inicial do coro em que estão atualmente integrados²⁶⁴ quer os que determinam a permanência nesse mesmo coro.

Assim, e perante um conjunto pré-definido de motivos, pedia-se aos inquiridos, num primeiro momento, que classificassem, numa escala de 1 a 5, o grau de importância de cada um desses motivos na decisão inicial de escolha do coro.

Os resultados obtidos (quadro 13.4) evidenciam, antes de mais, a relevância de todos os itens considerados uma vez que as respetivas médias se encontram sempre no lado positivo da escala. Acresce a isto o facto de os inquiridos atribuírem especial relevância ao item 'Qualidades musicais e artísticas do maestro' (média de 4,25), o que reforça a importância da figura do diretor musical do grupo e das suas competências do ponto de vista artístico e musical (também) no momento da inicial escolha do coro. De destacar que os outros dois motivos mais valorizados, acima do ponto 4 da escala, são também diretamente relacionados com pessoas: as pessoas que integram o coro ('Relações interpessoais entre elementos do coro', com média de 4,20) e, uma vez mais, a direção artística agora incidindo especificamente nas suas competências de relação com os outros (e.g. item 'Qualidades interpessoais do maestro', com média de 4,10).

Num segundo momento, a pergunta incidia sobre os motivos de Permanência no grupo, usando para tal os mesmos itens e a mesma escala (ainda quadro 13.4). Constata-se que a decisão de permanência no grupo acentua fortemente todos os motivos considerados, à exceção do motivo mais logístico e operacional referente à 'Proximidade geográfica' – onde a importância atribuída desce de 3,94 para 3,85²⁶⁵. Identificada esta exceção, atente-se agora na comparação da posição relativa de cada um dos itens na passagem da Escolha inicial do coro para a Permanência no grupo (ainda quadro 13.4). Desta feita, repare-se que o 'Repertório musical' ganha relevância uma vez que passa de sétimo item mais valorizado na decisão de Escolha (média de 3,83) para quinto na decisão de Permanência (4,05), evidenciando a relevância deste motivo para fixar as pessoas ao grupo. O mesmo acontece com o item referente às 'Qualidades interpessoais do maestro' que passa de terceiro mais valorizado na decisão de escolha (4,1) para segundo na decisão de permanência (4,23) e também com o item 'Atividade e projetos artísticos do coro' que passa de oitavo mais valorizado na decisão de escolha (3,63) para sétimo na decisão de permanência (3,86).

²⁶⁴ Tem-se como referência o coro através do qual os inquiridos receberam o inquérito.

²⁶⁵ Considera-se, portanto, que a proximidade geográfica deixa de ser relevante na decisão de Permanência no coro. Repare-se que é o motivo mais "estável", uma vez que só se altera por circunstâncias excecionais de alteração de residência do inquirido ou, em casos muito raros, de mudança de sede do coro.

Quadro 13.4 Motivos para a Escolha e para a Permanência no coro
(média)

	Escolha	Permanência
Qualidades musicais e artísticas do maestro	4,25	4,39
Relações interpessoais entre elementos do coro	4,20	4,22
Qualidades interpessoais do maestro	4,10	4,23
Proximidade geográfica	3,94	3,85
Qualidade artística do coro	3,87	4,08
Conveniência de horários	3,87	3,89
Repertório musical	3,83	4,05
Atividade e projetos artísticos do coro	3,63	3,86
Atividade social no coro (jantares, convívios, etc.)	3,21	3,39

Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: 392.

Nota1: a escala varia entre 1 (sem importância) e 5 (extremamente importante).

Nota2: no quadro os itens estão organizados por ordem decrescente dos motivos de escolha.

De sentido contrário, ou seja, descendo de posição relativa, está o item ‘Relações interpessoais entre elementos do coro’ que passa de segundo motivo mais valorizado na decisão de escolha para terceiro na decisão de permanência no grupo – e isto apesar de um ligeiro incremento dos valores médios (de 4,20 para 4,22). Mais significativa nesta comparação de posições relativas, e como anteriormente referida, é a descida de quarto para oitavo do motivo ‘Proximidade geográfica’. De salientar ainda que, apesar do incremento nos valores médios, mantêm a sua posição relativa os itens ‘Qualidades musicais e artísticas do maestro’ (primeiro item mais valorizado quer na decisão de escolha quer na decisão de permanência), ‘Conveniência de horários’ (sexto) e ‘Atividade social no coro’ (nono).

Conclui-se, portanto, que os motivos de permanência reforçam mais vincadamente os aspetos estritamente musicais como as qualidades musicais e artísticas (da direção artística e do próprio coro), o repertório musical e os projetos artísticos. No conjunto, e apesar de reforçados na decisão de permanência, não se pode considerar que são apenas os motivos artísticos e musicais que mobilizam os indivíduos a aderir aos coros e que por sua vez asseguram a sua permanência nos coros. Como se demonstrou, também as relações interpessoais e de sociabilidade têm um papel relevante neste processo.

Uma outra perspectiva de análise é dada através da Análise de Componentes Principais (ACP), elaborada quer para os motivos de Escolha²⁶⁶ quer para os motivos de Permanência²⁶⁷ nos coros, e que permitiu identificar três componentes formadas pelos mesmos itens (quadro 13.5).

Assim, a primeira componente – Motivos artísticos – que compreende os aspetos relacionados com a figura do diretor musical do grupo e suas competências do ponto de vista artístico e musical, a qualidade artística do coro, e o repertório musical; a segunda – motivos Logísticos – que se refere à proximidade geográfica e aos horários de funcionamento; e a terceira – De sociabilidade – abarca as relações interpessoais entre elementos do coro e a atividade social do coro.

Quadro 13.5 Motivos de Escolha e de Permanência no coro - análise de componentes principais (com rotação Varimax)

Escolha	Componentes			Permanência	Componentes		
	1	2	3		1	2	3
Artísticos				Artísticos			
Qualidades musicais e artísticas do maestro	,798	,102	,048	Qualidades musicais e artísticas do maestro	,823	,144	,001
Qualidade artística do coro	,797	,038	,063	Qualidade artística do coro	,760	,153	,105
Repertório musical	,737	-,095	,091	Repertório musical	,688	-,054	,208
Atividade e projetos artísticos do coro	,692	,009	,206	Atividade e projetos artísticos do coro	,648	-,064	,392
Qualidades interpessoais do maestro	,637	,164	,177	Qualidades interpessoais do maestro	,631	,173	,206
Logísticos				Logísticos			
Proximidade geográfica	-,009	,900	,124	Proximidade geográfica	,042	,922	,150
Conveniência de horários	,112	,893	,111	Conveniência de horários	,165	,915	,061
De sociabilidade				De sociabilidade			
Relações interpessoais entre elementos do coro	,100	,102	,836	Relações interpessoais entre elementos do coro	,150	,124	,806
Atividade social no coro (jantares, convívios, etc.)	,219	,131	,790	Atividade social no coro (jantares, convívios, etc.)	,228	,098	,802
Variância explicada (cumulativa)	35,3 (35,3)	18,9 (54,2)	11,2 (65,4)	Variância explicada (cumulativa)	38,0 (38,0)	17,4 (55,5)	11,3 (66,8)

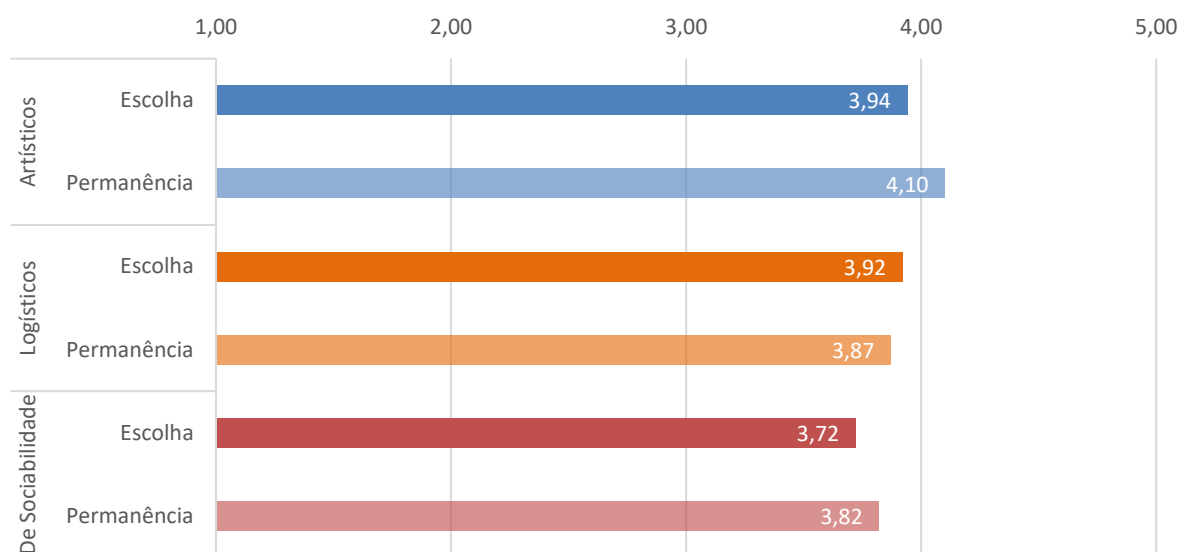
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Com base nos resultados da ACP construíram-se seis variáveis compósitas (três referentes à Escolha e outras três referentes à Permanência) que dão conta da importância média atribuída pelos inquiridos a cada subconjunto de itens. A figura 13.9 mostra os valores médios obtidos, sendo de destacar a importância que os motivos Artísticos e os motivos Sociabilidade ganham na passagem na decisão de permanência no coro. Pelo contrário, com diminuição de valores médios, estão os motivos Logísticos.

²⁶⁶ Kmo = 0,700; Bartlett Test = 884,972; $p < 0,001$.

²⁶⁷ Kmo = 0,712; Bartlett Test = 1017,335; $p < 0,001$.

Figura 13.9 Motivos de Escolha e de Permanência no coro - análise de componentes principais
(valores médios para cada uma das componentes)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: 392.

Nota 1: a escala varia entre 1 (sem importância) e 5 (extremamente importante).

Nota 2: Alfa de Cronbach (Escolha): Artísticos $\alpha = 0,796$; Logísticos $\alpha = 0,821$.

(Permanência): Artísticos $\alpha = 0,786$; Logísticos $\alpha = 0,873$;

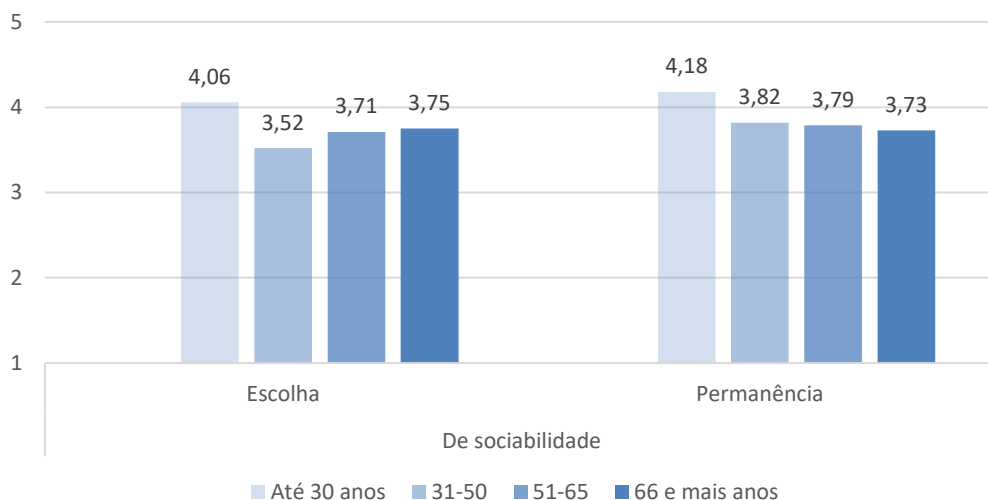
Coefficiente Spearman-Brown (Escolha) De sociabilidade $\alpha = 0,594$; (Permanência) De sociabilidade $\alpha = 0,616$.

O cruzamento com as variáveis independentes permite destacar algumas particularidades (figura 13.10)²⁶⁸. Por exemplo, são os elementos com menos de 30 anos de idade os que mais importância atribuem aos motivos de sociabilidade na decisão de escolha do coro, motivos esses que, por sua vez, surgem ainda mais reforçados aquando da decisão de permanência no coro. Pelo contrário, os mais velhos (maiores de 65 anos) tendem a valorizar mais os motivos artísticos nas decisões de escolha e de permanência num coro.

Quanto ao tipo de coros, repare-se que é nos inquiridos de coros dos tipos *Vozes Iguais* e *Musicais e jazz* os que mais valorizam os motivos de sociabilidade, os primeiros sobretudo na decisão de escolha do coro e os segundos na decisão de permanência no coro (figura 13.11).

²⁶⁸ Foram feitos vários cruzamentos com as variáveis independentes. Apresentam-se aqui apenas os que são analiticamente interessantes e estatisticamente significativos.

Figura 13.10 Motivos De Sociabilidade evocados para a Escolha e Permanência no coro segundo a Idade
(em média)



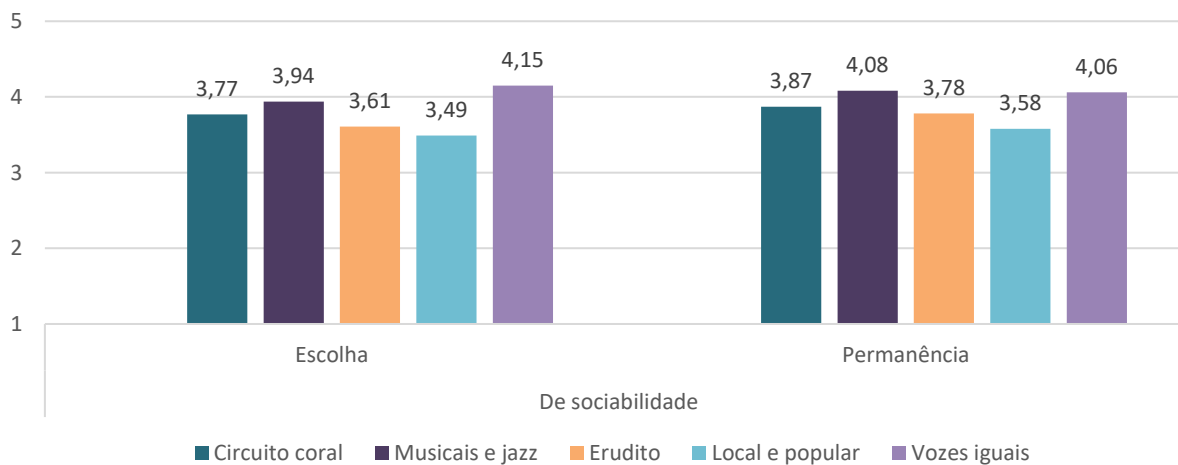
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: 392.

Nota 1: a escala varia entre 1 (sem importância) e 5 (extremamente importante).

Nota 2: Escolha: $F(3, 369) = 3,025$; $p = 0,03$; Permanência: $F(3, 365) = 2,400$; $p = 0,068$.

Figura 13.11 Motivos De Sociabilidade evocados para a Escolha e Permanência no coro segundo o Tipo de coro que os inquiridos integram
(em média)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Base: 392.

Nota 1: a escala varia entre 1 (sem importância) e 5 (extremamente importante).

Nota 2: Escolha: $F(4, 371) = 4,361$; $p = 0,002$; Permanência: $F(4, 367) = 3,200$; $p = 0,013$.

13.4 Representações associadas à prática coral

Uma última dimensão de análise, também integrada nesta perspectiva alargada da participação em coros, tem a ver com as representações sociais sobre esta prática. Nesse sentido, era solicitado aos inquiridos o grau de concordância com um conjunto muito vasto de itens²⁶⁹ que remetem para os efeitos sociais e relacionais percebidos relativamente à prática coral, designadamente no que diz respeito à construção de redes sociais e à possibilidade de interação com os outros, à sociabilidade e à cooperação. Remetem ainda para a forma como os inquiridos veem a inscrição social da sua atividade coral, os condicionamentos sociais percebidos - ou as influências normativas de outras pessoas às quais os inquiridos estão ligados (familiares ou amigos) – e também o reconhecimento social que advém da sua prática coral. Incluem-se ainda itens que se referem à aquisição de competências várias – incluindo as estritamente musicais – e também itens referentes à compreensão de si próprio, das pessoas com quem partilha a atividade coral e da comunidade em que se inserem.

Através da Análise de Componentes Principais foi possível identificar 5 componentes das representações feitas pelos elementos dos coros inquiridos²⁷⁰ (quadro 13.6).

Assim, a primeira componente - *Competências e conhecimentos musicais* – compreende um conjunto de itens que ligam a prática coral à aquisição de competências e de conhecimentos específicos no domínio da música. Mais especificamente, e a partir da perceção dos próprios inquiridos, equaciona-se até que ponto a prática coral é exigente do ponto de vista musical, melhora os conhecimentos musicais dos inquiridos, promove a exposição a uma grande variedade de estilos musicais, alarga os gostos musicais ou expande a sua perceção e a sua compreensão artística.

A segunda componente – *Sociabilidade e cooperação* – diz respeito ao contributo da prática coral para a vida social dos inquiridos, para a cooperação com os outros, para a sua integração na comunidade ou ainda como oportunidade para conhecer outras pessoas.

Já a terceira componente – designada por *Condicionamento social* – coloca a prática coral como influência direta por parte de pessoas próximas dos inquiridos (familiares ou amigos). Dito de outra forma, esta componente equaciona até que ponto a prática coral dos inquiridos é condicionada pelo facto de pessoas que lhe são próximas também cantarem em coro, darem importância e/ou valorizarem esta prática.

²⁶⁹ Como referido no capítulo 5, os itens escolhidos tiveram como base o questionário desenvolvido por R. Rensink-Hoff (2009). Assim, dos 59 itens que constituem esta proposta retiveram-se 22, cobrindo as dimensões Interação social; Social; Desenvolvimento de Competências; e Compreensão.

²⁷⁰ Kmo = 0,858; Bartlett Test = 2708,636; $p < 0,001$.

A quarta componente – *Competências sociais e aprendizagem* – diz respeito à ligação da prática coral com a aquisição de competências sociais de que são exemplo o relacionamento com os outros, a oportunidade de aprender com os outros e o conhecimento de si próprio.

A quinta e última componente – *Reconhecimento social* – compreende um conjunto de aspetos que advêm da prática coral, entre eles o reconhecimento e o respeito dos outros, a alegria e o prazer que proporciona aos outros e a confiança que traz aos inquiridos.

Quadro 13.6 Representações associadas à prática coral – análise de componentes principais (com rotação Varimax)

	componentes				
	1	2	3	4	5
Competências e conhecimentos musicais					
Cantar em coro melhora os meus conhecimentos musicais.	,791	,306	-,022	,056	,108
Cantar em coro é exigente do ponto de vista musical.	,742	,072	,104	,022	,110
Cantar em coro expande a minha perceção e compreensão artística.	,705	,233	-,022	,172	,119
Cantar em coro proporciona-me uma exposição a uma grande variedade de estilos musicais.	,666	,008	,063	,435	,065
Cantar em coro permite-me alargar os meus gostos musicais.	,591	,133	,068	,491	,098
Sociabilidade e cooperação					
Cantar em coro interfere positivamente na minha vida social.	,076	,781	-,002	,199	,041
Cantar em coro dá-me a possibilidade cooperar com os outros.	,239	,722	,111	,198	,001
Cantar em coro permite-me conhecer outras pessoas.	,170	,693	-,023	,283	,001
Cantar em coro faz-me sentir parte de uma comunidade.	,120	,688	-,040	-,101	,312
Condicionamento social					
Eu canto em coro porque os outros de quem estou próximo valorizam o canto coral.	,078	-,030	,893	-,010	,232
Eu canto em coro porque cantar em coro é uma atividade importante para as pessoas que conheço melhor.	,131	-,011	,890	-,009	,154
Eu canto em coro porque as pessoas de quem estou próximo também cantam em coros.	-,074	,075	,816	,172	,084
Competências sociais e aprendizagem					
Cantar em coro permite-me aprender a lidar com uma variedade de pessoas.	,125	,250	,072	,786	,152
Cantar em coro permite-me explorar minhas próprias forças.	,258	,191	,076	,627	,354
Cantar em coro oferece-me uma oportunidade para eu aprender com os outros.	,311	,361	,030	,463	,190
Reconhecimento social					
Sinto que ao cantar em coro sou reconhecido e respeitado pelos outros.	,144	,059	,272	,107	,815
Cantar em coro aumenta meu ego e faz-me sentir mais confiante.	,077	,067	,217	,245	,791
Cantar em coro permite-me dar alegria e prazer aos outros.	,317	,293	,067	,236	,473
Variância explicada (cumulativa)	16,1 (16,1)	14,4 (30,5)	13,5 (44,0)	11,2 (55,2)	10,7 (65,9)

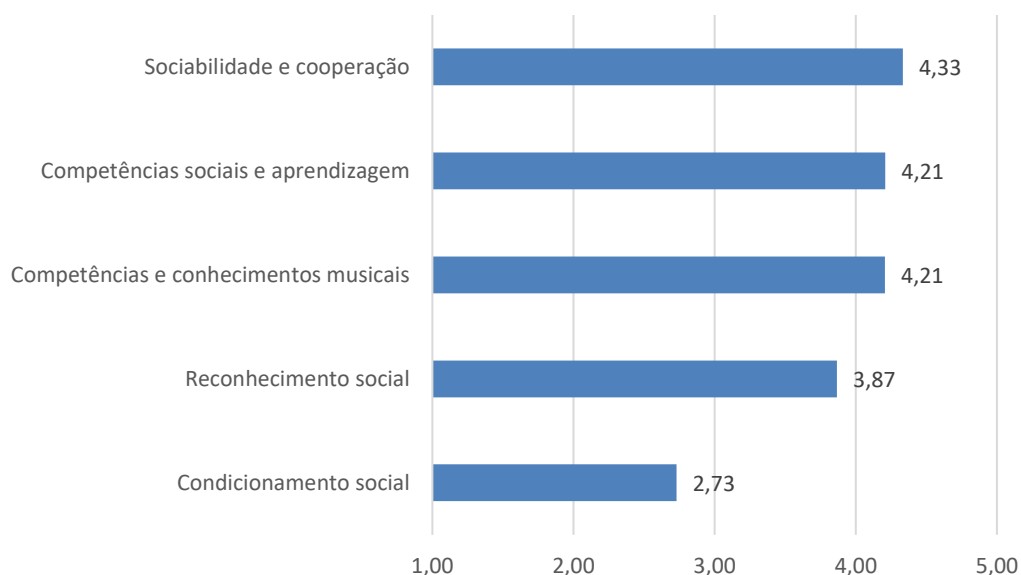
Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Com base nos resultados da Análise de Componentes Principais construíram-se cinco variáveis compósitas que dão conta da concordância atribuída pelos inquiridos a cada subconjunto de itens. A

figura 13.12 mostra os valores médios obtidos, sendo de destacar o elevado grau de concordância em três delas, todas com valores muito próximos e sempre acima do ponto 4 da escala: *Sociabilidade e cooperação* (4,33), *Competências sociais e aprendizagem* (4,21) e *Competências e conhecimento musicais* (também com 4,21). A elevada valorização destas três componentes é em si própria muito significativa, uma vez que evidencia a prevalência destas dimensões também no campo das representações associadas à prática coral.

De destacar ainda o facto de as duas restantes componentes - que dizem respeito ao reconhecimento e o condicionamento social - terem valores bastante inferiores (3,07 e 2,73, respetivamente). Neste sentido, os dados apontam para um posicionamento por parte dos inquiridos segundo o qual se pertence a um coro não pelo reconhecimento que daí advém ou em resposta a pressões sociais.

Figura 13.12 Representações associadas à prática coral
(valores médios para cada uma das componentes)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Nota: a escala varia entre 1 (discordo totalmente) e 5 (concordo totalmente).

Alfa de Cronbach: Sociabilidade e cooperação $\alpha = 0,759$; Competências sociais e aprendizagem $\alpha = 0,717$; Competências e conhecimentos musicais $\alpha = 0,819$; Reconhecimento social $\alpha = 0,727$; Condicionamento social $\alpha = 0,862$.

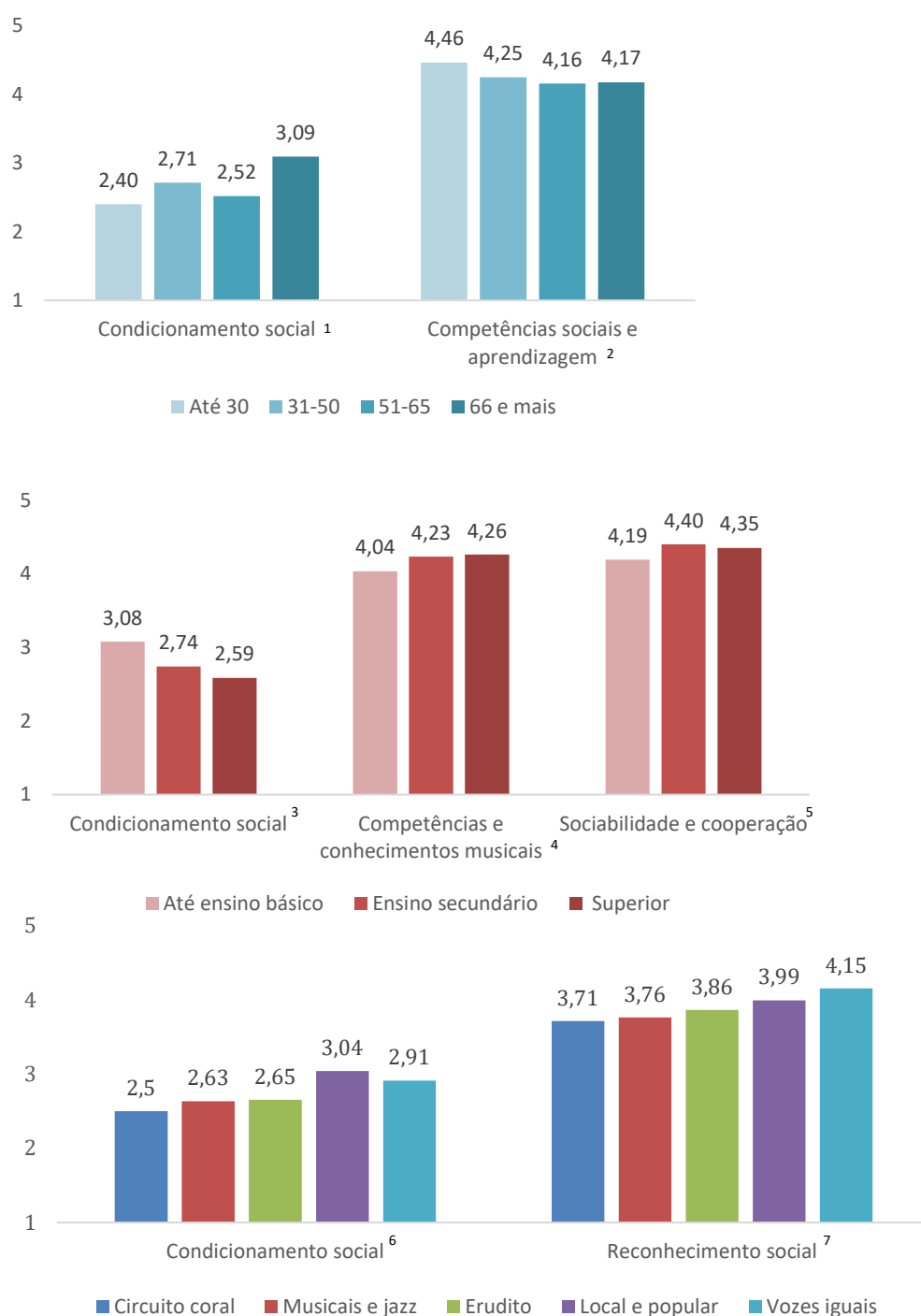
O cruzamento com as variáveis de base evidencia diferenças muito pequenas nos valores, o que significa que as representações associadas à prática coral são elas próprias transversais e por isso partilhadas²⁷¹.

²⁷¹ Foram feitos vários cruzamentos com as variáveis independentes. Apresentam-se aqui os que são analiticamente interessantes e estatisticamente significativos.

Ainda assim encontram-se algumas diferenças estatisticamente significativas (figura 13.13), pelo que se pode concluir que as *Competências sociais e de aprendizagem* são mais valorizadas nas idades mais jovens; o *Condicionamento social* associado à prática coral é mais vincado nos inquiridos com 66 e mais anos e nos menos escolarizados; as *Competências e conhecimentos musicais* são mais valorizadas com o aumento da escolaridade, valorização essa que se estende também à *Sociabilidade e cooperação*.

Tendo em conta a tipologia de coros, constata-se que é nos inquiridos que integram coros dos tipos *Local e popular* e *Vozes Iguais* que mais se faz sentir quer o *Condicionamento social* associado à prática coral e quer *Reconhecimento social* por esta prática. Os primeiros sobretudo no *Condicionamento social* (3,04 face à média da amostra de 2,73) e os segundos em especial no *Reconhecimento social* desta prática (4,15 face à média da amostra de 3,87). Uma explicação para este resultado pode estar nas características destes tipos de coros que, como se viu anteriormente no capítulo 10, são os que detêm um maior enraizamento e identidade local, conferida quer pelo repertório (maioritariamente música tradicional portuguesa) quer pelo local de sede (sobretudo em Áreas Predominantemente Rurais, no caso dos coros de tipo *Vozes iguais* e em Áreas Mediamente Urbanas, no caso dos coros de perfil *Local e popular*).

Figura 13.13 Representações associadas à prática coral por Idade, Escolaridade e Tipo de coro que os inquiridos integram (média)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Nota 1: a escala varia entre 1 (discordo totalmente) e 5 (concordo totalmente).

Nota 2: ¹ F(2, 375)=6,691; p = 0,001; ² F(3, 380) = 3,51; p = 0,015. ³ F(2, 375)=6,691; p = 0,001; ⁴ F(2, 376) = 4,997; p = 0,007; ⁵ F(2, 380) = 2,933; p = 0,054; ⁶ F(4, 380)=4,000; p = 0,003; ⁷ F(4, 382)=3,965; p = 0,004.

14. Prática coral e demais práticas culturais

O capítulo 14 é dedicado às práticas culturais dos elementos dos coros. Assim, num primeiro momento, dá-se conta dos dados do Inquérito relativamente a um conjunto vasto de práticas culturais, incluindo as de saída, as domésticas e, também, as expressivas. Num segundo momento, recorrendo à confrontação com outras fontes estatísticas, procura-se perceber de que forma é que as práticas culturais dos elementos dos coros se diferenciam das do conjunto da população portuguesa.

14.1 Práticas culturais dos elementos dos coros

Começa-se por procurar conhecer os hábitos de fruição dos elementos dos coros relativamente a um conjunto alargado de outras atividades culturais. Assim, tem-se em conta as atividades associadas às práticas culturais de saída (e.g. assistir a espetáculos ao vivo, ir ao cinema, etc.) bem como outras geralmente associadas ao espaço doméstico (como ver ou ouvir um programa cultural na rádio ou televisão, ler um livro, etc.). A prática de assistir a concertos de outros coros foi objeto de uma abordagem específica numa outra pergunta. O mesmo acontece para um conjunto de práticas culturais expressivas (e.g. cantar, dançar, tocar um instrumento musical, etc.)²⁷².

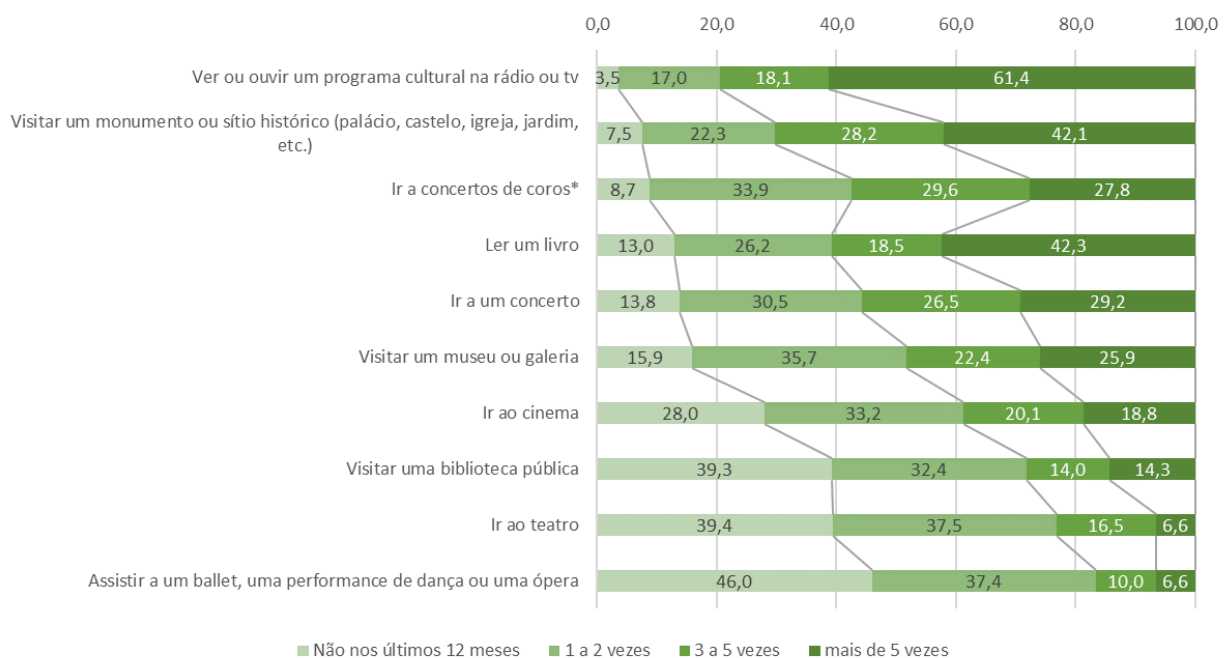
A figura 14.1 ilustra a frequência com que os elementos dos coros participaram em diferentes atividades culturais, diferenciando quatro níveis de intensidade de participação. Constatou-se, antes de mais, uma muito elevada adesão a todas as atividades consideradas, com destaque para o visionamento

²⁷² À exceção da pergunta sobre o a assistência a concertos de outros coros, a base para a escolha das atividades e dos indicadores a recolher foi o instrumento de notação utilizado no Eurobarómetro especial sobre o acesso e a participação cultural – *Special Eurobarometer 399* (Eurobarómetro, 2013) de forma a permitir uma confrontação, à escala nacional e à escala europeia, com a população.

ou audição de um programa cultural na rádio ou televisão. De facto, mais de 97% afirma ter realizado esta atividade pelo menos uma vez nos últimos 12 meses. Pelo contrário, atividades como assistir a um ballet, uma performance de dança ou uma ópera, ir ao teatro ou visitar uma biblioteca pública são praticadas por quase dois terços dos inquiridos.

De entre as atividades realizadas com maior intensidade (isto é, mais de 5 vezes nos últimos 12 meses), destaca-se o já mencionado visionamento ou audição de programas culturais na rádio ou televisão (61%), mas também a visita a monumentos ou sítios históricos e a leitura de livros (ambos representam 42% da amostra).

Figura 14.1 Práticas culturais dos elementos dos coros
(percentagens em linha)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Nota1: excluem-se as não respostas.

Nota2: fez-se uso das escalas de frequência e das atividades culturais consideradas no Eurobarómetro especial sobre acesso e participação cultural (Eurobarómetro, 2013) de forma a permitir uma confrontação, à escala nacional e à escala europeia, com a população. A esta bateria de indicadores, acrescentou-se uma nova pergunta sobre a atividade de “assistir a concertos de coros” (*) cujos resultados se incluem no presente gráfico.

Não descurando os aprofundamentos que adiante se farão sobre as práticas culturais, é importante ter em conta que, também aqui, se manifesta a conhecida relação direta entre práticas culturais e escolaridade (Neves, 2015, pp. 36-39; Pais et al., 2022). Direta é também a relação com a experiência

coral dos inquiridos, ou seja, a regularidade de realização de cada uma das práticas culturais cresce com os anos de experiência coral e com o número de coros que o inquirido integrou ao longo da vida.

Como anteriormente referido, procurou-se também conhecer em pormenor a frequência com que os inquiridos assistem a concertos de outros coros. A especificidade de “assistir a concertos de coros” surge, tal como se viu anteriormente, como uma prática ligeiramente mais frequente do que aquela geralmente entendida como “assistir a concertos”, apesar da aparente redundância das respostas a estas duas questões. O objetivo por detrás desta formulação é perceber de que forma a condição de praticante de uma atividade expressiva – condição sob a qual os inquiridos foram auscultados – se entrecruza com a condição de público dessa mesma atividade.

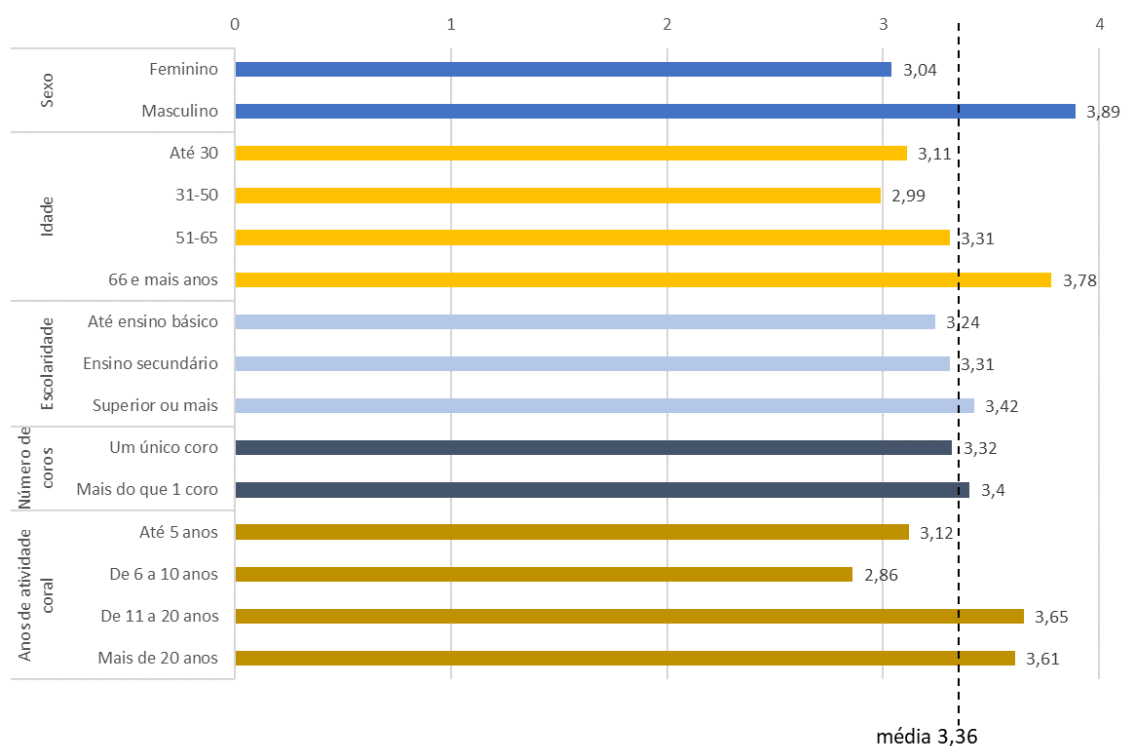
A figura 14.2 mostra o resultado do cruzamento com as variáveis de caracterização sociográfica, evidenciando aspetos interessantes e, de alguma forma, não esperados. Em primeiro lugar, que a assistência a concertos de coros tem maior incidência junto dos homens do que junto das mulheres (3.89 contra 3.04, valores em média).

Em segundo lugar, e relativamente à idade, constata-se um aumento da prática de assistir a concertos de outros coros com a idade dos inquiridos, resultado que é contrário à conhecida correlação negativa entre as práticas culturais e a idade, mesmo em contexto de participação artística (Gomes, 2022). Dito de outra forma, os resultados evidenciam que a participação em coros parece ser catalisadora da atividade de assistir a concertos de coros, sobretudo junto da população mais velha.

Já quanto à escolaridade, e apesar dos dados evidenciarem uma relação direta com a prática de assistir a concertos de coros, as diferenças entre os valores obtidos para cada escalão de escolaridade são muito pequenas ou pequenas (3,24 para os inquiridos com escolaridade até ao ensino básico, 3,31 para os com o ensino secundário e 3,42 para os com o ensino superior), quase que esbatendo o conhecido efeito da escolaridade nas práticas culturais (Neves, 2015, pp. 36-39; Pais et al., 2022). Neste sentido, será de concluir que a condição de praticante desta atividade expressiva de cantar em coro incrementa outros modos de participação cultural, sobretudo junto dos indivíduos com escolaridade mais baixa.

Um quarto ponto, este de alguma forma já esperado, prende-se com a ligação entre a intensidade da prática de assistir a concertos de coros e a intensidade da própria prática coral dos inquiridos, ou seja, a condição de público cresce com os anos de experiência coral e com o número de coros que o inquirido integrou ao longo da vida. Em todo o caso, importa notar a forte coexistência de uma dupla condição: como público (dos concertos), para além de participante (nos coros).

Figura 14.2 Assistir a concertos de coros nos últimos 12 meses segundo o Sexo, Idade, Escolaridade, Número de coros e Anos de atividade coral (média)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros, 2019.*

Escala: 0 (Não realizou nos últimos 12 meses), 1,5 (1 a 2 vezes), 4 (3 a 5 vezes), 6 (mais de 5 vezes).

Nota: excluem-se as não respostas.

Testes estatísticos: Sexo: $F(3, 372) = 5,733, p < 0,001$; Idade: $F(3, 373) = 3,865, p = 0,010$; Escolaridade: $F(3, 366) = 3,086, p = 0,027$; Número de coros: $F(3, 374) = 0,206, p = 0,892$; Anos de atividade coral: $F(3, 361) = 2,534, p = 0,057$.

14.2 Práticas expressivas dos elementos dos coros

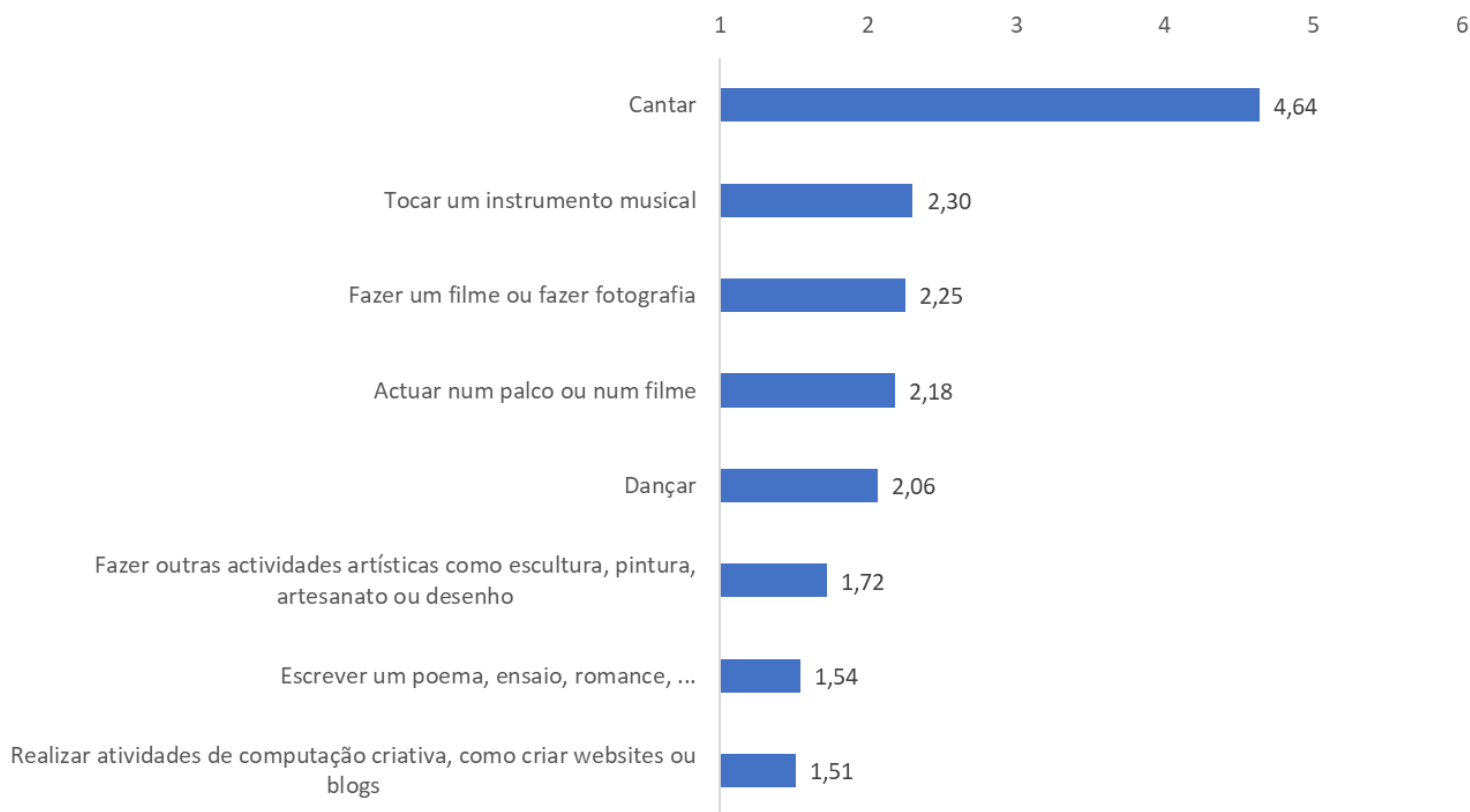
As práticas expressivas constituem uma outra vertente de análise. Assim, e perante um conjunto alargado de atividades – umas diretamente associadas a domínios artísticos, outras relacionadas com a utilização de meios digitais para fins culturais e artísticos – era solicitado aos inquiridos que indicassem a regularidade com que praticavam cada uma delas, individualmente ou em grupo (figura 14.3).

Os dados mostram, como se esperaria, uma destacada adesão à atividade de cantar. Em valores médios, esta adesão situa-se nos 4.64, ou seja, próxima do ponto 5, o máximo da escala (várias vezes por semana). Outras atividades de natureza artística (como tocar um instrumento musical, fazer filme ou fotografia e dançar) são, em média, raramente realizadas. As atividades expressivas mais restritas

são a computação criativa (1.51), a escrita literária (1.54) e, com uma média ligeiramente superior, a opção agregada atividades artísticas como escultura, pintura, artesanato ou desenho (1.72).

Figura 14.3 Práticas expressivas dos elementos dos coros

(média)



Fonte: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019.

Escala: 1 (nunca), 2 (raramente), 3 (1 a 3 vezes por mês), 4 (1 vez por semana), 5 (várias vezes por semana) e 6 (diariamente ou quase).

14.3 Diferenciação face à população portuguesa

Pretende-se, agora, perceber de que forma é que as práticas culturais dos elementos dos coros se diferenciam das do conjunto da população portuguesa. Isto porque, como vários autores têm demonstrado, a frequência de espaços e de eventos culturais aumenta com o envolvimento em atividades artísticas, incluindo as amadoras (ver, por exemplo, Donnat, 1996, p. 73)²⁷³.

De acordo com os dados disponíveis, uma aproximação possível é dada pelo Eurobarómetro especial sobre acesso e participação cultural (Eurobarómetro, 2013). A referência usada, é, para cada uma das 9 atividades culturais, a realização pelo menos uma vez nos últimos 12 meses (quadro 14.1).

Quadro 14.1 Práticas culturais: comparação com os dados do Eurobarómetro
(percentagem)

	<i>Pelo menos 1 vez nos últimos 12 meses</i>		
	EE#2 (2019)	Eurobarómetro (2013)	
		Portugal	EU-27
Ver ou ouvir um programa cultural na rádio ou tv	91,1	61,4	72,2
Visitar um monumento ou sítio histórico (palácio, castelo, igreja, jardim, etc.)	88,0	26,7	51,9
Ler um livro	83,9	39,7	68,1
Ir a um concerto	81,4	19,0	35,1
Visitar um museu ou galeria	79,3	17,4	37,8
Ir ao cinema	67,6	28,9	52,0
Visitar uma biblioteca pública	56,4	15,2	31,4
Ir ao teatro	56,1	13,4	27,9
Assistir a um ballet, uma performance de dança ou uma ópera	49,7	7,9	18,1

Fontes: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019 e *Special Eurobarometer 399* (2013).

Notas: i) Dados do Eurobarómetro ponderados por 'Weight EU-27'; ii) as percentagens resultam da soma das respostas mais de 5 vezes, 3 a 5 vezes e 1 a 2 vezes.

Assim, e de acordo com as análises já produzidas a partir desta fonte (ver, por exemplo, J. L. Garcia et al., 2014; J. S. Neves, 2015), a incidência das práticas culturais na população portuguesa fica muito aquém da média da União Europeia. Repare-se, por exemplo, que em algumas das práticas culturais (como visitar uma biblioteca pública, ir ao teatro ou a assistir a um ballet, uma performance de dança

²⁷³ A partir do caso francês, Olivier Donnat argumenta que esta correlação não é surpreendente uma vez que se trata de duas formas diferentes de manifestar o interesse, mais ou menos significativo, que os indivíduos têm pela cultura. Assim sendo, as condições de acesso a ambas as formas estão sujeitas às mesmas restrições, aos mesmos fatores que promovem ou, pelo contrário, dificultam o acesso a estas duas formas de prática cultural e às mesmas variáveis sociodemográficas, a começar pelo grau de escolaridade (Donnat, 1996, p. 73).

ou uma ópera) as percentagens de realização na população portuguesa não chegam a metade das referenciadas para a União Europeia.

Porém, quando se altera o enfoque da análise tendo em conta o segmento dos que cantam regularmente num coro (Estudo Empírico#2), os níveis de incidência das práticas culturais são substancialmente mais elevados superando quer os valores referenciados à população nacional quer os referenciados para o conjunto da população dos (então) 27 países que constituíam união europeia.

Repare-se, por exemplo, que as percentagens dos que realizaram pelo menos uma vez nos últimos meses uma atividade cultural, variam, no caso dos elementos dos coros, entre 50% e os 91%, ao passo que para a população nacional os valores situam-se entre os 8% (assistir a um ballet, uma performance de dança ou uma ópera) e os 61% (ver ou ouvir um programa cultural na rádio ou tv).

Retomando a hipótese inicial, parece confirmar-se também para os elementos dos coros uma intensificação da frequência de espaços culturais e de espetáculos. Mais, este destaque não se limita a práticas culturais de saída (e.g. como a frequência de espaços culturais e espetáculos – tal como constatado em por Donnat (1996, p. 73) –, mas estende-se também por atividades culturais geralmente associadas ao contexto doméstico como a leitura de livros ou o visionamento/audição de um programa cultural na rádio ou televisão.

Índice de Práticas Culturais

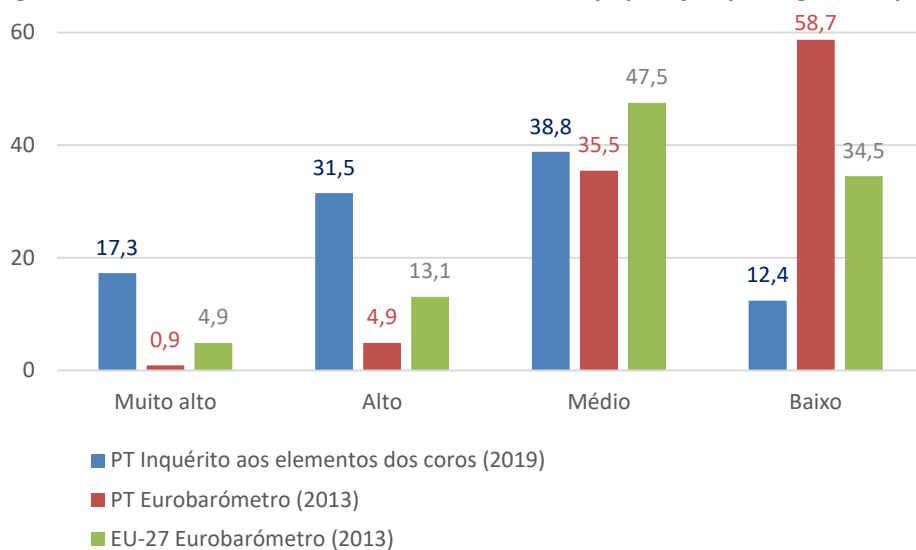
Uma outra análise pode ser feita a partir de um Índice de práticas culturais²⁷⁴, um dos indicadores-síntese propostos pelo Eurobarómetro e que ajudam a identificar níveis de participação e de acesso a diferentes atividades culturais. Reflete simultaneamente três parâmetros: a realização (ou não), a intensidade ou regularidade de realização e a acumulação de atividades realizadas (J. S. Neves, 2015, p. 33).

De salientar que se tiveram as necessárias cautelas para a confrontação entre os dados do Eurobarómetro e os dados do Estudo Empírico#2, designadamente no que diz respeito às limitações

²⁷⁴ De acordo com os procedimentos estabelecidos pelo Eurobarómetro (Eurobarometro, 2013, p. 9) o Índice de Prática Cultural é elaborado a partir da agregação dos resultados obtidos para as 9 atividades culturais consideradas. Assim, por cada atividade realizada mais de cinco vezes nos últimos 12 meses atribuem-se 3 pontos; por cada atividade realizada entre três e cinco vezes no último ano atribuem-se 2 pontos; por cada atividade realizada uma ou duas vezes nos últimos 12 meses atribui-se 1 pontos e 0 pontos para as atividades não realizadas nesse mesmo período. A este esquema acresce a aplicação de um parâmetro de correção que valoriza a regularidade elevada das práticas em detrimento da diversidade com fraca intensidade. A pontuação final obtida a partir daqui varia entre 0 e 27 pontos, correspondendo os escalões do índice de prática cultural aos seguintes intervalos: índice 'baixo' entre 0 e 6 pontos; 'médio' entre 7 e 13 pontos; 'alto' entre 14 e 20; 'muito alto' entre 21 e 27 (Eurobarometro, 2013, p. 9).

decorrentes quer dos métodos utilizados²⁷⁵ quer dos diferentes períodos de referência dos dados (2013 para o Eurobarómetro e 2019 para o inquérito aos elementos dos coros). Ainda assim, o *Special Eurobarometer 399* constitui um “instrumento comparativo valioso” (J. L. Garcia et al., 2014, p. 134) mantendo-se, à data da construção do questionário do EE#2, a referência mais recente, à escala nacional, com informação sobre a participação cultural, tendo como universo a população residente com mais de 15 anos.

Figura 14.4 Índice de Práticas Culturais (amostra, população portuguesa e população europeia)



Fontes: *Inquérito aos elementos dos coros*, 2019 e *Special Eurobarometer 399* (2013).

Nota: Dados do Eurobarómetro ponderados por ‘Weight EU-27’.

Os dados obtidos figura 14.4 mostram que os níveis “muito alto” e “alto” – correspondentes a elevados graus de intensidade e regularidade de várias práticas culturais em simultâneo – têm grande incidência junto dos elementos dos coros (17% e 32%, respetivamente) o que contrasta de sobremaneira com os valores obtidos para população nacional (1% e 5%, respetivamente).

Em sentido contrário esta relação também se verifica: o nível “baixo” – correspondente a diminutos graus de intensidade e regularidade de práticas culturais – corresponde a 59% da população portuguesa, mas apenas 19% dos elementos dos coros.

²⁷⁵ Como referido anteriormente (nota de rodapé 80), no caso do Eurobarómetro, vários autores chamam à atenção para limitações em termos de método como é o caso da dimensão das amostras nacionais, a tradução dos questionários, a (des)adequação das perguntas aos diferentes contextos nacionais, o período em que decorre a aplicação do questionário (Petraokos et al., 2005), limitações essas que são particularmente vincadas quando se passa do nível da UE para o nível nacional (Skaliotis, 2002).

Notas conclusivas – Estudo Empírico#2

Após a análise dos coros, esta Parte IV centrou-se nos elementos que os integram. A análise dos dados resultantes deste Estudo Empírico#2 teve em conta sete dimensões: experiência coral ao longo da vida, atividades desenvolvidas no âmbito dos coros, impacto e representações associadas à prática coral, práticas culturais, formação/educação musical, perfil social e redes de relações familiares.

O questionário, com dois modos de administração (online e em papel), dirigia-se aos elementos de coros com mais 15 anos de idade e foi aplicado a uma amostra aleatória e estratificada construída a partir dos resultados do Inquérito aos Grupos Corais Amadores (Estudo Empírico#1) tendo-se obtido 392 respostas válidas.

Em traços gerais, os resultados quanto ao perfil social dos elementos dos coros (capítulo 11) segue duas características conhecidas, quer através da revisão da bibliografia, quer através do Estudo Empírico#1: os coralistas são sobretudo mulheres (63%) e a estrutura etária é transversal a todas as gerações, embora com uma forte incidência nas idades ativas e de reforma, ou seja, entre aqueles com 45 e mais anos. A estas características já conhecidas acrescentam-se outras muito relevantes. É o caso da elevada qualificação escolar, tendo 56% dos inquiridos completado o grau de licenciatura ou superior. É também o caso da importante participação por parte de indivíduos com níveis de escolaridade mais baixos (22% tem até o 3º ciclo do ensino básico)²⁷⁶. Quanto à profissão, sobressai, com um peso 46% da amostra, a sobre-representação do Grande Grupo Especialistas das atividades intelectuais e científicas (INE) e, quanto à categoria socio-profissional, uma sobre-representação da categoria dos PTE - Profissionais Técnicos de Enquadramento, com 59% da amostra (tipologia ACM – Almeida, Costa e Machado).

A aprendizagem musical dos elementos dos coros amadores faz-se de múltiplos modos e em diferentes fases do *curso de vida*, incluindo no período de pertença a um grupo coral, ganhando relevância as diferentes formas de educação não formal consideradas, em especial as ‘Sessões pontuais de formação no âmbito deste coro’, referidas por 22% dos inquiridos, o que evidencia o papel relevante dos coros no processo da aprendizagem musical das pessoas que os integram.

Os dados também evidenciam a importância que as redes de relações familiares detêm na prática coral amadora. Conclui-se que esta é uma atividade que envolve muito frequentemente vários elementos da mesma família uma vez que 61% dos inquiridos confirma a ligação de pelo menos um dos

²⁷⁶ De salientar que o recurso a dois modos de administração do questionário (online e em papel) permitiu contornar uma das desvantagens geralmente associadas aos inquéritos online – designadamente a restrição à população com acesso à Internet e com competências para fazer o autopreenchimento do inquérito online (Bryman, 2012, p. 677) – pelo que os dados obtidos permitem dar conta de um muito importante contingente de elementos dos coros, sobretudo mais velhos e menos escolarizados.

seus familiares à prática coral, sendo os parentescos colaterais (irmãos, primos, tios ou sobrinhos) os que mais se destacam (52% dos coralistas inquiridos refere pelo menos um deles).

Quanto ao capítulo 12 – que incide sobre a experiência coral ao longo da vida – evidenciam-se diferentes formas de inscrição da prática coletiva de cantar em coro nos *cursos de vida* dos inquiridos. Constata-se que esta prática se pode estender por períodos de maior (ou menor) duração; pode ser vivida de forma contínua ou espaçada por períodos mais ou menos prolongados de interregno. Complementarmente, pode ser experienciada num único coro ou, pelo contrário, experienciada em vários coros de forma sucessiva ao longo do tempo ou, até, de forma cumulativa, ou seja, simultânea no tempo.

Assim, quatro fatores sobressaem na análise dos percursos individuais: a idade em que iniciaram a atividade regular num coro, o total de anos de experiência coral, a mobilidade entre coros e os períodos de participação simultânea em mais do que um coro. Quanto à idade em que os inquiridos iniciaram a atividade regular num coro, os dados recolhidos evidenciam que o primeiro contacto se dá em idades tardias (aos 37 anos, em média), sendo apenas 13% os inquiridos que iniciaram a prática antes dos 15 anos de idade. Já no que diz respeito aos anos de experiência coral, os dados mostram que esta se estende por períodos relativamente longos: a média apurada é de 14 anos. Relativamente aos períodos de participação simultânea em mais do que um coro, representam 22% da amostra os inquiridos que, no momento da aplicação do inquérito, integravam mais do que um coro e 33% os que, em algum momento do seu percurso coral, já foram membros de mais do que um coro.

O último ponto do capítulo 12 incide sobre períodos e circunstâncias que determinaram, para os indivíduos, uma atividade coral mais (ou menos) intensa. Neste sentido, e como condicionantes de uma maior ou menor intensidade da prática coral, não se encontraram apenas circunstâncias endógenas à vida pessoal dos inquiridos (e.g. trabalho, família, etc.) mas também circunstâncias relacionadas com a própria atividade coletiva dos coros a que o inquirido está (ou esteve) ligado. Esta é, aliás, a circunstância que mais inquiridos associam a períodos de maior intensidade da atividade coral. Pelo contrário, para os períodos de menor intensidade da atividade coral, as circunstâncias mais referidas são as ligadas ao trabalho e à família.

O capítulo 13 diz respeito a um conjunto de dimensões de análise que dão conta das diferentes formas de participação dos indivíduos nas atividades dos coros. Partindo-se de uma perspetiva ampla de participação cultural que tem em conta não só as atividades concretas realizadas pelos indivíduos no âmbito dos coros – na vertente artística e na vertente organizativa complementar à coral, de apoio e suporte ao funcionamento destes agrupamentos –, mas também os recursos individuais mobilizados para esta participação (em termos de tempo e de despesas monetárias), os motivos que estão por detrás das decisões de escolha e de permanência no coro e ainda as representações sociais que os inquiridos têm relativamente à prática coral, como se verá adiante.

Os dados apurados evidenciam, antes de mais, o elevado envolvimento por parte dos inquiridos em diversas atividades de apoio e de suporte à prática coral. Ou seja, conclui-se que são características gerais e transversais (que em parte decorrem da generalizada ancoragem no modelo associativo dos coros, em parte do seu funcionamento como agrupamento artístico e, finalmente, por se tratar em específico de um grupo coral) e que são assumidas pelos seus membros. Evidenciam ainda uma predisposição para participar nas atividades complementares de apoio aos coros, que se concretiza em contextos e circunstâncias específicos da atividade dos coros, como a organização e divulgação das atuações e demais iniciativas. Traduz, assim, uma maneira de estar e de envolvimento nas atividades dos coros.

No total, os elementos dos coros despendem, em média, um pouco mais do que cinco horas por semana em atividades relacionadas ou decorrentes da sua ligação aos coros. Em específico: 2 horas e 24 minutos, em média, nos ensaios regulares, mas também em convívios entre elementos do coro, estudo individual ou trabalho autónomo e em deslocações para os ensaios, todas estas atividades com valores médios superiores a uma hora semanal.

Relativamente aos financeiros recursos mobilizados, 18% dos inquiridos afirma não ter qualquer despesa com a sua atividade coral; 60% declara despende até 25€ por mês; 9% gasta mais de 25€ e 13% afirma ter despesas, mas não consegue determinar, ou quantificar, o valor despendido por mês nesta atividade. Quanto ao tipo de despesa, as mais substanciais são as que se referem às quotas ou mensalidades, referidas por 60% dos inquiridos, seguidas das referentes ao transporte (47%), às cópias de partituras (15%) e, por fim, a outras despesas (19%).

Os motivos para a permanência dos indivíduos nos coros estão ligados a aspetos estritamente musicais como as qualidades musicais e artísticas (da direção artística e do próprio coro), o repertório musical e os projetos artísticos. No entanto, e apesar de reforçados na decisão de permanência, não se pode considerar que são apenas estes os motivos que mobilizam os indivíduos. Como se demonstrou, também as relações interpessoais e de sociabilidade têm um papel relevante neste processo.

Já quanto às representações associadas à prática coral teve-se em conta um conjunto muito vasto de itens que remetem para: os efeitos sociais e relacionais percebidos relativamente à prática coral, a forma como os inquiridos veem a inscrição social da sua atividade coral, os condicionamentos sociais percebidos, o reconhecimento social que advém da sua prática coral e ainda os relacionados com a aquisição de competências várias – incluindo as estritamente musicais – e a compreensão de si próprio, das pessoas com quem partilha a atividade coral e da comunidade em que se inserem. A partir de uma Análise de Componentes Principais (ACP), foi possível constatar o elevado grau de concordância por parte dos inquiridos em três componentes: Sociabilidade e cooperação, Competências sociais e aprendizagem e Competências e conhecimento musicais. A elevada valorização destas três

componentes é em si própria muito significativa, uma vez que evidencia a prevalência destas dimensões também no campo das representações associadas à prática coral.

Quanto às práticas culturais (capítulo 14) - constatam-se, por parte dos elementos dos coros, níveis de incidência substancialmente elevados, ultrapassando não só os valores referenciados à população portuguesa mas sobretudo os referenciados para o conjunto da população dos (então) 27 países que constituíam União Europeia. Estes resultados evidenciam uma relação com a experiência coral dos inquiridos, ou seja, a regularidade de realização de cada uma das práticas culturais cresce com os anos de experiência coral e com o número de coros que o inquirido integrou ao longo da vida. Neste contexto, importa salientar a forte coexistência de uma dupla condição: como públicos (dos concertos corais), para além de participantes (nos coros).

Conclusão

O mundo coral e os modos de relação com as práticas corais

Os dois estudos empíricos levados a cabo no âmbito da presente pesquisa – um incidindo sobre os coros amadores em Portugal (Estudo Empírico#1) e outro sobre os indivíduos que os compõem (Estudo Empírico#2) –, permitiram recolher um conjunto de informação que importa agora agregar, relacionar e avançar com uma interpretação sociológica.

Assim, neste último capítulo faz-se uma discussão alargada dos resultados destes estudos à luz dos conceitos de *mundos da arte* (Becker, 2010[1982]) e de *modos de relação* (A. F. Costa, 2004) dos indivíduos com a prática de cantar em coro. Ou seja, faz-se uma síntese dos resultados, retomando estes dois conceitos já apresentados no ponto 1.2, lendo os resultados a partir destas perspetivas e contribuindo assim para a concretização dos objetivos da presente pesquisa que são, relembre-se, contextualizar a prática amadora de cantar em coro, interpretar os modos de relação dos elementos dos coros com a prática coral e compreender a relevância desta prática para os elementos dos coros. Neste sentido, exploram-se as proximidades e semelhanças, mas também as particularidades e diferenças, as nuances evidenciadas pelos dados recolhidos e anteriormente analisados, dando conta da abrangência e diversidade deste *mundo artístico* em que se situam quer os coros amadores enquanto organizações coletivas, quer os indivíduos que os integram.

O mundo coral

Esta pesquisa recorre do ponto de vista teórico e procura contribuir para o aprofundamento da perspectiva dos *mundos da arte* de Howard S. Becker (2010[1982]) com as adaptações que as especificidades do objeto de estudo – os coros e os seus elementos – suscitam, ao retomar como uma das principais influências a investigação de G. Lurton sobre este objeto em França (2011), que se revelou particularmente relevante do ponto de vista heurístico, e a sua aplicação à realidade portuguesa, contribuindo assim para a reflexão sobre os mundos artísticos na *modernidade tardia* (Guerra & P. Costa, 2016).

Estrutura e processos de decisão

Na perspectiva de Becker, a arte é entendida como um processo coletivo cooperativo, produto de uma ação social coordenada, que envolve uma grande diversidade de pessoas que integram e apoiam, das mais variadas formas, a criação e divulgação de produções artísticas. O mundo dos coros amadores detém estas características.

As atuações públicas são uma atividade fundamental na vida dos coros. Correspondem ao culminar de processos de preparação de repertório musical muitas vezes longos e complexos. A sua apresentação pública implica o envolvimento de outras estruturas e atores, os quais também condicionam a atividade dos coros. Estes atores podem ter influência no financiamento, no tipo de repertório, no perfil do público, na divulgação e no impacto ou visibilidade das atuações.

Existe uma coordenação artística assegurada por um maestro ou ensaiador, que lidera e orienta um conjunto relativamente estável de indivíduos que integram o grupo como elementos cantantes e que, por sua vez, lhe reconhecem essa liderança musical.

A cooperação entre todos os elementos que formam o coletivo surge de “forma regular e quase rotineira” (Becker, 2010 [1982], p. 54) quer nos ensaios musicais quer em todos os momentos necessários para a concretização das apresentações públicas dos coros e demais iniciativas. É importante salientar a cooperação entre profissionais e amadores no trabalho coral. No mundo coral, o maestro/ensaiador é por norma profissional, sendo geralmente remunerado para tal, e os elementos que os integram como cantores por norma amadores. Tal como se revelou na pesquisa de terreno exploratória e se evidenciou no estudo Empírico #1, num mundo em que predominam os elementos

amadores, como o que constitui o objeto deste estudo, estão presentes e frequentemente coexistem ambas as situações face ao trabalho coral²⁷⁷.

O trabalho de cooperação abrange outros intervenientes. É o caso do Estado, em Portugal através das autarquias (e, em muito menor escala, pela administração central desconcentrada, as direções-regionais de cultura), que também participa nesta rede de cooperação através dos financiamentos e dos serviços que disponibiliza aos coros (Becker, 2010[1982], p. 170-171).

Como se mostrou, embora seja reconhecível como predominante o modelo de formação jurídica como associação (abrange 64% da amostra de coros) são diferentes as formas como os coros amadores estão organizados e como estruturam o seu funcionamento. De facto, nem sempre estes coletivos têm uma existência jurídica autónoma, podendo, inclusivamente, estar organicamente integrados (e, portanto, dependentes) de uma estrutura mais ampla (essa sim com existência jurídica) ou mesmo não se enquadrarem em qualquer uma destas situações, ou seja, como organização informal (Gomes, 2012), conclusão comum noutros estudos (Finnegan, 2007 [1989], pp. 39-40). Contudo, o que mais importará destacar no mundo coral em Portugal será talvez a elevada taxa de formalização das organizações, no caso, como se viu, enquanto associação.

Paralelamente a esta questão da existência jurídica, vale a pena ter em conta diferentes formas de funcionamento interno dos coros e de cooperação entre os seus elementos, como é o caso das possibilidades de envolvimento efetivo nos processos de decisão sobre as atividades. E aqui existem situações muito distintas. Por exemplo, pode acontecer que todas as decisões (quer artísticas quer organizativas) sejam tomadas unicamente pelo maestro/ensaiador, ou que, de um modo articulado, existam tomadas de decisão conjuntas entre a direção artística e a direção administrativa do coro, ou ainda, situações de coros em que os processos de tomada de decisão são habitualmente partilhados entre todos os elementos que compõem os coros. Os dados do Estudo Empírico #1 relativamente a quem habitualmente escolhe o repertório musical do coro são disso significativos: em 45% dos coros inquiridos, a escolha é feita apenas pela direção artística (maestro ou ensaiador), em 11% é feita em articulação entre a direção artística e a direção administrativa e em 24% dos coros os elementos são chamados a intervir nessa decisão.

Tendo presente que maestros/ensaiadores são frequentemente profissionais, estes últimos coros ilustram o que se vem designando por processos participativos no sentido da partilha de poder entre

²⁷⁷ O mesmo se passa, aliás, em diferentes combinatórias, noutros mundos amadores como o dos grupos de música tradicional (Castelo-Branco et al., 2003) e o das bandas de garagem de géneros *pop*, *underground*, embora, ao contrário destes últimos, sem predominância de aspirações à profissionalização (Gomes, 2012). Noutra perspetiva, o trabalho em conjunto de amadores e profissionais é uma dimensão importante tanto do ponto de vista da “arte comunitária” - em que ganha relevância o *processo* participativo, de expressão musical (entre outras áreas), voluntária, amadora, com profissionais, e se valoriza o objetivo da democracia cultural – como da “arte participativa”, em que o *produto* artístico é o fulcro, com a articulação entre profissionais (que dirigem) e amadores e se visa a democratização cultural (Matarasso, 2019).

profissionais e não profissionais (Dupin-Meynard e Villarroya, 2020). Ainda a este propósito, e considerando a ancoragem dos coros maioritariamente no movimento associativo, é de admitir a possibilidade de os elementos dos coros poderem integrar os órgãos sociais das referidas associações e/ou terem uma voz ativa no planeamento das atividades e nas decisões que afetam a vida dos coros, por exemplo, em assembleias gerais de associados.

Acesso e recrutamento

O contacto com a atividade coral ocorre de diversas formas: através de ouvir música coral, gravada ou nas atuações ao vivo, através da escola, pelas relações e influências familiares e de convivialidade, com amigos ou colegas que, eventualmente, integram já algum coro. A forma como se processa o acesso aos coros e, por conseguinte, à prática coral, e o subsequente recrutamento dos indivíduos pelos coros é um aspeto muito relevante também na perspetiva dos *mundos da arte* (Becker, 2010 [1982]). Centrando o enfoque na forma como os coros regulam e concretizam o recrutamento constata-se que este está, na maior parte dos casos (58% da amostra de coros), associado ao cumprimento de um conjunto de condições impostas pelos coros, umas estritamente artísticas e musicais, outras de índole organizativa ou até de proximidade de relações pessoais, como se viu no ponto 7.4 desta tese.

Sendo o recrutamento uma componente essencial para a manutenção da dinâmica do grupo, a definição dos critérios de admissão de novos elementos tem, necessariamente, que ser ponderada de forma a garantir, por um lado, a adequação ao grupo já formado e, por outro, uma fácil integração dos novos elementos. É um ponto sensível e de tensão, até pelas possíveis implicações nos processos de trabalho artístico do grupo. Como se mostrou, nem sempre os critérios de seleção são de natureza estritamente artística e musical e nem sempre as condições de acesso são totalmente abertas e generalizadas a qualquer interessado, sendo até muitas vezes necessária uma recomendação interna para a entrada no grupo.

Os modos de relação com as práticas corais

O conceito de *modos de relação com a cultura* enfatiza a generalização e diversidade de relações com as instituições culturais e que, por sua vez, são fruto do “alastramento rápido e intenso nas sociedades contemporâneas de importantes mecanismos sociais: educativos (escola), económicos

(mercados) e comunicacionais (média) que exercem influência crucial em processos sociais de largo alcance: processos de democratização dos estatutos sociais e de massificação dos consumos e dos acessos” (A. F. Costa, 2004, p. 132). Ou seja, o conceito de *modos de relação com a cultura* que aqui seguimos como *modos de relação com a prática coral* visa justamente identificar e caracterizar proximidades e diferenças entre agregados de indivíduos na sua relação com a atividade coral tendo em conta a “pluralidade [dos coralistas] na sua diversidade social, cultural e situacional com uma variedade de saberes, interesses e circunstâncias” (A. F. Costa, 2004, p. 132).

Parte-se, como já anteriormente se evidenciou, do que aqui se designa por *sentido restrito de modos de relação*, por contraposição a um *sentido lato*, uma vez que se tem em conta apenas os indivíduos que, pelo menos na altura da recolha de dados, tinham efetivamente uma relação com a prática coral amadora, voluntária, expressiva, participando nas atividades públicas e privadas promovidas pelos coros, e não o conjunto da população portuguesa, como no estudo seminal (A. F. Costa et al., 2002) que originou a proposta teórico-metodológica de modos de relação com a cultura (A. F. Costa, 2004).

O contexto dos modos de relação

Quer enquanto contextos sociais da prática de cantar em coro, quer enquanto coletivos artísticos, os coros amadores podem ser caracterizados pela sua diversidade e abrangência. Desde logo, em termos de origem, de processos de constituição e de tempo de existência das suas estruturas organizacionais, mas também na sua composição social. Do ponto de vista artístico, a diversidade também está refletida no repertório musical que executam, na dimensão do grupo, no tipo e no número de vozes musicais em presença, bem como no tipo de atividades que promovem e/ou em que participam.

Partindo dessa premissa da diversidade, evidenciada nos resultados obtidos a partir das análises univariada e bivariada dos dados, com base num conjunto de atributos dos próprios coros e da sua vertente artística, os seis perfis de coros que foi possível distinguir (quatro para vozes mistas com análise multivariada, aos quais se juntam outros dois, os de vozes iguais e de vozes brancas), permitem ultrapassar terminologias e conotações usadas no terreno que tendem a encarar esta prática ora de forma muito distinta ora de forma muito uniforme.

Os seis perfis evidenciam características particulares que os distinguem entre si. Dois dos perfis distinguem-se claramente pelo repertório musical – é o caso dos coros de perfil *Erudito* (27% da amostra), que executam repertório de compositores portugueses, erudito, principalmente a quatro ou mais vozes diferenciadas, evidenciando maior complexidade técnica; e é o caso do perfil *Musicais e jazz*, (7%) que se caracterizam pela execução de um repertório musical bastante eclético, sendo de destacar

as incursões por géneros como a *música de cinema e/ou musicais, pop rock e jazz* executados sobretudo a quatro vozes. Os dois outros perfis obtidos com análise multivariada distinguem-se dos demais pelos contextos de atuação sem uma predominância clara de repertório musical: no caso do perfil *Local e popular* por atuarem essencialmente em festas de concelho e em concertos de solidariedade, (31% da amostra), no caso do *Circuito coral* por atuarem em encontros corais (16% da amostra). Os dois restantes perfis correspondem aos tipos de vozes em presença (*Vozes iguais*, 13% da amostra, e *Vozes brancas*, 5%).

De salientar que aos perfis correspondem ainda outras características também elas distintivas. É o caso dos condicionamentos impostos para o recrutamento de novos elementos (mais evidenciado nos perfis *Erudito e Musicais e Jazz*) ou, pelo contrário, mais abertos (perfil *Local e popular*). Em alguns perfis sobressai a juventude dos seus elementos (desde logo, o de *Vozes brancas*, mas também o de *Musicais e jazz*); noutros, pelo contrário, sobressaem os elementos mais velhos (*Local e popular*). A elevada qualificação escolar dos elementos que compõem os coros surge reforçada nos perfis *Erudito e Musicais e jazz*, ao passo que a forte participação por parte de indivíduos com níveis de escolaridade mais baixos evidencia-se nos perfis *Vozes iguais e Local e popular*. Já quanto à situação na profissão, é nos coros de tipo *Erudito e Circuito coral* que mais se concentram os trabalhadores ativos; nos de perfil *Vozes iguais e Local e popular* que se evidenciam os reformados e nos coros de tipo *Musicais e jazz* que se destacam os estudantes.

A participação individual

A participação individual nas atividades dos coros pode ocorrer de modos diferenciados. Não só porque os coros são, eles próprios, diferenciados entre si, mas também porque as circunstâncias individuais que determinam a participação individual são também elas diferenciadas. Em consequência, a participação de um indivíduo em mais do que um coro pode também ditar modos de relação com a prática coral caracterizados pela pluralidade de inserções no mundo coral.

Repare-se, por exemplo, que esta participação não se cinge ao tempo semanal despendido nos ensaios regulares dos coros ou nas suas atuações públicas. Muitas vezes requer desses coralistas tempo suplementar para trabalho individual, autónomo, de preparação e de estudo do repertório musical do coro. Mais raramente, e de acordo com a exigência técnica do repertório musical em preparação pelo coro e/ou de acordo com as dificuldades e necessidades individuais, este trabalho individual pode também ser apoiado e/ou acompanhado em contexto de formação musical (e.g. aulas de técnica vocal, workshops, etc.) por vezes promovidas pelo próprio coro ou, até, por iniciativa individual dos próprios elementos dos coros, fora do contexto dos coros.

Ainda atendendo ao tempo despendido, a presente pesquisa apurou tempos médios superiores a uma hora semanal em convívios entre elementos do coro. De facto, e como se mostrou, a vertente da convivialidade é muito valorizada quer pelos próprios indivíduos que integram os coros quer pelas direções dos coros que promovem frequentemente iniciativas internas, como festas e refeições, que visam justamente promover ocasiões que propiciam este tipo de relação social. Mas a participação nos coros implica a mobilização de recursos, incluindo tempo (para ensaios, para estudo e trabalho autónomo e para convívios, como se aludiu, mas também para deslocações), e dinheiro (designadamente quotas, fardamento, quando aplicável, partituras, entre outros).

Os resultados obtidos também evidenciam a importância que as redes de relações familiares detêm na prática coral amadora. Esta é uma atividade que envolve muito frequentemente vários elementos da mesma família (61% dos inquiridos confirma a ligação de pelo menos um dos seus familiares à prática coral, muitas vezes no mesmo coro), sendo os parentescos colaterais (irmãos, primos, tios ou sobrinhos) os que mais se destacam (52% dos inquiridos refere pelo menos um deles).

Outra dimensão a que esta pesquisa dá relevo prende-se com o tipo de envolvimento dos indivíduos nas atividades dos coros, que é muito diferenciado e contempla não só as atividades concretas relacionadas com a vertente artística, mas também a vertente organizativa, por vezes complementar à coral, de apoio e suporte, em qualquer caso essenciais à atividade coral. E são muitas e diversificadas as atividades nas quais os elementos dos coros se envolvem – ou “cooperam”, usando a perspetiva de Becker (2010[1982]) –, em maior ou menor grau, evidentemente. O elenco é extenso: preparação da sala de ensaio; organização de cópias de partituras ou outro material necessário para ensaios; preparação de materiais para apoio ao estudo; organização de concertos; preparação/logística para concertos; promoção e divulgação de concertos; organização de atividades de formação; organização de atividades de convívio entre elementos do coro, organização de viagens/digressões, organização de fins-de-semana corais; angariação de fundos; comunicação com o exterior, *offline* e *online*, incluindo, nos anos mais recentes através da criação e atualização de redes sociais *online* (em especial o Facebook) dos coros.

Estas atividades, assumidas pelos membros do coro (e que em parte decorrem da generalizada ancoragem no modelo associativo, em parte do seu funcionamento como agrupamento artístico coletivo e, também, por se tratar em específico de um grupo coral) concretizam-se em contextos e circunstâncias específicos da atividade dos coros, mas traduzem uma maneira de estar com forte envolvimento e cooperação no conjunto das suas atividades.

Mobilidade entre coros

Atendendo aos percursos individuais – neste caso, às experiências corais descritas pelos inquiridos – é possível também identificar situações distintas. Por exemplo, podem ser experiências circunscritas a um único coro, contínuas no tempo e de duração prolongada, fidelizadas, evidenciando fortes laços com um agrupamento coral em específico, ou, pelo contrário, podem ser experiências corais tidas em diferentes coros, em diferentes períodos, sequenciais, com períodos mais curtos ou mais alargados de pertença/interregno entre coros.

A mobilidade entre coros, ou seja, a participação individual em mais do que um coro, abrange um contingente surpreendentemente alargado de indivíduos (48% da amostra) revelando uma teia complexa de relações sociais propiciada por estes movimentos individuais. Movimentos que, frise-se, podem ser motivados por circunstâncias várias, mais diretamente relacionadas com a vida pessoal, com os gostos musicais, com outros interesses pessoais e/ou com as dinâmicas dos próprios coros – mobilizadoras ou, pelo contrário, disruptivas, que motivam distanciamento em relação a um e aproximação a outro coro. Em todo o caso, é importante ter em conta que a própria condição de praticante amador e voluntário de uma atividade artística, como é o caso, confere aos indivíduos uma liberdade para integrar o coro que mais se ajuste aos seus interesses, gostos e disponibilidades.

Simultaneidade entre coros

Para além da mobilidade entre coros detetou-se também um fenómeno de simultaneidade entre coros, ou seja, períodos de intensa atividade coral em que um mesmo indivíduo integra simultaneamente mais do que um coro. Trata-se de um fenómeno com alguma relevância uma vez que os inquiridos que, no momento da aplicação do inquérito, integravam mais do que um coro representam 22% da amostra e os que, em algum momento do seu percurso coral, já foram membros de mais do que um coro representam 33%, o que, de alguma forma replica um fenómeno já conhecido no âmbito mais geral do estudo das práticas culturais onde se conjuga frequência e intensidade. Ou seja, quem pratica, fá-lo muitas vezes e de formas diferentes (Donnat, 1996).

Expressividade e sociabilidade

Cantar num coro (amador) corresponde não só a um contexto social de participação artística e musical expressiva, mas também a um espaço privilegiado de relações sociais. E se a expressividade musical e artística constitui uma componente central desta atividade e, por isso mesmo, o que une os elementos dos coros, a sociabilidade constitui uma forma de interação social igualmente central, como se evidenciou ao longo desta pesquisa.

À semelhança do que conclui Lúcia Dabul (2014) a propósito da observação de visitas a exposições de arte, também aqui se constata a presença de relações de convivialidade diversas como “brincadeiras, estudos, namoros, pura e simples convivência, conversação” (Dabul, 2014, p. 96) que, segundo a autora, são frequentemente mais valorizadas pelos visitantes do que a própria visualização das obras em si.

Os dados recolhidos junto dos elementos dos coros mostraram que a sociabilidade (e as relações interpessoais) têm um papel muito importante na decisão de permanecer no coro e, do lado das representações que os indivíduos fazem da prática coral, é aquela que reúne um maior grau de concordância. Do lado dos coros, enquanto organizações coletivas, o reconhecimento da importância desta componente é evidente, tendo a maioria dos coros (57%) confirmado a organização de festas, convívios ou iniciativas promotoras de laços de sociabilidade entre os elementos do grupo.

Contributos da presente pesquisa e perspetivas futuras no campo da investigação

A terminar, recorde-se que o campo referente aos coros e à prática de cantar em coro tem sido objeto de estudos, provenientes de múltiplos domínios científicos, como se mostrou no capítulo 1, mas que raramente partem da perspetiva sociológica, abordam esta atividade como uma prática cultural expressiva e muito menos têm como enfoque a realidade portuguesa ou mesmo a relação que os indivíduos mantêm com esta prática. Neste sentido, espera-se que a presente tese possa constituir um contributo para a análise sociológica da prática coral e para o aprofundamento do conhecimento da mesma enquanto prática social.

São várias as vias existentes ou abertas pela presente pesquisa para o aprofundamento da reflexão e do conhecimento do mundo coral. Destacam-se duas, em dois planos, as políticas culturais e os estudos sobre práticas culturais.

Uma via decorre da necessidade de as políticas públicas para a cultura terem mais em conta a atividade dos coros amadores, atualmente muito ancorada e dependente do apoio das autarquias, por definição fragmentada pela opção de cada uma, mas sem qualquer objetivo agregador como seria uma

estratégia definida a nível nacional, como acontece em outros países (ver anterior menção ao caso francês, Lurton, 2011). Os níveis relativamente baixos de prática coral amadora da população portuguesa fundam-se em fatores vários, entre os quais as políticas educativas e o nível de escolaridade são fundamentais, como se viu anteriormente no enquadramento histórico deste processo, mas as atuais políticas culturais não parecem contribuir para a alteração desses níveis.

A segunda via refere-se à relevância de realizar estudos específicos sobre a prática coral amadora, ou de incluir em futuros estudos sobre as práticas culturais amadoras em Portugal indicadores sobre a prática coral, que permitam a sua análise detalhada. Como se constatou nesta investigação, as atividades dos coros e dos indivíduos que neles cantam e/ou de algum modo participam não estão devidamente cobertas nem pelas estatísticas oficiais nacionais (e.g. espetáculos ao vivo) nem pelos inquéritos sociológicos às práticas culturais dos portugueses. Neste contexto, não só é relevante colmatar esta lacuna, como isso seria de grande importância pela possibilidade de operacionalização do conceito de *modos de relação com as práticas corais* em sentido *lato*, incluindo, entre outras dimensões, quer a prática coral quer a prática de assistir às atividades públicas dos coros, desde logo os concertos.

Fontes

Bancos de dados

INE, *Inquérito ao emprego 2019*. Lisboa, Instituto Nacional de Estatística, disponível em www.ine.pt.
INE, *Estimativas anuais da população residente 2019*. Lisboa, Instituto Nacional de Estatística, disponível em www.ine.pt.
Eurobarómetro (2002), *Standard Eurobarometer 58.0*. Bruxelas, Directorate General Education and Culture, disponível em https://search.gesis.org/research_data/ZA3625.
Eurobarómetro (2007), *Special Eurobarometer 278: European cultural values*. Bruxelas, Directorate General Education and Culture, disponível em https://search.gesis.org/research_data/ZA4529.
Eurobarómetro (2013), *Special Eurobarometer 399: Cultural access and participation*. Bruxelas, Directorate General Education and Culture, disponível em https://data.europa.eu/data/datasets/s1115_79_2_399?locale=en-

Webgrafia

Arquivo.pt < <https://arquivo.pt/> >.
Diário da República Eletrónico < <https://dre.pt/dre/home> >.
Direção Geral das Artes < <https://www.dgartes.gov.pt> >
European Choral Association (ECA) < <https://europeanchoralassociation.org/> >
Hemeroteca Digital < <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> >.
International Federation for Choral Music (IFCM) < <https://www.ifcm.net/about-us/mission> >.
Matriz PCI – Inventário do Património Cultural Imaterial < <http://www.matrizpci.dgpc.pt/> >.
Mpart – Música Participada < <https://anossamusica.web.ua.pt/> >.
Open Education Sociology Dictionary < <https://sociologydictionary.org/> >.
Plano Nacional das Artes < <https://www.dge.mec.pt/plano-nacional-das-artes> >.

Outras fontes

ACAAL. (1986-1995). *Notícias da ACAAL*. Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa.
ACAL. (1995-2006). *Notícias da ACAL*. Associação de Coros da Área de Lisboa.
INE, *Documento Metodológico Inquérito aos Espetáculos ao Vivo – 2005, versão 1.0*, < <https://smi.ine.pt/DocumentacaoMetodologica> >, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
INE, *Documento Metodológico Inquérito aos Espetáculos ao Vivo – 2009, versão 1.1*, < <https://smi.ine.pt/DocumentacaoMetodologica> >, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
INE, *Documento Metodológico Inquérito aos Espetáculos ao Vivo – 2012, versão 2.0*, < <https://smi.ine.pt/DocumentacaoMetodologica> >, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
INE, *Documento Metodológico Inquérito aos Espetáculos ao Vivo – 2019, versão 3.0*, < <https://smi.ine.pt/DocumentacaoMetodologica> >, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.

- INE, *Estatísticas da Cultura*, <www.ine.pt>, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
- INE, *Estimativas anuais da população residente 2013*, <www.ine.pt>, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
- INE, *Estimativas anuais da população residente 2019*, <www.ine.pt>, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.
- INE, *Sistema de Metainformação*, <<https://smi.ine.pt/Versao/Detalhes/3486>>, Lisboa, Instituto Nacional de Estatística.

Referências bibliográficas

- Ahlquist, K. (2006). *Chorus and community*. University of Illinois Press.
- Almeida, J. F., Costa, A. F. d., & Machado, F. L. (1988). Famílias, estudantes e universidade: painéis de observação sociográfica. *Sociologia Problemas e Práticas, Lisboa*(4), 11-44.
- Andrieu, M., Martin, C., & Périgois, S. (2014). *Les pratiques artistiques en amateur en Haute-Savoie dans le domaine du spectacle vivant : bilan et perspectives*. Observatoire des politiques culturelles
- Arasi, M. T. (2006). *Adult reflections on a high school choral music program: Perceptions of meaning and lifelong influence* [Tese de doutoramento, Georgia State University].
- Araújo, H. L. G. d. (2014). *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*. Universidade Católica Editora.
- Araújo, H. L. G. d. (2015). O período coral (1881-1909) da sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): textos e contextos. In M. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (pp. 101-115). mpmp - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Araújo, P., & Reis, R. C. (2011). *Orfeão da Feira: Cem anos de história em imagens*. Centro de Cultura e Recreio do Orfeão da Feira.
- Arriaga, P., Ribeiro, R., Lima, L., Galinha, I., & Pires, A. (2021). *Cante Pela Sua Saúde: Manual do Programa da Intervenção de Canto em Grupo para Seniores*. Iscte.
<https://doi.org/10.15847/CISCANTESAUDE>.
- Artiaga, M. J. (1999). *A Disciplina de Canto Coral no Período do Estado Novo: Contributo para a História do Ensino da Educação Musical em Portugal* [Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa].
<http://hdl.handle.net/10362/11927>
- Artiaga, M. J. (2001). A Disciplina de Canto Coral e o seu reportório de 1918 a 1960. *Revista Música, Psicologia e Educação*(3), 45-56.
- Artiaga, M. J. (2003). Canto Coral como representação nacionalista. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* (pp. 265-273). Celta.
- Artiaga, M. J. (2015). O início do canto orfeónico no contexto educativo português no século XIX: ideias e práticas. In M. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. mpmp, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Ávila, P. (2006). *A literacia dos adultos: competências-chave na sociedade do conhecimento*. Celta.
- Aviñoa, X. (2009). Choral singing in the 19th and 20th Centuries. *Catalan Historical Review, 93*, 83-93. <https://doi.org/10.2436/20.1000.01.25>
- Bailey, B. A. (2006). Perceived holistic health effects of three levels of music participation. *Canadian Acoustics, 34*(3), 22-23.

- Bailey, B. A., & Davidson, J. W. (2005). Effects of group singing and performance for marginalized and middle-class singers. *Psychology of Music*, 33(3), 269-303. <https://doi.org/10.1177/0305735605053>
- Baird, A. (2018). Group singing enhances positive affect in people with Parkinson's disease. *Music and Medicine*, 10(1), 13-17. <https://doi.org/10.47513/mmd.v10i1.570>
- Banha, R. (2001). *Diagnóstico Sociocultural de Loures—I: Contextualização Sócio-Espacial e Enquadramento Teórico-Metodológico*. Câmara Municipal de Loures.
- Bannan, N., & Montgomery-Smith, C. (2008). 'Singing for the brain': reflections on the human capacity for music arising from a pilot study of group singing with Alzheimer's patients. *J R Soc Promot Health*, 128(2), 73-78. <https://doi.org/10.1177/1466424007087807>
- Batt-Rawden, K. B., & Denora, T. (2005). Music and informal learning in everyday life. *Music Education Research*, 7(3), 289-304. <https://doi.org/10.1080/14613800500324507>
- Beatty, P. C., & Willis, G. B. (2007). Research Synthesis: The Practice of Cognitive Interviewing. *Public Opinion Quarterly*, 71(2), 287-311. <https://doi.org/10.1093/poq/nfm006>
- Beck, R. J., Cesario, T. C., Yousefi, A., & Enamoto, H. (2000). Choral singing, performance perception, and immune system changes in salivary immunoglobulin A and cortisol. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 18(1), 87-106. <https://doi.org/10.2307/40285902>
- Becker, H. S. (2010 [1982]). *Mundos da Arte*. Livros Horizonte.
- Bell, C. L. (2004). Update on community choirs and singing in the United States. *International Journal of Research in Choral Singing*, 2(1), 39-52.
- Bell, C. L. (2008). Toward a definition of a community choir. *International Journal of Community Music*, 2, 229-241. <https://doi.org/10.1386/ijcm.1.2.229/1>
- Berghe, G., Creylman, N., Avaux, M., Decoster, W., & de Jong, F. (2013). A lifetime of professional singing: Voice parameters and age in the Netherlands Radio Choir. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38(2), 59-63. <https://doi.org/10.3109/14015439.2012.731082>
- Bithell, C. (2014). *A Different Voice, a Different Song: Reclaiming Community Through the Natural Voice and World Song*. Oxford University Press.
- Bonet, L., & Négrier, E. (2018). The participative turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics*, 66, 64-73. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.02.006>
- Bonilha, A. G., Onofre, F., Vieira, M. L., Prado, M. Y. A., & Martinez, J. A. B. (2009). Effects of singing classes on pulmonary function and quality of life of COPD patients. *International journal of chronic obstructive pulmonary disease*, 4 (1).
- Borba, T., & Graça, F. L. (1999 [1956-58]). *Dicionário de Música*. Mário Figueirinhas Editor.
- Borges, V., & Caeiro, C. (2020). O Teatro Aberto em Lisboa Notas de pesquisa sobre uma experiência de participação cultural. *Fórum Sociológico*(37), 27-37. <https://doi.org/10.4000/sociologico.9456>
- Bourdieu, P. (1979). Les trois états du capital culturel. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30, 3-6. <https://doi.org/10.3406/arss.1979.2654>
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In N. W. Biggart (Ed.), *Readings in Economic Sociology* (pp. 280-291). Blackwell Publishing Ltd.
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., & Chamboredon, J.-C. (1965). *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Editions de Minuit.
- Brissos, A. C., & Nery, R. V. (2010). LAMBERTINI, Michel'Angelo. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. C-L, pp. 684-685). Círculo de Leitores.
- Brueggemann, K., & Kasekamp, A. (2014). 'Singing oneself into a nation'? Estonian song festivals as rituals of political mobilisation. *Nations and Nationalism*, 20(2), 259-276. <https://doi.org/10.1111/nana.12059>
- Bryman, A. (2012). *Social Research Methods* (4th ed.). Oxford University Press.
- Bryman, A., & Teevan, J. J. (2005). *Social Research Methods. Canadian Edition*. Oxford University Press.

- Buscatto, M. (2006). Les 'carrières' amatrices à la lumière de l'ethnographie de très longue durée. In M. Perrenoud (Ed.), *Terrains de la Musique: Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain* (pp. 205-226). L'Harmattan.
- Campos, L. M. (2008). *Música & Músicos: Modos de Relação*. Celta.
- Capucha, L., Nunes, N., & Ávila, P. (Eds.). (2020). *Movimento Associativo Popular no Concelho de Loures 2019*. Câmara Municipal de Loures.
- Cardoso, G., Costa, A. F. d., Coelho, A. R., & Pereira, A. (2015). *A sociedade em rede em Portugal: uma década de transição*. Almedina.
- Cariço, J. A. N. G. (2008). "O Caloiro" (1913) de Josué Trocado (1882-1962) : um contributo escolar para o desenvolvimento social e cultural da Póvoa de Varzim [Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho - Instituto de Estudos da Criança]. <http://hdl.handle.net/1822/8944>
- Carvalho, H. (2017 [2008]). *Análise multivariada de dados qualitativos : utilização da análise de correspondências múltiplas com o SPSS*. Edições Sílabo.
- Caseiro, V. (1992). *O Orfeon Académico de Coimbra desde 1880: causas determinantes, objectivos e evolução*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Coimbra]. Coimbra.
- Castelo-Branco, S. E.-S. (1992). Some Aspects of the 'Cante' Tradition of the town of Cuba: Portugal. In M. Rodrigues, F. Cidrais, M. Morais, & R. V. Nery (Eds.), *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Fundação Calouste Gulbenkian - Serviço de Música.
- Castelo-Branco, S. E.-S., & Branco, J. F. (2003). Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In S. E.-S. Castelo-Branco (Ed.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* (pp. 1-21). Celta. <https://books.openedition.org/etnograficapress/556?lang=en>
- Castelo-Branco, S. E.-S., & Lima, M. J. (1998). Práticas musicais locais: alguns indicadores preliminares. *OBS*, 4, 10-13.
- Castelo-Branco, S. E.-S., Neves, J. S., & Lima, M. J. (2001). Representações da Memória: primeiros resultados do Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal. *OBS*, 10, 11-22.
- Castelo-Branco, S. E.-S., Neves, J. S., & Lima, M. J. (2003). Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX. In S. E.-S. Castelo-Branco & J. F. Branco (Eds.), *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal* (pp. 73-142). Celta. <https://books.openedition.org/etnograficapress/556?lang=en>
- Charmaz, K. (2006). *Constructing grounded theory: a practical guide through qualitative analysis*. Sage.
- Chorus America. (2003). *America's Performing Art: A Study of Choruses, Choral Singers, and Their Impact: Chorus Impact Study Report on Findings*. Chorus America.
- Chorus America. (2009). *The Chorus Impact Study: How Children, Adults, and Communities Benefit from Choruses*. Chorus America.
- Chorus America. (2018). *Chorus Operations Survey Report 2018*. Chorus America.
- Chorus America, & DataArts, S. (2020). *Chorus Operations Survey and COVID-19 Impact Report (2020)*. Chorus America.
- Christin, A. (2012). Gender and highbrow cultural participation in the United States. *Poetics*, 40, 423-443. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.07.003>
- Clift, S., & Hancox, G. (2010). The significance of choral singing for sustaining psychological wellbeing: findings from a survey of choristers in England, Australia and Germany. *Music Performance Research*, 3, 79-96.
- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G., & Stewart, D. (2007). Choral singing and psychological wellbeing: Findings from English choirs in a cross-national survey using the WHOQOL-BREF. International Symposium on Performance Scienc,
- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G., & Stewart, D. (2010). Choral singing and psychological wellbeing: Quantitative and qualitative findings from English choirs in a cross-national survey sing the WHOQOL-BREF. *Journal of Applied Arts and Health*, 1, 19-34. <https://doi.org/10.1386/jaah.1.1.19/1>
- Clift, S., Nicol, J., Raisbeck, M., Whitmore, C., & Morrison, I. (2010). Group singing, wellbeing and health: A systematic mapping of research evidence. *Unesco Observatory*, 2(1).

- Coelho, A. R. (2019). *Seniores 2.0: inclusão digital na sociedade em rede*, [tese de doutoramento em sociologia, Iscte]. <https://hdl.handle.net/10071/19753>
- Cohen, M. L. (2009). Choral Singing and Prison Inmates: Influences of Performing in a Prison Choir. *Journal of Correctional Education*, 60(1), 52-65.
- Comissão Europeia. (2000). *Memorando sobre aprendizagem ao longo da vida*. Serviço das Publicações Oficiais das Comunidades Europeias. <https://dne.cnedu.pt/dmdocuments/Memorando%20sobre%20Aprendizagem%20Longo%20da%20Vida%20pt.pdf>
- Comissão Europeia. (2002). *Resposta da Europa ao envelhecimento da população mundial: Promover o progresso económico e social num mundo em envelhecimento*. Comissão das Comunidades Europeias. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52002DC0143&from=FR>
- Conde, I. (1996). Cenários de práticas culturais em Portugal (1979-1995). *Sociologia, Problemas e Práticas*, 23, 117-188.
- Conway, C., & Hodgman, T. M. (2008). College and community choir member experiences in a collaborative intergenerational performance project. *Journal of Research in Music Education*, 56(3), 220-237. <https://doi.org/10.1177/0022429408327297>
- Corbin, A. (2001). *História dos Tempos Livres: O Advento do Lazer*. Editorial Teorema.
- Cordeiro, E. M. M. (2011). *Orfeão universitário do Porto: cem anos de memórias, um projecto museológico, 1912-2012* [tese de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. <https://hdl.handle.net/10451/3825>
- Costa, A. F. (1997). Políticas culturais: conceitos e perspectivas (versão eletrónica). *OBS*, 2, 10-14.
- Costa, A. F. (1999). *Sociedade de Bairro: Dinâmicas Sociais da Identidade Cultural*. Celta.
- Costa, A. F. (2004). Dos Públicos da Cultura aos Modos de Relação com a Cultura: Algumas Questões Teóricas e Metodológicas para uma Agenda de Investigação. In *Públicos da Cultura: Actas do Encontro organizado pelo Observatório das Actividades Culturais no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Lisboa, 24 e 25 de Novembro de 2003* (pp. 121-140). Observatório das Actividades Culturais.
- Costa, A. F., Ávila, P. D., & Mateus, S. (2002). *Públicos da ciência em Portugal*. Gradiva.
- Costa, A. F., & Mauritti, R. (2018). Classes sociais e interseções de desigualdades: Portugal e a Europa. In R. M. d. Carmo, J. Sebastião, J. Azevedo, S. d. C. Martins, & A. F. C. (Eds.), *Desigualdades Sociais: Portugal e a Europa* (pp. 109-130). Editora Mundos Sociais.
- Costa, F., & Correia, L. G. (2008). Do uníssono à polifonia?: Os livros de canto coral. In *Manuais Escolares da Biblioteca Pública do Porto: Catálogo da Exposição na B.P.M.P.* (pp. 66-71). Universidade do Porto.
- Costa, F. J. M. (2010). Canto Coral, escola de higienização. *História: revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 11, 219-236.
- Cruz, H. (2021). *Práticas Artísticas, Participação e Política*. Colibri.
- D'Épinay, C. L., Bassand, M., Christe, E., & Gros, D. (1982). *Temps libre. Culture de masse et culture de classes aujourd'hui*. Éditions Pierre-Marcel Favre.
- Dabul, L. (2014). Sociabilité et sens de l'art : les conversations lors d'expositions. *Sociologie de L'Art*, 22(1), 93-111. <https://doi.org/10.3917/soart.022.0093>
- Davids, J., & LaTour, S. (2012). *Vocal technique: A guide for conductors, teachers, and singers*. Waveland Press.
- Davidson, J. W., & Fedele, J. (2011). Investigating group singing activity with people with dementia and their caregivers: Problems and positive prospects. *Musicae Scientiae*, 15(3), 402-422. <https://doi.org/10.1177/1029864911410954>
- Delicado, A. (2002). Caracterização do voluntariado Social em Portugal. *Intervenção Social*, 25/26(127-140).
- Deniz Silva, M. (2001). 'Orfeonizar a Nação', o Canto coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1934-1945). *Revista Portuguesa de Musicologia*(11), 139-174.

- Deniz Silva, M. (2010). Mocidade Portuguesa. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 802-805). Círculo de Leitores.
- DeNora, T. (2013). Time after time: a Quali-T method for assessing music's impact on well-being. *International journal of qualitative studies on health and well-being*, 8, 20611. <https://doi.org/10.3402/qhw.v8i0.20611>
- Dingle, G. A., Clift, S., Finn, S., Gilbert, R., Groarke, J. M., Irons, J. Y., . . . Williams, E. J. (2019). An Agenda for Best Practice Research on Group Singing, Health, and Well-Being. *Music & Science*, 2, 205920431986171. <https://doi.org/10.1177/2059204319861719>
- Donnat, O. (1996). *Les Amateurs: Enquête sur les activités artistiques des Français*. Ministère de la Culture.
- Donnat, O. (2007). Painel democratização cultural hoje: histórico do conceito. In AAVV (Ed.), *Acesso à Cultura e Promoção da Cidadania. Seminário Internacional de Democratização Cultural* (pp. 6-14). Instituto Votorantim. <http://www.blogacesso.com.br/wp-content/uploads/2012/03/Publicacao-do-Seminario-marco2012.pdf>
- Donnat, O. (2011a). Pratiques culturelles, 1973-2008: Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. *Culture études*(2011-7), 36. <https://doi.org/10.3917/cule.117.0001>
- Donnat, O. (2011b). Pratiques culturelles, 1973-2008: Questions de mesure et d'interprétation des résultats. *Culture méthodes* (2011-2), 12. <https://doi.org/10.3917/culm.112.0001>
- Dubois, V., Meon, J.-M., & Pierru, E. (2013). *The Sociology of Wind Bands: Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*. Ashgate.
- Dupin-Meynard, F., & Négrier, E. (Eds.). (2020). *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?* Éditions de L'Attribut.
- Dupin-Meynard, F., & Villarroya, A. (2020). Participation(s)? Typologies, uses and perceptions in the European landscape of cultural policies. Em F. Dupin-Meynard & E. N. (Eds.), *Cultural Policies in Europe: a Participatory Turn?* (pp. 31-53). Éditions de L'Attribut. <http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2020/10/Cultural-Policies-in-Europe-a-Participatory-Turn-2020.pdf>
- Durrant, C. (2005). Shaping identity through choral activity: singers' and conductors' perceptions. *Research studies in music education*, 24(1), 88-98. <https://doi.org/10.1177/1321103X050240010701>
- Einarsdottir, S. L. (2012). *JS Bach in Everyday Life: The 'Choral Identity' of an Amateur 'Art Music' Bach Choir and the Concept of 'Choral Capital'* [tese de doutoramento, University of Exeter]. <http://hdl.handle.net/10036/4022>
- Einarsdottir, S. L., & Gudmundsdottir, H. R. (2015). The role of choral singing in the lives of amateur choral singers in Iceland. *Music Education Research*, 18(1), 39-56. <https://doi.org/10.1080/14613808.2015.1049258>
- Einarsdottir, S. L., & Sigurjonsson, N. (2010). Without somebody to keep you going, you're like a headless doll, aren't you? The role and importance of the choral conductor. *Rannsóknir í félagsvísindum [Research in Social Science]*, XI 253-259.
- Elorriaga, A. (2011). The construction of male gender identity through choir singing at a Spanish secondary school. *International Journal of Music Education*, 29(4), 318-332. <https://doi.org/10.1177/0255761411421091>
- Eurobarometro. (2001). *Standard Eurobarometer 56.0* Directorate General Education and Culture. https://search.gesis.org/research_data/ZA3625
- Eurobarometro. (2007). *Special Eurobarometer 278 - European cultural values*. Directorate General Education and Culture.
- Eurobarometro. (2013). *Special Eurobarometer 399 - Cultural Access and Participation: Report*. Directorate General Education and Culture.
- European Choral Association – Europa Cantat. (2015). *Singing Europe: How many choral singers in Europe?*. European Choral Association – Europa Cantat.

- Fancourt, D., Aufegger, L., & Williamon, A. (2015). Low-stress and high-stress singing have contrasting effects on glucocorticoid response. *Front Psychol*, 6, 1242. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.01242>
- Fancourt, D., Williamon, A., Carvalho, L. A., Steptoe, A., Dow, R., & Lewis, I. (2016). Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuropeptide activity in cancer patients and carers. *Ecancermedicalscience*, 10, 631. <https://doi.org/10.3332/ecancer.2016.631>
- Faulkner, R., & Davidson, J. W. (2006). Men in chorus: Collaboration and competition in homo-social vocal behaviour. *Psychology of Music*, 34(2), 219-237. <https://doi.org/10.1177/0305735606061853>
- FENAMCOR. (2000, 14 e 15 de Outubro de 2000). Conclusões. I Congresso Nacional de Coros organizado pela Federação Nacional Movimento Coral, Seia, Quinta do Crestelo.
- FENAMCOR. (2001, 17 e 18 de Outubro de 2001). Conclusões II Congresso Nacional de Coros organizado pela Federação Nacional Movimento Coral, Santa Maria da Feira.
- Fernández-Herranz, N., Rodríguez, J. A. C., & Ferreras, S. (2017). Las agrupaciones corales en España: espacios para la convivencia y la educación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 17-29. <https://doi.org/10.12967/RIEM-2017-5-p017-029>
- Fesch, G. (2017). *De um fio indizível: livro de memórias do Coral de Letras da Universidade do Porto*. Afrontamento.
- Finnegan, R. (2007 [1989]). *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*. Wesleyan University Press.
- Fortuna, C., Ferreira, C., Santos, H., Mendes, J. M., Quintela, P., & Martelo, V. (2014). *Cultura, Formação e Cidadania: Relatório final* (Vol. 6, Plano de Estudos para a Cultura). Secretário de Estado da Cultura e Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC).
- Freire, J. (2006). Um olhar sociológico sobre o associativismo: o clássico e o contemporâneo. In M. d. G. A. M. Ventura (Ed.), *O associativismo: das confrarias e irmandades aos movimentos sociais contemporâneos: Décimas Primeiras Jornadas de História Ibero-Americana* (pp. 15-26). Colibri.
- Frisby, D., & Featherstone, M. (Eds.). (1998). *Simmel on Culture: Selected Writings*. Sage.
- Fulcher, J. (1979). The Orphéon Societies: "Music for the Workers" in Second-Empire France. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 10(1), 47-56. <https://doi.org/10.2307/836599>
- Garcia, J. L., Lopes, J. M. T., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 577-593. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248950>
- Garcia, J. L., Lopes, J. M. T., Neves, J. S., Gomes, R. T., Martinho, T. D., Borges, V., . . . Lima, T. (2014). *Mapear os Recursos, Levantamento da Legislação, Caracterização dos Atores e Comparação Internacional* (Lisboa, Issue).
- Garcia, O., & Sécio, J. (2007). Para uma análise tipológica do movimento associativo: estudo diagnóstico das associações culturais e recreativas na cidade de Lisboa. *OBS*, 15, 22-41.
- Garnett, L. (2005). *The British Barbershopper: A Study in Socio-Musical Values*. Ashgate.
- Garnett, L. (2009). *Choral Conducting and the Construction of Meaning: Gesture, Voice, Identity*. Ashgate.
- Gaspar, J. C. (1985-1988). Práticas Culturais dos Portugueses. [relatório não publicado]. Lisboa: DGAC/MC e CEG/INIC.
- Gaudez, F. (2008). Considérations liminaires à l'approche de la notion d'art moyen. In F. Gaudez (Ed.), *Les arts moyens aujourd'hui: actes du colloque international d'Albi, 30-31 mars, 1er avril* (Vol. I, pp. 29-40). L'Harmattan.
- Geisler, U., & Johansson, K. (Eds.). (2014). *Choral singing: Histories and practices*. Cambridge Scholars Publishing.
- Gerbod, P. (1980). L' Institution orpheonique en France du XIX' an XX' siecle. *Ethnologic francaise*(1), 27-44.

- Gick, M. L., & Nicol, J. J. (2016). Singing for respiratory health: theory, evidence and challenges. *Health Promot Int*, 31(3), 725-734. <https://doi.org/10.1093/heapro/dav013>
- Giga, I. (2015). A criação do Centro de Estudos Gregorianos e a sua actividade coral no universo da música sacra. In M. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (pp. 281-328). mpmp, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Transaction Publishers.
- Gomes, R. T. (2001). Práticas Culturais dos Portugueses (1): Actividades de Lazer. *Folha OBS*, 2, 12.
- Gomes, R. T. (2012). *Fazer música underground: Estetização do quotidiano, circuitos juvenis e ritual* [Doutoramento em Sociologia, Iscte-IUL]. <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/6058?mode=full>
- Gomes, R. T. (2022). Participação artística e capitais culturais. In J. M. Pais, P. Magalhães, & M. L. Antunes (Eds.), *Práticas Culturais dos Portugueses* (pp. 285-310). Imprensa de Ciências Sociais.
- Gomes, R. T., Lourenço, V., & Martinho, T. D. (2006). *Entidades culturais e artísticas em Portugal*. Observatorio Actividades Culturais.
- Gomes, R. T., Lourenço, V., Neves, J. G., Caldeira, R., & Santos, J. A. d. (2000). *Públicos do Festival de Almada*. Observatório das Actividades Culturais.
- GTEC/CSE. (2007). *Relatório Final de Actividades*. Conselho Superior de Estatística - Secção Permanente de Estatísticas Sociais - Grupo de Trabalho sobre Estatísticas da Cultura.
- Guerra, P., & Costa, P. (Eds.). (2016a). *Redefining art worlds in the late modernity*. Universidade do Porto/Faculdade de Letras. https://sigarra.up.pt/flup/en/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=160391.
- Guerra, P., & Costa, P. (2016b). Introduction. *Redefining art worlds in the late modernity*. In P. Guerra & P. Costa (Eds.), *Redefining art worlds in the late modernity* (pp. 11-18). Universidade do Porto/Faculdade de Letras.
- Gumplowicz, P. (2001). *Les Travaux d'Orphée: Deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000) - Harmonies, chorales, fanfares* Aubier.
- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, E. (2000). *Figures de l'Amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. La Documentation Française
- Henriques, M. R., Ramos, C., & Pinto, F. L. (2018). *Grupo Coral de Queluz 1967-2017: 50 anos a oferecer cultura*. Grupo Coral de Queluz.
- Hiney, A. (2015). Os desafios de maestros de coros voluntários em Aveiro. In M. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (pp. 403-426). mpmp - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Hiney, A. (2017). *Pedagogy through performance: a Kodály-based musical literacy programme for communitarian choirs* [tese de doutoramento, Universidade de Aveiro]. <https://hdl.handle.net/10773/23379>
- Holton, K. D. (2005). *Performing Folklore: Ranchos Folclóricos from Lisbon to Newark*. Indiana University Press.
- Howard, D. M., Daffern, H., & Brereton, J. (2013). Four-part choral synthesis system for investigating intonation in a cappella choral singing. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38(3), 135-142. <https://doi.org/10.3109/14015439.2013.812143>
- Huysmans, F., Broek, A. v. d., & Haan, J. d. (2005). Culture-lovers and Culture-leavers. In. Social and Cultural Planning Office.
- INE. (1998). *Associações Culturais e Recreativas: 1995*. Instituto Nacional de Estatística.
- INE. (2010). *Classificação Portuguesa das Profissões 2010*. Instituto Nacional de Estatística.
- INE. (2015). *NUTS 2013 Novas Unidades Territoriais para Fins Estatísticos*. Instituto Nacional de Estatística.
- INE (2019). *Conta Satélite da Economia Social 2016*. Instituto Nacional de Estatística.

- Jacob, C., Guptill, C., & Sumsion, T. (2009). Motivation for continuing involvement in a leisure-based choir: The lived experiences of university choir members. *Journal of Occupational Science*, 16.3, 187-193. <https://doi.org/10.1080/14427591.2009.9686661>
- Jander, O., Harris, E., Fallows, D., & Potter, J. (2001). Singing. In S. Sadie & J. Tyrrel (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (pp. 428-436). Macmillan.
- Johnson, J. K., Louhivuori, J., Era, P., Ross, L., & Stewart, A. L. (2012). Perceived Benefits of Singing and Quality of Life in Older Community Choral Singers in Finland. *Gerontologist*, 52, 654-654.
- Joseph, D. (2009). Sharing music and culture through singing in Australia. *International Journal of Community Music*, 2.2(3), 169-181. <https://doi.org/10.1386/ijcm.2.2&3.169/1>
- Judd, M., & Pooley, J. A. (2014). The psychological benefits of participating in group singing for members of the general public. *Psychology of Music*, 42(2), 269-283. <https://doi.org/10.1177/0305735612471237>
- Koelsch, S. (2005). Ein neurokognitives Modell der Musikperzeption. *Musiktherapeutische Umschau*, 26(4), 365-381.
- Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V., & Grebe, D. (2004). Effects of choir singing or listening on secretory immunoglobulin A, cortisol, and emotional state. *Journal of Behavioral Medicine*, 27(6), 623-635. <https://doi.org/10.1007/s10865-004-0006-9>
- Kreutz, G., & Brünger, P. (2012). A shade of grey: Negative associations with amateur choral singing. *Arts & Health : an international journal for research, policy and practice*, 4. <https://doi.org/10.1080/17533015.2012.693111>
- Kushner, R. J. (2013). *2013 Chorus Operations Survey Report*. Chorus America.
- Lajosi, K., & Stynen, A. (Eds.). (2015). *Choral societies and nationalism in Europe* (Vol. 9). Koninklijke Brill.
- Leavy, P. (2017). *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches*. The Guilford Press.
- Leitão, S. C., Pereira, G., Ramos, J., & Silva, A. (2009). *Uma caracterização do associativismo confederado em Portugal*. Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto.
- Lephay-Merlin, C. (2007). *Une approche des pratiques chorales en France*. Ministère de la culture et de la communication - Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles. http://www.pfi-culture.org/assets/files/MISSIONS_VOIX/PratiquesChoralesRance1.pdf
- Lima, M. J. (2000). *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa (1975-2000)* [Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa].
- Lima, M. J. (2015). Grupos de Cante Alentejano: Um Retrato a partir de dois inquéritos extensivos (1998 e 2013) / Cante Singing Groups: a portrait from two extensive research projects (1998 and 2013) In M. d. R. Pestana (Ed.), *Alentejo: Vozes e Estéticas em 1939-40. Edição crítica de Registos Sonoros de Armando / The Alentejo: voices and aesthetics in 1939/40. A critical edition of Armando Leça's sound recordings* (pp. 70-93). Tradisom.
- Lima, M. J. (2022). O sistema estatístico nacional e as práticas musicais locais. In M. d. R. e. Pestana (Ed.), *Orquestrar utopias: música, associativismo e transformação social*. Colibri. <https://anossamusica.web.ua.pt/monografias/orquestrarfinal.pdf>.
- Lima, M. J., Neves, J. S., & Apolinário, S. (2022). Públicos e participação em museus. Um modelo interpretativo e sugestões pós-visita. *OBS* Journal*, 16(3), 77-100. <https://doi.org/10.15847/obsOBS16320222074>.
- Lima, P. (2012). *Inventário-catálogo dos Grupos de Cante Alentejano: documento de trabalho para a proposta de candidatura do cante alentejano à Lista Representativa do Património Cultural da Humanidade, a apresentar à UNESCO*. Programa INALENTEJO.
- Lopes, G. C., Coelho, E., Perista, H., Guerreiro, M. d. D., Neves, J. S., & Gomes, R. T. (2001). *Inquérito à Ocupação do Tempo: Principais Resultados*. Instituto Nacional de Estatística.
- Lopes, J. T. (1996). Alguns contributos para o (re)pensar da noção de recepção cultural. *Cadernos de Ciências Sociais*, 15-16, 121-131.

- Lopes, J. M. T. (2000). *A Cidade e a Cultura. Um Estudo Sobre Práticas Culturais Urbanas*. Afrontamento e CMP.
- Lopes, J. T. (2007). *Da Democratização à Democracia Cultural. Uma Reflexão sobre Políticas Culturais e Espaço Público*. Profedições.
- Lopes, M. C. R. R. (2014). *Coro da Universidade de Lisboa: um projecto de educação artística na Universidade* [tese de mestrado, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/20413>
- Lourenço, A. V. (2020). *O Maestro António Joaquim Lourenço - Itinerário de um músico*. Edições Colibri.
- Lousada, M. A. (2013). *Associativismo e Sociedade Civil: história e debates atuais* Ciclo de conferências do Curso de Mestrado em História Moderna e Contemporânea, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa.
- Lucena, I. (2021). *Creativity and Resilience. Participatory art in a time of social isolation*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Lurton, G. (2007). *Le monde des pratiques chorales: esquisse d'une topographie*. Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles. <https://pfi-culture.6temflex.com/wp-content/uploads/sites/1052/2016/04/pratiqueschoralesfrance2.pdf>
- Lurton, G. (2008). Économie du monde choral. In P. François (Ed.), *La Musique: Une Industrie, des Pratiques* (pp. 111-125). La Documentation Française.
- Lurton, G. (2011). *Le chœur partagé: Le chant choral en France, intégration socio-économique d'un monde de l'art moyen* [tese de doutoramento, Ecole doctorale de Sciences Po].
- Macedo, S. C. (2018). *Associações de Defesa do Património em Portugal (1974-1997)*. Caleidoscópio.
- Madura, P. D. (2010). *Becoming a choral music teacher: a field experience workbook*. Routledge.
- Manz, S. (2012). Joseph Mainzer (1801–1851) and the Popularisation of Choral Singing in Britain. *Immigrants & Minorities*, 30(2-3), 152-170. <https://doi.org/10.1080/02619288.2010.502707>
- Maréchal, H., & Parès, G. (1910). *Monographie Universelle de l'Orphéon, Sociétés chorales, Harmonies, Fanfares, avec documents inédits, recueillis par les représentants de la France à l'étranger*. Éditions C. Delagrave. <http://archive.org/stream/monographieunive00mar#page/n8/mode/1up>
- Marinho, H. (2009). In the Empire's web: The Oporto Orfeão's musical journeys to Africa. Performa 09' Conference on Performance Studies, Aveiro.
- Marinho, H. (2015). As viagens a África do Orfeão Universitário do Porto entre 1956 e 1962: contextos, repertórios, rituais. In M. d. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. mpmp, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Marques, R. (2015). O Orfeão Académico de Coimbra (1880-1912). In M. d. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (pp. 119-136). mpmp, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Mata, J. J. T. (2015). *A Igualdade e a Desigualdade na Educação em Portugal*. [Tese de doutoramento, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10071/12469>
- Matarasso, F. (2019). *Uma Arte Irrequieta. Reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Matthias, B., Worrall, L., Alston, M., Sweetapple, A., Marley, J., & Allan, C. (2013). From soundwaves to brainwaves: investigating the effects of choral singing on recovery from stroke and aphasia. *International Journal of Stroke*, 8, 49-49.
- McCann, C., Fogg, L., Purdy, S. C., Talmage, A., Leao, S., Tippett, L., . . . Buetow, S. (2012). Sing together: group choral singing improves quality of life and mood following stroke. *International Journal of Stroke*, 7, 66-66. <https://doi.org/10.1111/j.1747-4930.2012.00907>.
- McCrary, J. (2001). "Good" and "Real" Reasons College-Age Participants Join University Gospel and Traditional Choral Ensembles. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 149, 23-29.

- Melo, D. (1999). O associativismo popular na resistência cultural ao salazarismo: a Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio. *Penélope: revista de história e ciências sociais*, 21 95-130.
- Moniz, J. M. C. (2007). *A folclorização do cante alentejano: Um estudo de caso do Grupo Coral Os Ceifeiros de Cuba (1933-2007)*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].
- Mota, G. (2014). A educação musical em Portugal – uma história plena de contradições. *DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, 13, 41-51.
- Muller, V., & Lindenberger, U. (2011). Cardiac and respiratory patterns synchronize between persons during choir singing. *Plos One*, 6(9), e24893. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0024893>
- Nagore, M. (2015). Musica coral e identidades en España (1880-1939). In M. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. mpmp, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Neves, B. T. (2015). *As Práticas Culturais Expressivas e Criativas em Contexto Associativo. O Caso do Orfeão Universitário do Porto* [Dissertação de mestrado, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10071/11097>
- Neves, J. S. (2016). Modos de relação com a leitura impressa e digital em Portugal. In T. D. Martinho, J. T. Lopes, & J. L. G. (Orgs.) (Eds.), *Cultura e Digital em Portugal* (pp. 193-209). Afrontamento.
- Neves, J. S. (2015). Práticas culturais e desigualdades na Europa. In R. M. d. Carmo & A. F. Costa (Eds.), *Desigualdades em Questão: Análises e Problemáticas* (pp. 31 - 41). Mundos Sociais.
- Neves, J. S. (2020). O Sector Artístico e Cultural, Impactos e Desafios da Crise Provocada pela Covid-19. In R. M. d. Carmo, I. Tavares, & A. F. Cândido (Eds.), *Um Olhar Sociológico sobre a Crise Covid-19* (pp. 83-97). Observatório das Desigualdades, CIES-Iscte. <https://www.observatorio-das-desigualdades.com/2020/11/29/umolharsociologicosobreacovid19emlivro/>
- Neves, J. S. (2021). Políticas culturais de museus em Portugal: ciclos e processos de reflexão estratégica participada. *Midas*, 13, 1-23. <https://journals.openedition.org/midas/2956>
- Neves, J. S., Azevedo, J., Gomes, R. T., & Lima, M. J. (2017). *Estudo Posicionamentos das Entidades Artísticas no Âmbito da Revisão do Modelo de Apoio às Artes*. DGArtes e CIES-IUL.
- Neves, J. S., & Gomes, R. T. (2018). Práticas culturais e acesso à cultura. In R. M. d. Carmo, J. Sebastião, J. Azevedo, S. Martins, & A. F. d. Costa (Eds.), *Desigualdades sociais: Portugal e a Europa* (pp. 41 - 52). Mundos Sociais.
- Neves, J. S., Lima, M. J., Santos, J. A. d., & Louro, I. (2019). *Estudo de Públicos de Museus Nacionais- Públicos do Museu Nacional da Música*. Direção Geral do Património Cultural.
- Nóvoa, A. (2005). *Evidentemente: Histórias da Educação*. Asa Editores.
- O'Toole, P. (1994). I sing in a choir, but I have 'no voice'. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning*, 4(5), 65-76.
- Pais, J. M. (2010). Cursos de vida, padronizações e disritmias. In J. M. Pais & V. S. o. Ferreira (Eds.), *Tempos e Transições de Vida: Portugal ao Espelho da Europa* (pp. 19-39). Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, J. M. (2022). Introdução. In J. M. Pais, P. Magalhães, & M. L. Antunes (Eds.), *Práticas culturais dos portugueses* (pp. 23-45). Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, J. M., Cabral, M. V., Ferreira, P. M., Ferreira, V. S., & Gomes, R. T. (2004). *Condutas de Risco, Práticas Culturais e Atitudes Perante o Corpo. Inquérito aos Jovens Portugueses*. Celta.
- Pais, J. M., Magalhães, P., & Antunes, M. L. (Eds.). (2022). *Práticas Culturais dos Portugueses*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Pais, J. M., Nunes, J. S., & Mendes, F. L. (1994). *Práticas Culturais dos Lisboaetas*. ICS - Instituto de Ciências Sociais.
- Pavlakou, M. (2009). Benefits of Group Singing for People with Eating Disorders: Preliminary Findings from a on-Clinical Study. *Approaches: Music Therapy & Special Music Education*, 1(1), 30-48.

- Pearce, E., Launay, J., van Duijn, M., Rotkirch, A., David-Barrett, T., & Dunbar, R. I. M. (2016). Singing together or apart: The effect of competitive and cooperative singing on social bonding within and between sub-groups of a university Fraternity. *Psychology of Music*. <https://doi.org/10.1177/0305735616636208>
- Pegado, E. (2017). *O Recurso às Medicinas Complementares e Alternativas: padrões sociais e trajetórias terapêuticas* [Tese de doutoramento, Escola de Sociologia e Políticas Públicas, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10071/15343>
- Penna, M. (2014). Música, educação e nacionalismo: O canto orfeônico no Brasil de Vargas. *Shared Imaginaries: Nationalisms, Communities and Choral Singing*, Lisboa.
- Pestana, M. R. (2008). *“À Luz do Sol, ao pé da Igreja”*: Música, Identidade e Género na Construção do Douro Litoral Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa]. Lisboa.
- Pestana, M. R. (2010). Orfeão. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. L-P, pp. 940-942). Círculo de Leitores.
- Pestana, M. R. (2011a). 'De anjos a mulheres': O coro feminino 'Pequenas Cantoras do Postigo do Sol' um estudo de caso". *Faces de Eva: Estudos sobre a mulher*(25).
- Pestana, M. R. (2011b). Um ritual de regeneração e transcendência: o canto orfeônico nas primeiras décadas do século XX. *e-cadernos CES*(8). <https://doi.org/10.4000/eces.480>
- Pestana, M. R. (2014). Cidadanias modernas: Itinerários de Ernesto Maia no movimento associativo, prática coral e crítica na cidade do Porto (1880-1910). In H. L. G. d. Araújo (Ed.), *Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação* (pp. 75-86). Universidade Católica do Porto Editora.
- Pestana, M. R. (2015a). Cantar em Coro em Portugal (1880-2014): práticas, contextos, ideologias. In M. R. Pestana (Ed.), *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos* (pp. 5-41). mpmp - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Pestana, M. R. (Ed.). (2015b). *Vozes ao alto - Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. mpmp - Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa.
- Pestana, M. R. (2019). *Maestro e Etnógrafo Vergílio Pereira: Entre a descoberta do folclore e o compromisso de transformação social*. Edições Colibri.
- Pestana, M. R., & Lima, M. J. (2020). Grupos corais em Portugal: perfis e dinâmicas no início do século XXI. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1(7). <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/394/728>
- Pestana, M. R., & Oliveira, L. T. d. (Eds.). (2017). *Cantar no Alentejo: a terra, o passado e o presente*. Estremoz editora.
- Petrakos, M., Photis, S., Lefterova, N., & Nikolaou, V. (2005). *Evaluation of the questionnaire on cultural participation included in the Eurobarometer survey: Comparison of Results between National Surveys on Cultural Participation and Eurobarometer Survey*. Eurostat e Agilis.
- Pinheiro, J., Gomes, R. T., & Duarte, S. C. (2005). *Associativismo Cultural em Cascais* (Vol. 2, Documentos de Trabalho). Observatório das Atividades Culturais.
- Pinto, J. M. (1994). Uma reflexão sobre políticas culturais. In Associação Portuguesa de Sociologia (Ed.), *Dinâmicas Culturais, Cidadania e Desenvolvimento Local: Actas do Encontro de Vila do Conde* (pp. 767-792). Associação Portuguesa de Sociologia.
- Pitts, S. (2005). *Valuing Musical Participation*. Ashgate Publishing
- Pitts, S. (2009). Roots and routes in adult musical participation: investigating the impact of home and school on lifelong musical interest and involvement. *British Journal of Music Education*, 26(03), 241. <https://doi.org/10.1017/s0265051709990088>
- Pratas, S. M. (2021). *Associações, democracia e utopias reais: o caso das associações de cultura, recreio e desporto* [tese de doutoramento, Iscte -Instituto Universitário de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10071/25168>
- Ramos, D. (2008). *Orfeão de Águeda achegas para a sua história*. Edição do Orfeão de Águeda.

- Rebello, B. P. d. A. (2021). *Reformados e modos de relação com a reforma*. [Tese de doutoramento, Iscte - Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do Iscte.
<http://hdl.handle.net/10071/23081>
- Rensink-Hoff, R. (2009). *Adult community choirs: Toward a balance between leisure participation and musical achievement* [Tese de doutoramento, University of Western Ontario].
- Ribeiro, A. P. (2005). Arte. In A. Barreto (Ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian, Cinquenta Anos* (pp. 237-408). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Richards, H., & Durrant, C. (2003). To Sing or Not to Sing: A study on the development of non-singers' in choral activity. *Research studies in music education*, 20(1), 78-89.
<https://doi.org/10.1177/1321103X030200010501>
- Rickwood, J. (2014). African Grace in Central Australia: Community choirs, reconciliation and intercultural performance. *International Journal of Community Music*, 7(3), 343-363.
https://doi.org/10.1386/ijcm.7.3.343_1
- Rodrigues, E. A. (2007). A biblioteca e os seus públicos: uma proposta interpretativa *Sociologia, Problemas e Práticas*(53), 135-157.
- Rua, M. A. M. (2010). *O Orfeão Madeirense: das origens a 1957*. [Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra].
<http://hdl.handle.net/10316/15106>
- Russell, D. (1997). *Popular music in England 1840-1914: a social history*. Manchester University Press.
- Saldaña, J. (2013 [2009]). *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. SAGE.
- Santos, H. (2001). *'Coisas que dão sentido à vida': processos de construção social em artes de intermediação* [Dissertação de Doutoramento em Sociologia da Cultura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto].
- Santos, H. (2002). Pequenas Artes da Arte: considerações sobre espaços e agentes de criação cultural-artística intermédia. *OBS*, 11, 26-33.
- Santos, M. L. L. (2002). Amador ou profissional?... Peças de um puzzle. *OBS*, 11, 3-14.
- Santos, M. L. L., Gomes, R. T., Neves, J. S., Lima, M. J., Lourenço, V., Martinho, T. D., & Santos, J. A. d. (2002). *Públicos do Porto 2001* (Vol. 11). Observatório das Actividades Culturais.
- Santos, M. L. L., Neves, J. S., Lima, M. J., & Carvalho, M. (2007). *A Leitura em Portugal*. GEPE - Gabinete de Estatística e Planeamento da Educação.
- Santos, T. M. G. d. (2013). *A regulação do ensino vocacional da musica: Um estudo sobre o regime articulado na perspetiva dos atores* [Dissertação de mestrado, Instituto Superior de Educação e Ciências].
- Schuster, J. M. (2007). Participation Studies and Cross-National Comparison: Proliferation, Prudence, and Possibility. *Cultural Trends*, 16(2), 99 - 196.
<https://doi.org/10.1080/09548960701299815>
- Sekhon, P., Piccoud, I., Wadibia, M., Soni, S., & Dhairyawan, R. (2014). Choral singing and psychological and physical wellbeing: findings from evaluation of the UK community choir of people living with HIV - Joyful Noise. *Hiv Medicine*, 15, 19-19.
- Silber, L. (2007). Bars behind bars: the impact of a women's prison choir on social harmony. *Music Education Research*, 7(2), 251-271. <https://doi.org/10.1080/14613800500169811>
- Simmel, G. (1998 [1911]). The Sociology of Sociability. In D. Frisby & M. Featherstone (Eds.), *Simmel on Culture: Selected Writings* (pp. 120-130). Sage.
- Simões, D. (2021). *Práticas da Cultura na Raia do Baixo Alentejo. Utopias, criatividade e formas de resistência*. Edições Colibri.
- Silva, T. L. L. M. S. (2018). *Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um Estudo Comparado* [Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra].
- Skaliotis, M. (2002, 21-23 October). Key Figures on Cultural Participation in the European Union. Proceedings of the International Symposium on Cultural Statistics, Montreal.
- Skok, V., Fisher, R., Gentil, G., Girard, A., Guy, J.-M., & Kleberg, C.-J. (1993). *Participation a la vie culturelle en Europe: Tendances, stratégies et défis*.

- Smith, R. (2006). Symphonic choirs: Understanding the borders of professionalism. In K. Ahlquist (Ed.), *Chorus and community* (pp. 293-306). University of Illinois Press.
- Stebbins, R. A. (1979). *Amateurs: On the margin between work and leisure*. Sage Publications.
- Stebbins, R. A. (1992). *Amateurs, Professionals and Serious Leisure*. McGill-Queen's University Press.
- Stewart, N. A. J., & Lonsdale, A. J. (2016). Its better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*, 44(6), 1240-1254. <https://doi.org/10.1177/0305735615624976>
- Unwin, M. M., Kenny, D. T., & Davis, P. J. (2016). The Effects of Group Singing on Mood. *Psychology of Music*, 30(2), 175-185. <https://doi.org/10.1177/0305735602302004>
- Vale, P. P. D., Brighenti, S. B., Pólvora, N., Fernandes, M. A., & Albergaria, M. E. (2019). *Plano Nacional das Artes. Uma Estratégia Um Manifesto 2019-2024*. PNA. <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc21/comunicacao/documento?i=estrategia-do-plano-nacional-das-artes-2019-2024>
- Vanherwegen, D., Broek, A. v. d., & Lievens, J. (2011, June 8-10 2011). *Mapping cultural active participation in Europe: What to look for and how to find it in a compatible way - Six targets, with examples from Flanders and The Netherlands* International Conference Active participation in cultural activities, Ghent.
- Vanherwegen, D., & Lievens, J. (2014). The Mechanisms Influencing Active Arts Participation: An Analysis of the Visual Arts, Music, and the Performing Arts. *Sociological Inquiry*, 84(3), 435-471. <https://doi.org/10.1111/soin.12043>
- Vickhoff, B., Malmgren, H., Astrom, R., Nyberg, G., Ekstrom, S.-R., Engwall, M., . . . Jornsten, R. (2013). Music structure determines heart rate variability of singers. *Frontiers in Psychology*, 4, Article 334. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00334>
- Viegas, J. M. L. (1986). Associativismo e dinâmica cultural. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 1.
- Viegas, J. M. L. (2004). Implicações Democráticas das Associações Voluntárias: O caso português numa perspectiva comparativa europeia. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 1(46), 33-50.
- Vieira, E. (1900). Carlos Dubini. In *Diccionário Biographico de Músicos Portuguezes* (pp. 387-390). Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- Vodsgaard, H. J. (2011). *LOAC - Learning Outcome of Amateur Culture: Survey Report*. Interfolks Forlag.
- Von Lob, G., Camic, P., & Clift, S. (2010). The use of singing in a group as a response to adverse life events. *International Journal of Mental Health Promotion*, 12(3), 45-53. <https://doi.org/10.1080/14623730.2010.9721818>
- Wood, A. (2010). Singing Diplomats: The Hidden Life of a Russian-speaking Choir in Jerusalem. *Ethnomusicology Forum*, 19(2), 165-190. <https://doi.org/10.1080/17411912.2010.507360>
- World Health Organization. (2002). *Active ageing: A policy framework*. World Health Organization. <https://apps.who.int/iris/handle/10665/67215>
- Yinger, O. S. (2014). Adapting choral singing experiences for older adults: The implications of sensory, perceptual, and cognitive changes. *International Journal of Music Education*, 32(2), 203-212. <https://doi.org/10.1177/0255761413508064>
- Young, L. (2009). The Potential Health Benefits of Community Based Singing Groups for Adults with Cancer. *Canadian Journal of Music Therapy*, 15(1), 11-27.

**Anexo A – Levantamento preliminar de pesquisas sobre a
participação em coros amadores**

Pesquisa bibliográfica sobre “choral singing” no portal da WoS:

Levantamento preliminar dos domínios científicas e dos tópicos de pesquisa

(n = 60)

Domínio científico	Tópico de pesquisa
Acústica (5)	<p>Afinação coral (Howard, Daffern et al., 2013);</p> <p>Distribuição espacial do coro e suas implicações quer para os coralistas (percepção da eficiência da produção vocal) quer para a audiência (preferência pelo som coral) (Daugherty, Manternach et al., 2013);</p> <p>Relação entre envelhecimento e parâmetros vocais – âmbito vocal e vibrato (Berghs, Creylman et al., 2013);</p> <p>Características acústicas de coros juvenis (Morris, Ternstrom et al., 2012);</p> <p>Aspectos fisiológicos e acústicos ligados à prática de cantar em coro (Kob, Henrich et al., 2011).</p>
Ciências da saúde (13)	<p>Prática coral e bem-estar físico e psicológico – doentes com HIV (Sekhon, Piccoud et al., 2014);</p> <p>Prática coral e bem-estar físico - respiração e atividade do coração (Vickhoff, Malmgren et al., 2013);</p> <p>Fadiga vocal e seu efeito no bem-estar e na saúde (Kirsh, Van Leer et al., 2013);</p> <p>Efeitos do canto coral na recuperação de acidente vascular cerebral (Matthias, Worrall et al., 2013a; Matthias, Worrall et al., 2013b) e afasia (Lannen, Worrall et al., 2012; Mccann, Fogg et al., 2012);</p> <p>Prática coral e Envelhecimento fisiológico da voz (Tay, Phyland et al., 2012)</p> <p>Estudo de associação genética (coralistas amadores e não coralistas) (Morley, Narayanan et al., 2012);</p> <p>Aplicação de exercícios de fala coral (‘choral speech’) no tratamento da Disfemia (Bowyer, Peacock et al., 2010; Krishnan e Tiwari, 2011; 2013);</p> <p>Treino vocal e experiência coral em terapias de doentes com Disfonia (Awan e Ensslen, 2010)</p>
História (8)	<p>Repertório coral, compositores e outros protagonistas (Manz, 2012; Smith, 2010) (Palic-Jelavic, 2010; Parrott, 2010);</p> <p>Sociedades corais em Inglaterra (Couderc, 2010) e nos Estados Unidos da América (Vinson, 2010);</p> <p>‘song festivals’ como ritual de mobilização política (Brueggemann e Kasekamp, 2014);</p> <p>Instituições de ensino ligadas à prática coral (Hash, 2012);</p>
Educação musical (19)	<p>Audição harmónica (Zavadska, 2012; 2013; Zavadska e Rezeknes, 2011);</p> <p>Prática coral em escolas do ensino secundário (Ashley, 2013; Gould, 2012; Kennedy e Guerrini, 2013);</p>

Domínio científico	Tópico de pesquisa
	<p>Identidade vocal durante a adolescência (Elorriaga, 2011; Freer, 2010);</p> <p>Prática coral em escolas secundárias de meios urbanos - sentimento de pertença ao grupo (Kennedy e Guerrini, 2013; Parker, 2010);</p> <p>Prática coral e mudança de voz nos rapazes (Ashley, 2011)</p> <p>Aquecimento vocal (Chen e Lee, 2013);</p> <p>Adaptação de estratégias pedagógicas usadas pelos maestros de coros a contextos de ensino individual de canto (Daugherty e Brunkan, 2013; Yinger, 2014);</p> <p>Uso da voz e percepção da saúde vocal durante um evento coral prologado (Daugherty, Manternach et al., 2011);</p> <p>Efeitos do treino vocal (canto coral e fala) em grupos vocalmente saudáveis e diferenciados por género e por idade (Siupsinskiene e Lycke, 2011);</p> <p>Relação entre acesso a tradução linguística do texto cantado e percepção musical (Hackworth e Fredrickson, 2010);</p> <p>Relação entre a experiência musical (coral Vs instrumental) e as dificuldades sentidas na leitura à primeira vista (Henry, 2011);</p> <p>Benefícios da prática coral em idades seniores – adaptações e recomendações (Yinger, 2014);</p>
<p>Psicologia (5)</p>	<p>Benefícios psicológicos de cantar em coro (Judd e Pooley, 2014);</p> <p>Processo de socialização para a prática coral (Kreutz e Bruenger, 2012);</p> <p>Benefícios da prática coral na qualidade de vida de idosos (Johnson, Louhivuori et al., 2012) e de idosos internados (Johnson, Louhivuori et al., 2013);</p> <p>Implicações emocionais em cantar música coral religiosa (Clemens, 2011)</p>
<p>Não classificado (10)</p>	<p>[Sem acesso a abstract ou a artigo] (Brusniak, 2011; Goettsche, 2012; Hoerner, 2011; Karu-Kletter, 2012; Koch, 2014; Myers, 2011; Ther, 2010);</p> <p>[Outras temáticas – canto das aves (1) e coro grego (2)].</p>

Fonte: pesquisa de artigos publicados entre 2010 e 2014 com o tópico “Choral singing” a partir da Web of Science Core Collection <https://isiknowledge.com> (10jul2014).

Nota: i) Entre parêntesis o total de artigos encontrados; ii) Quadro de elaboração própria.

Referências bibliográficas (Anexo A)

- Ashley, M. (2011), "The angel enigma: experienced boy singers' perceptual judgements of changing voices", *Music Education Research*, 13(3), pp. 343-354.
- Ashley, M. R. (2013), "Broken voices or a broken curriculum? The impact of research on UK school choral practice with boys", *British Journal of Music Education*, 30(3), pp. 311-327.
- Awan, S. N. e A. J. Ensslen (2010), "A Comparison of Trained and Untrained Vocalists on the Dysphonia Severity Index", *Journal of Voice*, 24(6), pp. 661-666.
- Berghe, G., N. Creylman et al. (2013), "A lifetime of professional singing: Voice parameters and age in the Netherlands Radio Choir", *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38(2), pp. 59-63.
- Bowyer, S. M., J. Peacock et al. (2010), "Neuronal Effects of the SpeechEasy Treatment for Stuttering" em Supek, S. e A. Susac, *17th International Conference on Biomagnetism Advances in Biomagnetism - Biomag2010*, pp. 342-345.
- Brueggemann, K. e A. Kasekamp (2014), "'Singing oneself into a nation'? Estonian song festivals as rituals of political mobilisation", *Nations and Nationalism*, 20(2), pp. 259-276.
- Brusniak, F. (2011), "'Mass' or 'Community'? Choral Singing in modern Society", *Musik Und Kirche*, 81(5), pp. 354-356.
- Chen, J. C. W. e H. W. Lee (2013), "A pilot study of using jazz warm up exercises in primary school choir in Hong Kong", *Music Education Research*, 15(4), pp. 435-454.
- Clemens, N. A. (2011), "Music, Psychotherapy, and the Soul: Thoughts on Singing Beethoven's Missa Solemnis", *Journal of Psychiatric Practice*, 17(3), pp. 204-207.
- Couderc, G. (2010), "English Choral Societies and the Renaissance of English Music, 1840-1914", *Cahiers Victoriens & Edouardiens*, (71), pp. 403-+.
- Daugherty, J. F. e M. C. Brunkan (2013), "Monkey See, Monkey Do? The Effect of Nonverbal Conductor Lip Rounding on Visual and Acoustic Measures of Singers' Lip Postures", *Journal of Research in Music Education*, 60(4), pp. 345-362.
- Daugherty, J. F., J. N. Manternach et al. (2013), "Acoustic and perceptual measures of SATB choir performances on two types of portable choral riser units in three singer-spacing conditions", *International Journal of Music Education*, 31(3), pp. 359-375.
- Daugherty, J. F., J. N. Manternach et al. (2011), "Student Voice Use and Vocal Health During an All-State Chorus Event", *Journal of Research in Music Education*, 58(4), pp. 346-367.
- Elorriaga, A. (2011), "The construction of male gender identity through choir singing at a Spanish secondary school", *International Journal of Music Education*, 29(4), pp. 318-332.
- Freer, P. K. (2010), "Two decades of research on possible selves and the 'missing males' problem in choral music", *International Journal of Music Education*, 28(1), pp. 17-30.
- Goettsche, G. M. (2012), "Sing a new Song for the Lord. Chorals and Motets throughout the Church Year", *Musik Und Kirche*, 82(1), pp. 59-60.
- Gould, E. (2012), "Uprooting music education pedagogies and curricula: Becoming-musician and the Deleuzian refrain", *Discourse-Studies in the Cultural Politics of Education*, 33(1), pp. 75-86.
- Hackworth, R. S. e W. E. Fredrickson (2010), "The Effect of Text Translation on Perceived Musical Tension in Debussy's Noel des enfants qui n'ont plus de maisons", *Journal of Research in Music Education*, 58(2), pp. 184-195.
- Hash, P. M. (2012), "George F. Root's Normal Musical Institute, 1853-1885", *Journal of Research in Music Education*, 60(3), pp. 267-293.
- Henry, M. L. (2011), "The Effect of Pitch and Rhythm Difficulty on Vocal Sight-Reading Performance", *Journal of Research in Music Education*, 59(1), pp. 72-84.
- Hoerner, W. (2011), "Choral Singing as a Medium of Interculturality: forms, Channels, Discourses", *Lied Und Populare Kultur-Song and Popular Culture*, 56, pp. 261-270.
- Howard, D. M., H. Daffern et al. (2013), "Four-part choral synthesis system for investigating intonation in a cappella choral singing", *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38(3), pp. 135-142.
- Johnson, J. K., J. Louhivuori et al. (2012), "PERCEIVED BENEFITS OF SINGING AND QUALITY OF LIFE IN OLDER COMMUNITY CHORAL SINGERS IN FINLAND", *Gerontologist*, 52, pp. 654-654.
- Johnson, J. K., J. Louhivuori et al. (2013), "Quality of life (QOL) of older adult community choral singers in Finland", *International Psychogeriatrics*, 25(7), pp. 1055-1064.
- Judd, M. e J. A. Pooley (2014), "The psychological benefits of participating in group singing for members of the general public", *Psychology of Music*, 42(2), pp. 269-283.

- Karu-Kletter, K. (2012), "60 Years of Estonian Choral Singing in Multicultural Toronto", *Journal of Baltic Studies*, 43(2), pp. 300-302.
- Kennedy, M. C. e S. C. Guerrini (2013), "Patriotism, nationalism, and national identity in music education: 'O Canada,' how well do we know thee?", *International Journal of Music Education*, 31(1), pp. 78-90.
- Kirsh, E. R., E. Van Leer et al. (2013), "Factors Associated With Singers' Perceptions of Choral Singing Well-Being", *Journal of Voice*, 27(6).
- Kob, M., N. Henrich et al. (2011), "Analysing and Understanding the Singing Voice: Recent Progress and Open Questions", *Current Bioinformatics*, 6(3), pp. 362-374.
- Koch, K. (2014), "Continue Singing! 100 Choral Movements for the Young at Heart", *Musik Und Kirche*, 84(1), pp. 58-58.
- Kreutz, G. e P. Bruenger (2012), "Musical and social Conditions of Singing: A Study among German-language Choir Singers", *Musicae Scientiae*, 16(2), pp. 168-184.
- Krishnan, G. e S. Tiwari (2011), "Revisiting the acquired neurogenic stuttering in the light of developmental stuttering", *Journal of Neurolinguistics*, 24(3), pp. 383-396.
- (2013), "Differential diagnosis in developmental and acquired neurogenic stuttering: Do fluency-enhancing conditions dissociate the two?", *Journal of Neurolinguistics*, 26(2), pp. 252-257.
- Lannen, B., L. Worrall et al. (2012), "From Soundwaves to Brainwaves: investigating the effects of choral singing on stroke and aphasia rehabilitation", *International Journal of Stroke*, 7, pp. 55-56.
- Manz, S. (2012), "Intercultural Transfer And Artistic Innovation: German Musicians In Victorian Britain", *German Life and Letters*, 65(2), pp. 161-180.
- Matthias, B., L. Worrall et al. (2013a), "From Soundwaves to BrainWaves: Investigating the effects of choral singing on recovery from stroke and aphasia", *International Journal of Stroke*, 8, pp. 23-23.
- Matthias, B., L. Worrall et al. (2013b), "From soundwaves to brainwaves: investigating the effects of choral singing on recovery from stroke and aphasia", *International Journal of Stroke*, 8, pp. 49-49.
- Mccann, C., L. Fogg et al. (2012), "Sing together: group choral singing improves quality of life and mood following stroke", *International Journal of Stroke*, 7, pp. 66-66.
- Morley, A. P., M. Narayanan et al. (2012), "AVPR1A and SLC6A4 Polymorphisms in Choral Singers and Non-Musicians: A Gene Association Study", *Plos One*, 7(2).
- Morris, R. J., S. Ternstrom et al. (2012), "Long-Term Average Spectra From a Youth Choir Singing in Three Vocal Registers and Two Dynamic Levels", *Journal of Voice*, 26(1), pp. 30-36.
- Myers, M. (2011), "Now Everybody Sing The voicing of dissensus in new choral performance", *Performance Research*, 16(3), pp. 62-66.
- Palic-Jelavic, R. (2010), "The Contribution of Franjo Dugan Jr. To Sacred Music", *Arti Musices*, 41(2), pp. 187-220.
- Parker, E. C. (2010), "Exploring student experiences of belonging within an urban high school choral ensemble: an action research study", *Music Education Research*, 12(4), pp. 339-352.
- Parrott, A. (2010), "Bach's chorus: the Leipzig line A response to Andreas Glockner", *Early Music*, 38(2), pp. 223-236.
- Sekhon, P., I. Piccoud et al. (2014), "Choral singing and psychological and physical wellbeing: findings from evaluation of the UK community choir of people living with HIV - Joyful Noise", *Hiv Medicine*, 15, pp. 19-19.
- Siupsinskiene, N. e H. Lycke (2011), "Effects of Vocal Training on Singing and Speaking Voice Characteristics in Vocally Healthy Adults and Children Based on Choral and Nonchoral Data", *Journal of Voice*, 25(4), pp. E177-E189.
- Smith, J. L. (2010), "'Unlawful song': Byrd, the Babington plot and the Paget choir", *Early Music*, 38(4), pp. 497-508.
- Tay, E. Y. L., D. J. Phylant et al. (2012), "The Effect of Vocal Function Exercises on the Voices of Aging Community Choral Singers", *Journal of Voice*, 26(5).
- Ther, P. (2010), "Choral Singing as a Medium of Interculturality: Forms, Channels, Discourses", *Jahrbucher Fur Geschichte Osteuropas*, 58(3), pp. 424-425.
- Vickhoff, B., H. Malmgren et al. (2013), "Music structure determines heart rate variability of singers", *Frontiers in Psychology*, 4.
- Vinson, D. (2010), "Liberal Religion, Artistic Autonomy, and the Culture of Secular Choral Societies", *Journal of the Society for American Music*, 4(3), pp. 339-367.
- Yinger, O. S. (2014), "Adapting choral singing experiences for older adults: The implications of sensory, perceptual, and cognitive changes", *International Journal of Music Education*, 32(2), pp. 203-212.
- Zavadska, G. (2012), Theoretical Basis Of Harmonic Hearing. In A. Šlahova (Ed.) *Scientific Articles of 7th International Conference Person. Color. Nature. Music* (pp. 275-285).

--- (2013), "The Comparative Analysis Of Harmonic Hearing Development Conceptions By Different Authors", *Society, Integration, Education, 2013, Vol I*, pp. 320-334.

Zavadska, G. e A. Rezeknes (2011), "Psychological and theoretical Basis of Harmonic Hearing", *Society, Integration, Education, Vol li*, pp. 440-448.

Anexo B – Estudo Empírico#1 - Questionário

Inquérito aos Grupos Corais Amadores em Portugal

INTRODUÇÃO

Este inquérito insere-se no projeto de investigação “A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)”, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, em curso na Universidade de Aveiro, com a colaboração de investigadores de diferentes instituições e países. Com o inquérito, pretende-se conhecer a realidade coral amadora em Portugal, excluindo-se deste âmbito os coros exclusivamente litúrgicos e os exclusivamente curriculares.

A participação dos grupos corais no preenchimento deste questionário é crucial para o sucesso da investigação, pelo que lhe pedimos uma particular dedicação no fornecimento correto dos dados. As respostas são confidenciais e anónimas.

O questionário deverá ser preenchido pelo diretor ou outro responsável do grupo. O preenchimento pode ser feito em diferentes momentos uma vez que as respostas dadas ficam automaticamente gravadas e sempre acessíveis através do endereço eletrónico (link) que lhe foi fornecido por e-mail.

Agradecemos que o preenchimento seja concluído o mais rapidamente possível, não devendo ultrapassar o dia 10 de Novembro de 2013.

Em caso de dúvida, por favor contacte-nos através do e-mail DECA-musicanomeio@ua.pt.

Site (ainda em construção): <http://musicanomeio.web.ua.pt>.

Agradecendo desde já a sua colaboração,

A Investigadora Responsável pelo projeto

Maria do Rosário Pestana

(Maria do Rosário Pestana, Professora Auxiliar Convidada e Diretora do curso de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro)

A Investigadora que coordena a aplicação on-line do inquérito

Maria João Lima

(Maria João Lima, investigadora do Observatório das Actividades Culturais, Doutoranda em Sociologia do ISCTE-IUL)

***1. De entre as seguintes designações, qual a que melhor identifica o grupo?
(pergunta de resposta única)**

- Coro
- Coro de câmara
- Coro polifónico
- Coro sinfónico
- Ensemble vocal
- Grupo vocal
- Grupo de cantares
- Grupo de cante
- Grupo etnográfico
- Grupo folclórico
- Orfeão
- Outra designação (Qual?)

***2. Se respondeu 'grupo folclórico' ou 'grupo etnográfico', os elementos que formam o coro participam na dança?**

- Sim
- Não

***3. Os elementos que formam o coro também participam na tocata?**

- Sim
- Não

***4. Quantos elementos do grupo só cantam?**

- até 8 elementos
- 9 ou mais elementos

***5. Dos seguintes qualificativos, assinale os que se aplicam ao [Q1] (pode assinalar mais do que um qualificativo)**

- Infantil
- Infanto-juvenil
- Juvenil
- Adulto
- Sénior/ Terceira idade
- Curricular (é uma disciplina de um currículo escolar)
- Formado exclusivamente por estudantes
- Formado exclusivamente por professores
- Formado exclusivamente por funcionários /trabalhadores de uma empresa
- Litúrgico
- Amador
- Profissional
- Outro (Qual?)

***6. Se respondeu infantil, infanto-juvenil ou juvenil o [Q1] ...**

- ... está associado a um grupo adulto, mas sua atividade é autónoma.
- ... está associado a um grupo adulto e há articulação e integração da atividade de ambas as formações.
- ... não está associado a qualquer grupo adulto.

***7. Tendo em conta a composição do [Q1], indique a percentagem de elementos por cada escalão etário**

	0%	Menos de 25%	Entre 25% e 50%	Entre 50% a 75%	Mais de 75%	100%
Com menos de 12 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Entre 13 e 17 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Mais de 18 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

***8. Se respondeu 'Curricular', os elementos que compõem o [Q1] são avaliados no âmbito desta unidade curricular?**

- Sim, todos os elementos são avaliados.
- Sim, mas apenas uma parte é avaliado.
- Não, não há avaliação formal.

***9. No caso de ter assinalado 'Litúrgico', a função litúrgica que o [Q1] assume corresponde ...**

- ... à sua única atividade.
- ... à sua principal atividade, embora ocasionalmente atue fora do âmbito litúrgico.
- ... apenas a uma das suas atividades, uma vez que atua frequentemente fora do âmbito litúrgico.

***10. Atendendo à configuração habitual do [Q1], indique por favor o número de vozes diferenciadas e o tipo.**

	nº de vozes diferenciadas	tipo de vozes
Configuração habitual	<input type="text"/>	<input type="text"/>

B - CARACTERIZAÇÃO HISTÓRICA E INSTITUCIONAL

***11. Qual o ano de fundação do [Q1]?**

***12. Anteriormente a [Q11], houve alguma formação que tenha dado origem ao [Q1]?**

- Sim
- Não
- Não sabe / Não responde

***13. Qual ou quais as formações que estiveram na origem do [Q1]?**

***14. Desde [Q11] a atividade do [Q1] foi interrompida em alguma ocasião?**

- Sim
- Não
- Não sabe / Não responde

***15. No total, durante quantos anos a atividade do [Q1] esteve interrompida?**

Número de anos de atividade interrompida

***16. No plano jurídico, o [Q1] ...**

- ... tem existência jurídica autónoma.
- ... está organicamente dependente de uma entidade com existência jurídica.
- ... não se insere em qualquer das opções anteriores.

***17. Qual o Estatuto jurídico do [Q1] ou da entidade de que está dependente?**

- Associação
- Cooperativa
- Fundação
- Sociedade comercial
- Sociedade unipessoal
- Organismo público
- Outro (Qual?)

***18. As atividades do [Q1] decorrem ...**

- ... num imóvel de que é proprietário.
- ... numa fração de que é proprietário.
- ... num imóvel por arrendamento.
- ... numa fração por arrendamento.
- ... num imóvel por empréstimo/ usufruto.
- ... numa fração por empréstimo/ usufruto.
- ... outra modalidade (qual?)

***19. Indique o(s) recurso(s) de que o [Q1] dispõe atualmente
(pode assinalar mais do que uma opção)**

- Sala de ensaios
- Piano ou instrumento de apoio ao ensaio do coro
- Arquivo musical (partituras e/ou registos sonoros)
- Biblioteca
- Bar
- Escola
- Sala de convívio
- Salão de festas / auditório
- Sala de jogos
- Outro recurso (qual?)

***20. Das seguintes estruturas ou entidades assinale qual (ou quais) a(s) que o [Q1] está ligado ou tem uma relação privilegiada.**

- Escola de Ensino Básico ou Secundário
- Escola de Ensino Vocacional em Música
- Escola de Ensino Superior / Universidade
- Ensino sénior / Universidade da Terceira Idade
- Misericórdia / Lar da Terceira Idade / Centro de Dia
- Paróquia
- Banda Filarmónica
- Associação profissional
- Empresa / Unidade fabril
- Nenhuma estrutura ou instituição
- Outra estrutura ou instituição (qual?)

***21. O [Q1] está filiado em alguma associação ou federação coral...**

	Sim	Não
...de âmbito local	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... de âmbito regional	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... de âmbito nacional	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... de âmbito internacional	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

22. Caso tenha respondido 'Sim' a pelo menos uma das opções da pergunta anterior, por favor identifique o nome da(s) associações ou federações corais de que o [Q1] é filiado bem como o ano de filiação.

C. COMPOSIÇÃO E FUNCIONAMENTO

***23. Relativamente à composição atual do [Q1] (outubro de 2013), indique por favor...**

Total de elementos efetivos	<input type="text"/>
Elementos femininos	<input type="text"/>
Elementos masculinos	<input type="text"/>

*** 24. Tendo em conta a composição do [Q1] indique a percentagem de elementos por cada escalão etário**

	0%	Menos de 25%	Entre 25% e 50%	Entre 50% a 75%	Mais de 75%	100%
Com menos de 18 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Entre 18 e 30 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Entre 31 e 65 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Mais de 65 anos de idade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

*** 25. O recrutamento de novos elementos para o [Q1]...**

(pode assinalar mais do que uma opção)

- ... é aberto a todos, sem qualquer condição.
- ... exige experiência coral anterior.
- ... exige conhecimentos musicais prévios.
- ... exige a realização de um teste de leitura musical.
- ... exige a realização de uma audição / teste de canto.
- ... exige a realização de uma entrevista.
- ... exige outra condição. (Qual?)

*** 26. Indique por favor:**

Número de elementos do coro recrutados entre Outubro de 2012 e Setembro de 2013

Número de elementos do coro que têm como área profissional uma atividade ligada à música

*** 27. Regularidade dos ensaios**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

Número de ensaios por semana

Duração de cada ensaio (minutos)

D. REPERTÓRIO MUSICAL

***28. Indique a opção que mais se adequa. O repertório musical do [Q1] ...
(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)**

- ... é globalmente variado, sem uma dominância particular.
- ... é variado embora favoreça um (ou mais) domínios musicais.
- ... é centrado num domínio musical específico.

***29. Para cada um dos seguintes domínios ou géneros musicais classifique a forma como estes estão incluídos no repertório musical do [Q1]
(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)**

	De forma privilegiada	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
Canto gregoriano	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música renascentista	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música erudita dos séculos XVI a XXI	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Coros de ópera	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música tradicional portuguesa	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Composições a partir de música tradicional portuguesa	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música tradicional de outros países	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Composições a partir de música tradicional de outros países	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música de compositores portugueses	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Arranjos (adaptações para coro de obras compostas)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música de cinema e/ou musicais (ex. musicais da Broadway)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música popular (pop, rock)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Jazz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Gospel e/ou espirituais negros	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Música litúrgica (para os serviços litúrgicos da atualidade)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Hinos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Outro domínio ou género musical	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

No caso de outro domínio ou género musical estar presente no repertório do grupo "De forma privilegiada" ou "Frequentemente" por favor especifique

30. Se assinalou 'Música Erudita dos séculos XV a XXI', por favor, especifique os períodos

	De forma privilegiada	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
Barroco	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Clássico	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Romântico	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Século XX - até 1945	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Século XX - c. 1945 - 1980	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Século XX - c. 1980 - 1999	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Século XXI	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

*** 31. Habitualmente, quem escolhe o repertório musical do [Q1]?**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

- Apenas a direção artística (maestro, ensaiador, etc.)
- Apenas a direção administrativa
- Apenas os elementos do grupo coral
- A direção artística em conjunto com a direção administrativa
- A direção artística em conjunto com os elementos do grupo coral
- A direção artística em conjunto com a direção administrativa e com os elementos do grupo coral
- Outro (qual?)

*** 32. Quais as fontes utilizadas para a escolha do repertório musical do [Q1]? ...**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Ns/nr
Repertório musical trazido pelo maestro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Composições e arranjos musicais feitos pelo maestro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Encomenda do grupo coral a compositor(es)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Encontros e outros eventos (audição de peças musicas cantadas por outros coros)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Repertório tradicional coligido em cancioneros e outras fontes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Repertório tradicional transmitido aos elementos do grupo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Pesquisa em catálogos musicais de partituras editadas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Internet (pesquisa, audição, download)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Outras fontes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

No caso de outras fontes "Sempre" ou "Frequentemente" utilizadas por favor especifique

D. ATIVIDADES: CONCERTOS E FORMAÇÃO

*** 33. Nos últimos 12 meses, em quantas atuações públicas o [Q1] participou?
(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)**

Total de atuações públicas

*** 34. Do total indicado, especifique o número de atuações por cada tipo de iniciativa**

Encontros de grupos corais

Festas do concelho, cidade ou outras festas locais não religiosas

Festas religiosas ou romarias

Concertos em salas de espetáculo

Concertos de solidariedade

Programas de televisão

Programas de rádio

Outras

*** 35. Quanto aos espaços de realização, o [Q1] atuou em...**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
Salas de espetáculo	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Igrejas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Espaços abertos (ar livre)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Outros espaços	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

No caso do grupo ter atuado "Sempre" ou "Frequentemente" "noutro espaço" por favor especifique

*** 36. As atuações do [Q1] decorreram ...**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
... na freguesia de implantação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... noutras freguesias do concelho de implantação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... noutra freguesia da mesma região	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... noutra região de Portugal	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... fora do país	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

*** 37. Agora, considerando os últimos cinco anos de atividade do grupo (2008-2013), por favor indique onde o [Q1] atuou...**

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
... na freguesia de implantação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... noutras freguesias do concelho de implantação	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... noutra freguesia da mesma região	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... noutra região de Portugal	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... fora do país	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

*** 38. Nos últimos 12 meses, o [Q1] ...**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
... organizou os seus próprios concertos	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... foi convidado para atuações sem cachet	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
... foi convidado para atuações com cachet	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

*** 39. Nos últimos 12 meses, o [Q1] organizou algum dos seguintes tipos de eventos (considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013) (pode assinalar mais do que uma opção)**

- Encontro de coros
- Concerto em igrejas
- Concerto em salas de espetáculo
- Concerto de solidariedade
- Palestra / conferência
- Festa privada / convívio ente elementos do grupo coral
- Outro (Qual?)

***40. O [Q1] apresentou-se em público...**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
A cappella (sem acompanhamento instrumental)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com piano	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com órgão	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com pequeno conjunto instrumental ou tocata	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com orquestra	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com cantores solistas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com playback instrumental	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Com dança	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Outras configurações	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

No caso no grupo coral apresentar-se "Sempre" ou "Frequentemente" com "Outras configurações", por favor especifique

41. Nas atuações, os elementos do [Q1] geralmente envergam...

(pode assinalar mais do que uma opção)

- fardamento ou outra indumentária específica
- traje regional
- vestuário ocasional
- apenas acessório ou outro identificador (por exemplo um lenço ou uma peça com uma cor específica)
- outro (qual?)

42. O fardamento ou traje regional utilizado nas atuações do [Q1] é...

- ... igual para todos os elementos do grupo.
- ... diferente para elementos do sexo feminino e para elementos sexo masculino.
- ... diferente para alguns elementos do grupo.
- ... diferente para todos os elementos do grupo.

***43. O [Q1] promoveu ações de formação específicas para os seus elementos?**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

- Sim, de forma contínua (por exemplo aulas).
- Sim, de forma pontual (por exemplo workshops).
- Não, não promoveu qualquer formação específica.

***44. As ações de formação abrangeram...**

- ... todos os elementos do grupo coral.
- ... apenas uma parte dos elementos do grupo coral.

***45. Identique o âmbito das áreas das ações de formação.**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

(pode assinalar mais do que uma opção)

- Técnica vocal
- Formação musical (leitura e/ou ritmo)
- História da música
- Repertórios musicais específicos
- Línguas estrangeiras (inglês, francês, espanhol, ...)
- Movimento / coreografias
- Outro âmbito (qual?)

E. DIVULGAÇÃO E COMUNICAÇÃO

***46. Desde a sua fundação em [Q11], o [Q1] já editou...**

(pode assinalar mais do que uma opção)

- brochuras
- monografias
- gravações áudio
- gravações vídeo
- não efetuou edições

***47. Qual a recorrência de utilização pelo [Q1] dos seguintes meios de comunicação**

(considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)

	Sempre	Frequentemente	Raramente	Nunca	Não sabe / Não responde
Cartazes	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Programas de concertos e/ou folhas de sala	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Site próprio (Internet)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Redes sociais (Facebook, Tweeter, etc.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Correio eletrónico (e-mail)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dossier de imprensa	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Portfolio e/ou Ficha técnica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Outro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

No caso de "Outro" meio de comunicação usado "Sempre" ou "Frequentemente", por favor especifique

F. APOIOS E FINANCIAMENTOS

***48. Indique o peso percentual de cada uma das seguintes formas de financiamento que sustentam a atividade do [Q1] (por exemplo, "Receitas próprias" = 30; Donativos de particulares = 0, etc., até perfazer o total de 100%) (considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)**

Receitas próprias - venda de bens (edições, rifas, etc.)	<input type="text"/>
Receitas próprias - prestação de serviços (concertos e outras atuações)	<input type="text"/>
Receitas próprias - prestação de serviços ao abrigo de protocolos	<input type="text"/>
Receitas próprias - quotas de associados	<input type="text"/>
Subsídios públicos	<input type="text"/>
Subsídios de entidades privadas	<input type="text"/>
Donativos particulares	<input type="text"/>
Outro	<input type="text"/>

***49. Para cada um dos seguintes apoios, identifique as entidades que prestaram esse apoio ao [Q1] (considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013)**

	Junta de freguesia	Câmara Municipal	Organismo Administração Central	Entidade privada	Outra(s) entidade(s)	Sem apoio / Não se aplica	Não sabe / Não responde
Apoio financeiro	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cedência de espaço	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cedência de transporte	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cedência de meios técnicos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cedência de recursos humanos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

***50. Quanto às despesas com recursos humanos, assinale por favor se o [Q1] teve despesas com... (considere por favor o período entre outubro de 2012 e setembro de 2013) (pode assinalar mais do que uma opção)**

- maestro
- maestro assistente
- acompanhador
- professor de técnica vocal
- solistas
- elementos do coro - pagamento de mensalidades
- elementos do coro - pagamento de atuações
- sem despesas com recursos humanos
- outro (qual?)

G - CONTACTOS E SUGESTÕES

*54. Identificação

Nome do grupo coral:

Morada [para correspondência]:

Código Postal:

Freguesia:

Concelho:

Contacto telefónico:

Site:

Nome do Presidente [da Direção]:

Nome da pessoa que respondeu ao inquérito:

*55. A direção artística do [Q1] está atualmente a cargo de...

- Maestro ou Maestrina
- Ensaaiador(a)
- Membro do coro
- Outro (qual?)

*56. Indique por favor o nome e o e-mail do [Q55]

Nome

E-mail

57. Comentários ou sugestões

O questionário chegou ao fim.

Por favor carregue no botão 'lacrar e enviar' de forma a podermos processar a sua resposta. Agradecemos, mais uma vez, a sua participação.

Em breve, poderá ver os primeiros resultados deste estudo no nosso site (<http://musicanomeio.web.ua.pt>).

O recenseamento dos grupos corais foi possível graças à colaboração das seguintes instituições:

Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)

Fundação INATEL

FENAMCOR- Federação Nacional Movimento Coral

ACAAL - Associação de Coros Amadores da Área de Lisboa

Casa do Cante

Federação do Folclore Português.

Anexo C – Estudo Empírico#1 – Convite à participação

Caro(a) responsável pelo <nome do coro>,

Provavelmente já saberá que está a decorrer na Universidade de Aveiro um estudo sobre a prática coral em Portugal que envolve vários investigadores de diferentes países. Este estudo compreende a realização de um inquérito a todos os grupos corais em Portugal (com exceção dos que são exclusivamente curriculares ou exclusivamente litúrgicos).

Para nós, é absolutamente indispensável o seu contributo através do preenchimento preciso e atempado do seguinte questionário que disponibilizamos on-line:

<https://pt.surveymonkey.com/s/RMHF2X3>

Este questionário refere-se apenas ao <nome do coro>. Se a instituição a que preside acolher outros grupos corais irá receber e-mails diferenciados com questionário para cada um. Caso não receba questionários para todos os agrupamentos corais que integram a sua instituição, por favor, alerte-nos para essa falha através do e-mail (DECA-musicanomeio@ua.pt), pois significa que não consta na nossa base de dados.

Se necessitar de contactar com a equipe de investigação, faça-o através do e-mail DECA-musicanomeio@ua.pt

Obrigada pela sua participação!

A investigadora responsável

Maria do Rosário Pestana

Anexo D – Estudo Empírico#2 - Questionário

(versão para administração *online*)

INQUÉRITO AOS ELEMENTOS DOS COROS

Introdução

O presente inquérito visa caracterizar o perfil dos elementos dos coros amadores em Portugal, os seus percursos, a diversidade de atividades desenvolvidas e a relevância da prática coral na sua vida quotidiana. Este inquérito insere-se num projeto de doutoramento em sociologia intitulado "Cantar em Coro: Expressividade e Sociabilidade", desenvolvido por Maria João Lima com o apoio da Fundação para Ciência e a Tecnologia (FCT SFRH/BD/92739/2013). A participação neste estudo é voluntária e o preenchimento do presente inquérito não ocupará mais do que 15 minutos do seu tempo. Tem a possibilidade de negar a participação, de interromper e/ou de se retirar/desistir do estudo, a qualquer momento, sem qualquer prejuízo ou necessidade de o justificar. Os dados fornecidos são anónimos e as respostas individuais serão tratadas de forma confidencial. O tratamento estatístico da informação recolhida é feita em conjunto com as respostas de todos os participantes. Os resultados do estudo serão divulgados e/ou publicados em contextos de natureza científica, mas nunca contendo as respostas individuais. Pode colocar todas as suas dúvidas através do email de contacto maria.joao.lima@iscte-iul.pt. Obrigada.

Q1 Para começar, agradecia que indicasse o nome do coro através do qual recebeu este questionário:

EXPERIÊNCIA CORAL AO LONGO DA VIDA

Q2 Indique por favor qual das seguintes opções coincide com a sua atual situação

- Sou membro do $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$ e nunca integrei outro coro
- Sou membro do $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$ mas já fiz parte de outro(s) coro(s)
- Sou membro do $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$ e de outro(s) coro(s) também

Apresentar pergunta:

If Situacao atual = Sou membro do \${q://QID61/ChoiceTextEntryValue} e nunca integrei outro coro

Q3.1 Por favor indique

o ano em que iniciou a atividade enquanto
membro do \${Q1/ChoiceTextEntryValue} _____
o número de anos de permanência
no \${Q1/ChoiceTextEntryValue} _____

Apresentar pergunta:

If Situacao atual = Sou membro do \${q://QID61/ChoiceTextEntryValue} mas já fiz parte de outro(s) coro(s)

Or Situacao atual = Sou membro do \${q://QID61/ChoiceTextEntryValue} e de outro(s) coro(s) também

Q3.2 Ao longo da sua vida, e contando com o \${Q1/ChoiceTextEntryValue}, de quantos coros já fez parte?

(considere por favor apenas os coros em que tenha permanecido pelo menos 1 ano)

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- Mais de 10

Apresentar pergunta:

If Situacao atual = Sou membro do $\{q://QID61/ChoiceTextEntryValue\}$ mas já fiz parte de outro(s) coro(s)

Or Situacao atual = Sou membro do $\{q://QID61/ChoiceTextEntryValue\}$ e de outro(s) coro(s) também

Q3.3 Para cada coro que integrou, por favor indique o nome do coro, o ano em que iniciou a atividade como elemento desse coro e o número de anos de permanência

	Nome do coro (1)	Ano em que iniciou a atividade (2)	Número de anos de permanência (3)

(...)

Q5 Recorda-se de, ao longo da sua vida, ter tido períodos em que a sua atividade coral teve maior ou menor intensidade face à situação atual?

- Sim, houve períodos da minha vida em que a minha atividade coral foi mais intensa.
- Sim, houve períodos da minha vida em que a minha atividade coral foi menos intensa.
- Não, isso nunca me aconteceu.
- Não me recordo.

Apresentar pergunta:

If períodos de intensidade atividade coral = Sim, houve períodos da minha vida em que a minha atividade coral foi mais intensa.

Q5.1 A que circunstância(s) da sua vida pessoal associa o(s) período(s) em que a sua atividade coral foi MAIS intensa?

Apresentar pergunta:

If períodos de intensidade atividade coral = Sim, houve períodos da minha vida em que a minha atividade coral foi menos intensa.

Q5.2 A que circunstância(s) da sua vida pessoal associa o(s) período(s) em que a sua atividade coral foi MENOS intensa?

Q6 Tendo como referência uma semana regular de atividade coral, por favor indique o tempo (em hh:mm) que despende em:

	horas	minutos	Não se aplica
Estudo individual / trabalho autónomo de preparação			
Ensaios de coro(s)			
Convívios informais entre elementos do(s) coro(s)			
Viagens e deslocações para ensaios			

Q7 Em média, qual o valor monetário (em Euros) que despende por mês na sua atividade coral?
(tenha por favor em conta todas as despesas associadas, incluindo o valor mensal das quotas, gasolina, títulos de transporte, etc.)

Q8 Alguma vez assumiu responsabilidades ao nível administrativo, organizacional e/ou artístico num coro?

Sim (1)

Não (2)

Apresentar pergunta:

If responsabilidades S/N = Sim

Q8.1 Por favor assinale a responsabilidade que assumiu ou assume no coro $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$ ou noutro coro

	No coro $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$ (1)	Em outro coro (2)
Membro da Direção	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Membro do Conselho Fiscal	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Membro da Assembleia Geral	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Delegado de naipe	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Direção artística /maestro	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Coordenação/organização de projeto	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Coordenação/organização de evento	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Outra responsabilidade. Qual?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Q8.2 Relativamente a cada uma das seguintes atividades por favor assinale aquela(s) em que participa ou participou quer enquanto elemento do coro $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$ quer enquanto elemento de outro coro

	No coro $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$	Em outro coro
Organização de concertos (contactos com entidades promotoras, agendamento, etc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Promoção e divulgação de concertos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Preparação da sala de ensaio	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Preparação/logística para concertos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Organização de viagens/digressões	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Organização de fins-de-semana corais	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Angariação de fundos	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Organização de cópias de partituras ou outro material necessário para ensaios	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Organização de atividades de formação/workshops para coralistas	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Preparação de materiais para apoio ao estudo dos coralistas (midis, gravações, etc.)	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Atualização do site ou de outro meio de comunicação do coro com o exterior	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Organização de atividades de convívio entre elementos do coro	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Outras atividades => quais?	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

IMPACTO E REPRESENTAÇÕES ASSOCIADAS À PRÁTICA CORAL

Q9 Para cada um dos itens abaixo, por favor classifique o grau de importância que cada um deles teve no momento da sua escolha do $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$.

	Nenhuma importância 1	2	3	4	Extremamente importante 5
Repertório musical	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atividade e projetos artísticos do coro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Qualidade artística do coro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Qualidades musicais e artísticas do maestro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Qualidades interpessoais do maestro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Relações interpessoais entre elementos do coro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atividade social no coro (jantares, convívios, etc)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Proximidade geográfica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Conveniência de horários	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q10 Para cada um dos itens abaixo, por favor classifique o grau de importância que cada um deles tem atualmente na sua decisão de permanecer no $\{Q1/ChoiceTextEntryValue\}$

	Sem importância 1	2	3	4	Extremamente importante 5
Repertório musical	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atividade e projetos artísticos do coro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Qualidade artística do coro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Qualidades musicais e artísticas do maestro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Qualidades interpessoais do maestro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Relações interpessoais entre elementos do coro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Atividade social no coro (jantares, convívios, etc)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Proximidade geográfica	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Conveniência de horários	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q11 Classifique de 1 a 5 cada uma das afirmações tendo em conta a sua experiência de cantar em coro.

	Discordo totalmente 1	Discordo 2	Não concordo nem discordo 3	Concordo	Concordo totalmente 5
Cantar em coro faz-me sentir parte de uma comunidade.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro permite-me fazer algo que eu nunca faria sozinho.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro permite-me conhecer outras pessoas.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro interfere positivamente na minha vida social.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro dá-me a possibilidade cooperar com os outros	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu canto em coro porque as pessoas de quem estou próximo também cantam em coros.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu canto em coro porque os outros de quem estou próximo valorizam o canto coral.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Eu canto em coro porque cantar em coro é uma atividade importante para as pessoas que conheço melhor.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro é uma consequência na minha educação musical.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro é algo que posso fazer com a minha família.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro expande a minha percepção e compreensão artística.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro melhora os meus conhecimentos musicais.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro é exigente do ponto de vista musical.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro proporciona-me uma exposição a uma grande variedade de estilos musicais.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro permite-me alargar os meus gostos musicais.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

(continua)

Cantar em coro permite-me aprender a lidar com uma variedade de pessoas.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro permite-me explorar minhas próprias forças.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro é mentalmente estimulante e revigorante.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro oferece-me uma oportunidade para eu aprender com os outros.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro permite-me dar alegria e prazer aos outros.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Sinto que ao cantar em coro sou reconhecido e respeitado pelos outros.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Cantar em coro aumenta meu ego e faz-me sentir mais confiante.	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

PRÁTICAS CULTURAIS

Q12 Tendo como referência os últimos 12 meses, indique com que frequência realizou as seguintes atividades culturais

	Não nos últimos 12 meses	1 a 2 vezes	3 a 5 vezes	mais de 5 vezes	Não sabe/ Não responde
Assistir a um ballet, uma performance de dança ou uma ópera	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir ao cinema	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir ao teatro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ir a um concerto	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Visitar uma biblioteca pública	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Visitar um monumento ou sítio histórico (palácio, castelo, igreja, jardim, etc.)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Visitar um museu ou galeria	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ver ou ouvir um programa cultural na rádio ou tv	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Ler um livro	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q13 Tendo como referência os últimos 12 meses, indique com que frequência assistiu a concertos de coros ou a concertos com a participação de coros em que não tenha atuado

	Não nos últimos 12 meses	1 a 2 vezes	3 a 5 vezes	mais de 5 vezes	Ns/nr
Concertos de coros	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q14 Tendo ainda como referência os últimos 12 meses, indique a frequência com que realizou as seguintes atividades quer individualmente quer integrando um grupo

	Diariamente ou quase	Várias vezes por semana	1 vez por semana	1 a 3 vezes por mês	Raramente	Nunca	Ns/nr
Cantar	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Tocar um instrumento musical	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Actuar num palco ou num filme	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Dançar	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Escrever um poema, ensaio, romance, ...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Fazer um filme ou fazer fotografia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Fazer outras actividades artísticas como escultura, pintura, artesanato ou desenho	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Realizar actividades de computação criativa, como criar websites ou blogs, ...	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Usar a Internet para fins culturais como, por exemplo, pesquisar informações culturais, comprar produtos culturais ou ler artigos relacionados com a cultura	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

FORMAÇÃO/EDUCAÇÃO MUSICAL

Q15 Recebeu algum tipo de formação musical através de:

(pode assinalar do que uma opção)

- Frequência da disciplina de 'canto coral' ou 'música' no âmbito do ensino geral obrigatório
- Frequência de escola de música
- Curso de curta duração /workshops
- Aulas privadas
- Sessões pontuais de formação no âmbito do coro
\${Q1/ChoiceTextEntryValue}. (por favor especifique)

- Outro tipo de formação => qual?

- Não sabe, não responde

Apresentar pergunta:

If formação musical = Frequência de escola de música

Q15.1 Por favor indique os graus de formação que completou e as respetivas áreas

- Curso Preparatório (2º grau)
- Curso Básico em Música (5º grau)
- Curso Secundário em Música (8º grau)
- Licenciatura em Música
- Mestrado em Música
- Outro grau Qual? _____

Apresentar pergunta:

If formação musical = Frequência de escola de música

Q15.2 Por favor especifique a sua área de formação em música

CARACTERIZAÇÃO SOCIOGRÁFICA

Q16 Sexo

- Feminino
- Masculino
- Não responde

Q17 Ano de nascimento

Q18 Naturalidade

- Portuguesa
- Outra => qual _____

Apresentar pergunta:

If Naturalidade = Outra => qual

Q18.1 No caso de ter nascido noutro país não Portugal, por favor especifique há quantos anos reside em Portugal

Q19 Grau de escolaridade

Por favor indique o grau mais elevado que completou bem como os do seu pai e da sua mãe.

	Próprio	Pai	Mãe
Sem grau de escolaridade	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
1º ciclo (antiga 4ª classe) ou 2º ciclo do ensino básico (antigo preparatório)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
3º ciclo do ensino básico (antigo 5º ano)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
12º ano (secundário / antigo 7º ano do Liceu)	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Curso pós secundário	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Licenciatura	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Mestrado	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Doutoramento	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
Não sabe / não responde	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Q20 Indique a sua condição perante o trabalho

Trabalhador ativo

- Estudante
- Reformado, aposentado ou na reserva
- Desempregado
- Ocupa-se das tarefas do lar/ doméstico
- Não responde

Apresentar pergunta:

If condição perante o trabalho = Trabalhador ativo

Q20.1 Indique por favor a sua situação na profissão

- Trabalhador por conta própria com pessoal ao serviço
- Trabalhador por conta própria sem pessoal ao serviço
- Trabalhador por conta de outrem
- Não responde

Apresentar pergunta:

If condição perante o trabalho = Trabalhador ativo

Or condição perante o trabalho = Reformado, aposentado ou na reserva

Or condição perante o trabalho = Desempregado

Q20.2 Profissão

Por favor descreva a sua profissão (atual ou última) evitando expressões como "função pública" ou "militar". No caso de exercer alguma atividade profissional relacionada com a música por favor especifique isso na sua resposta. Exemplo "professor de piano" e não apenas "professor".

REDES DE RELAÇÕES FAMILIARES

Q22 Tem algum familiar que também canta ou tenha cantado em coros?

- Sim
- Não
- Não sabe / Não responde

Apresentar pergunta:

If ligação familiar ao canto coral = Sim

Q22.1 Por favor indique o número de familiares que cantam ou cantaram em coros.

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- Mais de 10

Apresentar pergunta:

If ligação familiar ao canto coral = Sim

Q22.2 Para cada um dos familiares indicados, refira por favor o grau de parentesco e se em algum momento pertenceram ao mesmo coro

	Grau de parentesco	Em simultâneo no mesmo coro? (por favor responda "Sim" ou "Não")

(...)

COMENTÁRIOS E CONTACTOS

Q26 Já tinha respondido a este inquérito enquanto elemento de outro coro?

- Sim
- Não
- Não sabe / não se recorda

Q26.1 Identifique por favor o coro a partir do qual recebeu este questionário

Q27 Caso pretenda, poderá deixar aqui comentários ou sugestões

AUTORIZAÇÃO E CONTACTOS

Para além deste questionário cujo preenchimento está prestes a concluir, este estudo inclui ainda a realização de entrevistas a elementos de coros. Neste sentido, gostaria de poder contar consigo para um eventual contacto.

Caso esteja interessado em acompanhar os resultados desta investigação, poderá deixar o seu contacto de forma a viabilizar a divulgação das publicações científicas resultantes desta investigação. Mais uma vez se relembra que os dados são confidenciais.

Q36 Autorizo a utilização dos meus contactos para:

- Entrevista
- Envio de resultados da investigação
- Ambos
- Nenhum

Apresentar pergunta:

If Autorizo a utilização dos meus contactos para: = Entrevista

Or Autorizo a utilização dos meus contactos para: = Envio de resultados da investigação

Or Autorizo a utilização dos meus contactos para: = Ambos

- Nome _____
- Telefone _____
- Email _____

O questionário chegou ao fim!

Muito obrigada pela sua colaboração.

Maria João Lima

Anexo E – Estudo Empírico#2 – Convite à participação

Modelo de email convite para participação no Estudo Empírico#2

À Direção do <<nome do coro>>
Exmos Senhores,

Está neste momento em curso um estudo sobre os elementos dos coros amadores em Portugal, os seus percursos, a diversidade de atividades desenvolvidas e a relevância da prática coral na sua vida.

Este estudo insere-se numa tese de doutoramento em sociologia (ISCTE-IUL) intitulada "Cantar em Coro: Expressividade e Sociabilidade", desenvolvida por mim (Maria João Lima) com o apoio da Fundação para Ciência e a Tecnologia (FCT SFRH/BD/92739/2013).

Trata-se de um estudo inédito à escala nacional e do qual se espera poder ser um importante contributo para o conhecimento e valorização de todos aqueles que se empenham e estão envolvidos nesta atividade.

A seleção dos participantes neste estudo foi feita através de uma amostra aleatória de coros tendo em conta diferentes perfis e localizações geográficas.

É neste âmbito que venho solicitar a imprescindível colaboração da direção do <<nome do coro>> na divulgação e reencaminhamento deste email junto dos elementos do <<nome do coro>>.

A participação é voluntária e consiste no preenchimento individual de um questionário on-line que não ocupará mais do que 15 minutos do tempo de cada pessoa. Os dados fornecidos são anónimos e as respostas individuais serão tratadas de forma confidencial.

O acesso para os elementos do <<nome do coro>> é feito através do seguinte link <<link de acesso ao questionário>>.

O questionário estará disponível até ao dia **23 de junho de 2019**.

No caso de algum dos elementos do <<nome do coro>> não ter contacto de email está prevista a possibilidade de envio postal de um questionário em papel e respetivos envelopes sem franquia.

Agradecendo antecipadamente a v/ colaboração, apresento os melhores cumprimentos,

Maria João Lima



Avenida das Forças Armadas, Ala Autónoma AA338

1649-026 LISBOA Portugal

Telefone: +351 217 903 089 | Ext. 713 381

www.iscte-iul.pt | [Facebook](#) | [Twitter](#) | [IULtv](#) | [Flickr](#)

Para anular futuros emails: <<link opt out>>.