

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TESE DE DOUTORADO

**FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL (1963-1978):
práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia**

Lúcia Helena Pereira Teixeira

Porto Alegre
2015

TESE DE DOUTORADO

**FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL (1963-1978):
práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Música. Área de Concentração: Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Jusamara Souza

Porto Alegre
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Teixeira, Lúcia Helena Pereira

Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia: / Lúcia Helena Pereira Teixeira. -- 2015. 431 f.

Orientadora: Jusamara Vieira Souza.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Festivais de coros. 2. Práticas músico-educativas. 3. História oral. 4. Sociologia da Educação Musical. I. Souza, Jusamara Vieira, orient. II. Título.

LÚCIA HELENA PEREIRA TEIXEIRA

**FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL (1963-1978):
práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Música. Área de Concentração: Educação Musical.

Tese defendida e aprovada em: 29 de maio de 2015.

Banca examinadora:

Prof^a Dra. Maria de Fátima Quintal de Freitas (UFPR)

Prof^a Dra. Lilia Neves Gonçalves (UFU)

Prof^a Dra. Maria Elizabeth da Silva Lucas (UFRGS)

Prof^a Dra. Jusamara Vieira Souza (UFRGS)
Orientadora

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Jusamara Souza que, por sua dedicação incondicional à área da educação musical e exemplo de trabalho e seriedade, me fez também aprender a amar a todas as atividades a que me proponho. Sua dedicação, conhecimento e capacidade criativa transformam as incontáveis horas de orientações em momentos de aprendizagens incorporadas;

Ao CNPq, que me proporcionou a bolsa durante o período do doutorado;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pelo conhecimento compartilhado;

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pela solicitude;

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pelo crescimento mútuo durante estes últimos quatro anos;

Aos queridos colegas e amigos do Grupo de Estudos Cotidiano e Educação Musical, pelas aprendizagens compartilhadas;

Às professoras doutoras Maria de Fátima Quintal de Freitas, Lilia Neves e Maria Elizabeth Lucas por sua generosidade em terem aceitado fazer parte desta banca e por suas contribuições a este estudo;

Às colegas Adriana Bozzetto, Jaqueline Marques e Luana Zambiazzi dos Santos, pelas inestimáveis trocas de ideias e contribuições à pesquisa também como “pré-bancas”;

A Antonio Chagas, pela formatação da tese. Antonio, foste um “anjo” em minha vida neste momento!

À Rosalía Trejo León pelas trocas de ideias e amizade;

À colega Carla Lopardo, pela ajuda com o sumário da tese;

Aos amigos Luana e Fabrício pela ajuda infalível e precisa com figuras, revisões e, no momento final da entrega, também a formatação;

Também à Elaine Daenecke e Jaqueline Marques pela digitação de materiais e à Rose Rossini por transcrições de entrevistas;

À direção, coordenação acadêmica, colegas e alunos do Curso de Licenciatura em Música da UNIPAMPA, campus Bagé, pela compreensão por minhas ausências neste delicado período de conclusão de uma fase tão importante da vida acadêmica;

À colega e amiga Luana Zambiazzi, ainda, pelas substituições às aulas da UNIPAMPA quando estive impossibilitada de estar em Bagé, finalizando a tese;

À colega e amiga Adriana Bozzetto, pelos momentos compartilhados, “ideias” e perspectivas;

A todos os amigos e amigas, aos quais seria impossível nomear sem esquecer algum, muito obrigada pelo suporte de toda ordem, em todas as horas. Sem amigos, a vida seria impossível!

Um agradecimento especial à amiga Agnes e à família Schmeling pelas traduções do alemão. Foram uma ajuda e tanto, vocês nem imaginam!

Um especial obrigado à família Ribeiro, por ter me emprestado arquivos particulares, pelas entrevistas e trocas;

Agradeço a meus pais, irmão, cunhada, à pequena Eduarda e ao William por existirem em minha vida;

Ao Cláudio, um agradecimento muito especial pela elaboração do Abstract, pelo carinho, suporte e compreensão durante este período de muitos crescimentos pessoais e profissionais.

RESUMO

A investigação, de caráter qualitativo (PIRES, 2010; GONZÁLEZ REY, 2005; MELUCCI, 2005), teve por objetivo geral compreender as práticas músico-educativas engendradas nos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, que foram realizados durante o período 1963-1978, na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Como objetivos específicos a pesquisa buscou: 1) analisar a constituição e a organização dos Festivais de Coros; 2) examinar como eram mobilizados os atores sociais para os/dos Festivais de Coros, as estratégias de envolvimento utilizadas, as redes de cooperação e interdependência que permitiam a realização dos eventos e as tramas que envolveram os atores sociais naquele contexto específico; 3) interpretar a participação de coros, regentes e plateia e as exigências colocadas para os participantes dos Festivais; 4) analisar quais eram as concepções sobre cantar em coro, que aprendizagens e que formações musicais ocorreram nos/a partir da participação nos eventos e quais foram as contribuições dos Festivais de Coros. Como procedimento investigativo trabalhei a partir da história oral, com a qual pude combinar fontes escritas (artigos de jornais da época, programas musicais, cartas) com fontes orais (pré-entrevistas e entrevistas). Para a compreensão das redes estabelecidas pelos participantes dos Festivais de Coros, empreguei o conceito de configurações ou figurações de Norbert Elias (1997; 2008). Pelo conteúdo dos Festivais analisados, foram úteis as visões teóricas que focam o canto coral como movimento sociopolítico ou nacionalista (CHINALI, 2009; GILIOLI, 2008; SILVA, 2001, 2012; SANTOS, 2012; SOUZA 1991, 1999, 2007). Estudos sobre festivais de arte também ajudaram a iluminar o campo empírico (FLÉCHET, 2011, 2013; GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013). Práticas músico-educativas foram se constituindo e sendo propaladas a partir da ação dos agentes participantes dos Festivais. A partir de uma comissão organizadora foi institucionalizada a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, que passou a mobilizar atores internos (coros, regentes, imprensa e público) e externos (autoridades, governos, patrocinadores e apoiadores). Examinar o que era exigido e que dinâmica movia regentes, coros e público a participar dos Festivais de Coros, ajuda a compreender as aprendizagens geradas e impulsionadas pelo contexto. Os resultados da pesquisa mostram as formações musicais de cantores, regentes e público ocorridas a partir de concepções sobre cantar em coro e do *habitus* (ELIAS, 1997) gerado na e pela participação nos Festivais, além de outras contribuições impulsionadas por aqueles eventos.

Palavras-chave: Festivais de coros, práticas músico-educativas, história oral, Sociologia da Educação Musical

ABSTRACT

This research, of qualitative frame (PIRES, 2010; GONZÁLEZ REY, 2005; MELUCCI, 2005), had as objective to understand the music-educational practices taken place in the Rio Grande do Sul Choir Festivals, held during the period 1963-1978 in the city of Porto Alegre, capital of the state of Rio Grande do Sul, Brazil. Specific objectives of this research were: 1) To analyze the constitution of the Choir Festivals; 2) To exam how social actors were mobilized for the/from the Choir Festivals, as well as the engagement strategies used in it, the cooperation networks and interdependence which allowed the events to take place and the wefts which involved social actors in that specific context; 3) To interpret the participation of choirs, conductors and public, as well as the demands requested to the participants of the Festivals; 4) To analyze which were the conceptions about choral singing, which apprenticeships and musical formations occurred in the/from the participation in the events, and which were the contributions left by the Choir Festivals. As a research procedure I worked with oral history, with which I could combine written resources (newspaper articles of that period, musical programs and letters) with oral resources (pre-interviews and interviews). To understand the networks established by the participants of the Choir Festivals I used the concept of configuration or figuration by Norbert Elias (1997; 2008). Through the content of the analyzed Festivals, it were useful the theoretical visions that focus choral singing as a sociopolitical or nationalistic movement (CHINALI, 2009; GILIOLI, 2008; SILVA, 2001, 2012; SANTOS, 2012; SOUZA 1991, 1999, 2007). Studies about art festivals also helped to throw light over the empirical field (FLÉCHET, 2011, 2013; GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013). Music-educational practices were constituted and propelled from the action of the participants agents of the Festivals. An organized committee was the start to institutionalize the Rio Grande do Sul Choir Association, which began to mobilize internal actors (choirs, conductor, press and public), and external actors (authorities, governments, sponsors and supporters). To examine what was requested and what dynamics moved conductors, choirs and public to participate in the Choir Festivals, helped to understand the apprenticeships generated and driven by the context. The results of the research show the music formation of singers, conductors and public generated from conceptions of choral singing and the *habitus* (ELIAS, 1997) generated in the/by the participation in the Festivals, as well as other contributions driven by those events.

Keywords: Choir Festivals, music educational practices, oral history, Sociology of Music Education

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do Programa Musical do 1º Festival de Coros – 1963	58
Figura 2 – Imagem do artigo-convite aos coros do estado	61
Figura 3 – Programa musical da 1ª edição do Festival de Coros de Porto Alegre – RS – 1963	70
Figura 4 – Propaganda de uma página inteira do programa musical da 1ª edição do Festival de Coros	73
Figura 5 – Propaganda de 1/3 de página do programa musical da 1ª edição do Festival de Coros.	73
Figura 6 – Flâmulas de lapela	76
Figura 7 – Capa do programa de apresentações musicais do 1º Festival Internacional de Coros – 1973	76
Figura 8 – Cupom de votação do público	78
Figura 9 – Explicação constante no programa de apresentações musicais do 5º Festival de Coros do Rio Grande do Sul – 1967	79
Figura 10 – Troféu <i>Correio do Povo</i>	93
Figura 11 – Prêmios ofertados aos coros e regentes participantes dos Festivais de Coros: Harmônio aberto	93
Figura 12 – Prêmios ofertados aos coros e regentes participantes dos Festivais de Coros: Harmônio fechado	93
Figuras 13 e 14 – Serenata no <i>Correio do Povo</i>	101
Figura 15 – Noticiário Curto	102
Figura 16 – Divulgação do início do Festival – 1963	103
Figura 17 – Divulgação dos coros selecionados pelo público – 1964	103
Figura 18 – Divulgação dos coros finalistas – 1965	103
Figura 19 – Imagens do Festival de Coros – 1970	104
Figura 20 – Imagens do Festival de Coros – 1973	104
Figura 21 – Imagens do Festival de Coros – 1977	104
Figura 22 – Imagens do Festival de Coros – 1978	104
Figura 23 – Primeira manifestação de autoridade nos programas das apresentações musicais – 1968	114
Figura 24 – Manifestação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura – 1º Festival Pan-Americano de Coros – 1970	114
Figura 25 – Mensagem do governador do estado no programa do 1º Festival Internacional de Coros – 1973	114
Figura 26 – Mensagem de Antonieta Barone, irmã de Dante Barone, presidente da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado	114
Figura 27 – Serenata na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul	118
Figura 28 – Capa do LP referente ao 1º Festival Pan-Americano de Coros – 1970	119
Figura 29 – Capa do LP referente ao 2º Festival Nacional de Coros – 1970	119
Figura 30 – Programa do 3º Festival de Coros do Rio Grande do Sul – 1965	124
Figura 31 – Propaganda em página inteira	129
Figura 32 – Propaganda em página inteira	129
Figura 33 – Imagem do cartaz dos Festivais	131
Figura 34 – Agentes participantes dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul	133
Figura 35 – Poema concretista <i>Beba Coca-cola</i> (1957)	149
Figura 36 – Público do Festival de Coros de 1970	164

Figura 37 – Público sentado nos corredores do Salão de Atos da Reitoria da UFRGS	164
Figura 38 – Imagem da plateia	166
Figura 39 – Imagem da plateia	166
Figura 40 – Imagens do Festival Internacional de Coros de 1976	179
Figura 41 – Programa do Festival Internacional de Coros de 1976	182
Figura 42 – Programa do Festival Internacional de Coros de 1973	182
Figura 43 – Programa do Festival Internacional de Coros de 1976	182
Figura 44 – Programa do Festival Internacional de Coros de 1974	182
Figura 45 – Capa do caderno de arranjos corais	202
Figura 46 – Contracapa do caderno de arranjos corais	202
Figura 47 – Programa do Festival Internacional de Coros de 1974	209
Figura 48 – Capa do livro <i>Manual do Corista</i>	213
Figura 49 – Capa de uma das fitas cassete do 6º Festival Internacional de Coros	216
Figura 50 – Coros e repertórios da fita 01	217
Figura 51 – Coros e repertórios da fita 02	217

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Entrevistas	36
Quadro 2 – Dados editoriais e gráficos dos programas de apresentações musicais dos Festivais de Coros	49
Quadro 3 – Denominação dos Festivais de Coros	75
Quadro 4 – Informações, a cada edição dos Festivais, sobre a abrangência do evento, número de coros e de cantores participantes e sobre o Regulamento	87
Quadro 5 – Destinatários dos LPs	119

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5: Ato Institucional Nº 5

ANPPOM: Agência Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música

ARENA: Aliança Renovadora Nacional

CBM: Conservatório Brasileiro de Música

CFC: Conselho Federal de Cultura

CIBAI: Centro Ítalo-Brasileiro de Assistência e Instrução às Migrações

COCAN: Coral de Canoas

CORAG: Companhia Rio-Grandense de Artes Gráficas

CPC: Centro Popular de Cultura

DAC: Departamento de Assuntos Culturais

DNER: Departamento Nacional de Estradas e Rodagem

DSN: Doutrina de Segurança Nacional

ECUGs: Encontro de Corais Universitários Gaúchos

EPATUR: Empresa Porto-Alegrense de Turismo

FAMECOS: Faculdade de Comunicação Social

FAMG: Federação Adventista da Mocidade Gaúcha

FECORS: Federação de Coros do Rio Grande do Sul

FIC: Festival Internacional de Coros

FOSPA: Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

FUNARTE: Fundação Nacional de Arte

ICBA: Instituto Cultural Brasileiro-Alemão

ICBNA: Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano

IDC: Instituto de Desenvolvimento Cultural

IECLB: Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil

JB: Jornal do Brasil

LP: *Long Playing*

MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli

MDB: Movimento Democrático Brasileiro

MEC: Ministério da Educação e Cultura

MTR: Movimento Trabalhista Renovador

OSPA: Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
PAC: Programa de Ação Cultural
PDC: Partido Democrático Cristão
PL: Partido Libertador
PNC: Plano Nacional de Cultura
PRP: Partido de Representação Popular
PSD: Partido Social Democrático
PTB: Partido Trabalhista Brasileiro
PUC: Pontifícia Universidade Católica
PUCRS: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
R.U: Restaurante Universitário
RBS: Rede Brasil Sul de Telecomunicações
SEC: Secretaria de Educação e Cultura
SESC: Serviço Social do Comércio
SESI: Serviço Social da Indústria
SETUR: Serviço Estadual de Transporte e Turismo do Rio Grande do Sul
SMED: Secretaria Municipal de Educação
SUS: Sistema Único de Saúde
UCS: Universidade de Caxias do Sul
UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais
UFPB: Universidade Federal da Paraíba
UFPel: Universidade Federal de Pelotas
UFRGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM: Universidade Federal de Santa Maria
UNE: União Nacional dos Estudantes
Unisinos: Universidade do Vale do Rio dos Sinos
UPA: Universidade de Porto Alegre
UPF: Universidade de Passo Fundo
USP: Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
O FOCO E O INTERESSE DA PESQUISA	15
CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIOPOLÍTICA E CULTURAL DO PERÍODO	17
REVISÃO DE LITERATURA.....	22
PARTES DA TESE	26
1 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	28
1.1 TIPO DE PESQUISA.....	28
1.1.1 A abordagem qualitativa	28
1.1.2 A história oral.....	29
1.1.2.1 Subjetividade e memória.....	30
1.1.2.2 Entrevista: um encontro de vidas diferentes	31
1.1.3 Aportes da sociologia: uma incursão ao conceito de configuração	33
1.2 COLETA DE DADOS	35
1.2.1 Documentos orais: entrevistas.....	35
1.2.1.1 Critérios de seleção dos entrevistados.....	35
1.2.1.2 Os entrevistados: participantes dos Festivais	37
1.2.1.3 Como cheguei aos entrevistados: redes de contato.....	41
1.2.1.4 Pré-entrevistas	43
1.2.1.5 O momento da entrevista: o roteiro, a gravação e os materiais de apoio	44
1.2.1.6 Questões éticas na relação entrevistador/entrevistado	46
1.2.2 Documentos escritos	48
1.2.2.1 “ <i>Corolândia é a nossa cidade</i> ”: os artigos de jornais.....	48
1.2.2.2 “ <i>Atenção, senhor espectador!</i> ”: os programas musicais	49
1.2.2.3 “ <i>Confiando na acolhida deste pedido</i> ”: as cartas	50
1.3 ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS	52
1.3.1 Documentos escritos	52
1.3.2 Documentos orais.....	55
2 OS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL: CONSTITUIÇÃO E ORGANIZAÇÃO	58
2.1 O INÍCIO DOS FESTIVAIS.....	58

2.1.1: A primeira edição: 1963.....	58
2.1.2 Antecedentes	62
2.1.3 A comissão organizadora	68
2.1.4 O regulamento	69
2.2 CONTINUIDADE DOS FESTIVAIS	74
2.2.1 As edições dos Festivais a partir de 1964	74
2.2.1.1 Formatos.....	74
2.2.1.2 A participação do público	76
2.2.1.3 Alterações do regulamento ao longo das edições.....	79
2.2.2 A seleção dos coros	83
2.2.3 Organização, infraestrutura e logística dos eventos	90
2.2.4 As premiações	92
3 A AÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL	95
3.1 A ASSOCIAÇÃO DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL.....	96
3.2. MOBILIZAÇÃO INTERNA.....	100
3.2.1 A midiatização dos eventos: relacionamento com a imprensa.....	100
3.2.2 Estratégias de envolvimento do público.....	105
3.2.3 Envolvimento com os coros e regentes	108
3.3 MOBILIZAÇÃO EXTERNA.....	111
3.3.1 Envolvimento de autoridades e cooperação dos governos.....	113
3.3.2 Vínculos e cooperação financeira	126
3.3.3 Visibilidade dada às autoridades pela imprensa.....	127
3.3.4 Envolvimento das empresas patrocinadoras	128
3.3.5 Os apoiadores	130
4 A PARTICIPAÇÃO NOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL 135	
4.1 A PARTICIPAÇÃO DE COROS E REGENTES NOS FESTIVAIS.....	135
4.1.1 O empenho de grupos e regentes para participar	135
4.1.1.1 Por que se mobilizavam para participar?	135
4.1.1.2 Como faziam para participar?	137
4.1.2 O que era exigido: o <i>habitus</i> gerado a partir da participação nos Festivais	138

4.1.2.1 O repertório musical.....	138
4.1.2.2 A seleção de vozes	154
4.1.2.3 Os ensaios.....	156
4.1.2.4 Coro estático <i>versus</i> coro em movimento	157
4.1.2.5 <i>Começou, assim, aos poucos, um espírito competitivo</i>	159
4.2 A PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO NOS FESTIVAIS	163
4.2.1 Quem participava?.....	163
4.2.2 A plateia numerosa.....	164
4.2.3 Por que o público ia aos Festivais?	166
4.2.4 O júri popular	169
5 APRENDIZAGENS E FORMAÇÕES MUSICAIS NOS/A PARTIR DOS FESTIVAIS DE COROS	177
5.1 CANTAR EM CORO.....	177
5.2 “POR QUE, NUM TEMPO DE SILÊNCIO, TANTAS VOZES PUDERAM CANTAR?”	183
5.3 FORMAÇÃO MUSICAL DE CANTORES, REGENTES E PÚBLICO	184
5.3.1 Formação musical dos cantores.....	184
5.3.2 Os Festivais de Coros e a educação musical escolar.....	186
5.3.3 Aprendizagens entre os grupos	189
5.3.4 Formação musical dos regentes.....	195
5.3.5 Ampliação do conhecimento musical do público	202
5.4 CONTRIBUIÇÕES DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL.....	208
5.4.1 Expansão do mercado de trabalho.....	208
5.4.2 Outras contribuições.....	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	220
REFERÊNCIAS	229
FONTES.....	241
APÊNDICES.....	261
ANEXOS.....	426

INTRODUÇÃO

O FOCO E O INTERESSE DA PESQUISA

Os festivais como fenômeno artístico e cultural dos séculos XX e XXI têm sido objeto de estudo de vários domínios do conhecimento. Segundo Goetschel e Hidioglou (2013), o formato festival tem suas origens no século XIX, nas manifestações de “encontros corais ingleses com forte conotação religiosa” e que “foi, progressivamente, se difundindo pelo mundo” (Ibid., p. 7), tendo se tornado um “fenômeno cultural”, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX (Ibid., p. 19).

Estudos sobre a temática dos festivais contribuem com questões relevantes para a reflexão sobre manifestações festivas, sobre o espaço público e as identidades coletivas, podendo ser tomadas como “fator de coesão” ou como reveladoras de “tensões sociais, de conflitos ideológicos e de combates políticos” (FLÉCHET, 2013, p. 65). Além disso, os festivais, ao serem considerados como “arenas de aprendizagem” (KARLSEN, 2007), podem colaborar para discussões relevantes sobre o ensino e aprendizagem de música nos diversos espaços musicais da sociedade.

Desde 2009, na Suécia, junto ao *Lund Choral Festival*, promovido pela Universidade de Lund, situada na cidade de mesmo nome, ocorre um seminário denominado *Choir in Focus*, que reúne pesquisadores em canto coral de alguns países europeus e especialmente dos países nórdicos Noruega, Dinamarca, Finlândia e Suécia. As comunicações de pesquisas apresentadas nesses seminários utilizam-se de abordagens teórico-metodológicas geralmente transdisciplinares, envolvendo estudos históricos, culturais, sociológicos, musicológicos e, por vezes, também tomam por objeto de estudo o canto coral na perspectiva da educação musical.

A presente investigação insere-se nesse campo de pesquisas que abordam festivais de música e festivais de coros, mais especificamente, focando-os como contextos de aprendizagem musical. O estudo teve como objetivo geral compreender as práticas músico-educativas engendradas nos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul que foram realizados durante o período 1963-1978, na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul. Como objetivos específicos a pesquisa buscou: 1)

¹ Optei por me referir aos Festivais de Coros, como foco deste estudo, no plural, designando todo o período abordado, e utilizando letras maiúsculas que os diferencie de outros festivais. Eventualmente, quando abordo uma edição especificamente, uso o termo Festival, no singular.

analisar a constituição e a organização dos Festivais de Coros; 2) examinar como eram mobilizados os atores sociais para os/dos Festivais de Coros, as estratégias de envolvimento utilizadas, as redes de cooperação e interdependência que permitiam a realização dos eventos e as tramas que envolveram os atores sociais naquele contexto específico; 3) interpretar a participação de coros, regentes e plateia e as exigências colocadas para os participantes dos Festivais; 4) analisar quais eram as concepções sobre cantar em coro, que aprendizagens e que formações musicais ocorreram nos/a partir da participação nos eventos e quais foram as contribuições dos Festivais de Coros.

Meu interesse pela temática está vinculado à minha formação e atuação profissional em Regência como regente coral nos últimos vinte anos. A escolha pela graduação em Regência, na UFRGS, foi impulsionada pela vivência do canto coral, nos anos de 1980, junto ao Coral Misto 25 de Julho de Porto Alegre, com o qual participava dos festivais de coros promovidos pela Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS). A Federação de Coros foi fundada em 1980 e continuou promovendo os festivais que haviam sido marcantes na década anterior. Como cantora de coro e próxima de cantores fundadores do “25”, ouvia falar de como eram os festivais no seu início, já que haviam vivenciado a efervescência coral em época anterior à minha.

A vivência coral, que envolvia a participação em encontros de coros e festivais, contribuiu para minha formação musical e escolha profissional. A memória desse período impulsionou o resgate de muitas dessas experiências musicais, estimulando meu interesse pela temática. Também a aproximação com a família de João de Souza Ribeiro, um dos principais organizadores dos Festivais de Coros, propiciou o acesso a mais informações sobre os Festivais que ocorreram entre 1963 e 1978, ajudando-me a definir o tema da pesquisa de doutorado.

As questões de pesquisa foram depuradas ao longo do percurso do doutorado. Como pesquisadora, aos poucos fui “entrando no mundo dos Festivais de Coros”, pois, embora tivesse lido nos artigos do jornal *Correio do Povo* da época e ouvido falar sobre como ocorriam, sobre a quantidade de pessoas que movimentavam entre cantores, regentes, público, patrocinadores, apoiadores e organizadores, foi somente com as narrativas dos meus primeiros interlocutores que pude ir refinando o objeto da pesquisa.

A partir da conversa com participantes dos Festivais como regentes e cantores, bem como com integrantes da família Ribeiro, balizada também pelas anotações do caderno de campo, pude esboçar algumas questões referentes às práticas músico-vocais presentes nos Festivais, sobre tensões que se tornavam aparentes nas falas dos

participantes, sobre a preparação dos coros para participarem dos Festivais e sobre as contribuições da participação nos Festivais para a formação musical de regentes e cantores.

Assim, as seguintes questões orientaram o trabalho: Como se constituíram os Festivais de Coros? Como foram organizados? Como eram mobilizados os atores participantes? Que estratégias de envolvimento foram utilizadas? Que redes de cooperação e interdependência foram formadas entre os participantes e que permitiam a realização dos eventos? Como se formaram essas tramas? Quem participava dos Festivais? Como faziam para participar? O que era exigido para a participação? Quais eram as concepções sobre cantar em coro? Que aprendizagens e que formações musicais ocorreram nos/a partir da participação nos Festivais? Quais as contribuições dos Festivais de Coros?

Como procedimento investigativo trabalhei a partir da história oral, com a qual pude combinar fontes escritas (artigos de jornais da época, programas musicais, cartas) com fontes orais (pré-entrevistas e entrevistas). Pelo conteúdo dos Festivais analisados, foram úteis as visões teóricas que focam o canto coral como movimento sociopolítico ou nacionalista (CHINALI, 2009; FUKS, 2007; GILIOLI, 2008; PAZ, 1999; SANTOS, 2012; SOUZA 1993, 1999, 2007) e a noção de figurações, de Norbert Elias (1997; 2008).

Compreender a dimensão músico-educativa de festivais de coros torna-se relevante para a área da educação musical, uma vez que o estudo coloca em foco o fazer/aprender musical em situações ou contextos que não são ainda usualmente tomados pela educação musical e construídos como objetos de pesquisa possíveis, podendo vir a se constituir, por esse motivo, em uma contribuição para a área. Já, para o canto coral, os resultados da pesquisa poderão contribuir servindo não só como apoio à reflexão sobre aspectos da transmissão/recepção envolvidos em festivais e encontros corais, mas também poderá ajudar a pensar sobre as tramas que unem os agentes sociais e suas implicações no fazer musical.

CONTEXTUALIZAÇÃO SOCIOPOLÍTICA E CULTURAL DO PERÍODO

Escolher os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, ocorrido durante o período de 1963 a 1978, como foco de pesquisa, fez-me refletir sobre o lugar da educação musical naqueles eventos e durante aquele período.

O ano de 1963 correspondeu, no Brasil, a um período de intensificação de manifestações contrárias ao projeto político do governo de João Goulart que, apoiado pelos partidos de esquerda, defendia o direito do analfabeto ao voto, o nacionalismo na economia, a legalização do Partido Comunista Brasileiro e, principalmente, a reforma agrária. A direita conservadora era contrária à aprovação dessas questões, e havia o temor de que o país pudesse ser transformado em uma “segunda Cuba”, de regime comunista. No cenário político-econômico internacional vivia-se o tempo da Guerra Fria, onde uma parte do mundo apoiava a União Soviética comunista e outra parte era regida pelo capitalismo liderado pelos Estados Unidos da América (RODEGHERO, 2007). Nesse sentido, também os EUA não permitiriam a instalação de outro país com regime comunista na América Latina, que passava a ser visto como um espaço geográfico estratégico para a expansão comunista (NAPOLITANO, 2014).

Diante desse cenário, com empresários associados ao capital multinacional, latifundiários a quem não interessava a reforma agrária, uma imprensa que aterrorizava a classe média com discursos anticomunistas e entidades civis, religiosas e militares conservadoras, estava preparado o terreno para o que viria a seguir. Em 1964 ocorreu o golpe civil-militar que viabilizou a permanência dos militares no poder até a redemocratização do país, em 1985. Nos quatro primeiros anos de governo, a repressão deu-se de forma seletiva e havia a preocupação de construção de uma ordem institucional centralista e autoritária (NAPOLITANO, 2014, p. 71). A partir da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, foi inaugurado o período conhecido como “anos de chumbo”, por ser conduzido e apoiado pela extrema-direita militar, a “linha dura”, que perseguiu opositores ao regime, encarcerou, torturou e foi a responsável pelo desaparecimento de um sem número de militantes do regime comunista, jornalistas, estudantes e indivíduos simpatizantes das ideias de esquerda. Muitos foram também os exilados do país.

No campo da cultura, o país ingressava no período da ditadura sob o estímulo da fase anterior, do governo Goulart, onde o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), conduzia seu projeto político-cultural alinhado às ideias do Partido Comunista. Esse projeto propugnava o desenvolvimento de uma cultura nacional-popular, forma de expressão que, na concepção do CPC, deveria distanciar-se do “regional folclorizado” (NAPOLITANO, p. 21) e da cultura burguesa. Nela, “o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional, cuja tarefa principal [seria] estimular a conscientização em

prol da emancipação da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros)” (Ibid. id.). Seguiram por esse caminho especialmente a classe teatral, os cineastas e os artistas que faziam música popular urbana (NAPOLITANO, 2014).

No campo da música popular urbana, segundo Lopez (2003) destacaram-se três vertentes: a) Tropicália ou Tropicalismo (teve como representantes as músicas *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso); b) Jovem Guarda (localizada entre 1964 e 1968, tendo como representantes mais destacados Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Vanderléia) e c) a vertente da música de protesto. Era a época dos Festivais de Música Popular Brasileira da TV Record² e dos Festivais Internacionais da Canção³ nos quais despontaram vários artistas, entre eles Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Elis Regina, MPB 4, Quarteto em Cy (LOPEZ, 2003, p. 97).

A vida cultural protagonizada pela esquerda, após o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968, entrou em um período paradoxal. Se por um lado o artista engajado sofria com repressão direta às suas manifestações, por outro passava por um momento criativo e de prestígio social, impulsionado pela expansão do mercado “e pelo papel político que assumiu como lugar da resistência e da afirmação de valores antiautoritários” (NAPOLITANO, 2014, p. 173).

A expansão do mercado ocorria em decorrência da política socioeconômica do regime militar, que visava a um processo de “modernização conservadora”. Durante o período houve intensa industrialização e urbanização social. As atividades empresariais eram incentivadas sob a ótica desenvolvimentista de um Estado moderno, ao mesmo tempo em que atividades consideradas contrárias aos interesses do regime eram reprimidas (ORTIZ, 2014, p. 113-114).

Os militares seguiam o Manual da Escola Superior de Guerra, que propugnava a cultura como responsável pelo ideal de integração nacional necessário para a manutenção da segurança nacional. Dessa forma, “a sociedade brasileira deveria funcionar como um sistema integrado, com as partes ajustadas ao ritmo do todo” (ORTIZ, 2014, p. 116). Essa visão da sociedade como um sistema acarretava uma concepção de governo totalizador, que empregava mecanismos de controle às ações culturais através da repressão (Ibid., id.).

² Os festivais da Record iniciaram em 1965 e terminaram em 1969; ocorriam em São Paulo (NAPOLITANO, 2013, p. 81-82).

³ Os Festivais Internacionais da Canção passaram a ocorrer a partir de 1966, no Rio de Janeiro, e eram divididos em fase nacional e internacional (NAPOLITANO, 2013, p. 82). Seguiram até a 7ª edição, em 1972, tendo sido criados pela TV Rio e a Rede Globo. Disponível em: <<http://www.musicabrasilis.org.br/pt-br/temas/festivais-da-cancao>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

Com o ritmo acelerado de industrialização houve forte estímulo às produções culturais e, ao mesmo tempo, normatização das atividades relacionadas à área. Foram criados diversos órgãos de estímulo às manifestações culturais, tais como a Embratur, o Ministério das Telecomunicações, a Funarte, a Fundação Pró-Memória, entre outros. Vários decretos e portarias passaram a regulamentar os produtores e a distribuição de bens culturais como, por exemplo, a instituição da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais nas salas de cinema (Ibid., p. 118-119).

A modernização da sociedade acarretou mudança radical na cena cultural. Houve a integração econômica das diferentes regiões do país e consolidou-se um mercado de bens simbólicos. A televisão transformou-se em veículo de comunicação de massa, o cinema passou a ser financiado pelo Estado e desenvolveram-se as indústrias editorial, fonográfica e publicitária. Criou-se, assim, um mercado cultural que nunca existira. Segundo Ortiz (2014), talvez a televisão seja o veículo que melhor ilustre esse processo de expansão da indústria cultural: foram criados canais em diversos estados brasileiros; com a invenção do videoteipe os programas puderam ser gravados, não precisando mais ser apresentados ao vivo; a telenovela diária passou a integrar a programação de diferentes canais televisivos; cresceu vertiginosamente a compra de aparelhos de televisão; foi somente com o investimento governamental que o mesmo sinal televisivo passou “a integrar um sistema nacional de telecomunicação” (ORTIZ, 2014, p. 118-119).

Na concepção do regime ditatorial houve uma aproximação das noções de nação, como totalidade social de um país, unida por um mesmo “caráter nacional”, com a noção de Estado, lugar único de poder. A defesa da nação – dos perigos da subversão, da ameaça comunista – era dever do Estado, que deveria protegê-la nos valores constituintes da essência de sua “verdadeira” identidade. No entanto, a questão era paradoxal, pois este mesmo Estado fomentava o desenvolvimento econômico do país, tendo passado a dissuadir a população através de propagandas que traduziam “uma imagem positiva e otimista” de um povo pacífico, sem conflitos. Essa visão se coadunava a um Estado autoritário, coercitivo, que revelava a concepção de mundo dos militares, “tradicional e conservadora” (Ibid., p. 120-121). Na outra ponta desse tenso sistema de forças, posicionava-se a indústria cultural, cuja lógica era oposta. Ela não se articulava com “uma ideologia de contenção, mas de expansão do mercado”. Seguiu a regra da “racionalidade empresarial” e passava a protestar contra a censura excessiva, entendendo a repressão como obstáculo aos negócios (Ibid., p. 121-122).

O indivíduo havia se tornado o centro da sociedade de consumo. A tensão entre a lógica militar e a do mercado crescia cada vez mais:

Nela o indivíduo não mais se encontra prisioneiro de um conjunto de instâncias tradicionais (família ou igreja), ele é o centro das atenções, escolhe as mercadorias expostas à sua vista. A ideologia militar alicerça-se nessas instituições que são postas em causa pelo processo que [a expansão do mercado] desencadeia (ORTIZ, 2014, p. 122).

Os anos de 1960 e 1970 contribuíram também para essa tensão, já que foram marcados por movimentos de contracultura⁴, no cenário global, que defendiam a “liberalização dos costumes” (ORTIZ, p. 123).

O paradoxo entre a política militarista e o avanço da indústria cultural tornou-se acentuado. Houve um crescimento do mercado editorial com diferentes publicações voltadas aos públicos específicos masculino, feminino, infantil e revistas especializadas. Foram criadas agências de publicidade e institutos de pesquisa de mercado. A indústria fonográfica era explorada por empresas nacionais e os grandes conglomerados internacionais. Nesse impulso emergiram os festivais da canção, conforme já mencionado, que foram marcos de manifestações político-musicais, reunindo artistas e público em “um clima de festa e contestação, ludismo e liberdade de expressão”, mas que também se constituíram em “estratégia de mercado” para essa indústria crescente (Ibid., p. 124).

Para Ortiz (2014), nos anos 1960, pela primeira vez, a categoria “juventude” representou um segmento do mercado musical a ser explorado. Havia público consumidor para diferentes gêneros musicais. Somente no final da década de 1970 iria arrefecer a tensão entre cultura e política, tendo contribuído “a derrota da esquerda no Brasil, o fracasso da luta armada na América Latina, o desencanto em relação à ideia de revolução, a barbárie do regime soviético. Sem mencionar o declínio do marxismo como teoria de interpretação da história” (Ibid., p. 125).

Decifrar este período da história brasileira tem sido tarefa de vários historiadores, sociólogos, antropólogos, psicólogos, cientistas políticos e educadores⁵. Dentre as múltiplas possibilidades de elaboração do objeto festival para a área de música, uma delas seria sublinhar o papel da propaganda política e da politização junto

⁴ Movimentos que contestavam a ordem ideológica, econômica e política da sociedade: movimento hippie (anos 1960), movimento estudantil de maio de 1968, Primavera de Praga (1968), entre outros.

⁵ Silva (2011); Rosito (2010); Perucchi (2009); Scarparo; Torres; Ecker (2014); Rezende (2013); Silva (2001).

aos Festivais de Coros, precisamente em um período de ditadura militar. Porém, como um primeiro olhar que é lançado sobre os Festivais, de uma perspectiva científica da educação musical, tento traçar uma dinâmica interna daqueles eventos considerando o panorama político-cultural do período. Não se trata de fazer um estudo cronológico de cada edição dos Festivais. Interessa-me saber como os Festivais se constituíram e se organizaram, como eram mobilizados os atores sociais para os/dos Festivais, quem eram os participantes, como faziam para participar, o que era exigido para a participação, quais eram as concepções sobre cantar em coro, que aprendizagens e formações musicais ocorreram nos/a partir da participação nos eventos, além das contribuições geradas pelos Festivais. Dessa forma, insiro os Festivais no campo de investigação da educação musical na perspectiva sociológica.

Ao focar os processos de transmissão e apropriação musicais nos Festivais foi necessário, primeiramente, levar em conta o contexto no qual se inseriram, ou seja, conhecer o período sócio-histórico em que ocorreram, o porquê de terem sido criados, quem os criou – no sentido do que representavam socialmente os atores que participaram da Associação dos Festivais – e quais eram seus objetivos com o engendramento desse movimento.

Foi necessário, ainda, conhecer as tramas que envolveram os atores sociais naquele contexto específico. Assim, para a análise de como foi possível que se estruturassem e mantivessem por tanto tempo, importou considerar as redes que se estabeleceram entre todos os participantes. Da mesma forma, foi preciso conhecer o que motivava coros, regentes e público a tomar parte, já que foram eventos dos quais numerosos grupos desejavam participar. Por fim, para se falar em aprendizagens e formações musicais nos e a partir dos Festivais, foi necessário compreendê-las à luz do contexto mais amplo onde foram geradas.

REVISÃO DE LITERATURA

Como já mencionado, os festivais de música têm sido objeto de investigação de várias áreas do conhecimento. No outono de 2011, pesquisadoras francesas ligadas à *Université Paris 1* e à *Université de Versailles St-Quentin-en-Yvelines* organizaram, com um coletivo de estudiosos, um seminário internacional, na França, intitulado “Pour une histoire des festivals (XXe-XXIe siècles)”. Como resultado deste evento, Fléchet e

o grupo de autoras organizaram um livro com o mesmo título (FLÉCHET *et al.*, 2013) no qual buscaram “classificar os trabalhos e as reflexões sobre a definição de festivais, sobre os gêneros estéticos que eles exploram, as circulações estéticas que pressupõem ou ainda sobre as organizações coletivas que eles engendram⁶” (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013, p. 8, tradução nossa). A publicação mostra que abundam na literatura internacional estudos monográficos sobre festivais de música em diferentes áreas como, por exemplo, os de Ameille (2013), Fléchet (2013), Napolitano (2013), Tamagne (2013), Charnay (2013), Byrne (2013).

O interesse pelos festivais suscita também várias pesquisas em outros subcampos da música. O movimento da sociedade coral alemã do início do século XIX é estudado por Arlt (2012), a partir dos festivais de canto alemães – *Deutsches Sängerefest* – que ocorriam em Frankfurt, desde 1838, e que, com sua aspiração transregional, provaram ser o marco do movimento alemão de liberação que levou à revolução de 1848 e, posteriormente, ao Parlamento de Frankfurt. O autor busca identificar as ligações locais, transregionais e redes que representavam o “espírito animador” por detrás do festival de canto coral de 1838 e seu impacto sobre o movimento de emancipação civil e dos judeus, na Alemanha. Nessa perspectiva, diversas associações civis representam relevantes campos de estudo. Conforme o autor, a música e a canção são, dessa forma, compreendidas como um meio de comunicação social e política cuja contribuição para o desenvolvimento da sociedade civil moderna ainda precisa ser estudada mais de perto.

A temática do nacionalismo no canto coral, durante o século XIX, tem sido explorada em pesquisas com grupos vocais masculinos. No entanto, em Flandres, na segunda metade do século XIX, conforme Hoegaerts (2012), o discurso patriótico era mais visível em coros formados por pessoas da comunidade, professores de escolas e crianças que, com frequência, cantavam juntos formando um coro de mais de mil vozes. A ideologia era veiculada por meio da letra das canções e pelo simbolismo de “representarem” a nação enquanto cantavam em uníssono. A presença de cantores com sotaques locais sublinhava a imagem da nação unificada em suas diferenças, um mosaico de “pequenas pátrias” constituindo um país. Os concertos eram oportunidades de expressão das identidades dos cantores como modelos de cidadãos “belgas”. Com a

⁶ No original: [...] classer des études et des réflexions sur la définition des festivals, sur les genres esthétiques qu'ils exploitent, les circulations esthétiques qu'ils supposent ou encore sur les organisations collectives qu'ils engendrent.

constante repetição de discursos específicos, bem como de experiências somatizadas e atos corporais, os cantores construíam a si mesmos como cidadãos. A pesquisadora revela que a construção de uma identidade nacional fez parte de uma política consciente, compartilhada por políticos locais, educadores em nível local e nacional e por artistas aclamados. Hoegaerts buscou analisar partituras de compositores nacionalistas, descrições de *performances* de suas obras, manuais escolares, relatórios e correspondências de inspetores de escolas e discursos políticos em torno dos concertos corais.

Randjävrv (2012) estudou a relevância das “celebrações da canção” (*Song Celebrations*), especialmente na Estônia, destacando seu papel crucial no envolvimento das massas como estimulante de processos sociais. A tradição teve papel fundamental no movimento de resistência e consolidação da nação, pouco antes da restituição de independência do jugo soviético. Embora atualmente a Estônia seja novamente independente, milhares de pessoas continuam se reunindo para cantar e tomar parte no evento. Nessa perspectiva, as *Song Celebrations* devem ser vistas muito além de simples fenômeno cultural. Elas têm sido direcionadoras de mudanças políticas e sociais. Hoje, o papel das indústrias cultural e criativa em torno desse festival tem se tornado cada vez mais relevante para as comunidades locais e para todo o país. A pesquisadora afirma que os ideais das *Song Celebrations* ainda estão vivos e novas gerações vêm descobrindo novas formas de interpretar a tradição.

Também a Letônia e o condado de Ístria realizam festivais de música coral de caráter nacionalista. Na Letônia, próximo à capital Riga, ocorre, a cada cinco anos, o *Latviešu Dziesmu un Deju Svētku* (Festival da Canção e da Dança Letonianas). Em 1899 foi composta a canção coral *Gaismas Pils*, que se tornou símbolo de união e reforço da identidade comunitária para os letões em momentos-chave da narrativa histórica de seu país contra a ocupação soviética. Pukinskis (2014) analisou três performances da canção naqueles festivais (1948, 1985 e 1993) e sugeriu formas nas quais os elementos composicionais e as interpretações dos regentes podem ter contribuído para o sentido de renovação da identidade entre os executantes e a plateia. Já o festival *Naš kanat je lip* ocorre desde 1973, na cidade de Poreč, no condado da Ístria, Croácia. Gortan-Carlin (2014) descreve o festival como forma de preservação da consciência regional e nacional ístria.

Sobre a temática festivais de música abordados na perspectiva da educação musical, pode-se citar, como exemplos, as teses de Karlsen (2007), realizada na Suécia,

e de Fialho (2014), no Brasil. Em sua pesquisa, Karlsen (2007) investigou o *Festspel i Pite Älvdal* (Festival do vale do rio Pite), que ocorre em quatro municipalidades do condado de Bótnia norte, na Suécia. Diferentes gêneros musicais são envolvidos no festival: música de concerto, música folclórica, *pop*, música de raízes latinas, *folk-rock* e *jazz*. A pesquisadora tomou o festival como fonte de aprendizagens com implicações tanto para a identidade do público quanto para a das comunidades que o hospedam, analisando sua contribuição com relação à construção das autonarrativas musicais da plateia, ao desenvolvimento e à manutenção de identidades musicais e à promoção do desenvolvimento da identidade local nas municipalidades anfitriãs.

Fialho (2014) pesquisou as práticas musicais e aprendizagens presentes e desencadeadas no e pelo Festival de Música Estudantil de Guarulhos – SP. Organizado pela Secretaria de Cultura daquele município, o Festival envolveu professores, gestores escolares e do município e vinte e três grupos musicais formados por estudantes das escolas municipais. Foi aberto a todos os gêneros musicais, focando a produção musical dos estudantes e teve caráter competitivo. Os resultados da pesquisa mostram que foram vários e relevantes os momentos de aprendizagem musical não somente dos jovens entre si na preparação para o Festival, mas também no contato com músicos experientes proporcionado a eles pela organização do evento. O Festival extrapolou seu próprio âmbito, tendo impulsionado as práticas musicais dos jovens participantes e proporcionado o engajamento de professores e estudantes em composições musicais e na organização geral para participação nas atividades propiciadas pelo evento.

Em relação à temática específica festivais de coros no campo da educação musical, ainda são poucos os trabalhos encontrados na literatura. Sepp, Ruokonen e Ruismäki (2012) analisam os festivais de coros *Song Celebrations*, da Estônia, como fenômenos culturais e educacionais, fazendo conexões entre a educação musical e os festivais. As pesquisadoras consideram o cantar em coro uma das mais relevantes características de desenvolvimento da identidade cultural do povo estoniano. Apresentam um breve panorama do canto coral na Estônia, impulsionado desde a segunda metade do século XIX pelo movimento de consciência nacionalista, e afirmam que esses festivais cumpriram um papel muito relevante logo após a 2ª Guerra Mundial, com a ocupação do país pela antiga União Soviética. No entanto, ressaltam seu papel ainda hoje, mesmo após o restabelecimento da independência da Estônia, em 1991. O primeiro festival ocorreu em 1869 e contou somente com coros masculinos, a exemplo dos festivais de coros alemães que eram organizados àquela época. Sofreu interrupções

em alguns períodos como, por exemplo, durante a Segunda Guerra Mundial. A partir de 1950 os festivais passaram a ocorrer a cada cinco anos. Além da popularidade dos festivais de coros, também a presença da educação musical na escola estoniana desde o jardim da infância e o expressivo número de crianças cantando em coro impulsionaram a organização de festivais de coros especiais para crianças e jovens, o que passou a ocorrer a partir de 1962. A investigação foca o processo de ensino-aprendizagem pelo qual passam os estudantes/cantores participantes dos grupos e também os indivíduos que estão envolvidos pelo evento como um todo. Os festivais contribuíram para o estabelecimento de outros festivais de coros: em 2008 foi organizado o primeiro festival *punk* de coros; a partir de 1956, passam a ocorrer os festivais de coros universitários (*Gaudeamus*); o festival organizado para o 90º aniversário da República da Estônia impulsionou os povos de outras nacionalidades que vivem naquele país (russos, nigerianos, ucranianos, bielorrussos, *setu*) a organizarem seus próprios festivais a fim de preservar sua cultura e tradições.

A revisão de literatura mostra que festivais de coros suscitam ainda pouco interesse para a pesquisa em educação musical, em especial o canto coral. Reunir e analisar os documentos referentes aos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, durante o período estudado – 1963 a 1978 –, bem como recolher testemunhos de cantores, regentes e organizadores, pode ampliar o interesse por este campo de estudo e incentivar outras pesquisas.

PARTES DA TESE

A tese está dividida em sete partes: introdução, cinco capítulos e considerações finais. Apresentados o foco e o interesse da pesquisa, a contextualização sociopolítica e cultural do período, bem como a revisão de literatura, no capítulo um exponho a fundamentação teórica que ajuda a explicar as escolhas e os caminhos metodológicos seguidos, com autores que fundamentam a abordagem qualitativa e o procedimento da história oral. São explicitadas as fontes de dados utilizadas e explicadas como foram realizadas a organização e a análise de dados. O capítulo dois apresenta os Festivais de Coros, explicitando sua constituição e organização, seus antecedentes e continuidade. Sobre os eventos são expostos o regulamento e suas alterações no decorrer do período, a logística e infraestrutura utilizadas, os prêmios ofertados e é descrita como era feita a seleção dos coros participantes. A rede de atores mobilizadores e mobilizados à

participação nos Festivais, tanto de forma interna quanto externa é explicitada no capítulo três, revelando como os eventos se tornaram possíveis durante o período estudado. No capítulo quatro são apresentados os participantes dos Festivais e relacionados os motivos que os levavam à participação, bem como aquilo que era exigido para participar. Dos grupos, são descritas a preparação para os eventos, a escolha do repertório musical e algumas práticas tais como a seleção de vozes e o emprego ou não do movimento em cena. Com relação à plateia, são discutidas as razões porque comparecia um público numeroso, quem eram esses participantes e a questão do júri popular e suas implicações. A partir das concepções sobre cantar em coro, são analisadas, no capítulo cinco, o impacto da realização dos Festivais, suas contribuições às formações musicais de cantores de coros e regentes, à expansão do mercado de trabalho para profissionais que se envolvem com canto coral, à ampliação do conhecimento musical do público, bem como outras contribuições. Nas considerações finais é realizada uma síntese do que foi apresentado no decorrer da tese, explicitando a relevância do estudo para a área da educação musical e indicando caminhos para futuras investigações dentro do campo dos festivais de coros.

1 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

1.1 TIPO DE PESQUISA

1.1.1 A abordagem qualitativa

A presente investigação inscreve-se em uma abordagem qualitativa, levando em consideração cinco aspectos descritos por Pires (2010): a) flexibilidade de adaptação em seu desenvolvimento no que se refere à construção do objeto de investigação; b) capacidade de ocupar-se de objetos complexos, “como as instituições sociais, os grupos estáveis, ou ainda, de objetos ocultos, furtivos, difíceis de apreender ou perdidos no passado”; c) capacidade de combinar técnicas de coleta de dados diversas ou mesmo dados heterogêneos; d) capacidade de descrever, em profundidade, diferentes aspectos relevantes da vida social em relação à cultura e às experiências vividas, pelo fato de permitir ao pesquisador considerar os diversos pontos de vista; e) capacidade de explorar o campo de observação empírico de forma indutiva, ficando o pesquisador aberto à possibilidade de descobrir fatos inesperados (PIRES, 2010, p. 90-91).

González Rey (2005) enfatiza “o caráter construtivo interpretativo” da investigação que parte de uma abordagem qualitativa. Nesse tipo de pesquisa, o conhecimento é entendido como uma produção “e não como apropriação linear” da realidade estudada. Para o autor, “a realidade é um domínio infinito de campos inter-relacionados” que independe da nossa ação, como cientistas. No entanto, ao nos aproximarmos dessa realidade por meio de nossa ação, provocamos a criação de outra realidade que incorpora essa ação; assim, a ação e os “aspectos sensíveis” daquela realidade tornam-se inseparáveis. Para González Rey é exatamente esse o ponto que deve ser considerado na pesquisa: “É impossível pensar que temos um acesso ilimitado e direto ao sistema do real, portanto, tal acesso é sempre parcial e limitado” a partir de nossa ação (Ibid., p. 5).

A investigação com abordagem qualitativa deve ter por foco a “qualidade da informação produzida”, significada por meio da “construção de um modelo teórico” que tem caráter processual, ou seja, é “inseparável das reflexões e das construções do pesquisador” durante a pesquisa. São comuns a esse processo as tensões constantes

entre o desenvolvimento do modelo teórico e os dados provenientes do campo empírico. Dessa forma, a pesquisa qualitativa tem como característica a construção teórica como forma de significar a produção de informação. Esse modelo teórico está integrado a um sistema cuja compreensão é construída pelo pesquisador, que não assimila informações; pelo contrário, permite sua construção.

Assim, todos os procedimentos teórico-metodológicos estão voltados à compreensão da maneira como os sujeitos interpretam e estruturam o mundo social vivido. Assim, esta pesquisa apresenta uma “construção de textos que dizem respeito a fatos socialmente construídos e que mantêm a consciência da distância que separa a interpretação da ‘realidade’” (MELUCCI, 2005, p. 34).

1.1.2 A história oral

Como um dos possíveis procedimentos de investigação, opto pela história oral, que tem como foco a produção de conhecimento sobre dada situação social, por meio de registros de depoimentos sobre aquele momento vivido.

Segundo Portelli (2011), no centro da história oral coloca-se “a subjetividade, a memória, a linguagem, o diálogo” (p. 16). Para o autor, as pessoas participam de um evento coletivo trazendo “uma multiplicidade vivida de histórias pessoais” que implicam os significados individuais atribuídos àquele determinado acontecimento. O autor defende que se deve “por o olhar” nessas micro-histórias trazidas por cada entrevistado se quisermos compreender o contexto da realidade estudada (PORTELLI, 2011).

Um de seus desafios é o da “relação entre as múltiplas temporalidades”, já que na entrevista o entrevistado fala, no tempo presente, sobre memórias de experiências vividas no passado, de lembranças a ele contadas, porém por ele mesmo filtradas, enfim, “de um tempo sobre um outro tempo”. Sua característica multitemporal permite ainda afirmar que o registro do depoimento é conhecimento gerado para o futuro, visto que, geralmente, é “realizado como desejo de transmissão e perenização de experiências” (DELGADO, 2010, p. 70).

Para Meihy (2005), a história oral engloba três tipos de pesquisa: tradição oral, história oral de vida e história oral temática. A tradição oral lida com as crenças e visões de mundo de sociedades específicas (Ibid., p. 166). A segunda categoria, história oral de vida, trabalha com a “narrativa do conjunto da experiência de vida de uma pessoa”

(Ibid., p. 147). Já o terceiro tipo apresentado por Meihy – a história oral temática –, que foi utilizado nesta pesquisa, “se compromete com o esclarecimento ou a opinião do entrevistador sobre algum evento definido” (Ibid., p. 162) e parte de algum tema preestabelecido. Na história oral temática o documento oral é geralmente articulado com outras fontes de dados.

No caso desta investigação, os documentos orais produzidos a partir das entrevistas foram utilizados como fontes de dados, juntamente com documentos escritos: artigos de jornais, de 1963 a 1978, cartas redigidas por um dos organizadores dos Festivais de Coros e programas de apresentações musicais daqueles eventos.

1.1.2.1 Subjetividade e memória

Por suas características, a entrevista em história oral temática traz uma dimensão de subjetividade, ou seja, por meio dela é possível reconstruir o significado dos acontecimentos para seus participantes, o que não seria viável se fossem utilizados somente documentos escritos.

A entrevista em história oral trabalha em estreita relação com a memória dos entrevistados. Para Meihy (2005), “memórias são lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e materiais” (p. 63). Ainda conforme o autor, “a memória individual, para a história oral, só tem sentido em função de sua inscrição no conjunto social das demais memórias” (p. 63), já que os indivíduos participantes de um mesmo evento compartilham de sua representação de forma não unívoca em relação à totalidade de seus aspectos.

Dessa forma, o conjunto das memórias individuais sobre a experiência de cada entrevistado com relação aos Festivais de Coros amparou a formação de um mosaico de sentidos diferentes uns dos outros em relação ao vivido. Assim, os depoimentos de cada entrevistado foram tomados entendendo suas representações sobre as experiências vivenciadas nos eventos como um repositório dinâmico e criativo.

Meihy (2005) apresenta ainda o conceito de “memória cultural” como “o conjunto das manifestações de grupos que guardam visões articuladas sobre si e sobre o mundo segundo critérios que dão sentido e unidade ao conjunto” (p. 70). Esse termo ajusta-se melhor “à identidade de um grupo que se organiza em torno de fatores comuns” (MEIHY, 2005, p. 71) como o é no caso de uma cultura específica, sendo

preferido ao termo “memória social”, que é mais abrangente. Entendendo os Festivais de Coros como instituição fomentadora de práticas músico-educativas das quais os sujeitos participantes guardam memórias, tais “critérios que dão sentido e unidade” tendem a ser comuns, uma vez que os sujeitos partilhavam de vivências musicais em um mesmo contexto.

Bosi (2003), no contexto da entrevista em história oral, ressalta a relevância de o pesquisador poder se amparar “em testemunhos vivos e reconstituir comportamentos e sensibilidades de uma época” e que, para isso, deve estar “atento às tensões implícitas, aos subentendidos, ao que foi só sugerido e encoberto [...]” (p. 17).

A autora descreve características da lida com a entrevista em história oral que podem servir como orientações ao pesquisador: a) Além das fontes documentais ou do acesso a documentos orais produzidos por outros investigadores, trabalhar com dados gerados no momento da entrevista, a partir das memórias dos indivíduos, permite o acesso a outras informações que extrapolam a narrativa, já que as lembranças são carregadas de titubeios, divagações e expressões faciais que podem ser reveladoras de muitos sentidos que não se revelariam em nenhuma outra circunstância (Ibid., p. 17); b) Como a memória não é passiva, mas uma “forma organizadora”, o entrevistador precisa “respeitar os caminhos que os recordadores vão abrindo na sua evocação porque são o mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo” (Ibid., p. 56); c) O pesquisador deve cruzar informações e lembranças de vários indivíduos para que, pouco a pouco, se vá “configurando a seus olhos a imagem do campo de significações já pré-formada nos depoimentos” (Ibid., id.).

1.1.2.2 Entrevista: um encontro de vidas diferentes

A entrevista em história oral é dialógica, isto é, está relacionada à *performance*, à presença e mútuas implicações do entrevistador e do entrevistado. O entrevistado fala a partir do estímulo do entrevistador e, assim, as individualidades se encontram em interação; dessa forma, “a entrevista é um momento no qual se encontram experiências de vida diferentes” (PORTELLI, 2011, p. 3). Cabe ao entrevistador, portanto, no momento da transcrição, lembrar que deve transferir para a linguagem textual não o texto meramente, porém,

[...] uma performance, [...] um texto-informação; o narrador procura palavras e então, “se nós queremos por em evidência isto”, transcreveremos a entrevista com todas as sutilezas percebidas, ou seja, com todos os titubeios, reticências, descreveremos a voz embargada, entre outras manifestações porque, para além das palavras, “ali está a informação” (PORTELLI, 2011, p. 6).

Melucci (2005) considera que o pesquisador, na entrevista, assume um papel de “pesquisador-ator”, tornando aquela uma situação em que os atores sociais encontram-se na posição de “atores-em-relação”. Assim, é preciso considerar todos os aspectos relacionados à interação que envolve os sujeitos implicados, ou seja, entrevistador e entrevistado (MELUCCI, 2005, p. 328). Para Melucci (2005), dar visibilidade às relações que se estabelecem no campo “significa alargar o potencial da ação e o campo de escolha”, possibilitando ao pesquisador levar em conta também os aspectos obscuros e, talvez, indecifráveis que se apresentam nessa relação na qual os “atores-em-relação” encontram-se envolvidos (Ibid., id.).

Além de se partir do pressuposto de que o pesquisador não é neutro no campo e que, estando ciente das relações que se estabelecem no momento da entrevista, é o responsável por todos os aspectos que considera dessa relação, é preciso levar em conta, ainda, a questão de que a investigação está centrada na linguagem, ou seja, “tudo o que é dito, é dito [por alguém], para alguém em algum lugar” (MELUCCI, 2005); nesse sentido, o investigador deve relacionar as coisas ditas ao seu autor – ou a quem as vivenciou –, considerando o contexto não somente da situação da entrevista, mas também do momento histórico vivido pelo entrevistado em relação ao relatado.

Outro aspecto inerente à linguagem diz respeito às palavras e formas de expressão empregadas pelo entrevistado. Elas são relevantes para a interpretação de sua narrativa, já que informam sobre sua visão de mundo, experiência de vida e formação, pois “se ele escolhe determinadas palavras, e não outras, é porque é daquela forma que ele percebe o sentido dos acontecimentos ou das situações sobre os quais está falando” (ALBERTI, 2014, p. 185-186). Possui estreita relação com a linguagem a maneira como o entrevistado se expressa na representação das experiências vividas.

1.1.3 Aportes da sociologia: uma incursão ao conceito de configuração

Para Norbert Elias configuração ou figuração⁷ é um fenômeno reticular ou trama formada pelos indivíduos no espaço social. O modo dinâmico e fluente como se ligam entre si é o que constitui figurações ou configurações. Para facilitar a compreensão da inter-relação dos envolvidos, traz o exemplo da “rede de tecido” que, na interdependência de seus fios, assume necessariamente um caráter de flexibilidade:

Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma unidade em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele (ELIAS, 1994, p. 35).

Partindo dessa definição, as configurações não devem ser entendidas como abstrações, ou como algo que existe de forma externa aos indivíduos (LANDINI, 2007), uma vez que são formadas por eles. Assim, a análise social deve buscar compreender as tramas constituídas pelas figurações ou configurações, e não considerar as condutas isoladas dos indivíduos.

Elias exemplifica a ideia das configurações ou figurações como a relação que se estabelece entre dançarinos. Nas palavras de Quintaneiro (2010):

A coreografia e os dançarinos que executam [a dança] correspondem a uma imagem gráfica de uma figuração onde cada um que dança o faz em função do outro, do grupo, das funções que exercem mutuamente e para o público, da música, das próprias emoções, do espaço do palco, da evolução ensaiada e planejada dos passos, dos erros, das ilusões provocadas pela luz ou pelo movimento. Perceber a dança como uma estrutura externa às pessoas que a praticam parece tão estranho quanto entender a figuração à parte dos dançarinos. É precisamente essa noção, em aparência óbvia, que Elias elabora em sua teoria figuracional, e por meio dela procura argumentar por que, não havendo indivíduos sem sociedades nem sociedades sem indivíduos, não é possível explicá-los sem levar em conta suas interdependências [...] (QUINTANEIRO, 2010, p. 54-55).

⁷ Conforme Landini (2005), durante um período extenso da produção de Elias o autor utilizou o termo “configuração”, tendo passado a questioná-lo mais adiante na carreira, já que passou a considerar o prefixo como uma redundância.

Atrelado ao conceito de figuração encontra-se o de interdependência dos indivíduos. Em uma figuração, os indivíduos encontram-se “fundamentalmente interdependentes, ou seja, tributários e dependentes uns dos outros” (ELIAS, 2001, p. 149). O conceito de figuração de Elias propõe “um olhar sobre os homens”, ajudando a evitar a armadilha da polarização indivíduo *versus* sociedade, ou seja, permite compreender as ações dos indivíduos tomadas a partir da figuração que estabelecem uns com os outros. Dessa forma, também na pesquisa, para se compreender determinada situação social ou contexto, “em lugar de pensar a partir do indivíduo tomado isoladamente ou de determinantes sociais no exterior do indivíduo, é preciso partir da diversidade dos homens” (ELIAS, 2001, p. 153), e dos vínculos que mantêm entre si.

Ainda a partir do estudo sobre os processos figuracionais, o autor evidencia a noção de coerção social, pela qual os indivíduos, nas sociedades, sofrem a regulação externa – ou coerção externa – e, em seguida, assumem essas “leis” ou “regularidades sociais” como processos internalizados de auto-regulação (ELIAS, 1994, p. 23). Assim, ao mesmo tempo em que instituem as figurações, os indivíduos são também instituídos por elas, pois o conjunto de coerções de uma determinada figuração atua e modela os indivíduos que dela tomam parte (QUINTANEIRO, 2010). Neste processo ocorre a mudança, ou seja, a figuração é dinâmica; os indivíduos, atuando, modificam as estruturas sociais e são modificados por elas. A partir, então, do estabelecimento de coerções, em equilíbrio de tensões entre os indivíduos da figuração, vai-se incorporando visões de mundo, modos de agir, construções simbólicas, o *habitus*, por assim dizer, de um grupo específico. Assim como as figurações são dinâmicas, também o *habitus*, em Elias, pode se modificar com o tempo, pois os indivíduos dentro das figurações encontram-se em movimento contínuo, podendo suas experiências sofrer processos de continuidade ou de mudança.

O autor ressalta, ainda, o conceito de poder, que se transforma “de um conceito de substância num conceito de relação” (ELIAS, 2001, p. 143). Nas figurações “há um equilíbrio flutuante e elástico” (Ibid., id.): a posição de um indivíduo no grupo é dada pela “margem de decisão” que se torna acessível a ele e vai depender “da estrutura e da constelação histórica” do grupo onde atua, diferindo em distintos momentos daquele mesmo grupo (ELIAS, 1994, p. 49-50).

Por meio de sua teoria relacional, Elias instiga a capacidade do pesquisador de lançar seu olhar ao objeto de estudo, propondo tomá-lo não como “coisa” instituída, externa aos indivíduos, mas constituída e organizada pelas pessoas que o compõem. No

caso dos Festivais de Coros, trata-se de considerar o que unia os participantes em torno dos eventos, tratando de explicitar as redes de interdependência, as coerções, produções de *habitus* e os usos do poder.

1.2 COLETA DE DADOS

1.2.1 Documentos orais: entrevistas

1.2.1.1 Critérios de seleção dos entrevistados

González Rey (2005) enfatiza que são “as exigências de informação” com relação ao modelo teórico que está em construção o que determina a quantidade de participantes da pesquisa. Na investigação qualitativa é o pesquisador que define o número de participantes de acordo com as necessidades de informação que surgem no decorrer da mesma. A primeira atitude é a de envolver-se no campo empírico a fim de conhecer o contexto da investigação; dessa forma, a seleção inicial dos participantes desta pesquisa partiu de alguns pressupostos construídos a partir da leitura dos documentos escritos, que levaram ao contato com sujeitos que detêm informações consideradas significativas com relação aos objetivos da pesquisa. Os participantes selecionados foram aqueles considerados relevantes ao “aprofundamento das informações implicadas no desenvolvimento do modelo teórico em construção” (GONZÁLEZ REY, 2005, p. 111).

Foram entrevistados 21 participantes dos Festivais de Coros entre regentes, cantores, membros da Associação dos Festivais e jornalistas. Como critério para o convite à colaboração na pesquisa, escolhi aqueles que participaram em mais edições dos Festivais, aqueles que eram indicados por outros entrevistados ou ainda por meio da rede de contatos, considerando meu campo profissional. Ouvi ainda dois colegas que participaram dos Festivais e com os quais eu havia tido alguma proximidade como regente coral. Também informações de artigos de jornal, cartas e programas musicais ajudaram a compor a relação de entrevistados (Quadro 1). Tiveram prioridade as pessoas mais idosas, dado o maior risco de não poder mais contar com elas de um momento para outro (HAGUETTE, 2011). De fato, ocorreu de um dos membros da

Associação dos Festivais, entrevistado em 10 de abril de 2013, vir a falecer em questão de alguns meses após nosso encontro.

Os colaboradores também foram definidos por possibilidade de contato na cidade de Porto Alegre, no interior do estado do Rio Grande do Sul, no Brasil e, eventualmente, no exterior, como foi o caso da entrevista com uma ex-cantora e regente, realizada no Peru, por ocasião de uma viagem por motivos particulares.

Ao longo do texto utilizarei os nomes reais dos entrevistados. Essa opção foi feita por que não faria sentido, por exemplo, citar os nomes dos coros participantes e vinculá-los a regentes fictícios, já que no meio coral os leitores saberiam de quem se trata. Além disso, seria discrepante criar nomes fictícios para alguns participantes – no caso dos colaboradores – e utilizar os nomes reais dos integrantes da Associação, por exemplo, ou de autoridades a quem eram enviadas as cartas.

O Quadro 1 apresenta dados sobre as entrevistas realizadas com os nomes dos entrevistados, sua forma de participação nos Festivais, a data da realização da entrevista, o local e sua duração.

Quadro 1 – Entrevistas

Entrevistado(a)	Forma de participação nos Festivais	Data da entrevista	Local	Duração
Elda Pires	Cantora	28/10/2011	Residência – Porto Alegre	28'
Miriam Matte	Cantora	28/10/2011	Residência – Porto Alegre	1h 08' 15''
Gil de Roca Sales	Regente	06/01/2012	Residência – Porto Alegre	1h 08' 17''
Agostinho Ruschel	Regente	24/04/2012	Sala do Centro Cultural 25 de Julho, de Porto Alegre	46' 31''
Osório Stoffel	Regente	02/05/2012	Residência – Novo Hamburgo – RS	58' 18'' 31' 31''
José Arimatéas	Cantor	27/08/2012	Igreja N. S. do Carmo – Recife	1h 44' 08''
José Sperb Sanseverino	Presidente da Associação dos Festivais de Coros	20/03/2013	Sala do Provedor da Santa Casa de Misericórdia, de Porto Alegre	1h 54' 09'' 17' 11''
Ivo Egon Stigger	Jornalista			
Antônio Hohlfeldt	Cantor e jornalista	03/04/2013	Sala do entrevistado, na PUCRS – Porto Alegre	57' 12''
Sérgio Almeida Figueiredo	Membro do Conselho da Associação dos	10/04/2013	Sala do entrevistado, no IDC – Porto	37' 58''

	Festivais de Coros		Alegre	
Luchy González	Cantora e regente	04/06/2013	Residência – Lima, Peru	48'34''
Renato Koch	Regente	17/11/2013	Unilasalle – Canoas – RS	1h 41'01''
Marisa Viero	Regente	20/11/2013	Residência – Porto Alegre	2h 23'25''
Flávio Oliveira	Jornalista, compositor	21/11/2013	Residência – Estância Velha – RS	1h 19'00''
Octávio Longhi	Regente	03/01/2014	Residência – Canoas – RS	44'00''
Anita Campagnolo Pereira	Cantora e regente	22/02/2014	Residência – Caxias do Sul – RS	2h 34'37''
Joclei Bohrer	Regente	24/02/2014	Residência – Porto Alegre	1h 33'51''
Jair Ferreira	Cantor	14/03/2014	Campus da Saúde – UFRGS – Porto Alegre	1h 19'44'' 7'40''
Ondina Bonfim	Cantora	15/03/2014	Residência – Porto Alegre	1h 13'52''
Lídia Ferreira	Cantora	07/04/2014	Residência de sua prima – Porto Alegre	1h 01'44''
Cláudio Ribeiro	Cantor e ajudante da organização dos Festivais	27/04/2014	Residência – Porto Alegre	1h 06'16''
Total de horas de gravação:				26 horas

1.2.1.2 Os entrevistados: participantes dos Festivais

Segue breve apresentação de cada entrevistado. Os dados não são homogêneos, pois optei por aproveitar somente aquelas informações obtidas a partir da entrevista, onde cada participante se apresentou, de forma livre.

Elda Pires: Bacharel em Música com habilitação em piano, exerce a função de pianista acompanhadora de instrumentistas, cantores, grupos instrumentais e vocais. À época dos Festivais era cantora do Coral da PUC, sob a regência de Charlotte Kahle.

Miriam Matte: Bacharel em Música com habilitação em piano, professora do estado e de música, ex-cantora do Coral 25 de Julho de Porto Alegre e do Colégio Júlio de Castilhos.

Gil de Roca Sales: Compositor e regente. Sua trajetória como regente coral iniciou enquanto era seminarista, regendo o Coral dos Capuchinhos, já aos 17 ou 18

anos. Nos Festivais, se apresentou com os seguintes grupos: Coral dos Capuchinhos, Coral da igreja Santo Antônio, Coral Pro Arte, Coral da Associação dos Funcionários do Banco da Província do Rio Grande do Sul, Coral do Colégio Cruzeiro do Sul, de Porto Alegre, Coral Banrisul, Coral Municipal de Porto Alegre, Madrigal Palestrina, do Liceu Musical Palestrina, de Porto Alegre, Coral Municipal de Ijuí – RS.

Agostinho Ruschel: Ex-seminarista e regente. Nos Festivais de Coros, se apresentou com os grupos: Coral de Arte dos seminaristas de Viamão, Coral de Câmara da Associação dos Funcionários da Icotron, de Gravataí, Coro Masculino 25 de Julho, de Porto Alegre, e Coral da Sociedade Cultural e Esportiva de Feliz – RS.

Osório Stoffel: Estudou como interno no Seminário Maior de Viamão – RS. Tinha classes de educação musical e afirma que ter aprendido a tocar o instrumento musical harmônio lhe “deu a profissão” (Osório Stoffel, p. 8). Nos Festivais de Coros, se apresentou com os grupos: Coro Misto da Sociedade Aliança, de Novo Hamburgo, Coral 25 de Julho, do Colégio Estadual 25 de Julho, de Novo Hamburgo, Coral Misto Julio Kunz, de Novo Hamburgo, e Coral União, da Sociedade de Canto União, de Estância Velha – RS.

José Arimatéas: à época da entrevista tinha oitenta anos. É bancário aposentado e, desde a época dos Festivais, canta no Coral do Carmo, de Recife.

José Sperb Sanseverino: Foi juiz federal no Rio Grande do Sul, diretor do Foro da Justiça Federal no Estado e, por ocasião da entrevista, Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Na época dos Festivais, Sanseverino era presidente da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul e presidente da Associação dos Festivais de Coros.

Ivo Stigger: Atuava junto a João de Souza Ribeiro no *Touring Club* e foi convidado a ajudar na organização dos Festivais desde 1964/1965. Por volta de 1969/1970 Ivo começou a trabalhar como jornalista no jornal *Correio do Povo* e passou também a escrever artigos, nesse periódico, sobre os Festivais. Na época da entrevista Ivo era assessor de imprensa da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre.

Antonio Hohlfeldt: É jornalista, político e professor da FAMECOS, na PUCRS. Iniciou suas atividades como cantor de coro ainda na escola; foi cantor no grupo Canarinhos do Colégio São João e, mais tarde, no Coral do Julinho (Colégio Estadual Júlio de Castilhos). Nessa escola, o professor de inglês e regente dirigia também o recém-formado Coral Misto 25 de Julho, de Porto Alegre. Entrou no “25” em 1965 e, em 1966, já estava se apresentando nos Festivais de Coros. Naquela época atuou ainda como articulista do *Correio do Povo*.

Sérgio Figueiredo: Foi professor de Direito da Universidade de Caxias do Sul (UCS), da PUCRS, da UFRGS e Procurador do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER). Na época da entrevista, era Diretor-geral da Faculdade IDC⁸, em Porto Alegre. Foi conselheiro da Associação dos Festivais de Coros. Faleceu em 2014.

Luchy González: É peruana, graduada em piano, e participou dos Festivais tanto como cantora do Coral da Associação de Artistas Aficionados (AAA) e do coro *Jueves*, do Peru, quanto como regente do Coro da *Aeroperú*. Veio a Porto Alegre também como pianista solista, para um concerto com a OSPA, na época dos Festivais. Foi direcionando-se à regência coral porque lhe convidaram para dar aulas de música na escola onde havia estudado, em Lima. O coro da empresa aérea peruana foi uma criação sua e foi com ele que atuou, nos Festivais, como regente.

Renato Koch: Irmão da ordem católica lassalista, participou como regente do Coral da UFRGS e do Coral de Câmara La Salle, na época dos Festivais. Irmão Renato graduou-se em Artes Plásticas e Música, pelo Instituto de Artes da UFRGS.

Marisa Viero: Graduou-se em piano, pela UFRGS, e participou de curso de formação para professores, no qual foi incentivada a realizar atividade coral na escola. Nos Festivais, inicialmente, Marisa apresentou-se com o Orfeão do Ginásio Estadual Souza Lobo e, mais adiante, com o Coral Padre Réus, da escola de mesmo nome.

⁸ Faculdade IDC, mantida pelo Instituto de Desenvolvimento Cultural. É uma Instituição de Ensino Superior que oferece Curso de Graduação em Filosofia e Pós-Graduações nas áreas das Ciências Jurídicas e Sociais, além de Cursos Intensivos e Extensões. Disponível em: <https://www.idc.edu.br/o_idc/apresentacao>. Acesso em: 16 fev. 2015.

Flávio Oliveira: Compositor e pianista, formado em Letras, pela UFRGS. Na época dos Festivais, além de trabalhar na Rádio da Universidade, Flávio era professor no colégio João XXIII, em Porto Alegre, e escrevia para os jornais *Zero Hora*⁹ e para o caderno de cultura do *Correio do Povo*.

Octavio Longhi: Ex-seminarista, iniciou seus estudos musicais nos seminários onde estudou. Foi o fundador do Coral de Canoas (COCAN), com o qual participou pela primeira vez dos Festivais, em 1971.

Anita Campagnolo Pereira: Graduou-se em piano pela Universidade de Caxias do Sul (UCS) e fez o curso Normal, tendo atuado como professora primária. A entrevistada conta que estudou regência com o maestro Nestor Wennholz – regente do Coral da UCS, à época –, com o qual cantava e de cujo coro era preparadora musical. Relata que o direcionamento à regência ocorreu por necessidade, quando lhe solicitaram, na escola, que dirigisse o coro dos alunos. Substituiu o regente titular do Coral da UCS no período em que aquele viajou à Alemanha para um curso de aperfeiçoamento na área.

Joclei Bohrer: É professor de Regência no Instituto de Artes, da UFRGS. Participou dos Festivais com o Orfeão Infanto-juvenil da Escola Pastor Dohms, de Porto Alegre, e com os grupos adultos Coral União, de Estância Velha, Grupo Vocal Advento, de Porto Alegre, e Coral da FAMG (Federação Adventista da Mocidade Gaúcha).

Jair Ferreira: Médico, ex-cantor do Coral da UFRGS. Participou de quase todas as edições do Festival. Convidado por duas primas que cantavam, assistiu pela primeira vez aos Festivais, em 1964, e ficou impactado com o evento. Em 1965, tendo sido aprovado no vestibular de Medicina, entrou para o Coral da UFRGS que, na época, era coro sinfônico. Naquele mesmo ano, o coro da universidade apresentou-se com a OSPA, no fechamento do Festival.

⁹ Foi o primeiro jornal do grupo RBS (Rede Brasil Sul de Telecomunicações), criado a partir da aquisição do jornal *Última Hora*, por Ary de Carvalho. A partir de 1970, o jornal passou ao controle majoritário da família Sirotsky e tornou-se a Rede Brasil Sul de Telecomunicações, iniciando sua expansão para o interior do estado (FELIPPI, 2006).

Ondina Bonfim: Artista Plástica, participou de todos os eventos como cantora dos diversos coros dos quais foi regente seu esposo, maestro Gil de Roca Sales.

Lídia Ferreira: Prima de Jair Ferreira e ex-cantora do Orfeão Artístico do Instituto de Educação.

Cláudio Ribeiro: Maestro, filho de João de Souza Ribeiro. Quando criança, participou dos Festivais como ajudante de palco de seu pai e, como graduando em Música, nos anos de 1977 e 1978, como cantor do Coral da UFRGS.

1.2.1.3 Como cheguei aos entrevistados: redes de contato

Vários foram os caminhos para chegar aos entrevistados. Alguns, em razão de nossas atuações profissionais, eu encontrava com certa frequência, como o caso das pianistas Miriam, Elda e dos maestros Gil e Agostinho. Já, com o maestro Osório, o contato foi realizado por telefone e identifiquei-me lembrando-o de quem eu era por meio de minha atuação com alguns grupos corais, no passado, em sua cidade, inclusive com o Coro Julio Kunz, um dos grupos que regeu e que participava dos Festivais.

Outra participante que tive interesse em ouvir foi a maestrina Anita Campagnolo, que participou dos Festivais de Coros como cantora e, em duas edições, como regente do Coral da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Conhecia Anita de encontros de coros e o contato foi feito por e-mail, conseguido através da Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS).

Um dos regentes participantes dos Festivais, com o qual tive alguma proximidade profissional, foi Octavio Longhi, que participava dos Festivais de Coros com o Coral de Canoas (COCAN), grupo do qual foi fundador. Anos mais tarde fui regente desse coro, e tive contato próximo com o “seu” Longhi.

Outros entrevistados foram localizados durante minhas viagens para eventos. Sabendo, por meio dos primeiros regentes entrevistados e das cartas de João Ribeiro, da participação frequente do Coral do Carmo, de Recife – PE, aproveitei uma viagem para participação no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), que se realizou em João Pessoa – PB, em 2012, para contato com algum cantor desse coro. Por meio da página da Assembleia Legislativa do Estado de Pernambuco, tive acesso ao número do telefone do regente do Coral Vozes de

Pernambuco, pertencente àquela instituição. Explicando o motivo de meu contato, o regente disse-me que conhecia um cantor do Coral do Carmo e passou-me seu telefone. Este cantor me explicou estar em tratamento de saúde e não ter tempo disponível e indicou outro colega do coro, José Arimatéas, que aceitou o convite para participar da pesquisa. Desloquei-me até Recife, onde realizamos a entrevista na própria igreja do Carmo. Antes de seguirmos para a igreja, José Arimatéas encontrou-se comigo na estação de metrô da cidade e, para mútua identificação, portava meu nome em um pequeno cartaz. Por ocasião de uma viagem minha a Lima, no Peru, ouvi a pianista e regente Luchy González. A entrevista foi realizada em sua casa, em junho de 2013.

A indicação de colegas também foi uma estratégia comum entre os participantes da pesquisa. Ivo Stigger indicou que eu procurasse Antônio Hohlfeldt, naquela época seu colega no *Correio do Povo*. Como demonstrei interesse por essa entrevista, passou-me o telefone de Hohlfeldt e disse-me que anteciparia, com ele, o motivo de meu futuro contato. Assim, na semana seguinte, marcamos um horário para a entrevista na Faculdade de Comunicação Social, FAMECOS, em sua sala, já que é docente na PUCRS.

O nome do compositor Flávio Oliveira havia sido lembrado por Elda Pires, como possível participante dos Festivais de Coros, enquanto jornalista e plateia. Convidei-o a participar da pesquisa também em razão de sua atuação profissional, já àquela época, na Rádio da Universidade, da UFRGS, pois imaginava que, para além de um depoimento como público e como jornalista, pudesse contribuir com dados sobre os quais eu ainda não tivesse informação.

Já a regente de coros infantis e juvenis, professora Marisa Viero, conheci no aniversário de oitenta anos de Gil de Roca Sales, em 2013. Ao sermos apresentadas, lembrei-me de ter lido seu nome, nos programas dos Festivais, como participante das edições vespertinas, que reuniam grupos infantis e juvenis. Era a chance de convidá-la a participar da pesquisa, com o que acabou concordando e fornecendo-me seus contatos de e-mail e telefone por meio dos quais combinamos de realizar a entrevista em sua casa. A participação de Marisa era importante, pois me interessava contar também com regentes e cantores que tivessem participado dos espetáculos infantis e juvenis dos Festivais.

Embora neste tipo de pesquisa não estivesse em jogo o equilíbrio da representatividade de gênero, no total de vinte e um participantes da investigação são quatorze homens e sete mulheres.

1.2.1.4 Pré-entrevistas

É comum, nos trabalhos de história oral, a utilização de conversas com os colaboradores antes da realização de entrevistas. Bosi (2003) denomina esse primeiro contato com os sujeitos de pré-entrevista. Segundo ela,

a pré-entrevista, que a metodologia chama “estudo exploratório”, é essencial, não só porque ela nos ensina a fazer e a refazer o futuro roteiro da entrevista. Desse encontro prévio é que se podem extrair questões na linguagem usual do depoente, detectando temas promissores. A pré-entrevista abre caminhos insuspeitados para a investigação (BOSI, 2003, p. 60).

Meu primeiro contato, o que considerei mais como uma “conversa sobre os Festivais de Coros” aconteceu em outubro de 2011, com Maria Beatriz Ribeiro da Silva, filha de João de Souza Ribeiro, como mencionado, um dos principais organizadores daqueles eventos. Essa “conversa” ocorreu em seu apartamento. Maria Beatriz me aguardava com um arquivo de cartas do pai, alguns programas dos concertos corais e também com um recorte do jornal *Correio do Povo*. Como não havia um roteiro de questões, a colaboradora discorreu sobre vários aspectos e acontecimentos ocorridos durante os Festivais de Coros. No decorrer da conversa limitei-me a fazer-lhe algumas perguntas a partir dos fatos que ia me contando. Nesse encontro esteve presente um de seus irmãos, Cláudio Ribeiro, que também vivenciou os Festivais como cantor e ajudou a organizá-los. Houve momentos da conversa em que a colaboradora trocava muitas informações com o irmão. Essa conversa foi gravada e posteriormente ouvida, tendo gerado informações que foram anotadas no caderno de campo.

As “conversas” ou pré-entrevistas foram fundamentais para mim, não somente no sentido de conhecer o campo empírico, mas também porque foram me ajudando a construir o objeto da investigação por meio de uma “comunicação interativa”, estabelecida pouco a pouco com cada um dos participantes, gerando “zonas de intercâmbio” que se renovavam de momento a momento, permitindo um maior envolvimento e “facilitando assim a expressão de sentidos subjetivos” (GONZÁLEZ-REY, 2005, p. 48).

No mesmo mês de outubro de 2011 foram ainda realizadas duas pré-entrevistas com cantoras de coro à época dos Festivais e que, hoje, são professoras de música. Elda

Pires havia cantado no Coral da PUCRS e, Miriam Matte, no Coral Misto 25 de Julho, de Porto Alegre. Ambos os grupos foram tradicionais participantes dos Festivais.

Em janeiro de 2012 conversei com o maestro Gil de Roca Sales, que participou de todas as edições dos Festivais, primeiramente com o Coral dos Capuchinhos e Coral Santo Antônio e, em seguida, com os grupos Coral do Banco da Província do Rio Grande do Sul, Coral do Colégio Cruzeiro do Sul, Madrigal Palestrina, Coral Municipal de Porto Alegre, Coral Municipal de Ijuí e Coro de Câmara Pro Arte. Como primeiro regente a fazer um relato dos Festivais, Gil falou-me um pouco sobre sua trajetória de formação musical, além de suas impressões sobre os eventos no tocante a repertório, seleção de vozes, votação da plateia e preparação dos grupos para a participação nos Festivais. As três pré-entrevistas foram transcritas.

1.2.1.5 O momento da entrevista: o roteiro, a gravação e os materiais de apoio

Em abril de 2012 entrevistei o maestro Agostinho Ruschel, seguindo, pela primeira vez, um roteiro. Elaborei questões sobre como se dava a preparação dos coros para participarem dos Festivais, quais as implicações da participação nos eventos na formação dos regentes e cantores, como os entrevistados percebiam a participação do público nos Festivais e como percebiam a interação entre cantores, regentes e público (Apêndice A). Esse registro ocorreu em dois momentos, por duas semanas consecutivas, pois no primeiro dia o aparelho travou e não gravou o depoimento.

Em março de 2013 entrevistei figuras mais próximas dos organizadores dos Festivais. A partir dessa data procurei sempre, a cada entrevista, levar fotocópias de artigos do jornal *Correio do Povo*, além de programas musicais, materiais que me ajudavam a iniciar as conversas sobre os Festivais com os participantes, estimulando a memória dos entrevistados (DELGADO, 2010).

Outras vezes, eram os próprios entrevistados que preparavam os materiais que serviam de apoio para as entrevistas. Embora tivéssemos combinado uma “entrevista”, assim que cheguei à residência de Osório Stoffel, por exemplo, o colaborador quis mostrar-me seus arquivos de trajetória profissional, troféu, prêmios ganhos e registros sonoros dos Festivais, tendo a gravação da entrevista, seguindo o roteiro de questões, ficado para um segundo encontro.

Aquele dia Osório Stoffel havia preparado uma espécie de introdução à entrevista. Escreveu um pequeno texto sobre o canto coral na região da grande Porto

Alegre e seu significado para os imigrantes alemães reunidos em sociedades de canto. O entrevistado, talvez um pouco tenso com a situação, pediu-me para reiniciar a gravação no momento em que se perdeu no texto. Tranquilei-o dizendo que o gravador estava ligado, mas que poderia reiniciar suas ideias a partir de qualquer ponto. Após essa introdução, iniciamos a entrevista. Como guia, deixei consigo as perguntas do roteiro, enquanto era entrevistado. Como houve problema com o aparelho, a entrevista foi realizada com o gravador do meu telefone celular e ficou armazenada em dois arquivos de áudio. O colaborador emprestou-me diversos programas dos Festivais, os quais havia separado como materiais de apoio à consulta durante a entrevista. Cedeu-me ainda arquivos sonoros: cinco fitas cassete, de diferentes edições, gravadas de forma caseira, ao vivo, e um LP¹⁰ do 1º Festival Pan-americano.

Também Agostinho Ruschel, durante a semana, entre o primeiro e o segundo encontros, pensou em escrever alguma coisa sobre aquela época, mas disse-me que não havia tido tempo. Porém, já no primeiro encontro, o regente emprestou-me os programas musicais dos Festivais que havia encontrado.

Durante o tempo da entrevista, que foi realizada na sala de música de sua residência, Flávio Oliveira levantou-se algumas vezes para dirigir-se às estantes e pegar livros a que se referia, ou ainda sentar-se ao piano e mostrar-me alguma passagem musical.

Realizei uma dupla entrevista com o Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre – José Sperb Sanseverino – e com Ivo Egon Stigger, assessor de imprensa da Santa Casa. A entrevista com os dois participantes foi realizada na Santa Casa, na sala do Provedor. Há dois áudios da gravação, pois Sanseverino teve de se ausentar da sala por questões de trabalho e segui a entrevista com Ivo Stigger. Assim que retornou, mesmo já tendo encerrado as perguntas, religuei o gravador na esperança de não perder falas relevantes.

Durante o tempo todo da entrevista, Renato Koch buscava encontrar em seus armários um dossiê que o Coral da UFRGS havia lhe ofertado, com registro de sua atuação e fotos àquela época. O entrevistado me presenteou com uma das fotografias, em que aparece junto ao grupo, no Festival. Contou que, antes de ser regente da UFRGS, havia sido o copista¹¹ do grupo, numa época em que não havia facilidade de

¹⁰ *Long Playing* ou disco de longa duração

¹¹ Aquele ou aquela que tem a tarefa de copiar, à mão, a partitura musical. Atualmente, esse trabalho é feito por programas de editoração de partituras.

obtenção de partituras, já que a maioria dos coros lidava com cópias mimeografadas. Irmão Renato – como é conhecido no meio musical – foi convidado a reger o Coral da UFRGS no período compreendido entre a viagem de Nestor Wennholz, seu regente anterior, para curso de aperfeiçoamento em regência, no exterior, e o convite feito a Arlindo Teixeira, regente que lhe sucedeu.

Octavio Longhi, durante a entrevista, consultou datas em um livro com sua biografia e em programas musicais de apresentações do Coral de Canoas, que já haviam sido separados por ele e aguardavam nosso encontro, em cima da mesa, servindo como apoio à entrevista.

Da mesma forma, a maestrina Anita Campagnolo aguardava-me com arquivos de sua trajetória profissional e a entrevista foi permeada de paradas para visualização de fotos. Emprestou-me, ainda, arquivos sonoros dos Festivais, registrados em fita cassete. Marisa Viero e Jair Ferreira separaram programas musicais dos Festivais para mostrar-me nas entrevistas.

A partir da audição das primeiras entrevistas realizadas e da anotação das perguntas surgidas espontaneamente no decorrer das interlocuções, reorganizei o roteiro de questões (Apêndice B). Este passava a contemplar tópicos sobre os quais já havia abordado nas entrevistas anteriores e novos itens, que me ajudavam a cercar melhor a experiência vivida pelo entrevistado e a construir, pouco a pouco, o objeto de pesquisa. Esse roteiro principal sofreu alterações somente com relação a questões mais pontuais, conforme o entrevistado se tratasse de um regente, cantor, jornalista ou de um integrante da Associação dos Festivais (Apêndice C).

Foram elaborados dois roteiros específicos; um, para a regente peruana Luchy González (Apêndice D), e, outro, para Cláudio Ribeiro, filho do secretário da Associação dos Festivais de Coros (Apêndice E). O roteiro de questões para Luchy partiu de informações contidas em artigo de jornal e, o de Cláudio, é bastante diferente do roteiro base, pois além de cantor, sua participação ocorreu enquanto criança ainda, ajudando o pai nos Festivais.

1.2.1.6 Questões éticas na relação entrevistador/entrevistado

Dependendo da maior ou menor proximidade com o entrevistado, a tarefa de investir-me da função de pesquisadora não foi simples. Quanto maior a proximidade profissional, mais difusa tornou-se a fronteira entre a pesquisadora/colega do outro em

interação. Dessa forma, e em vista das características da pesquisa qualitativa, tornou-se muito delicada e repleta de cuidados a relação que procurei estabelecer no momento da entrevista, no sentido de procurar evitar um distanciamento que parecesse forçado, mas, ao mesmo tempo, buscando manter-me consciente de minha função ali, naquele momento peculiar.

A todos os colaboradores da pesquisa foi solicitado o preenchimento e assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Nessa “carta de cessão” (DELGADO, 2010) os interlocutores permitiram o uso de seus nomes reais e de trechos dos depoimentos como citações em trabalhos científicos (Apêndice F).

Sendo a pesquisa uma prática social que coloca o pesquisador como agente transformador no campo empírico especialmente por meio das relações estabelecidas com os colaboradores, sua responsabilidade ética e política é extremada (MELUCCI, 2005). No caso da opção pelo uso dos nomes reais dos entrevistados, o cuidado torna-se ainda maior pelo fato de alguns deles serem pessoas públicas ou indivíduos conhecidos em seu meio profissional. Em nenhum caso houve objeção ao emprego do nome real.

Em relação ao registro sonoro, um dos colaboradores, durante a entrevista, em dois momentos, solicitou-me que pausasse a gravação porque não gostaria que seus comentários fossem registrados. Isso revelava como os entrevistados se sentiam durante a entrevista. No caso de Octavio Longhi, logo no início da entrevista, após eu ter-lhe apresentado o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido e solicitado sua assinatura, o regente declarou que não tinha “nada a esconder” (Octavio Longhi, p. 1), como se percebesse a entrevista como uma forma de interrogatório. Aos poucos esta foi adquirindo um caráter de conversa.

A pesquisa é prática que provoca movimentos também nas subjetividades dos envolvidos, de forma que o pesquisador pode ser surpreendido pelo envolvimento dos colaboradores para além do encontro face a face. Nesse sentido, recebi telefonemas de entrevistados curiosos por saber como andava a pesquisa.

Houve também um momento de quase-entrevista. Havia combinado com uma regente de ouvi-la, em data previamente combinada, à noite, em sua residência, porém, de última hora, a colaboradora marcou um jantar reunindo amigos músicos e cantores do coro para que nos conhecêssemos, de forma que a entrevista foi cancelada. Ao final da noite, ofereceu-me alguns materiais selecionados como fotos e reportagens sobre sua carreira musical. Aceitei o material fotocopiado que me foi ofertado e não insisti mais no convite para entrevista.

1.2.2 Documentos escritos

Cellard (2010) caracteriza os documentos escritos de duas formas: a) Documentos públicos (arquivos públicos e documentos públicos não-arquivados, tais como jornais, revistas, periódicos); b) Documentos privados. Subdivide esta última categoria ainda em arquivos privados (que não pertencem ao domínio público, tais como documentos de instituições) e documentos pessoais (Ibid., p. 297-298).

Como documentos públicos foram aproveitados os jornais publicados na época dos Festivais e os programas musicais. No âmbito dos documentos privados foram utilizadas cartas referentes aos anos de 1972, 1973 e 1974, escritas por João de Souza Ribeiro e guardadas por sua família em um arquivo único. Segundo Maria Beatriz Ribeiro, essas correspondências eram lembranças da atividade do pai nos Festivais, já que as demais correspondências, programas e artigos de jornais haviam sido doados à Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS).

1.2.2.1 “*Corolândia é a nossa cidade*”: os artigos de jornais

Conforme os entrevistados, o jornal *Correio do Povo*¹² costumava fazer a cobertura completa dos eventos, durante aqueles anos, nos meses de outubro, período em que ocorriam os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul. Em um primeiro momento, junto ao arquivo do jornal, fiz fotocópias de artigos dos anos de 1963 a 1965. Prossegui com a pesquisa junto à hemeroteca do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, localizado em Porto Alegre. Consultei todas as edições do *Correio do Povo* disponíveis nos meses de outubro, fotografando mais de duzentos artigos sobre os Festivais de Coros, cujo material eletrônico foi organizado em pastas, por ano. Também o jornal *Zero Hora* teve algumas edições consultadas¹³.

¹² O *Correio do Povo* foi fundado por Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior, José Paulino de Azurenha e Mário Totta. Em 1º de outubro de 1895 circulou a primeira edição do jornal, que foi criado para ser um jornal “independente” e “sem partidarismos”. Tornou-se o jornal de maior circulação no estado do Rio Grande do Sul, na época (GALVANI, 1994).

¹³ *Zero Hora*, 06/10/1964, *Zero Hora*, 16/10/1964; *Zero Hora*, 07/10/1966, *Zero Hora*, 08/10/1966; *Zero Hora*, 07/10/1967, *Zero Hora*, 09/10/1967, *Zero Hora*, 13/10/1967, *Zero Hora*, 14/10/1967, *Zero Hora*, 28/10/1967; *Zero Hora*, 11/10/1968, *Zero Hora*, 18/10/1968; *Zero Hora*, 13/10/1969, *Zero Hora*, 28/10/1969.

Em 2013 um cantor do Coro Masculino 25 de Julho, de Porto Alegre, tendo conhecimento da pesquisa, fez chegar às minhas mãos diversos recortes de jornais que pertencem à Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS) e cujo material encontrava-se ainda no Centro Cultural 25 de Julho desde a época em que a Federação ocupava uma sala naquela sociedade. Junto a diversos artigos do *Correio do Povo* – inclusive publicados em outros meses além de outubro –, vieram ainda alguns artigos do jornal *Folha da Manhã*, também pertencente à Cia. Jornalística Caldas Júnior, empresa detentora do *Correio do Povo*. Esse material veio guardado em pastas, colado em folhas de ofício timbradas, da FECORS, amareladas pelo tempo de armazenamento e já organizado com a identificação do jornal e a da data do artigo.

Foi relevante constatar a forma como as notícias e manchetes sobre os Festivais eram veiculadas, nos artigos de jornais, dando a conhecer concepções sobre música, educação e valores concernentes àquele período de realização dos Festivais.

1.2.2.2 “Atenção, senhor espectador!”: os programas musicais

Integrando o corpus documental obtive, com os maestros Agostinho Ruschel e Osório Stoffel, vários programas das apresentações musicais dos Festivais de Coros. Esses documentos foram fotocopiados e montados na forma dos programas originais. Serviram como material de apoio aos artigos de jornais e às cartas e como a materialização visual dos Festivais. O Quadro 2 traz as informações sobre os programas.

Quadro 2 - Dados editoriais e gráficos dos programas de apresentações musicais dos Festivais de Coros

Ano	Dimensão do evento	1ª fase	Formato	Nº páginas	2ª fase	Formato	Nº páginas
1963	Regional	x	14 x 20 cm	12 páginas	Não houve fase final	-	-
1964	Regional	-	-	-	-	-	-
1965	Regional	x	14 x 20 cm	18 páginas	x	14 x 20 cm	4 páginas
1966	Regional	-	-	-	-	-	-
1967	Regional	x	14 x 20 cm	12 páginas	x	14 x 20 cm	6 páginas
1968	Regional	x	14,5 x 22 cm	28 páginas	-	-	-
1969	Nacional	x	15 x 22 cm	29 páginas	x	14 x 20 cm	8 páginas
1970	Pan-americano	x	14 x 20 cm	34 páginas	-	-	-

1971	Nacional	x	14 x 20,5 cm	32 páginas	x	15 x 22 cm	35 páginas
1972	Pan-americano	x	14 x 20,5 cm	18 páginas	x	14 x 20,5 cm	24 páginas
1973	Internacional	x	14 x 20 cm	24 páginas	x	14 x 20 cm	36 páginas
1974	Internacional	x	14 x 20,5 cm	32 páginas	x	15 x 22,5 cm	36 páginas
1975	Internacional	x	14 x 20,5 cm	24 páginas	x	14 x 20,5 cm	26 páginas
1976	Internacional	x	13,5 x 27 cm	13 páginas	x	13,5 x 27 cm	33 páginas
1977	Internacional	x	11 x 21 cm	12 páginas	x	14,5 x 27 cm	26 páginas
1978	Internacional	x	13,5 x 27 cm	13 páginas	x	10,5 x 20,5 cm	22 páginas

Legenda: “x” = programas obtidos; “-” = programas não encontrados

Fonte: Programas musicais dos Festivais de Coros

O acesso aos programas musicais foi relevante para: 1) Identificar os coros participantes, seus regentes e o repertório musical apresentado, já que após as primeiras edições o jornal não passou mais a publicar essas informações; 2) Ter ideia da diversidade de coros participantes; 3) Examinar a procedência dos grupos; 4) Perceber as “trocas” de repertórios entre os coros; 5) Ter noção da quantidade de propagandas veiculadas por diferentes empresas patrocinadoras e sua distribuição nas páginas dos programas, entre a programação musical; 6) Ter ciência da comunicação entre a Associação e o público ao informar sobre a forma de votação e a apresentação de seus membros; 7) Perceber o envolvimento das pessoas nos vários níveis administrativos e políticos dos Festivais; 8) Perceber como a ideologia da época era veiculada nas mensagens de autoridades endereçadas ao público, regentes e coros, e nas propagandas veiculadas pelas empresas patrocinadoras.

1.2.2.3 “Confiança na acolhida deste pedido”: as cartas

As cartas possibilitam “desvendar peculiaridades que outros documentos não oferecem” (ROCHA, 2012). Se não houvesse tido contato com as cartas, não saberia da nomeação de procuradores da Associação, na cidade do Rio de Janeiro, como “posto avançado” da instituição que garantia a chegada de solicitações “em mãos” às autoridades do MEC.

A utilização de cartas como fontes de dados implica dilemas éticos (MIGNOT, 2012), já que são documentos que foram escritos para um destinatário específico e, muitas vezes, como no caso das cartas enviadas a pessoas mais próximas, alguns assuntos apresentavam caráter pessoal ou caracterizavam-se como manifestações de ordem íntima.

As cartas ou documentos pessoais, escritos por João de Souza Ribeiro, me foram emprestados por sua filha, que manteve em arquivo pessoal cartas escritas pelo pai, como já mencionado. A escrita de cartas foi uma prática do secretário da Associação durante todo o período de realização dos Festivais, no entanto é provável que a maior parte estivesse junto com o material referente aos eventos e que, como mencionado anteriormente, foi doado pela família Ribeiro à Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS). Foram mantidas com Maria Beatriz as cartas escritas durante o período de 1972 a 1974. Junto ao arquivo que me foi emprestado, havia ainda uma carta de 1970 (27/10/1970) e outra de 1971 (09/12/1971).

As cartas enviadas entre 1972 e 1974, foram escritas ao longo dos três anos, durante todos os meses de cada ano, e somam 661 cartas, assim distribuídas: 1972 (158 cartas); 1973 (249 cartas) e 1974 (254 cartas). Seus destinatários eram instituições do Brasil e do exterior, autoridades políticas das esferas municipal, estadual e federal, autoridades religiosas e militares em busca de apoio para os eventos e/ou solicitando-lhes ajuda financeira. As cartas enviadas às autoridades governamentais permitiram examinar o seu conteúdo, bem como a forma de abordagem aos destinatários. Um exemplo refere-se a como as autoridades do MEC eram cercadas, muitas vezes, por meio do envio de correspondências a mais de um representante daquela instituição, solicitando patrocínio.

Associações corais e instituições escreviam solicitando o regulamento dos Festivais e a ficha de inscrição e recebiam resposta sobre o recebimento dos dados. A autoridades eram feitos convites para acompanhamento aos coros das respectivas instituições. Cartas de agradecimento eram enviadas às embaixadas dos vários países que se faziam representar nos Festivais e às autoridades, pelo auxílio financeiro recebido. Agradecimentos eram enviados a alguns clubes pela hospedagem dos grupos.

Há também cartas endereçadas à imprensa regional, nacional e internacional, a amigos, coordenadores de grupos ou regentes mais próximos de Ribeiro. Entre as pessoas que se tornaram amigas do secretário, encontra-se frei Pio, coordenador do Coral do Carmo, de Recife. A ele, Ribeiro escrevia contando dos preparativos dos

Festivais, das dificuldades em obter auxílios financeiros e dava notícias de sua família. As cartas, destinadas a amigos pessoais do secretário, eram escritas com menos formalidade, emitindo opiniões e solicitando sugestões sobre diferentes assuntos referentes aos eventos.

Alguns regentes eram contatados para que pudessem indicar coros a serem convidados para participar. Os assuntos são diversos, a maior parte deles relacionados aos Festivais, mas também há nomeações feitas pela Associação e cartas em que seu secretário, provavelmente tendo sido solicitado, age como conselheiro sobre a criação de festivais de coros em outros lugares, como intermediador de concertos de artistas e coros e expede cartas de apresentação e atestados de participação dos regentes nos Festivais.

As cartas revelaram alguns aspectos, tais como crenças e visões sobre questões musicais, as redes constituídas pela Associação com diferentes agentes sociais, seu papel como mediadora de apresentações musicais de regentes e grupos na cidade de Porto Alegre e em concertos ou festivais no Uruguai e na Argentina, bem como sua função de direção artístico-pedagógica dos eventos.

O uso das cartas contribuiu para a percepção sobre a vasta rede de contatos construída pela Associação ao longo dos anos de existência dos Festivais e possibilitou compreender como a concentração de poder em torno daqueles personagens galvanizava forças político-econômicas de outras esferas sociais.

1.3 ORGANIZAÇÃO E ANÁLISE DE DADOS

1.3.1 Documentos escritos

No total, trabalhei com 291 artigos de jornais, 661 cartas e 25 programas musicais. Inicialmente, realizei uma leitura atenta de cada artigo de jornal, o que, segundo Létourneau (2011), “consiste em anotar todas as particularidades do documento [...]: personagens citadas, lugares mencionados, situações lembradas, expressões recorrentes, imprecisões contidas no texto, vagezas, subentendidos, sutilezas de vocabulário, etc.” (Ibid., p. 102). Essas anotações fazem parte de dois diários de campo. À medida que fazia a leitura, organizava o material fotocopiado numerando cada artigo e, com o material fotografado, criei referências para as imagens,

tais como: CP 1-10-67, com letras que indicam o periódico *Correio do Povo* (CP), *Zero Hora* (ZH), ou *Folha da Manhã* (FM), seguidas da data do artigo; eventualmente, em situações em que havia diversos artigos na mesma página, utilizei-me também de letras, por exemplo: CP 12-10-68a. Essa codificação foi utilizada para minha organização pessoal, dentro das pastas eletrônicas, por edição dos eventos. Já, na tese, as referências aos nomes dos jornais são utilizadas por extenso, seguidas das datas¹⁴.

Muitos recortes de jornal do material que me foi emprestado posteriormente por um cantor do Coro Masculino 25 de Julho, de Porto Alegre, conforme anteriormente descrito, vieram guardados em pastas, colados em folhas, e não apresentavam data; em alguns constava somente o ano. No decorrer do trabalho foram feitas referências a essas ausências utilizando as abreviaturas sd (sem dia) e sm (sem mês).

Durante a leitura fui criando algumas categorias de informações, muitas delas que se repetem ano a ano, em cada edição do evento, mas também algumas que se diferenciam de um ano para outro. As que são recorrentes dizem respeito, por exemplo, aos grupos corais que se inscreveram, ao número total de cantores que participaram, às cidades representadas, ao repertório, ao regulamento dos Festivais, à apresentação da comissão organizadora, às articulações políticas estabelecidas por essa comissão no sentido de obter apoio logístico e financeiro para os eventos. As informações que se diferenciaram a cada edição têm a ver com artigos que externavam a opinião de críticos de arte ou mesmo de regentes participantes a respeito dos Festivais, opinião de articulistas sobre o significado dos eventos, ou se tratavam ainda de informações a respeito de novidades criadas de um ano para o outro como, por exemplo, um concurso de arranjos para coro, entre outras. Foi elaborado um documento no qual as categorias, criadas a partir das anotações dos diários de campo, aparecem dispostas ano a ano do evento, de 1963 a 1978. Em cada categoria foram inseridos os trechos de artigos de jornais ou as informações consideradas relevantes.

Ainda, conforme Létourneau (2011), do pesquisador se exige “grande capacidade de questionamento e imaginação” para que, a partir da leitura atenta dos documentos, seja capaz de unir os conhecimentos que já possui com relação àquela determinada realidade observada na investigação e sua capacidade reflexivo-imaginativa a fim de “estabelecer encadeamentos, conexões e associações entre elementos informativos aparentemente distantes uns dos outros” (Ibid., 2011, p. 100).

¹⁴ Agradeço à professora Dra. Lilia Neves por essa sugestão, feita durante o Exame de Qualificação do Doutorado.

Bloch (2001) sugere, ainda, que essa capacidade de reflexão sobre um documento seja expandida ao ponto de percebermos o “que ele nos deixa entender, sem haver pretendido dizê-lo” (Ibid., p. 78). O autor enfatiza, ainda, a tarefa do pesquisador que, longe de ser enfadonha, torna-se motivadora, já que “o espetáculo da busca, com seus sucessos e reveses, raramente entedia” (Ibid., p. 83).

Conforme informações obtidas a partir das entrevistas, o jornal *Correio do Povo* foi um aliado da comissão organizadora dos Festivais de Coros, pois esta mantinha relações de amizade com jornalistas que trabalhavam na redação do jornal, bem como com seu diretor-presidente. Em todas as edições do evento alguns grupos corais eram convidados a cantar na redação do jornal como forma de agradecimento ao apoio recebido pelo periódico, já que se tratava do principal divulgador dos Festivais na cidade. Tendo ciência dessa situação, minha leitura desse material foi realizada considerando que aqueles textos estavam a serviço da “causa” dos Festivais de Coros, ou seja, que representavam “projetos coletivos”, uma vez que agregavam indivíduos “em torno de ideias, crenças e valores que se pretend[iam] difundir a partir da palavra escrita” (LUCA, 2014, p. 140).

As cartas que me foram emprestadas eram mata-borrões dos documentos originais, escritas à máquina, em papel de carta, tipo ofício, e foram organizadas em três arquivos distintos, separados por ano. No caderno de campo foram anotadas as informações consideradas mais relevantes. Buscando organizar os dados, algumas categorizações foram criadas a partir desses documentos pessoais. Os três arquivos de cartas fotocopiadas e separadas por ano foram transformados em arquivos digitais para facilitarem a consulta. As cartas foram organizadas por data, destinatário e assunto principal (Apêndice G).

Na análise das cartas procurei realizar uma “avaliação crítica” considerando as cinco dimensões apresentadas por Cellard (2010, p. 299-303):

- 1) Contexto: exame do ambiente social no qual o autor do documento e seus destinatários estão imersos. A observação inclui a conjuntura política, social, cultural e econômica e permite conhecer crenças, ações e identificar agentes, grupos sociais, locais e fatos aos quais foram feitas alusões;
- 2) O autor ou os autores: conhecimento sobre quem é o autor do documento que se está examinando, quais são seus interesses e motivos que o levaram a escrever, além de se examinar em nome de quem o autor escreve – se de si próprio ou em nome de alguma instituição;

3) A autenticidade e a confiabilidade do texto: exame sobre a procedência do documento, assegurando-se o pesquisador da qualidade de suas informações;

4) A natureza do texto: a forma de expressão irá variar conforme a natureza do texto, a qual dependerá do contexto e do conhecimento de seu autor: Quem escreve? Para quem? Nesta dimensão poderia ser acrescentada ainda a observação de Malatian (2012) sobre o como, ou seja, à necessidade de o pesquisador conhecer os códigos de escrita e as regras de polidez em uso na época;

5) Os conceitos-chave e a lógica interna do texto: buscar compreender o sentido dos termos empregados pelo autor do documento. Esta dimensão relaciona-se à semântica.

Já, a fim de tornar mais visíveis as escolhas de repertório, coros e regentes participantes, os programas musicais foram também organizados em um documento, por cada edição dos Festivais, com datas dos espetáculos, coros, repertórios musicais e regentes (Apêndice H).

Os programas, assim organizados, permitiram mais facilmente a localização de informações constantes nos jornais e que, eventualmente, necessitaram de conferência, tais como datas ou repertórios musicais apresentados por grupos específicos.

A contribuição mais relevante dos programas musicais para a pesquisa relaciona-se a dois aspectos. O primeiro se refere ao contato com as propagandas das empresas patrocinadoras e com as mensagens de autoridades. Embora através dos artigos de jornais se possa perceber as concepções daquele período, os programas auxiliaram na compreensão do “espírito” da época por meio da ideologia vigente presente nos anúncios e mensagens dirigidos ao público. O segundo aspecto está ligado à forma como a Associação se relacionava com o público, apresentando seus membros e buscando orientá-lo para a classificação dos coros.

1.3.2 Documentos orais

Lembrando Le Goff, sobre a noção de “documento-monumento”, Alberti (2014) ressalta que a entrevista em história oral, como qualquer fonte histórica, precisa ser tomada como “monumento”, ou seja, é produzida com a intenção de “perpetuar a recordação” sobre algo e sua produção “resulta das relações de força que existiram e existem nas sociedades que o produziram” (Ibid., p. 183). Dessa forma, o documento

gerado a partir da entrevista precisa ser analisado a partir de algumas premissas, tais como as intenções do pesquisador, a forma de condução da entrevista, o local onde foi realizada, os conflitos que registra, a relação estabelecida entre entrevistador-intervistado, entre outras (Ibid., p. 184-185). As “condições de produção” de cada entrevista foram descritas anteriormente no item 1.2.1.

A partir dos dados das entrevistas foram criadas categorias, contendo informações sobre a Associação dos Festivais de Coros e sua ação, sobre o que foram os Festivais, sobre quais foram as práticas músico-educativas envolvidas e a repercussão da realização dos Festivais. Emergiram, ainda, concepções sobre os eventos, sobre cantar em coro e sobre educação musical por meio da prática coral, além de acontecimentos ocorridos nos Festivais e percepções sobre aquele tempo sociopolítico. Foi elaborado um documento para cada entrevistado, com todos os tópicos, e destacados, da transcrição de cada entrevista, os trechos pertinentes a cada um deles, visando à facilitação na elaboração da análise.

Na pesquisa qualitativa o pesquisador trabalha com uma “dupla hermenêutica” (MELUCCI, 2005), já que lida com a descrição e a interpretação dos sentidos que os atores sociais atribuem à sua percepção da realidade vivida. Essa noção reforça ainda mais a responsabilidade ética e política do investigador no campo, já que precisa considerar que a construção da percepção de cada entrevistado é mediada por ideologias e *habitus* (ELIAS, 1997).

As entrevistas, na passagem da linguagem oral para a escrita, atravessam três fases (MEIHY, 2005):

- 1) Transcrição: etapa em que as palavras são colocadas no papel em seu estado bruto, tal qual foram ditas, com repetições, erros, titubeios. Outros sons ocorridos durante a entrevista também são registrados, como o toque de telefone, tosse, entre outros;
- 2) Textualização: nessa fase, busca-se a limpeza do texto, tornando-o mais claro. Esse processo prevê a eliminação de erros gramaticais, de vícios de linguagem, a retirada de palavras sem peso semântico e do registro de ruídos;
- 3) Transcriação: considerando-se que o mais relevante na transposição do discurso oral para o escrito é o sentido do que é dito, por vezes faz-se necessária a intervenção no texto original de forma a assegurar a sustentação dos argumentos. Dessa forma, “a incorporação do indizível, do gestual, das emoções

e do silêncio convida a uma interferência que tenha como fundamentos a clareza do texto e sua força expressiva” (MEIHY, 2005, p. 195).

Das três fases mencionadas, vali-me das duas primeiras. O processo da transcrição é fundamental a qualquer procedimento de análise que se queira aprofundar, visto que a cada leitura do documento escrito pode-se ter novas ideias que modifiquem pressupostos anteriores, e este se caracteriza como um movimento constante no decorrer da construção do objeto. As entrevistas foram transcritas e as referências dos trechos selecionados para a tese aparecem logo após as citações, com o nome do/a entrevistado/a e a página onde se localiza na entrevista. A segunda fase foi utilizada nos excertos recortados para a tese, na busca de ganho em fluidez e clareza na leitura.

Meihy recomenda que, após esse processo, o texto final seja submetido à conferência e à autorização dos colaboradores da pesquisa, que precisam identificar-se com o texto final. Em razão do prazo para finalização da tese, pude submeter a leitura deste trabalho a três colaboradores que se disponibilizaram para, em curto espaço de tempo, opinarem sobre o texto final.

Após a compreensão do olhar teórico-metodológico lançado sobre o material empírico, serão apresentados os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, sua constituição e organização, seus antecedentes e continuidade. A partir do regulamento instituído na primeira edição e de suas alterações no decorrer do período, da descrição da logística e infraestrutura utilizadas, dos prêmios ofertados e de como era realizada a seleção dos coros participantes, pode-se perceber o conjunto de estratégias empregadas pelos organizadores dos Festivais e que foi gerando formas de participação de coros e regentes, bem como impulsionando práticas músico-educativas.

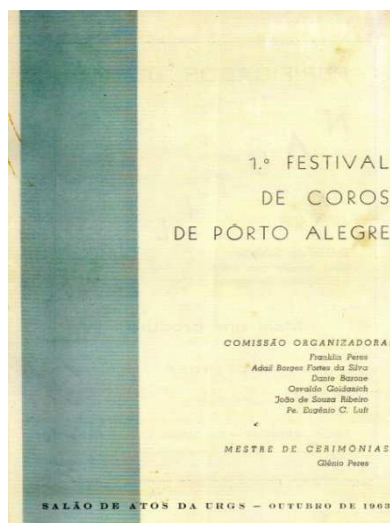
2 OS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL: CONSTITUIÇÃO E ORGANIZAÇÃO

2.1 O INÍCIO DOS FESTIVAIS

2.1.1 A primeira edição: 1963

Tudo começou assim: a Paróquia Nossa Senhora de Lourdes precisava de um novo órgão. Um dos paroquianos – João de Souza Ribeiro, hoje Secretário da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, pensou em reunir três corais de entidades religiosas e realizar um espetáculo. Com a receita da bilheteria talvez fosse possível substituir o antigo instrumento avariado pelos cupins. Dante Barone – então administrador do Teatro São Pedro e amigo de longos anos do dr. Ribeiro – topou a parada. Com o apoio de Osvaldo Goidanich, amigo comum, que no domingo 25 de agosto de 1963 publicou extensa matéria no “Correio do Povo” lançando a idéia de um festival de coros [...] (*Correio do Povo*, 06 de outubro de 1974).

Figura 1: Capa do Programa Musical do 1º Festival de Coros – 1963



Fonte: Acervo pessoal do maestro Osório Stoffel

A primeira edição dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul ocorreu em 1963. Na narrativa do excerto do artigo de jornal e também dos colaboradores da pesquisa esse início tem a força de um mito¹⁵. João de Souza Ribeiro, consultor jurídico da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, professor e jornalista, apoiado por Dante Barone – administrador do Teatro São Pedro – e Osvaldo Goidanich¹⁶ – jornalista responsável pelas promoções culturais do jornal *Correio do Povo* –, foram as figuras principais na decisão de fazer publicar um convite à participação de todos os coros do estado.

Embora não tenham sido encontrados

¹⁵ História que se torna significativa por ampliar o sentido de um evento “transformando-o na formalização simbólica” que passa a ser partilhada pelos indivíduos de determinada cultura (PORTELLI, 2006, p. 121).

¹⁶ Nos programas musicais e jornais seu nome aparece escrito com “v”, no entanto optei pela escrita com “w” porque Hohlfeldt; Valles (2008) e Galvani (1994) assim o grafam.

documentos que expliquem o porquê da criação de um festival de coros, especificamente, alguns indícios ajudam a especular sobre essa questão.

Oswaldo Goidanich tinha mais de vinte anos de experiência na área de turismo, como funcionário do *Touring Club* do Brasil, seção Rio Grande do Sul, e havia deixado a função de diretor do Serviço Estadual de Turismo do Rio Grande do Sul (SETUR) em março daquele ano de 1963, cargo que ocupara desde 1959. Tanto no *Touring* quanto no SETUR, consolidou ambas as entidades como promotoras culturais. Seu nome era referência em eventos que mobilizavam a cidade¹⁷ e, com sua experiência na criação de atividades culturais, foi convidado, em 1960, a assumir a gerência de promoções culturais do *Correio do Povo*, com o objetivo de realizar eventos que aproximassem o jornal de seus leitores, tendo permanecido na função até 1967 (HOHLFELDT; VALLES, 2008).

É possível que a realização de um evento cultural, pensado não em nível local, mas alcançando dimensão estadual e com suporte do *Correio do Povo* fosse estratégica para o próprio jornal como promoção cultural, tendo a ideia sido ainda expandida na dimensão temporal, já que aquele era o anúncio de um “Primeiro Festival de Coros Orfeônicos”, o que era o indicativo do desejo de sua propagação no tempo.

O artigo-convite, publicado no jornal *Correio do Povo*, em 25 de agosto de 1963 (Figura 2), e que teria sido escrito pelo próprio jornalista Oswaldo Goidanich (segundo Ivo Stigger, p. 3), fazia referência à tradição coral no estado e convidava os coros gaúchos a participarem do Festival que estava sendo organizado. Dada a forma como foi feito o convite, com a utilização de quase uma página inteira do jornal, é possível imaginar que o grupo de amigos tenha tido tempo para gestar a ideia do Festival antes de o lançar, a partir da necessidade pontual, a compra do novo órgão para a igreja, conforme o artigo de 06/10/1974.

A teia encontrava-se tecida e armada para o empreendimento. Antônio Hohlfeldt explicita as articulações entre os organizadores:

[a ideia] era de reunir ali e fazer um pequeno festival e tal e coisa, e o padre Eugênio aí então, se não me engano, tinha um contato com o Ribeiro. Então: Padre Eugênio, Ribeiro, Ribeiro, Oswaldo [Goidanich] e Barone. O Oswaldo e o Barone tinham o ... O Barone tinha na mão o espaço... que ele, ainda

¹⁷Como funcionário do *Touring Club* do Brasil criou, entre outras promoções, as corridas automobilísticas da capital e o início da implementação da construção do Jardim Zoológico do Rio Grande do Sul (HOHLFELDT; VALLES, 2008).

como administrador do Teatro São Pedro, os contatos com a UFRGS¹⁸ e essa coisa toda... e o [Oswaldo] Goidanich tinha na mão o jornal que era o *Correio do Povo*, e, na verdade, o que contava naquela época era a Caldas Júnior¹⁹. O *Diário [de Notícias]* não contava... acho que aí já tinha quebrado, e a *Zero Hora*... já era *Zero Hora*? Não, em 63 ainda não. Era *A Última Hora*, ainda, ou *A Hora*; não tinha nenhum significado [referindo-se à abrangência do jornal, que não era tão grande quanto a do *Correio*]. A *Folha [da Tarde]* acompanhava o *Correio*. Então, na realidade, o jornal era o *Correio*. Então, o que eu tenho de relatos é isso, quer dizer, o Padre Eugênio, com o Ribeiro – porque era membro da paróquia – faziam os Festivais [...]. Então, de repente, a ideia de fazer uma coisa maior pra cidade... Então a articulação e o espaço via Barone, e o Goida [Goidanich] entrou por causa do *Correio do Povo*. Aí, mobiliza o Gastal, que era, na verdade, o editor cultural do *Correio*. E aí, mobiliza a equipe toda, evidentemente, quer dizer, todos os jornalistas que estavam na área cultural. Especialmente aqui vai envolver a mim, o Nei Gastal, depois, mais adiante, o Ivo [Stigger] e, eventualmente, mobilizava alguns jornalistas que estavam na área da geral ou da feminina, como a Vera Regina Morgante, feminina, mas que também estava mais vinculada às questões culturais, gostava e tudo. A Vera frequentava muito essa área cultural, também (Antônio Hohlfeldt, p. 6).

Considerando-se que Oswaldo Goidanich era o gerente de promoções culturais do *Correio do Povo*, pode-se compreender quando o entrevistado refere-se a ele como tendo “na mão” o jornal. Ao invés de um evento pequeno, com quantidade reduzida de grupos envolvidos, a realização de um Festival de Coros talvez despertasse maior interesse no jornalista que havia sido contratado pelo *Correio do Povo* para atuar na área de promoções do jornal.

¹⁸ O início da Universidade Federal do Rio Grande do Sul remonta à fundação das Escolas de Farmácia, de Química e de Engenharia. Após, foram criadas a Faculdade de Medicina e a de Direito. Em 1934, foi criada a Universidade de Porto Alegre (UPA), que reunia a Engenharia, a Agronomia, a Veterinária, a Medicina (englobando a Odontologia e a Farmácia), o Direito, a Faculdade de Educação, de Ciências, de Letras e o Instituto de Belas Artes. Em 1947, a UPA torna-se Universidade do Rio Grande do Sul (URGS), incorporando as Faculdades de Direito e de Odontologia, de Pelotas, e a Faculdade de Farmácia, de Santa Maria, até a criação da Universidade Federal de Pelotas (UFPeI) e de Santa Maria (UFMS), quando são desincorporadas da URGS. Em 1950 a Universidade foi federalizada, passando a adotar a sigla UFRGS. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ufrgs/a-ufrgs/historico>>. Acesso em: 18 mar. 2015.

¹⁹ A Companhia Jornalística Caldas Júnior foi fundada por Francisco Vieira Caldas Júnior, em 1895. Breno Caldas, seu filho, lhe sucede na direção. Além do *Correio do Povo*, mantinha os jornais *Folha da Tarde*, *Folha da Manhã*, a Rádio Guaíba (AM e FM) e a TV2 Guaíba. Faliu, oficialmente, em 1985 e, em 1986, foi comprada pelo empresário Carlos Bastos Ribeiro, que criou o Sistema *Guaíba-Correio do Povo* (GALVANI, 1994). Em 2007, a empresa foi vendida para a Rede Record. Disponível em: <http://www.revistapress.com.br/root/materia_detalhe.asp?mat=312>. Acesso em: 14 mar. 2015.

Figura 2 - Imagem do artigo-convite aos coros do estado

Fonte: Correio do Povo (25/08/1963) – Acervo da autora

O artigo-convite de 1963 aos grupos corais do Rio Grande do Sul inicia com alguns argumentos a favor da “extraordinária disseminação” da música coral no estado. Goidanich elenca alguns fatores que contribuíram para o desenvolvimento dessa prática musical àquela época: 1) Correntes migratórias que conservavam a tradição do canto coral (alemães e italianos, principalmente, mas também poloneses, russos, entre outros); 2) Entidades religiosas que mantinham seus coros e/ou promoviam encontros corais (católicos, protestantes e israelitas); 3) Instituições de ensino particulares ou públicas que criavam grupos infantis e infanto-juvenis. Neste ponto destaca a figura de Carlos Barone – irmão de Dante Barone –, Superintendente do Ensino Artístico do Estado do Rio Grande do Sul, que foi o responsável pelo “aproveitamento dos elementos humanos mais capazes para levarem a cabo a grande obra de cultura e aperfeiçoamento que é o canto em comum” (Correio do Povo, 25/08/1963), em uma referência direta ao trabalho de Villa-Lobos de instituição do canto orfeônico²⁰ nas escolas. Segundo o artigo e fazendo uma menção aos antecedentes dos Festivais, ressalta que cabia a Carlos Barone a incumbência de enviar professores para “cursos nos grandes centros do País” a fim de se qualificarem e tomarem contato com o repertório para coro.

²⁰ Embora haja registros de práticas orfeônicas desde as primeiras décadas do século XX, foi somente na Era Vargas (1930-1945) e, mais especialmente, no período do Estado Novo (1937-1945), que o canto orfeônico foi implantado amplamente como política de Estado e ferramenta ideológica. À frente desse movimento esteve o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) (GILIOLI, 2008).

2.1.2 Antecedentes

Para Hohlfeldt, a presença de muitos coros de escolas²¹ e instituições, no Rio Grande do Sul, é vista como um legado da política educacional de Getúlio Vargas (Hohlfeldt, p. 10) que, durante o Estado Novo, tornou o ensino do canto orfeônico obrigatório nas escolas, tendo sua obrigatoriedade prosseguido até 1961 (LEMOS JÚNIOR, 2005, p. 28).

O apelo nacionalista do Estado Novo ainda servia aos ideais desenvolvimentistas do início da década de 1950, quando Vargas foi novamente presidente do país (1951-1954). A educação para o trabalho, o civismo e a ordem eram elementos fortes do projeto de progresso da nação. Também o ideal civilizatório, presente desde o primeiro período da Era Vargas, permaneceu como bandeira do progresso. O canto orfeônico ressaltava esses valores, destacando a relevância do trabalho dos cidadãos para o crescimento do país, enaltecendo a pátria e exaltando seus símbolos por meio dos hinos e de canções folclóricas nacionais, bem como valorizando a música considerada “séria”. Dessa forma, ter tido canto na escola, por meio da aprendizagem de hinos e músicas folclóricas, na opinião de Ondina Bonfim, deu-lhe “uma base para valorizar, depois, o canto coral” (Ondina, p. 4).

O canto orfeônico declinou, paulatinamente, a partir da segunda metade da década de 1950 e se acentuou com a publicação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 4.024, de 1961, que tornava seu ensino opcional (SANTOS, 2012, p. 72).

Desde a década de 1930 eram oferecidos Cursos de Pedagogia em Canto Orfeônico para formação de professores, divididos em quatro modalidades, duas para formações menos especializadas, e duas para professores especialistas (CHINALI, 2009, p. 70-71). O maestro Octavio Longhi relata sobre um curso que era oferecido aos professores do estado interessados em trabalhar com o ensino do canto orfeônico (Octavio Longhi, p. 4). Nessas formações eram trabalhados os elementos técnico-

²¹ Grovermann (2011) analisou a obra *Cancioneiro Gaúcho*, de Ernani Braga, que foi composta quando de sua atuação em Porto Alegre, de maio a dezembro de 1940, contratado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, tendo por tarefa a preparação e regência de um coro orfeônico formado por 5.000 vozes, integrando o Orfeão do Instituto de Educação com alunos das escolas municipais e estaduais. O concerto foi realizado em novembro daquele ano, durante as comemorações do Bicentenário de Porto Alegre, com a presença do presidente Getúlio Vargas. Durante sua estada em Porto Alegre teve a incumbência de realizar a coletânea de canções, de sua autoria, *Cancioneiro Gaúcho* (GROVERMANN, 2011, p. 32).

musicais, morais e cívicos do programa de ensino orfeônico. Noções de música eram requisitos de aceite dos professores e esse conhecimento deveria ser comprovado mediante um documento oficial que atestasse que o candidato havia cursado conservatório musical, ou mesmo por meio de teste de ingresso. O curso de canto orfeônico era exigido àqueles professores interessados em lecionar essa disciplina nos ensinos secundário, técnico-profissional ou normal, embora não fosse considerado um diploma de nível superior (CHINALI, 2009, p. 71).

Miriam Matte menciona sua participação em um curso para professores de Educação Artística, de uma semana, ocorrido na UFRGS: “A gente vinha pra Porto Alegre e ficava... e num desses anos veio o Francisco Mignone²². Eu fiz duas vezes”. Miriam recorda:

A primeira vez era a Dinah Néri Pereira²³ – que pegava do grande grupo – pegava as pessoas que estavam interessadas em fazer coral com ela. Então a gente saía, ia lá para o Instituto de Educação e fazia coral. Ela fez aquele *Cascata Cristalina*²⁴, que também é pra coro; fica bonito em coro grande porque parece que é, mesmo, uma cascata [e cantarola]. Aquela coisa... e outras músicas que ela também fazia com o coral dela, aí foi com ela. Aí no dia do encerramento do encontro [curso] a gente apresentava – o grupo de professores, com ela regendo. Daí era rápido, porque todo mundo lia música, sem problema. Aí, no ano seguinte, foi o Francisco Mignone. Bah, aquilo foi um espetáculo também. Porque, conviver com ele, ali, uma semana inteira, sabe... [...] Claro que a gente tinha outras palestras, e tal, mas aquele momento que um grupo ia pra cá, outro grupo ia pra lá, então o grupo do coral se juntava todo lá no salão de festas da UFRGS, com ele, e a gente ensaiava, cantava. Mas tudo isso eu acho que foi... o propulsor desses professores todos que faziam em escolas, foi o Festival [de Coros] da UFRGS. Não digo, assim, músico, instrumentista, mas como regente coral, o pessoal que sabia um pouquinho de música já ia pra esse lado, daí procurava

²² O compositor Francisco Mignone nasceu em 1897, em São Paulo, e faleceu em 1986, no Rio de Janeiro. Diplomou-se pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em flauta, piano e composição. Ajudou a fundar o Conservatório Brasileiro de Música (CBM), no Rio de Janeiro, em 1936. Figuram, entre suas composições, *Fantasia Brasileira* (para piano e orquestra), *Festa das Igrejas* (Poema Sinfônico), *Maracatu do Chico Rei* (Bailado), *Doze Valsas de Esquina* (para piano). Em 1970 presidiu o corpo de jurados do 1º Festival Pan-americano de Coros. Ministrou curso de Harmonia e Composição, em Porto Alegre, em 23/10/1973, promovido pelo DAC da SEC. Fontes: Kiefer (1983); *Correio do Povo*, 26/07/1970 e 15/10/1972.

²³ Dinah Néri Pereira nasceu em Dona Francisca – RS, em 1917, e faleceu em Porto Alegre, em 1978. Foi professora de música da Escola Normal João Neves da Fontoura, em Cachoeira do Sul – RS, onde trabalhou como regente do Coral Infantil e do Coral Misto. Regeu, ainda, o Orfeão do Instituto de Educação General Flores da Cunha, o Coro Orfeônico da Escola Preparatória e do Colégio Militar de Porto Alegre, e o Coral do 3º Batalhão de Engenharia de Combate. Atuou como docente da Escola Superior de Música de Blumenau – SC e como cantora solista junto à OSPA. Disponível em: <<http://www.cmpa.ensino.eb.br/index.php/noticias/40003-palestra-sobre-o-dia-do-soldado-reune-cerca-de-400-criancas-no-cmpa>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

²⁴ O título original da peça é *Cascata de Risos*, música coral a quatro vozes mistas, editada em 1947, com música de Fabiano Lozano (1886, Espanha – 1965, Brasil) e letra de F. Haroldo (pseudônimo do próprio compositor). Vindo da Europa, o compositor instalou-se em Piracicaba, cidade do interior de São Paulo. Trabalhou como professor e compositor de canto orfeônico durante o Estado Novo (PAJARES, 1995).

fazer cursos, fazer coisas, então os regentes corais eram esses, não eram os que se formaram na faculdade em regência coral. Não tinha. Só regência orquestral. Regência era orquestral. Então, na verdade, eu aprendi... porque o primeiro coral que eu cantei mesmo foi o coral da Marisa Viero²⁵. Eu tinha 11 anos (Miriam Matte, p. 14-15).

O curso de Composição e Regência²⁶, do Instituto de Artes da UFRGS, foi criado em 1964 e, além de envolver duas subáreas de formação, ainda era voltado à formação em Regência Orquestral. As possibilidades de estudo superior em música ocorriam através da Graduação em Canto ou Instrumento musical ou em Composição e Regência. Em 1965, foi criado o Curso de Formação de Professor de Educação Musical que, em 1969, passou a denominar-se Licenciatura em Música e, em 1974, Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Música. Os regentes de coros, na época, formavam-se em algum desses cursos superiores que eram oferecidos, ou sua formação ocorria na prática, a partir de cursos de regência específicos. Para professores não especialistas havia os cursos de formação orfeônica já mencionados.

A formação em regência de Marisa Viero iniciou com Dinah Néri, em um curso para professores, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, como relembra:

Aí nessa banca eu dei o tom errado, inclusive. Dei pros sopranos, pras contraltos... eu não sabia nada disso, aí alguém sentado na frente que eu nem sei: “É o contrário!” [sussurrado]. Aí eu disse: “Ai, desculpa!” E dei aqui... e tinha mais gente do Instituto de Educação na banca e aí regi. Aí quando terminou a música e a Dinah perguntou: “Qual é o coro que tu tens?” “Dona Dinah, eu não tenho coro nenhum, eu tô regendo pela primeira vez.” [...] Deu um soco na mesa, pequenininha, magrinha: “Mas como? As pessoas que têm talento estão jogadas aí não fazendo nada”. Me passou um pito na frente de todo mundo [risos].

Após o curso, a partir de sua experiência como professora de piano, a entrevistada começou a aproximar-se da prática da regência, reunindo seus alunos. Em seu relato ressalta aspectos do aprender a ser regente na prática, juntando um grupo de crianças e tendo a coragem de experimentar o ofício. Embora tivesse formação musical, não a tinha na área específica da regência, e foi impulsionada pelos cursos de formação orfeônica para professores:

²⁵ Marisa Viero de Moraes foi professora do Ginásio Estadual Souza Lobo, de Porto Alegre, tendo com esse grupo participado das matinês dos Festivais de Coros de 1968, 1969, 1971; com o mesmo grupo participou, à noite, em 1972. Com o Coral do Colégio Estadual Pe. Reus apresentou-se, nos espetáculos noturnos, em 1974 e 1977. Fonte: Programas musicais dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul.

²⁶ Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/artes/graduacao/musica/bacharelado-em-musica>>. Acesso em: 31 mar. 2015.

Eu tenho tantos alunos de piano! Eu tinha de todas as idades, mas não chega o número de alunos, de pessoas. Alguns eram adultos; esses, não. Eu quero criança que eu tenho que começar com gente que não sabe nada [risos]. Aí o quê que eu fiz? Eu bati em volta da quadra da minha casa todinha pedindo os filhos emprestados. E aí eu estabeleci idade de 5 até 12, mais ou menos. Sem saber nada, se estava fazendo certo ou não. Mas era uma coisa muito incrível porque esses pitocos de cinco [anos]... as mães estavam bem faceiras, elas confiavam muito em mim porque eu já tinha alguma fama como professora de piano, sabe? Aí, então, essas crianças vinham e o meu pai me deu a garagem dele; botou o carro numa garagem... eu botei um tapete na garagem, um piano que eu comprei, um piano Cirei, mais barato. Comprei cadeira, fiz aula de teoria e fiz o ensaio de coro lá (Marisa Viero, p. 8).

Também Anita Campagnolo tomou parte nesses cursos organizados pela Secretaria de Educação: “Como eu lecionava no estado, todos os cursos que apareciam eu fazia”. Também se lembra “de um curso que o professor foi o Francisco Mignone” (Anita Campagnolo, p. 18).

Gil de Roca Sales traz outro dado relevante com relação aos regentes e sua formação, na época. Como ele, alguns foram ex-seminaristas, tendo seu estudo de música ocorrido durante sua formação no seminário, local onde não era permitido ouvir rádio ou ler jornal, de forma que, de vez em quando, conseguia um LP para ouvir no gramofone. Segundo ele, a maior parte de sua aprendizagem de interpretação da música coral ocorreu por meio da apreciação de gravações e de alguma visita que lhes faziam outros coros de igrejas. Aprendia com outros grupos que ouvia, nas décadas de 1950 e 1960, seja ao vivo ou por meio de discos: “Quando dava no jeito, eu comprava LPs de corais. Aprendi muito com os LPs, escutando. E ao vivo, também” (Gil de Roca Sales, p. 2-3). Cita alguns coros do estado que se apresentavam naquelas décadas: Coral da PUC, regido por Charlotte Kahle, Coral da Filosofia, com Madeleine Ruffier, 25 de Julho de Novo Hamburgo, dirigido por Osório Stoffel e os três coros com os quais trabalhava, ligados a instituições religiosas: Coro dos Capuchinhos, Coral Santo Antônio e Coro da Igreja Nossa Senhora de Lourdes. Com os dois primeiros o entrevistado começou a participar dos Festivais de Coros (Gil de Roca Sales, p. 2-4).

Pelos relatos, a formação musical de professores, futuros regentes orfeônicos, era fomentada por meio da política oficial, e as instituições religiosas contribuía para a formação musical dos seminaristas, tendo alguns deles vindo a trabalhar com grupos corais. Dentre os entrevistados para esta investigação, podem ser citados os ex-seminaristas Gil de Roca Sales, Agostinho Ruschel, Osório Stoffel, Octavio Longhi e o irmão Renato Koch.

Para Ivo Stigger, a busca pela manutenção da identidade cultural dos imigrantes, especialmente de alemães²⁷ e italianos²⁸, pode ter estimulado a criação de numerosos coros adultos no estado. Assim, para o entrevistado, os Festivais de Coros foram exitosos porque “havia os cantores, havia o movimento, só não havia um evento que reunisse tudo isso, que colocasse tudo isso em evidência. E acho que esse foi o papel talvez inesperado ou não intencional do Festival: de mostrar que no Rio Grande do Sul se cantava em coro” (Ivo Stigger, p. 21).

Ainda em 1960 ocorreu o 1º Seminário Sul-Riograndense de Música, em Porto Alegre, que, segundo Flávio Oliveira, teve ainda quatro edições²⁹. A iniciativa de criação desse seminário foi da professora e diretora do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, na época, Maria Moritz³⁰. Dele participaram nomes de prestígio como o do maestro Roberto Schnorrenberg, Hans-Joachim Koellreutter, Homero Magalhães, Ciro Brizola, Armando Albuquerque, entre outros (Flávio Oliveira, p. 9-11).

²⁷ Ver estudo de Matter (2014) sobre a identidade étnica e a dimensão religiosa de descendentes de alemães das cidades de Morro Reuter e Dois Irmãos, municípios da serra gaúcha. Petter (2010) estudou uma Sociedade de Canto, em Estrela – RS, examinando os aspectos pedagógico-musicais envolvidos naquele fazer músico-coral.

²⁸ A Festália de Serafina Corrêa – RS, como expressão cultural da etnia italiana, foi estudada por Rossetto (2005), enfocando também o canto dos descendentes de imigrantes naquela região.

²⁹ Os Seminários Sul-Riograndenses de Música ocorreram de 1960 a 1963, conforme informação do professor Flávio Oliveira, que deles participou. Em 1960, o seminário foi coordenado pelo compositor Hans-Joachim Koellreutter. Em 1961 e 1962, a coordenação ficou a cargo do maestro e compositor Roberto Schnorrenberg. Na edição de 1963, o coordenador foi o maestro Isaac Karabtchevsky. Em 1961 e 1962 participaram, dentre outros músicos e professores importantes à época, Cyro Monteiro Brisolla, de harmonia, autor do livro “Princípios de Harmonia Funcional”; o pianista Homero Magalhães; o violoncelista Jean Jacques Pagnot; a violinista Tereza Schnorrenberg; o violinista Joseph Biro; o filósofo, flautista e professor de Estética Musical e História da Música, nos seminários, Yulo Brandão; o compositor e regente alemão Karl Hartmann; o musicólogo Adhemar da Nóbrega, e os pianistas Roberto Szidon, Fernando Lopes e Gilberto Tinetti. O compositor Flávio Oliveira, à época estudante, participou destes seminários como aluno e como compositor, apresentando obras. Nos seminários havia prática de orquestra e prática coral. No de 1963 foi oferecida a disciplina de regência coral, da qual participaram vários regentes de coros do Rio Grande do Sul. As apresentações eram constituídas de recitais de alunos e professores, apresentando-se como solistas ou fazendo música de câmara. Nos seminários de 1961 e 1962 foram realizadas apresentações de obras para coro e orquestra, vale mencionar, de autores do Barroco Mineiro, bem como de outros autores contemporâneos brasileiros, europeus e norte-americanos. A atividade coral do seminário de 1963 foi camerística. Os seminários de 1960 a 1962 realizaram-se nas dependências do “Instituto de Educação”, nome que detinha à época (posteriormente foi denominado Instituto de Educação General Flores da Cunha, nome que conserva até os dias de hoje) e os ensaios do coro e da orquestra ocorreram no auditório daquela escola. Já, a edição de 1963, foi realizada nas dependências do Instituto de Belas Artes da UFRGS.

³⁰ Irmã de Paulo Moritz, crítico de música do jornal *Folha da Tarde*, pertencente à Cia. Jornalística Caldas Júnior. Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_memo_ummuseugrande.php>. Acesso em: 02 abr. 2015.

Tanto a existência de espaços de formação musical – fosse em cursos orfeônicos, cursos de música ou seminários religiosos – quanto a presença de diversos coros no estado, por força da tradição do canto em conjunto, especialmente das etnias italiana e alemã, parecem ter contribuído para o êxito do Festival de Coros. Talvez aquele momento da vida musical no estado pudesse ajudar a explicar a relevante quantidade de grupos inscritos no primeiro evento.

Após três dias da publicação do artigo, em 25 de agosto de 1963, fazendo um convite aos coros do estado que tivessem interesse em participar do encontro, inscreveram-se trinta e quatro grupos, entre coros infantis, juvenis e adultos. Destes, participaram trinta e três coros. O Coral da Associação das Igrejas Batistas de Porto Alegre, inscrito para se apresentar no domingo, dia 6 de outubro, conforme o *Correio do Povo* de 02/10/1963, não se apresentou, tendo seu nome sido retirado do programa musical.

Diante da quantidade de grupos inscritos, o 1º Festival de Coros foi distribuído em três dias: no sábado à tarde, em 05/10/1963, apresentaram-se oito grupos infantis e infanto-juvenis e, à noite, oito coros adultos. Os grupos adultos foram ainda distribuídos nas noites de domingo – sete coros, e de segunda-feira – os últimos dez grupos participantes (conforme o programa musical do 1º Festival de Coros).

Os oito grupos infantis e juvenis eram da capital. Um era somente feminino – o do Colégio Americano – e houve uma apresentação conjunta dos meninos do Colégio Militar com as meninas do Orfeão do Instituto de Educação, ambos regidos por Dinah Néri Pereira. O representante do Colégio São João era um conjunto vocal e instrumental.

Os coros adultos somaram vinte e cinco grupos. Desses, doze eram do interior do estado e da grande Porto Alegre e treze, da capital, contando-se com a participação do “Coral Universitário da URGs”, que nessa época constituía-se como coro sinfônico e se apresentava somente com a OSPA. Nesse primeiro Festival atuou, junto aos outros grupos, cantando a parte coral *Aleluia*, da segunda parte do Oratório *Messias*, de Haendel, ao final.

A maioria dos coros pertencia a igrejas, escolas ou faculdades/universidades confessionais e sociedades de canto³¹ alemãs. Participou também o coro do

³¹ Fundadas pelas colônias de imigrantes alemães, as Sociedades de Canto foram geradas nas comunidades religiosas, católicas ou protestantes, cujos integrantes, após o trabalho, sempre tiravam um

Conservatório de Pelotas³², único representante de escolas de música. A maior parte dos grupos adultos era mista, com número médio de trinta cantores por coro; havia três coros masculinos. Destaque para a participação de três orfeões com um número relevante de integrantes: Orfeão Artístico Carlos Barone, do Instituto de Educação de Alegrete, com cento e trinta e cinco vozes; Coro Artístico Villa-Lobos, do Colégio Pio XII, de Porto Alegre, com cento e trinta vozes, e o Orfeão Araújo Vianna, do Instituto de Educação General Flores da Cunha, da capital, com duzentas e trinta cantoras (Correio do Povo, 02/10/1963).

2.1.3 A comissão organizadora

A comissão organizadora do 1º Festival de Coros era formada por pessoas que se destacavam e tinham prestígio na vida social e cultural da cidade de Porto Alegre. Formavam a comissão: Adail Borges Fortes (advogado e jornalista); Franklin Perez (jornalista); João de Souza Ribeiro (professor e consultor jurídico da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul); Oswaldo Goidanich (jornalista); Dante Barone (administrador do Teatro São Pedro) e Eugênio Luft (vigário da Paróquia Nossa Senhora de Lourdes). Dos seis nomes que integravam a comissão, três eram jornalistas e colegas no *Correio do Povo* – daí a facilidade na divulgação do evento –, um advogado, um administrador e um padre. Os cargos de destaque ocupados na hierarquia social pela comissão organizadora do 1º Festival foram fundamentais como facilitadores na obtenção de apoios, captação de patrocínios e divulgação dos eventos subsequentes.

Oswaldo Goidanich e João de Souza Ribeiro eram colegas de trabalho no *Touring Club* e haviam sido também colegas de redação no jornal *A Nação*, na década de 1940 (HOHLFELDT; VALLES, 2008). Ambos conheciam Dante Barone, do Teatro São Pedro. Eles foram, da comissão organizadora, os principais articuladores do 1º Festival de Coros.

De 1963 a 1965, artigos do jornal *Correio do Povo* referem-se aos organizadores dos Festivais de Coros como Comissão Organizadora. Em 1966, as notícias sobre os eventos passam a se referir à Associação dos Festivais de Coros do Rio

tempo para o convívio e o canto em conjunto. Foram formadas para atender às celebrações religiosas da comunidade (missas, ofícios, casamentos, festas comunitárias, enterros) (PETTER, 2010, p. 34).

³² Fundado em 1918, em 1927 é transformado em Instituto de Belas Artes, incluindo desenho e pintura. Torna-se, em 1937, uma autarquia do município de Pelotas – RS. Em 1961 foi autorizado a ofertar cursos superiores de música e, desde 1969, pertence à Universidade Federal de Pelotas (NOGUEIRA, 2005).

Grande do Sul³³ (ver nominata no Apêndice I) como instituição responsável pelos Festivais. José Sperb Sanseverino ocupava o cargo de presidente e havia um conselho formado por onze membros mais três conselheiros fiscais. Dante Barone era o presidente da diretoria, João de Souza Ribeiro, seu secretário e Oswaldo Goidanich, o tesoureiro. João de Souza Ribeiro exercia também a função de apresentador dos eventos, enquanto o padre Eugênio Luft era o encarregado da organização e da impressão dos programas musicais, a cada edição.

Como já mencionado, os organizadores dos Festivais, no seu início, em 1963, apontaram as correntes migratórias de culturas que cultivavam o canto em conjunto, a presença de coros e encontros de grupos de entidades religiosas e ainda a quantidade de coros infantis e juvenis que existiam em instituições de ensino como dados indicadores da relevância do canto coral no estado (Correio do Povo, 25/08/1963). No entanto, para além da existência de numerosos coros e orfeões no estado, os fatores que ajudaram a gerar uma forma de funcionamento dos Festivais, facilitando o engendramento de ações impulsionadoras de práticas músico-educativas foram a constituição – no sentido do que representavam seus membros para a sociedade porto-alegrense – e a ação da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul.

2.1.4 O regulamento

No 1º Festival havia três categorias para inscrição dos grupos: 1) coros que interpretavam música sacra; 2) grupos que se dedicavam ao repertório não sacro e 3) coros infantis, sendo considerados participantes com idades até 15 anos. Grupos da capital e do interior do estado poderiam se inscrever em mais de uma categoria, com até três músicas e as inscrições deveriam ser feitas na secretaria do Teatro São Pedro, em Porto Alegre, local administrado por Dante Barone (Correio do Povo, 25/08/1963).

Embora o regulamento limitasse em três o número de músicas inscritas, por meio do programa musical (Figura 3) constata-se que alguns grupos apresentaram além do número de peças estipulado. Talvez o controle tenha sido feito pelo tempo de duração total da apresentação de cada coro. No programa há cinco páginas com a

³³ “Entidade civil, sem fins lucrativos, com personalidade jurídica registrada em cartório, e reconhecida de utilidade pública pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, conforme Decreto nº 18.924, de 7 de fevereiro de 1968” (Carta à diretora do Departamento de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, em 12/05/1972). Foi “registrada no Conselho Nacional de Serviço Social sob nº 204.437/68” (Carta ao diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, em 10/06/1974).

distribuição dos nomes dos coros por ordem de apresentação, repertório a ser apresentado e nome do/da regente, desde a vespéral do sábado para coros infantis e juvenis até as três noites, de sábado à segunda-feira, para os coros adultos:

Figura 3 - Programa musical da 1ª edição do Festival de Coros de Porto Alegre – RS (1963)

Programa para o Vespéral de Sábado dia 5 de Outubro às 15 hs.	
I — Coral das Meninas do Colégio Americano de Pôrto Alegre	
a)	Canção Suíça — Autor desconhecido
b)	Canção de Ninar — W. A. Mozart
c)	História Musicada — Frank Luther
	Regente: ELLEN KLOHS
II — Coral do Instituto Santa Luzia, de Pôrto Alegre	
a)	Pater-Peter-Pon — Folclore
b)	Casinha Pequeninha — Folclore
c)	Procurando Salamanca — Alfredo Sangiorgi
	Regente: IRMÃ CELESTE SANSONE
III — Coral Heckel Tavares do G. E. Uruguai, de Pôrto Alegre	
a)	Chimarrita — Autor desconhecido
b)	A pombinha voou — Autor desconhecido
c)	Canto al mar — E. Fabini
	Regente: ENY BARROS E SILVA
IV — Coral Infantil Carlos Barone, do G. E. Luciana de Abreu	
a)	São João — Iracema D. Ferreira
b)	Adeus, meu bem — Arranjo de Juca Chagas
c)	Viva a nossa terra — Ernani Braga
	Regente: IRACEMA DAMASCENO FERREIRA
I N T E R V A L O	
V — Canarinhos do Pio XII, de Pôrto Alegre	
a)	Aleluia — W. A. Mozart
b)	Regina Coeli — Autor desconhecido
c)	Berceuse — Schubert
	Regente: LEDA FALCÃO DE FREITAS
VI — Conjunto Vocal-Instrumental São João	
a)	Palmeiras — Folclore
b)	Filme triste
c)	Corina, Corina
	Regente: IRMÃO JUSTINO
VII — Côro Misto Colégio Militar P. Alegre e Inst. Educação P. Alegre	
a)	Sonhei que Sinhá tinha morrido — Francisco Mignone
b)	Ogundê-Xangodê — Ernani Braga
c)	Minha Pátria — M. Barkokebas
	Regente: DINAH NÉRI PEREIRA
VIII — Coral da Escola Técnica Senador Ernesto Dornelles, P. Alegre	
a)	Invocação à Cruz — Alberto Nepomuceno
b)	Noite de lua — Milton Calazans, arr. Vicente Taveira
c)	Berceuse — J. Brahms
	Regente: IRACEMA DAMASCENO FERREIRA

Fonte: Acervo pessoal do maestro Osório Stoffel

Programa de Sábado, dia 5 de Outubro, às 20,30 horas

- I — Coral Cachoeirense, de Cachoeira do Sul**
 a) Marcha, soldado! — Popular
 b) A ti, louvor — Rink
 c) Jubilate — Anônimo
 Regente: WILLY SIMONIS
- II — Côro Misto da Sociedade de Canto Sapiranga, de Sapiranga**
 a) Terra gaúcha — Klepzig
 b) Sonntags-Jubelwalzer — Traugott Munkelt
 Regente: ALVICIO LINDEN
- III — Sociedade de Canto União, de Estância Velha**
 a) Fuga coral do «Magnificat» — J. S. Bach
 b) O sininho — Folclore russo
 c) Dança — Béla Bartok
 Regente: NESTOR WENNHOLZ
- IV — Sociedade Concórdia, de Campo Bom**
 a) La Golondrina — Manuel Del Rio
 b) Danúbio Azul — Johann Strauss
 Regente: ALVICIO LINDEN
- INTERVALO
- V — Coral Santo Antônio, de Pôrto Alegre**
 a) Louvai ó ceus e terra — Joseph Haydn
 b) O Bone Jesu — Palestrina
 c) Regina Coeli — Frei Gil de Roca Sales
 d) Bênção da Aparecida — Frei Gil de Roca Sales
 Regente: P. FREI GIL DE ROCA SALES
- VI — Coral da Escola Normal Evangélica, de S. Leopoldo**
 a) Engenho nôvo — José V. Brandão
 b) Das ist ja gewisslich wahr. — Heinrich Schuetz
 c) Eu quero pertencer-Te — J. S. Bach
 Regente: HANS GUENTHER NAUMANN
- VII — Coral da Faculdade de Teologia, de São Leopoldo**
 a) Gott ist unsere Zuversicht — Hugo Distler
 b) Aller Augen warten auf dich, Herr — Heinrich Schuetz
 c) Little Innocent Lamb — Marshall Bartholomew
 d) John Henry — Edward Brookhart
 e) Amor im Nachen — Giovanni Gastoldi
 f) Mãe d'água — Vicente Aricó Jr.
 g) Saci Pererê — Ernani Braga
 Regente: NELSON KIRST

- VIII — Orfeão Artístico «Carlos Barone», de Alegrete**
 a) Meu pago — João Vargas
 b) Casinha Pequeninha — Domingos Raimundo
 c) Foi bôto, Sinhá — Autor desconhecido.
 Regentes: SUZY PINTO LEÃES e CYRA NEVES BRITES

Programa para Domingo, dia 6 de Outubro, às 20,30 hs.

- I — Coral Pio XII, de Novo Hamburgo**
 a) O Boiadeiro — Autor desconhecido
 b) Fiz a cama na varanda — Arr. Dilu Mello
 c) Valsa, op. 39, n° 15 — J. Brahms
 d) Salve, Rainha nossa — Singenberger.
 Regente: IRMÃO ALDOINO CAGLIARI
- II — Côro Masculino 25 de Julho, de P. Alegre**
 a) Lorelei — F. Silcher
 b) Canção do Reno — E. Kraemer
 Regente: MAX BRÜCKNER
- III — Coral do Conservatório de Música de Pelotas**
 a) Alta Trinitá beata — Autor desconhecido
 b) Le coeur de ma mère — Jacques Dalcroze
 c) O canto do lavrador — Villa Lobos
 Regente: LOURDES NASCIMENTO
- IV — Coral da Pontifícia Universidade Católica de Pôrto Alegre**
 a) Ay, luna — Anônimo
 b) Vieja campana — Rodolfo Kubick
 c) Greenfields — Terry Gilkysom, arr. Ernesto Dewes
 d) O boiadeiro — Arr. Max Maschler
 e) Estrêla é lua nova — Villa Lobos
 Regente: CHARLOTTE KAHLE
- INTERVALO
- V — Conunto Vocal «Os 12», de Caxias do Sul**
 a) Prelúdio prá ninar gente grande — Luiz Vieira
 b) Canção do fim — Ulpio Minucci
 c) Amo-te muito — João Chaves
 Regente: IARA BABOT LA SALVIA

VI — C6ro Julio Kunz, de Novo Hamburgo

- a) Hino ao Criador — L. van Beethoven
- b) Vira moenda — Capiba, arr. Oscar Kunz F*
- c) Unser Hergott h6rrt die Nacht — Julius Eyle

Regente: OSCAR KUNZ FILHO

VII — C6ro Misto da Sociedade Aliança, de Novo Hamburgo

- a) Praia do Ceará — L. Diva Camargo
- b) Alla luna — N. Praglia
- c) Tempestade — Barkokebas
- d) Canao do berço — J. Brahms

Regente: OS6RIO STOFFEL

Programa para dia 7 de Outubro, às 20,30 hs.

I — C6ro Artístico «Villa Lobos», do Colégio Est. Pio XII, P. Alegre

- a) Ave Maria — Engelbart
- b) Rêde do Jatobá — Aric Junior
- c) Canto do Pajé — Villa Lobos

Regente: LEDA FALCÃO DE FREITAS

II — Coral dos Capuchinhos

- a) Negritella — Folclore Italiano
- b) Boiadeiro — Folclore (Harmon. de Piratni)
- c) Manh campeira — Arr. do P. Frei Gil de Roca Sales

Regente: Pe. FREI GIL DE ROCA SALES

III — Coral de Cmara do Clube de Cultura, de P6rto Alegre

- a) Madona mia cara — Orlando di Lasso
- b) Uri Adam — Moshe Byk
- c) Estrla  lua nova — Villa Lobos
- d) Hino dos Partisans — Yechuda

Regente: HELENA WEINBERG

IV — C6ro da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos últimos Das

- a)  Montanhas, exaltai — Evan Stephens
- b) Embora cheios de pesar — George Careless
- c) Os cus proclamam — L. V. Beethoven

Regente: SISTER NORMA JENSEN

V — C6ro Santa Ceclia, da Comunidade São José, de P. Alegre

- a) Ave Verum — W. A. Mozart
- b) Canto de louvor do «Magnificat» — J. Kromolicki

Regente: Heinz SCHREURS

INTERVALO**VI — Coral Araujo Viana, do Instituto de Educao, de P. Alegre**

- a) Negrinho do pastoreio — Barbosa Lessa
- b) Velha gaita — Folclore gaúcho
- c) Canto do lavrador brasileiro — Villa Lobos

Regente: DINAH NÉRI PEREIRA

VII — Coral da Filosofia da U.R.G.S.

- a) Ms vale trocar — Cancioneiro de Palácios
- b) Au jli jeu — C. Janequin
- c) Vento que passas — Bruno Kiefer
- d) Andante seresta — Cláudio Santoro
- e) São José — Harm. Madeleine Ruffier
- f) Beira-mar — Harm. Esther Scliar

Regente: MADELEINE RUFFIER

VIII — Coral Masculino da S. Ginástica Navegantes-S. José, P. Alegre

- a) Cano do Sul — Folclore gaúcho
- b) Das Elternhaus — Autor desconhecido
- c) O tropeiro — Folclore gaúcho

Regente: MAX HOFFMANN

XI — C6ro Masculino «Wohlklang» da Comunidade S. José, P. Alegre

- a) Noite estrelada — H. Schulken
- b) Hino  Música — Vinzenz Lachner

Regente: HEINZ SCHREURS

X — Coral Universitário da U.R.G.S., em conjunto com outros corais participantes do Festival

Aleluia (do oratório «O Messias») — Haendel
(Este número será acompanhado pela Orquestra Sinfnica de P6rto Alegre).

Regente: MAESTRO PABLO KOMLOS

Para viver tranilho:
SEGURO DE VIDA.

Para Seguro de Vida:
PREVIDÊNCIA DO SUL.

Conforme mencionado, inscreveram-se trinta e quatro coros, tendo participado desse primeiro evento quase dois mil cantores reunidos na Reitoria da UFRGS (Correio do Povo, 03/10/1963). No 1º Festival de Coros não houve votação pública, pois os grupos se apresentaram de sábado a segunda-feira, em um fim de semana único, sem haver uma segunda fase. Conforme o *Correio do Povo* de 25/08/63, para cada categoria haveria entrega de troféus para o primeiro e segundo colocados, atribuídos por um júri formado por convidados: Moyses Vellinho³⁴ (presidente da OSPA), Herbert Caro³⁵ (crítico de música erudita), Aldo Obino (crítico de arte do *Correio do Povo*), Paulo Antônio Moritz (crítico musical da *Folha da Tarde*) e Bruno Kiefer (compositor e crítico de arte).

No programa musical chama a atenção a quantidade de páginas dedicadas aos patrocinadores do evento. Das doze páginas, sete delas são de propaganda, mais as duas contracapas e a capa de fechamento. Alguns patrocinadores fazem menção ao Festival, como se observa nas Figuras 4 e 5:

Figura 4 - Propaganda de uma página inteira do programa musical da 1ª edição do Festival de Coros. (Ver formato do Programa no quadro 2 à p. 49).



Figura 5 - Propaganda de 1/3 de página do programa musical do programa do Festival de Coros. (Ver formato do programa no quadro 2 à p. 49).



Fonte: acervo pessoal do maestro Osório Stoffel

³⁴ Moyses Vellinho (1901-1980) era formado em Direito, tendo atuado como advogado e promotor. Elegeu-se Deputado Constituinte (1934) e aposentou-se pelo Tribunal de Contas do Estado do Rio Grande do Sul. Foi também articulista do *Correio do Povo*. Em 1967 integrou, por pouco tempo, o Conselho Federal de Cultura. Interrompeu seu mandato alegando muitos afazeres no Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=vellino>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

³⁵ Ver o trabalho de Freitas (2011) sobre a formação do gosto musical a partir da crítica do jornalista.

Críticas na imprensa foram encontradas já logo após a primeira edição dos Festivais de Coros, como se lê no *Correio do Povo* de 8 de outubro de 1963, um dia após o encerramento daquela edição: “Entre altos e baixos, num prélio que foi livre até demais, faltando uma seleção entre a qualidade e o controle de certos números de programa [...]”. “Ouvimos do melhor e do pior”. O artigo segue, ainda, comentando a ausência de coros “bem importantes” naquela mobilização e segue alfinetando: “e outros não suportaram um encontro e confronto”. Continua a crítica a dois grupos que participaram, afirmando que são “ambos agrupamentos para baile”; sobre um terceiro, assegurou que nem todos gostaram da “pirotécnica cênica” (*Correio do Povo*, 08/10/1963), fortalecendo a ideia de disputa entre os grupos, o que pode ter contribuído para o entendimento, entre os participantes, dos Festivais de Coros como um evento que fomentava a concorrência. Ainda em 1964, seguiram-se os comentários que se reportavam aos grupos que participaram da primeira edição: “Conjuntos que anteriormente estiveram ausentes desta vez atuaram e muitos coros felizmente não retornaram” (*Correio do Povo*, 17/10/1964).

Ingressos antecipados podiam ser adquiridos na drogaria Panitz, sita à Rua dos Andradas, no centro da cidade, em frente à antiga Casa Victor, ou antes de cada espetáculo, na bilheteria do Salão de Atos da UFRGS (*Correio do Povo*, 02/10/1963).

2.2 CONTINUIDADE DOS FESTIVAIS

A publicação do artigo-convite aos coros do estado, em 25 de agosto de 1963, já semeava a ideia de permanência temporal dos Festivais ao referir-se ao evento daquele ano como um possível “ponto de partida para uma realização anual de extraordinária importância”. O número de grupos participantes, bem como a quantidade de público que acompanhou aquele primeiro Festival ajudaram a fomentar suas edições seguintes.

2.2.1 As edições dos Festivais a partir de 1964

2.2.1.1 Formatos

A partir de 1964, o tempo de apresentação dos grupos ficou estipulado em quinze minutos. Também é a partir do segundo Festival que inicia a votação do público em quatro coros por noite, bem como a prática do sorteio de prêmios, nas noites dos finalistas, entre os grupos presentes. Por meio do *Correio do Povo* foi anunciado que a renda da bilheteria do Festival seria destinada à compra dos prêmios oferecidos aos coros e, o restante, doado a entidades assistenciais. Em 1964, o sorteio foi realizado por um deputado da Assembleia Legislativa do Estado (*Correio do Povo*, 22/10/1964).

Os Festivais de Coros ocorriam sempre em dois finais de semana, um para a fase classificatória, com votação do público e, o outro, para a apresentação dos coros eleitos. Os eventos musicais eram realizados no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, porém de 1964 a 1966 as apresentações dos coros finalistas ocorreram no Auditório Araújo Vianna³⁶.

A denominação dada aos eventos foi a seguinte:

Quadro 3 - Denominação dos Festivais de Coros

Ano	Denominação da 1ª fase	Denominação da 2ª fase
1963	1º Festival de Coros de Pôrto Alegre	Não houve 2ª fase
1964	2º Festival de Coros do Rio Grande do Sul	2º Festival de Coros do Rio Grande do Sul
1965	3º Festival de Coros do Rio Grande do Sul	3º Festival de Coros do Rio Grande do Sul
1966	4º Festival de Coros do Rio Grande do Sul	4º Festival de Coros do Rio Grande do Sul
1967	5º Festival de Coros do Rio Grande do Sul	5º Festival de Coros do Rio Grande do Sul
1968	6º Festival de Coros do Rio Grande do Sul	6º Festival de Coros do Rio Grande do Sul
1969	1º Festival Nacional de Coros	1º Festival Nacional de Coros
1970	2º Festival Nacional de Coros	1º Festival Pan-americano de Coros
1971	3º Festival Nacional de Coros	3º Festival Nacional de Coros
1972	2º Festival Pan-americano de Coros	2º Festival Pan-americano de Coros
1973	1º Festival Internacional de Coros	1º Festival Internacional de Coros
1974	2º Festival Internacional de Coros	2º Festival Internacional de Coros
1975	3º Festival Internacional de Coros	3º Festival Internacional de Coros
1976	4º Festival Internacional de Coros	4º Festival Internacional de Coros
1977	5º Festival Internacional de Coros	5º Festival Internacional de Coros
1978	6º Festival Internacional de Coros	6º Festival Internacional de Coros

³⁶ Espaço cultural de Porto Alegre inaugurado em 1927 e localizado onde hoje se encontra a Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. O nome é uma homenagem ao compositor gaúcho Araújo Vianna (1871-1916). O auditório atual, localizado no Parque Farroupilha, foi inaugurado em 12 de março de 1964. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=19>. Acesso em: 07 mar. 2015.

O auditório, inicialmente, consistia de uma concha acústica a céu aberto e ficava no lugar onde hoje se encontra o prédio da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. O novo auditório, junto ao Parque Farroupilha, foi inaugurado em 12 de março de 1964. A partir desse ano até 1966, as apresentações finais dos Festivais de Coros foram no novo “moderno auditório municipal” (*Correio do Povo*, 13/10/1964).

Os cantores participantes dos Festivais usavam flâmulas de lapela para sua identificação e para terem acesso livre aos espetáculos (Correio do Povo, 03/10/1963). A partir de 1973 a Associação começa a exigir também uma identificação com o nome do cantor ou cantora, nome do coro que representava e a cidade de origem (Correio do Povo, 11/09/1973). Esse procedimento buscava garantir entrada gratuita somente a cantores.

As flâmulas apresentavam o mesmo logotipo dos cartazes. O logotipo, a partir do 1º Festival Internacional de Coros (1973), foi modificado, passando apenas a sugerir a representação de cantores de coro e partituras. No entanto, a flâmula, pelo menos àquele ano, ainda manteve o logotipo anterior (Figuras 6 e 7):

Figura 6 - Flâmulas de lapela (Dimensão: 8x11,5cm)



Fonte: acervo pessoal de Maria Beatriz Ribeiro da Silva

Figura 7 - Capa do programa de apresentações musicais do 1º Festival Internacional de Coros – 1973



Fonte: acervo pessoal do maestro Osório

A cada edição dos Festivais, ocorria diariamente a publicação detalhada, pela imprensa, de quantos e quais grupos participavam, horários, local, entrevistas com regentes e cantores, bem como era incentivada a participação da sociedade porto-alegrense através de notícias sobre seu entusiasmo, como plateia, nas apresentações.

2.2.1.2 A participação do público

Conforme referido anteriormente, o acesso do público aos Festivais acontecia por meio da compra de ingresso para cada apresentação, a qual, desde o 1º Festival, podia ser feita antecipadamente, sempre na Drogaria Panitz (Correio do Povo,

02/10/1963), ou horas antes de cada espetáculo, na bilheteria do Salão de Atos da UFRGS. “Menores e estudantes” pagavam o valor de meio ingresso (Correio do Povo, 02/10/1966). Parte do valor arrecadado na venda de ingressos era utilizado para gastos da Associação com o próprio Festival, tais como pagamentos de alojamentos para os grupos e compra de prêmios (Correio do Povo, 08/10/1964).

À exceção de 1963, em todas as demais edições o público passou a eleger seus coros preferidos – tanto nos espetáculos infantis e juvenis quanto nos adultos (Correio do Povo, 06/10/1971) – que, após contagem de votos realizada pelos membros da Associação dos Festivais de Coros, passavam a se apresentar como finalistas (Correio do Povo, 04/10/1964). A relação dos eleitos pelo público era divulgada pela imprensa, na ordem em que os grupos se apresentavam no respectivo espetáculo, a fim de que não se pudesse inferir ordem de classificação; a inexistência de classificação em colocações de 1º a 4º lugar era avisada ao público, em cada noite (Carta a Frei Pio, em 15/12/1972).

No 1º Festival Pan-americano, de 1970, houve votação do público, tendo ocorrido da seguinte forma: na primeira fase, durante as quatro noites de espetáculos, o público elegeu quatro coros por noite. A partir desses grupos eleitos, a Associação selecionou aqueles que participariam da fase pan-americana (Correio do Povo, 26/07/1970). Na segunda fase, durante as três primeiras noites, o público votou escolhendo três coros por noite. Já, na última noite, os nove coros participaram e houve votação que contou com a participação de um júri composto por críticos, jornalistas, músicos, autoridades educacionais, entre outros, para a escolha do primeiro ao quarto lugar (Correio do Povo, 26/07/1970). A constituição de um júri foi a contrapartida ao recurso financeiro destinado ao Festival pelo Conselho Federal de Cultura. Integravam o corpo de jurados os seguintes nomes: Francisco Mignone, presidente; maestro Chleio Goulart, secretário executivo do Plano Nacional de Cultura; Cleofe Person de Matos, regente da Associação de Canto Coral da Guanabara; Paschoal Carlos Magno, Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura; professor Jorge Alberto Furtado, diretor do Departamento de Educação da UFRGS; Paulo Fontoura Gastal, jornalista; Paulo Antônio Moritz, jornalista; Roberto Eggers, maestro; Jean Jacques Pagnot, professor de música; Alfred Hülsberg, maestro; Eny Camargo, cantora e professora; Antonieta Barone, Diretora do Ensino Artístico do Estado; Bruno Kiefer, professor, compositor e diretor de Artes do Estado; Frederico Lamachia Filho, Secretário Municipal de Educação e Cultura; Victor Neves, maestro; José Sperb Sanseverino, Presidente da Associação; Flávio Ramos, Conselheiro da Associação e Roberto

Piscitelli, Conselheiro da Associação (Correio do Povo, 26/07/1970). O então Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, gravou saudação aos participantes do Festival (Correio do Povo, 20/09/1970).

Para proceder à votação, ao adquirir o ingresso, cada espectador recebia também um cupom com espaço para indicação dos “quatro corais que mais lhe agradaram”, conforme a Figura 8:

Figura 8 - Cupom de votação do público

<p>Salão de Ato da Universidade Federal do Rio Grande do Sul</p> <p>V Festival de Coros do Rio G. do Sul</p> <p>2.º ESPETÁCULO</p> <p>Domingo, 8 de outubro — às 15,00 horas —</p> <p>INGRESSO Ncr\$ 0,50</p> <p>Nº . . . 604</p>	<p>Regamos a V. S. a fineza de indicar nas linhas abaixo os quatro corais que mais lhe agradaram neste espetáculo, depositando à saída este voto na urna existente no saguão deste auditório. Gratos.</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p> <p>Nº . . . 604 Domingo 8/10/67 - 15,00 hs.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <p>CAIXA ECONÔMICA ESTADUAL GAÚCHA TOSTÃO POR TOSTÃO COLABORA COM A CULTURA RIO-GRANDENSE</p> </div>
--	---

Fonte: acervo particular de Maria Beatriz Ribeiro da Silva (Dimensão: 15 x 8 cm)

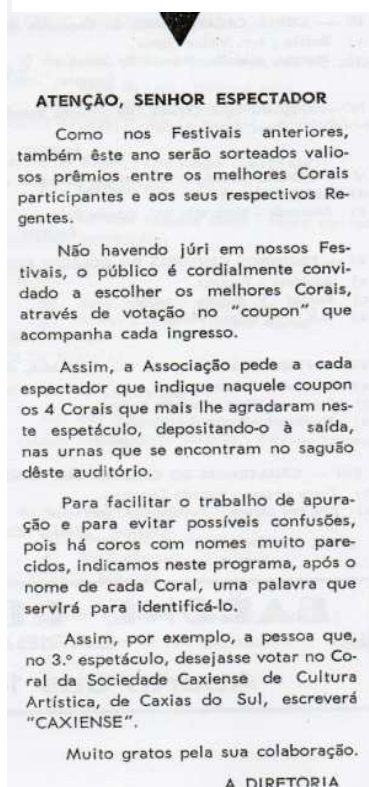
Para auxiliar os votantes, a comissão organizadora colocava nos programas, ao lado do nome de cada coro, uma palavra que o caracterizava, proveniente do próprio nome, de forma a não dar margem a dúvidas no momento da escolha.

Quando havia empate nas votações, a Associação dos Festivais de Coros classificava, para as apresentações finais, todos os grupos que empatavam. A plateia votava na primeira fase em quatro grupos corais que se juntavam, então, aos outros coros gaúchos classificados no ano anterior, bem como aos coros de outros estados e do exterior, constituindo, na semana seguinte àquela, a fase nacional, pan-americana ou internacional. Houve edições em que, devido à quantidade de coros inscritos, a diretoria da Associação decidiu indicar, além dos quatro grupos votados pelo público, mais um coro para se apresentar em cada noite (Correio do Povo, 17/10/1972). Por vezes, os coros classificados não podiam se apresentar na segunda fase porque precisavam retornar às suas cidades de origem (Correio do Povo, 14/10/1971). Na segunda fase ou segundo final de semana, quando se apresentavam os grupos selecionados, o público

votava novamente escolhendo os coros finalistas que tornavam a se apresentar no último espetáculo (último dia do Festival).

Cláudio Ribeiro lembra as noites, após o evento, em que a família abria as urnas de votação para a contagem dos votos:

Figura 9 – Explicação constante no programa de apresentações musicais do 5º Festival de Coros do Rio Grande do Sul - 1967. Nas edições seguintes, continuou a ser publicada.



Fonte: Acervo pessoal do maestro Osório Stoffel.

A gente trazia as urnas pra casa e colocava, numa folha grande, assim, o nome dos oito corais ou dos nove, enfim, daquela noite, e alguém ficava – às vezes o pai mesmo – ficava ali, com uma caneta, colocando os votos. [...] Ficava eu numa urna, minha irmã numa e meu irmão noutra, ou pessoas da família que pudessem ajudar. E isso, às vezes, ia até duas, três da manhã, ou mais (Cláudio Ribeiro, p. 4-5).

Cada grupo podia inscrever até três músicas e tinha um tempo de quinze minutos para sua apresentação.

2.2.1.3 Alterações do regulamento ao longo das edições

Em muitos artigos de jornal há críticas de regentes ou de jornalistas à concessão feita pela Associação dos Festivais de Coros à apresentação de números extra por alguns grupos, o que acabava atrasando a programação de cada noite: “Muitos foram os maestros que insistem, irritando a grande parte do público, nos números extras, com um consentimento tácito dos apresentadores [...]. Isto deve acabar, de qualquer jeito” (Correio do Povo, 25/10/1973). Outra razão apontada para a proibição dessa prática seria o favorecimento de apenas alguns grupos, geralmente os últimos de cada noite, em detrimento dos outros coros participantes (Correio do Povo, 14/10/1975).

Com o passar das edições, dependendo do número de coros inscritos, a Associação mandava publicar, no *Correio do Povo*, alterações do tempo disponível para a apresentação de cada grupo, sempre com um tempo maior para os coros de outros estados e os grupos estrangeiros. No início dos Festivais, conforme referido, as inscrições eram realizadas na secretaria do Teatro São Pedro, em Porto Alegre, local onde Dante Barone trabalhava como administrador. Já o regulamento do Festival

Internacional de Coros, em 1975, em seu item V, traz a informação de que as inscrições poderiam ser realizadas através de formulário específico, em mãos do presidente da diretoria da Associação, no Auditório da Assembleia Legislativa, ou os coros deveriam solicitar seu envio pelo Correio. Pode-se inferir que as inscrições foram realizadas junto ao local de trabalho do presidente da diretoria, provavelmente até sua aposentadoria do Teatro São Pedro, em 1970 (Correio do Povo, 16/10/1970). É possível que, após essa data, tendo ele passado a administrar o Auditório da Assembleia Legislativa, as inscrições tenham passado a ocorrer naquele local. Pelo regulamento de 1975, os coros deveriam obedecer ao cronograma de visitas, recepções e almoços estabelecidos pela Associação, para cada grupo, durante sua estada na cidade, além das apresentações nos espetáculos do Festival, “sob pena de não poderem obter nova inscrição em futuros festivais” (Item XVII do Regulamento do 3º Festival Internacional de Coros – 1975).

No ano de 1972 a Associação solicitou que cada coro indicasse duas músicas além das que pretendia apresentar para que, em caso de necessidade, o programa sugerido pudesse ser alterado, caso o repertório a ser cantado fosse considerado já muito executado ou que a Associação julgasse “pouco indicado ou interessante” (Correio do Povo, 02/07/1972). É provável que esse princípio tenha sido incorporado de 1972 em diante, já que no regulamento de 1975, item VIII, lê-se a mesma informação: “É livre o repertório. Todavia, além dos números que gostaria de cantar, cada coral deve inscrever mais três números para substituir aqueles que, a juízo da Associação, já tenham sido demasiadamente ouvidos ou sejam pouco interessantes” (Regulamento do 3º Festival Internacional de Coros – 1975). A partir dos dados, não foram encontradas referências a sugestões de mudança de repertório musical de nenhum coro participante. No entanto, esse procedimento pode ter sido adotado no momento dos espetáculos, com mudança aos programas musicais impressos e anúncio das alterações pelo apresentador.

Até 1966 eram aceitos, nos espetáculos noturnos, acompanhamentos de orquestra e outros instrumentos aos coros, bem como a reunião de vários grupos para a interpretação de repertório específico, como foi o caso da junção de quatro grupos corais adventistas, das cidades de Porto Alegre, Taquara, Curitiba e São Paulo, num total de quase trezentas vozes, para cantarem uma peça do compositor Henry Purcell (Correio do Povo, 14/10/1971). A partir de 1967, os grupos que se utilizavam de outros instrumentos musicais que não fossem o piano ou o órgão passaram a se apresentar nas matinês, junto aos coros infantis e juvenis (Correio do Povo, 01/10/1967).

Até 1972 alguns grupos se utilizavam de piano, órgão ou mesmo de algum instrumento de percussão em suas apresentações. A partir de 1973, nas apresentações dos coros adultos, as músicas deveriam ser interpretadas *a cappella* (Correio do Povo, 10/01/1973). Já, nos espetáculos finais, era permitida a inclusão de instrumentos de acompanhamento, projeção audiovisual, roupas típicas, fusão de coros e, como encerramento, todos os grupos eram convidados a cantarem juntos o *Aleluia*, de Haendel, sob a regência de um dos maestros presentes, prática que já havia se tornado uma tradição desde 1971 (Correio do Povo, 14/10/1971). Para Agostinho Ruschel, o cantar *a cappella* “se criou naturalmente dentro do ambiente, dentro do acontecimento”, no entanto, em carta do secretário da Associação ao regente do Coral Cachoeirense, de Cachoeira do Sul – RS, em 26/07/1973, as razões da exigência foram explicitadas. Ribeiro enumera e esclarece os motivos de ordem técnica, artística e de competição que levaram a Associação a proibir o acompanhamento instrumental aos coros:

- 1) O problema técnico: houve noites de colocar e retirar o piano até quatro vezes, atrasando a marcha do espetáculo, prolongando desnecessariamente o espetáculo e, o que é pior, provocando risos e vaias do público para o pessoal encarregado da manobra;
- 2) O problema artístico: normalmente, os coros foram feitos para cantar “a cappella”; o acompanhamento, sem dúvida, é uma exceção, pois o que faz a grandeza de um coro é o fato de só se ouvir a voz humana, explorada em todas as suas infinitas possibilidades;
- 3) O problema competição: todos os anos, infalivelmente, a diretoria vinha recebendo reclamações, pois além do número único acompanhado ao piano, outros coros passaram a utilizar outros instrumentos e até pequenas orquestras, queixando-se os coros a cappella com justa razão. (Carta ao maestro Willy Simonis, em 23/07/1973).

Na descrição do motivo “artístico” fica explicitada a concepção de canto coral do secretário da Associação, ao entendê-lo como um fazer musical unicamente vocal, sem a participação de instrumentos musicais de acompanhamento.

Os grupos finalistas podiam apresentar três músicas e darem bis somente “em caso de excepcional agrado” (Correio do Povo, 13/10/1974), e aos coros gaúchos era permitido “repetir somente um número dos que [tinham sido] executados na fase gaúcha” (Correio do Povo, 07/10/1975).

De acordo com o regulamento do Festival, embora classificados como finalistas, os coros do interior do estado ficavam dispensados de retornarem à capital, por questão de custos, a não ser que pudessem ou quisessem se apresentar e, se assim fosse, precisavam avisar da sua participação a fim de serem incluídos no programa

musical (Correio do Povo, 11/10/1967). No entanto, seus regentes participavam de um sorteio de prêmios, mesmo ausentes.

Eventualmente, ocorria de um grupo solicitar sua apresentação *hors concours*, como foi o caso do conjunto folclórico argentino “Los senderos lasallanos”, pertencente ao colégio Carmen Arriola de Marin, dos irmãos Lasallistas de Buenos Aires (Correio do Povo 11/10/1967). Outro exemplo foi o do Coral de Câmara Pró Arte que, em 1971, se apresentou de forma especial, como vencedor do ano anterior, ou seja, do Festival Pan-americano de 1970 (Correio do Povo, 12/10/1971).

À tarde, na “vesperal”, apresentavam-se os grupos infantis e juvenis, frequentemente acompanhados de instrumentos tais como baterias, guitarras, teclados, entre outros. Em todas as edições houve participação de coros da capital e do interior do Rio Grande do Sul; nenhum do exterior. A única vez em que se apresentou um coro infantil proveniente de outro estado foi em 1974, vindo de Santa Catarina (Correio do Povo, 01/10/1974).

Segundo Lúcia Ferreira, dava-se muito valor às apresentações das crianças e jovens. Os coros não eram considerados “um coralzinho das crianças, [...] não era uma coisinha”, mas havia certa deferência: “O coral, vamos à apresentação das crianças” (Lúcia Ferreira, p. 11).

Se algum coro adulto quisesse se apresentar com acompanhamento instrumental, somente poderia fazê-lo apresentando-se à tarde. Em algumas edições ocorreu de coros infantis e juvenis se apresentarem à noite – desde que *a cappella* e a convite da Associação – para que o público dos espetáculos noturnos pudesse ter uma ideia do que eram as sonoridades, os repertórios e os grupos do turno vespertino.

No *Correio do Povo* de 10 de outubro de 1965, foi divulgada uma notícia de que haveria certificados de participação para os grupos. No entanto, essa informação não foi mais encontrada nos artigos de jornal dos anos subsequentes e tampouco foi confirmada pelos entrevistados. Já no regulamento de 1975, há menção de entrega de certificado aos regentes pela participação do coro correspondente (item XI), bem como entrega de “diploma” de participação ao grupo (item XIV).

Como o regulamento dos Festivais estabelecia a realização de apenas três espetáculos para a primeira fase (Correio do Povo, 13/08/1978), e no Festival de 1978 o número de inscritos chegou a trinta e oito, a Associação decidiu que apresentar-se-iam nove grupos por noite e instituiu os seguintes critérios para a participação: 1) Aceitou a inscrição dos grupos que já haviam garantido classificação para a fase internacional em

Festivais anteriores, dispensando-os de se apresentarem na fase gaúcha (como já vinha procedendo nas edições anteriores) e 2) sorteou as vagas restantes entre os demais grupos solicitantes de inscrição (Correio do Povo, 20/08/1978). Ainda nessa edição dos Festivais, em razão do maior número de inscrições de coros estrangeiros, a Associação decidiu alterar o regulamento, que previa a participação de igual número de grupos nacionais e estrangeiros. Resolveu, também, dar preferência à participação de coros estrangeiros que ainda não haviam participado, tendo distribuído as vagas restantes, proporcionalmente, entre os demais países solicitantes de inscrição (Correio do Povo, 13/08/1978).

2.2.2 A seleção dos coros

Conforme Cláudio Ribeiro, o aceite de inscrições dos grupos que participavam tornava-se “um certo problema”, visto que alguns regentes participantes e apoiadores, desde o início dos Festivais, passaram a concorrer com outros coros:

[...] o Gil, por exemplo, acho que o Nestor Wennholz, o Osório Stoffel e outros regentes que desde o início estavam ali junto e apoiando e até ajudando no que fosse preciso. À medida em que o Festival foi se ampliando eles foram, digamos assim, tendo mais concorrência, mais corais para entrar (Cláudio Ribeiro, p. 9-10).

De fato, os regentes Gil de Roca Sales e Osório Stoffel participaram de todas as dezesseis edições dos Festivais. Já, Nestor Wennholz não participou das edições de 1966 e 1967, bem como durante o período de 1973 a 1976, quando ganhou bolsa de estudos para a Alemanha, sendo nesse período substituído, na regência do Coral da UCS, pela maestrina Anita Campagnolo.

Alguns regentes, em entrevistas realizadas pelo jornal *Correio do Povo*, manifestavam-se a favor de que fosse realizada uma seleção de grupos para participação nos eventos, especialmente entre os coros gaúchos (Correio do Povo, 18/10/1977). Essa ideia contrariava o principal objetivo dos Festivais, segundo a Associação, que era o de oportunizar um espaço que desse visibilidade e fomentasse o desenvolvimento de coros do estado.

A partir do 1º Festival Nacional de Coros, ocorrido em 1969, passaram a participar grupos de diversos estados brasileiros, tais como Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Distrito Federal, Espírito Santo, Bahia, Sergipe,

Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Maranhão, Pará e Amazonas. O número total de cantores era crescente a cada ano.

Além do trabalho de divulgação dos Festivais, realizado pela Associação, Ribeiro atribuía a quantidade de grupos participantes à ação dos coros que já haviam participado dos eventos e que acabavam por mobilizar outros cantores e regentes:

Os próprios Corais que participam uma vez do festival são os seus melhores propagandistas e o mais confortador para a Associação é o fato de que todo o coral que já participou uma vez sempre deseja voltar, o que está obrigando a Associação a aumentar cada vez mais o número de espetáculos do certame (Carta a Freio Pio, em 15/12/1972).

No entanto, o aumento do número de grupos participantes foi se tornando um desafio para a Associação, que precisou ampliar não somente os gastos com espaços de alojamento e alimentação, mas também a obrigou a programar mais coros por espetáculo. Por outro lado, a seleção do número de grupos participantes a cada edição foi se tornando cada vez mais necessária e muitos coros não puderam participar devido ao excesso de grupos inscritos. Em algumas situações, a Associação dos Festivais de Coros passava por uma verdadeira saia justa, como na carta-resposta ao presidente da Federação Argentina de Coros, que havia solicitado a inscrição de um coro daquele país. De forma polida, a Associação respondeu que se esforçaria para que a inscrição fosse homologada, mas que as vagas para grupos estrangeiros eram limitadas (Carta a Emílio Morales, em 07/06/1974).

Ivo Stigger comenta a dificuldade que foi se apresentando à Associação, a cada ano, no tocante às solicitações cada vez mais numerosas de inscrição nos Festivais:

Depois o problema do [secretário da Associação] era recusar. Aí ele ficava todo “cheio de dedos”: “Esse coral peruano... eu tenho informações de que ele é maravilhoso, mas não tem espaço, não tem espaço e o que eu digo pra esse maestro? Eles pagam, eles não querem nada... se eles tivessem que pagar eles pagariam, mas eu não tenho, não tenho mais... nós não podemos, não podemos!” Então era esse o problema, né? Eu acho que isso era uma coisa muito importante (Ivo Stigger, p. 22).

Segundo Maria Beatriz Ribeiro da Silva, a “seleção” dos coros era feita por ordem de inscrição e, outras vezes, por critério de “novidade”, sendo selecionados aqueles grupos que nunca haviam participado dos Festivais ou, ainda, era realizada por meio do rodízio de coros. A entrevistada afirmou, também, que os grupos que não representavam ônus – por exemplo, que vinham do Uruguai ou da Argentina, cantavam

e voltavam às suas localidades de origem – também podiam retornar com frequência, pois não implicavam gastos à Associação com alimentação e hospedagem.

Seguindo essa lógica, situavam-se os coros de empresa, que somente podiam participar dos Festivais se custeassem sua alimentação e hospedagem (Carta ao maestro Rubens Pretel, diretor-regente do Coral Volkswagen, em 27/06/1974). O “famoso” Coral do SESI³⁷, de Brasília (Jocelei Bohrer, p. 5), no Festival de 1973, foi comunicado sobre a aceitação de sua inscrição, mesmo fora do prazo, mas com o compromisso de obtenção de alojamento pelo próprio SESI (Carta ao Delegado Especial do SESI, em 14/08/1973). Nesse caso, e sendo também do seu interesse não somente a vinda do coro especificamente, mas por ter um grupo a menos a hospedar, a Associação assumia papel de mediadora e solicitava a instituições que tinham representações no estado, como era o caso do SESI, para que a hospedagem e/ou a alimentação fosse custeada pela própria instituição representada. Após o evento, a Associação ainda escrevia à instituição em agradecimento pelo patrocínio à hospedagem e à alimentação do coro (Carta ao Cel. João Henrique Facó, diretor do Centro de Experimentação e Aperfeiçoamento do SESI do Distrito Federal, em 21/08/1974).

As situações de saia justa com relação à escolha dos grupos para participar passaram a ser constantes com o crescimento dos Festivais e a impossibilidade de participação de todos os coros que solicitavam inscrição. A definição final partia do conselho da Associação:

O [Dante] Barone, o [Ribeiro], tinha o doutor João Caminha, que era da parte de economia, que fazia a parte justamente da tesouraria, padre Eugênio Luft, esse conselho de maiores, de notáveis que tinha a Associação, e todo mundo dava palpite, e tal, etc. E acabava se escolhendo quem viria mesmo, ou quem deveria esperar mais um ano ou dois para vir ou alternar com outro: “Ano que vem tu vens, esse ano não”, alguma coisa assim (Cláudio Ribeiro, p. 9-10).

A Associação dos Festivais de Coros procurava reservar um número de inscrições para coros que participavam pela primeira vez “a fim de estimular os novos conjuntos que incessantemente se [vinham] formando no nosso Estado e, ainda, para permitir a renovação de programas e repertórios” (Correio do Povo, 02/10/1969). Nesse sentido, havia uma preocupação dos organizadores com relação à renovação dos grupos “para que o festival não fi[casse] restrito sempre aos mesmos” (Carta a Arlindo Teixeira em 04/06/1973). Quando havia interesse da Associação no trabalho coral de alguns

³⁷ Serviço Social da Indústria

regentes, eram feitos convites específicos para que inscrevessem algum de seus grupos (Carta ao maestro José Manuel Silva Child, regente do Coro San Isidro, da Argentina, em 29/05/1974). Com relação a esse aspecto, Goetschel e Hidioglou (2013) ressaltam a periodicidade dos festivais, o que força os organizadores a lidar com o sentido de contínuo reinício, implicando questões do tipo: “como se renovar?” (Ibid., p. 12). A Associação mediava, junto a instituições do Brasil e do exterior, a vinda de coros para se apresentarem nos Festivais e solicitava a autoridades que viajavam ao exterior para que fizessem contato com coros estrangeiros, como quando foi solicitado ao Assessor de Relações Públicas da OSPA para que ajudasse a promover a vinda de algum coro norte-americano (Carta a Walter Bianchi, em 15/04/1974).

Para a escolha dos coros que viriam cantar nos Festivais era levado em conta, ainda, além da qualidade artística, o número de cantores a hospedar. A preocupação com o valor pago pelas acomodações fica explicitada na carta-resposta de Ribeiro para o presidente da *Asociación Coral Polifónica de Resistencia*, na Argentina: “Em princípio, não fixamos número máximo de coristas. Esse dado, porém, pesa na confirmação dos coros, face ao alto custo da hospedagem. Assim, normalmente, evitamos aceitar coros muito grandes” (Carta a Claudio Domínguez, em 08/05/1973).

Em 1975, para o 3º Festival Internacional de Coros (FIC), a Associação reservou doze vagas para coros nacionais, nove para coros estrangeiros, nove para grupos inéditos nos Festivais e três vagas para coros que já haviam se apresentado, mas que há três anos não compareciam (Correio do Povo, sd/sm/1975).

Por vezes a Associação via-se em outra situação de saia justa, tendo que reordenar a programação porque algum coro que já havia comunicado sua desistência de participar do Festival conseguia, de última hora, um auxílio para seu deslocamento (Correio do Povo, 07/10/1971).

A Associação foi adaptando o regulamento dos Festivais às circunstâncias de cada edição, especialmente no tocante ao número de grupos que desejavam participar, o que foi modificando a reserva de vagas a coros gaúchos, nacionais e estrangeiros.

O Quadro 4 apresenta uma síntese das informações a respeito da abrangência, do número de coros e de cantores participantes, bem como dos itens do Regulamento das edições dos Festivais de 1963 a 1978.

Quadro 4 - Informações, a cada edição dos Festivais, sobre a abrangência do evento, número de coros e de cantores participantes e sobre o Regulamento

Edição	Abrangência do evento	Nº de grupos participantes	Nº de cantores participantes	Regulamento
1963	Regional	34	1.998	- Podiam se inscrever coros da capital e do interior; - Cada coro podia inscrever até três músicas em três categorias: música sacra, música profana e coros infantis; - Local das inscrições: secretaria do Teatro São Pedro; - Para cada categoria havia dois prêmios: um primeiro e um segundo lugar (troféus), atribuídos pelo júri do Festival; - Os cantores deveriam utilizar flâmulas de lapela para identificação e para terem acesso livre aos espetáculos.
1964	Regional	27	Mais de 1.500	- Tempo de 15 minutos de apresentação por coro; - 2ª fase com duas noites de apresentações; - Ainda não havia restrições às apresentações musicais. Houve apresentação de três cantatas, de Oscar Zander, com o coro do SESC e a orquestra de cordas Juvenil de Porto Alegre.
1965	Regional	35	1.840	Não houve alterações.
1966	Regional	32	2.000	Não houve alterações.
1967	Regional	34	1.628	- À tarde passaram a se apresentar os coros que se utilizavam de outros instrumentos musicais de acompanhamento, diferentes do órgão ou do piano; - De acordo com o regulamento do Festival, embora classificados como finalistas, os coros do interior ficavam dispensados de virem cantar, a não ser que pudessem/quisessem e então, precisavam avisar da sua participação a fim de serem incluídos no programa.
1968	Regional	42	1.840	- Na classificação da primeira noite do Festival houve empate entre três coros referente ao 4º lugar e, com isso, a Associação dos Festivais resolveu classificar os três grupos; - Devido à quantidade de coros finalistas, os grupos cantaram somente três músicas; - Houve concurso de arranjos inéditos para coro sobre temas gauchescos. Os arranjos foram julgados, durante o Festival, por sete pessoas que compuseram o júri, entre músicos, críticos de arte e folcloristas; houve prêmios em dinheiro para os três melhores arranjadores e coros executantes; - Foram executados os arranjos vencedores do concurso de arranjos que foi promovido.
1969	Nacional	47	2.108	- Houve reserva de um número de inscrições para coros que participavam pela primeira vez do Festival.
1970	Nacional/Pan-americano	37	1.920	- Apresentações noturnas: somente puderam se apresentar coros <i>a cappella</i> ou com acompanhamento de órgão ou piano; - Fase nacional: foram quatro noites e o público elegeu quatro grupos por noite; a partir da classificação do público, a Associação selecionou os grupos brasileiros que participaram da fase pan-americana. Na 2ª fase, pan-americana, durante as três primeiras noites, o público escolheu três grupos, somando nove coros; no último espetáculo participaram os nove coros, dos quais o júri selecionou o 1º, 2º, 3º e 4º lugares.
1971	Nacional	55	2.156	- Na fase classificatória, os votos do Coral do Carmo, de Recife (PE) não foram computados a fim de abrir mais uma vaga a coros gaúchos;

				- Era permitida a reunião de cantores de diferentes coros para interpretarem, juntos, uma obra.
1972	Pan-americano	57	1.780	<ul style="list-style-type: none"> - Até esta edição, pelo menos, era permitida a apresentação de coros cênicos; - O público escolheu os coros do RS que se apresentaram na 1ª fase e esses juntaram-se a outros nove coros gaúchos classificados no ano anterior. Na semana seguinte esses grupos, por sua vez, juntaram-se a coros de outros estados e do exterior, constituindo a fase pan-americana do Festival; - O tempo para apresentação de coros gaúchos foi de 10 minutos e para coros nacionais e estrangeiros foi de 15 a 20 minutos; - Em face do grande número de coros participantes, a diretoria da Associação decidiu indicar, além dos quatro grupos votados pelo público, mais um coro em cada noite, escolhido pelo voto da diretoria; - Devido à quantidade de grupos que se apresentaram, as cortinas do palco permaneceram abertas para ganho de tempo. Cada grupo apresentou dois números; - À noite era permitido aos coros se apresentarem <i>a cappella</i> ou cantando somente um número com acompanhamento de órgão ou piano; - Foi solicitado que cada coro indicasse dois números a mais para que a Associação pudesse substituir o programa sugerido, caso considerasse necessária esta ação; - Em razão das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, a Associação solicitou a todos os coros que preparassem o Hino da Independência, com as duas primeiras estrofes e estribilhos, para que fosse cantado na noite de encerramento; - O uso de instrumentos musicais, de roupas típicas e/ou projeção de <i>slides</i> foram liberados na noite de encerramento.
1973	Internacional	61	2.916	<ul style="list-style-type: none"> - A partir do 1º Festival Internacional de Coros ficou proibida a inclusão de qualquer instrumento musical em apresentações noturnas, na fase classificatória; - Todo cantor, além da flâmula do Festival, deveria portar um crachá com nome do coro, cidade e seu nome.
1974	Internacional	73	3.216	<ul style="list-style-type: none"> - O público deveria votar em quatro grupos por espetáculo (matinê ou noite). Esses grupos participariam da fase internacional, representando o RS junto aos oito coros gaúchos classificados no ano anterior; - 2ª fase vespertina: Como nas duas matinês da 1ª fase cantariam nove coros infantis e juvenis, a Associação decidiu que cada grupo teria até 12 minutos para sua apresentação; - A Associação dos Festivais de Coros optou por ampliar o número de coros gaúchos classificados, uma vez que as votações indicaram diferenças mínimas de dois ou três votos entre eles; - Em razão do grande número de coros participantes, os grupos gaúchos contaram com 10 minutos para sua exibição (em torno de três músicas), os de outros estados tiveram 15 minutos e, os estrangeiros, 20 minutos. Anúncio de que não seriam permitidos bis; - Nas duas noites finais foi permitido o uso de instrumentos musicais, a fusão de coros e o uso de outros recursos; - Nas noites finais os coros cantaram três músicas, tendo podido bisar; - A diretoria da Associação resolveu classificar sete ao invés de seis coros participantes.
1975	Internacional	36	Mais de 3.000	- Os coros gaúchos classificados poderiam repetir somente uma música das que foram executadas na fase gaúcha;

				<ul style="list-style-type: none"> - Tempos de exibição: coros gaúchos, 10 minutos; coros de outros estados, 15 minutos; estrangeiros, 20 minutos; - No espetáculo de encerramento, os coros poderiam usar instrumentos de acompanhamento, fazer fusão entre si, utilizar <i>slides</i> e outros efeitos; - Anúncio de reserva de vagas: 12 vagas para coros nacionais, nove para coros estrangeiros, nove para coros inéditos no Festival e três vagas para coros que já haviam se apresentado, mas que há três anos não compareciam aos eventos; - Anúncio da existência de quatro coros suplentes; - Os coros deveriam relacionar três números extra que pudessem substituir os números inscritos, caso a Associação dos Festivais julgasse pertinente a substituição de alguma das músicas (Regulamento do Festival, inciso VIII).
1976	Internacional	54	3.000	<ul style="list-style-type: none"> - O público elegeu somente três coros a cada noite. Cantaram nove grupos por noite (Folha da Manhã, 01/10/1976).
1977	Internacional	Mais de 80	2.724	<ul style="list-style-type: none"> - Foram classificados cinco grupos, por decisão da Associação, e, em uma das noites, seis, pois o 5º e o 6º lugares tiveram a mesma quantidade de votos; - Foram classificados todos os grupos infantis e juvenis. Um dos coros juvenis, a convite da Associação, foi convidado a se apresentar na noite de encerramento. Um coro adulto, que havia se apresentado com os grupos da manhã, por utilizar-se de acompanhamento instrumental, apresentou-se no encerramento, de forma especial; - Participação <i>hors concours</i> do Conjunto Vocal de la Plata, Argentina; - Cada diretor de grupo recebeu a lista dos compromissos oficiais do coro durante sua permanência em Porto Alegre.
1978	Internacional	64	3.000	<ul style="list-style-type: none"> - Como havia 24 troféus para serem entregues, a Associação distribuiu mais oito vagas entre os coros que haviam obtido maior número de votos percentuais; alguns grupos acabaram empatando e teve de ser feito um sorteio, o que desfavoreceu alguns coros; - Um coro argentino desconhecia que havia outros dias de apresentação dos escolhidos pelo público. O grupo teve de retornar a seu país e cedeu sua classificação ao grupo seguinte mais votado; - Os coros que foram classificados nos cinco primeiros Festivais Internacionais ficaram dispensados de concorrer às eliminatórias da 1ª fase do Festival, tendo, no entanto, que se inscrever ao evento; - Em vista das inscrições numerosas de coros gaúchos, foi nove o número de grupos a se apresentar por noite, durante três noites. Havia 38 inscritos e a Associação seguiu os seguintes critérios: 1) aceitou a inscrição dos grupos que já haviam garantido classificação para a fase internacional em festivais anteriores; 2) sorteou as vagas restantes entre os demais coros solicitantes de inscrição; - O regulamento estabeleceu a realização de apenas três espetáculos para a fase gaúcha; - Houve maior número de solicitações de inscrição de grupos estrangeiros em relação aos coros brasileiros. Dessa forma; a Associação decidiu alterar o regulamento que previa igual número de coros nacionais e estrangeiros; - A Associação decidiu dar preferência às solicitações de inscrição de coros estrangeiros (do Paraguai, Equador e Colômbia) que nunca haviam participado dos Festivais. As vagas restantes foram proporcionalmente distribuídas entre os demais países; - O repertório musical dos coros era de livre escolha, mas a Associação procurou evitar a repetição de obras já muito apresentadas.

2.2.3 Organização, infraestrutura e logística dos eventos

Os grupos de outros locais, que tinham suas inscrições aceitas para participarem dos Festivais, deveriam pagar sua passagem até Porto Alegre, ficando a alimentação, a hospedagem e o transporte na cidade, para cantores e regentes, por conta da Associação dos Festivais de Coros. A Associação, algumas vezes, oferecia a hospedagem a autoridades que acompanhavam os coros. Este foi o caso do reitor da Universidade Federal da Paraíba (Correio do Povo, 06/10/1972).

A hospedagem ocorria em casas de retiro ligadas a instituições religiosas, na Brigada Militar, em clubes da cidade ou escolas. Os fundos para os gastos da Associação com hospedagem e alimentação eram provenientes da venda de ingressos ou de subvenções dos governos estadual ou federal.

Embora o alojamento dos grupos em escolas, casas de retiro e clubes fossem pagos pela Associação, houve tentativa de disponibilização gratuita pelo menos dos alojamentos do clube Veleiros do Sul (Carta a José Carlos Tozzi, em 06/08/1974). É provável, pela carta que segue, que a Associação tenha obtido aquele espaço de hospedagem, de forma gratuita, pelo menos uma vez: “Aproveitamos o ensejo das festas de Natal para trazeremos a essa Presidência e a toda a digna Diretoria dos ‘Veleiros do Sul’ os nossos melhores agradecimentos pela gentil cessão dos alojamentos desse Club por ocasião do nosso Festival Pan-americano de Coros, em outubro último” (Carta a Ernesto Harald Neugebauer³⁸, em 21/12/1972).

Osório Stoffel, um dos regentes entrevistados, relata o cuidado de Ribeiro com a manutenção dos espaços de alojamento, que precisavam ser reservados para o ano seguinte:

Pegava a família e rodeava a Glória e a Manresa³⁹, os militares⁴⁰, o Instituto [de Educação]. A Dinah pegava uns dois, três corais; hospedava-lhes. Então, depois disso, o Ribeiro passeava novamente: “Muito bem, muito obrigado; podemos contar com vocês no ano que vem?” Adiantar, já, lugar fixo, né? (Osório Stoffel, p. 16).

³⁸ Herdeiro da fábrica de chocolates *Neugebauer*, patrocinadora do programa Clube do Guri (1950-1966).

³⁹ Casas de retiro situadas na zona sul de Porto Alegre – RS.

⁴⁰ O Círculo Militar de Porto Alegre também mantinha alojamentos que eram alugados à Associação dos Festivais por ocasião dos eventos.

Em outra carta enviada ao diretor do Colégio Cruzeiro, do Rio de Janeiro, o secretário da Associação expõe seu desafio, já que o regime de permanência dos alunos nas escolas começava a se modificar:

Nosso maior problema é a falta de locais adequados para hospedagem. A maioria dos colégios transformou seus internatos em salas de aula. Assim, em cerca de doze locais que utilizamos habitualmente em Porto Alegre e seus bairros podemos dispor no máximo de 700 lugares; e a cada novo ano somos colhidos com a notícia de que este ou aquele internato foi transformado em sala de aula, diminuindo ainda mais o já escasso número de acomodações. (Carta a Udo A. Dengler, em 21/06/1973).

É possível que as escolas que funcionavam com regime de internato tivessem começado a ficar mais escassas porque talvez as famílias que anteriormente continuavam morando no interior e enviavam seus filhos para estudar em Porto Alegre tenham, com o passar do tempo, migrado para a capital, não sendo mais necessária a permanência dos filhos nos colégios internos ou em pensões, que também eram comuns à época.

Alguns grupos solicitavam à Associação hospedagem em lugares específicos, previamente escolhidos pelo coro. Em geral, tratavam-se de alojamentos onde os coros já haviam se hospedado em edições anteriores. Estes pedidos eram, na medida do possível, atendidos (Carta ao Coral Acadêmico XI de Agosto, de São Paulo, em 06/09/1973).

Com relação à hospedagem, a cidade de Porto Alegre, à época, não possuía locais disponíveis em quantidade para acomodação de todos os grupos que solicitavam participação (Cláudio Ribeiro, p. 1), por isso a redução dos espaços de alojamento era bastante preocupante para os organizadores.

Segundo Arimatéas, cantor do Coral do Carmo, a Associação teve problemas com pelo menos dois alojamentos, por indisciplina dos cantores. Com isso, perdeu aqueles espaços para as edições seguintes dos Festivais (José Arimatéas, p. 11).

O café da manhã dos participantes acontecia nos alojamentos e o almoço e a janta ocorriam no restaurante universitário da UFRGS. A universidade tinha papel relevante na promoção dos eventos, pois além de emprestar seu Salão de Atos, cobrava da Associação, pelas refeições, o mesmo valor pago pelos universitários.

Almoços especiais eram solicitados, às vezes, pela Associação, a famílias porto-alegrenses, ao governador do estado, a empresas – como troca por apresentação

musical aos funcionários – ou a outras instituições que tivessem condições de oferecer refeições a regentes e representantes dos coros.

Pelo menos de 1974 em diante, a direção dos Festivais passou a contar com a colaboração da OSPA, que forneceu cenários de suas óperas para que fossem aproveitados nos espetáculos corais (Correio do Povo, 04/10/1974).

2.2.4 As premiações

Nas apresentações dos coros finalistas eram entregues, a regentes e grupos, prêmios que eram comprados pela Associação ou doados por empresas e instituições financeiras. De acordo com nota publicada pela *Zero Hora*:

Na audição de 14 e 15 do corrente, serão sorteados entre os 16 finalistas, dois órgãos portáteis, oferecidos pela Associação [dos Festivais] de Coros do Rio Grande do Sul, e dois gravadores de som, para os regentes dos corais vencedores, ofertados um pela TV-Gaúcha e outro pelo Banco da Província (Zero Hora, 09/10/1967).

O regulamento do Festival Internacional, em 1975, menciona a existência de, “no mínimo”, quatro prêmios para regentes e quatro para coros, “oferecidos pela Associação e sorteados nos espetáculos de encerramento”. Esses prêmios eram primeiramente estocados na casa do secretário da Associação e, posteriormente, levados à Reitoria, por ocasião dos eventos. Conforme Cláudio Ribeiro,

quando começavam a chegar os prêmios que a gente sorteava e que ficavam todos lá em casa, então, faqueiros, televisores... e televisores naquela época eram pesadíssimos e enormes. Então ficavam no corredor, na passagem para os quartos, ou... onde desse, onde desse se ia colocando as coisas. Então isso ia atrapalhando o escorrer, o fluxo de pessoas (Cláudio Ribeiro, p. 2).

Ele conta que seu irmão ajudava a levar, de carro, os prêmios até a Reitoria e que, muitas vezes, somente o carro da família não era suficiente para carregá-los, precisando ser chamados também táxis para o transporte.

Em 1975, para comemorar os oitenta anos do *Correio do Povo*, a Cia. Jornalística Caldas Júnior solicitou ao escultor Francisco Stockinger⁴¹ a criação de um

⁴¹ Francisco Alexandre Stockinger (Áustria, 1919 – Porto Alegre, Brasil, 2009) foi escultor, gravador, desenhista, caricaturista, xilógrafo e professor. Veio para o Brasil em 1921. Em 1929 fixou-se em São Paulo. Passou a viver no Rio de Janeiro em 1937. Em 1954 transferiu-se para Porto Alegre, onde passou a trabalhar na diagramação do jornal *A Hora*. Foi presidente da Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa; fundador e primeiro diretor do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de

troféu para que fosse entregue aos vinte e quatro grupos finalistas daquele 3º Festival Internacional de Coros. O artista o intitulou “Guerreiro” e, depois dessa edição, o troféu “Correio do Povo”, como ficou conhecido, passou a ser entregue nos três anos seguintes.

Figura 10 - Troféu *Correio do Povo*



Fonte: acervo pessoal de Osório Stoffel

Entre os prêmios havia televisores, gravadores, “eletrolas portáteis”, coleções de livros e, exclusivamente aos regentes, eram sorteados harmônios fabricados na fábrica Böhm, em Novo Hamburgo – RS:

Figura 11 - Harmônio aberto



Figura 12 - Harmônio fechado



Fonte: acervo pessoal de Osório Stoffel

Aqueles coros ou regentes que já tivessem ganhado órgãos ou televisores em edições anteriores, passavam a receber gravadores. A Associação escreveu declarações às alfândegas do Brasil, da Argentina, do Uruguai e do Chile avisando dos prêmios

ganhos pelos regentes (Cartas às autoridades alfandegárias em 14/12/1972 e 17/10/1973).

Outros prêmios também eram sorteados; as duas regentes entrevistadas, por exemplo – Anita Campagnolo e Marisa Viero –, receberam jogos de mesa, de panelas e faqueiro. Em uma das edições, o Instituto Cultural Brasileiro Alemão (ICBA) ofertou um troféu ao coro melhor intérprete de música alemã (Correio do Povo, 15/10/1976). O público também era contemplado, nos espetáculos, com sorteio de LPs (“discos de longa duração”) dos coros participantes (Correio do Povo, 01/10/1967). Aos coros infantis e juvenis eram sorteadas coleções de livros (Correio do Povo, 13/10/1972) e até mesmo de cadernetas de poupança com depósito inicial (Correio do Povo, 05/10/1974).

Síntese

Os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul iniciaram em 1963, com um convite aos coros do estado, feito por meio de um artigo publicado no *Correio do Povo*. Pelos depoimentos dos entrevistados e artigos consultados, há indícios de pelo menos três forças que podem ter ajudado a fomentar a prática coral no estado. Duas delas, ligadas à formação de regentes corais: os cursos de formação para o canto orfeônico, que buscava envolver professores das escolas e a formação musical que seminaristas recebiam em seminários religiosos. A outra força estava ligada à necessidade de manutenção da identidade cultural, em especial das etnias alemã e italiana, que conservavam o canto coral como manifestação cultural relevante.

Os Festivais de Coros foram apresentados em seu lugar histórico como arenas que promoveram a mobilização de coros e regentes em âmbito regional, nacional e internacional. Papel capital teve a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul na constituição e organização dos eventos, cuja ação era facilitada pela rede de relações que mantinha com diferentes esferas sociais, o que lhe garantia poder para a realização dos Festivais. Nesse sentido, *poder* articula-se ao conceito de *relação*, ou seja, passa a ser “a extensão especial da margem individual de ação associada a certas posições sociais”, adquirida por meio de “uma oportunidade social particularmente ampla” de interferir na auto-regulação de outros indivíduos” (ELIAS, 1994, p. 49- 50).

No próximo capítulo, o exame da rede de atores mobilizadores e mobilizados à participação naqueles eventos, tanto de forma interna quanto externa, permite compreender como as práticas músico-educativas foram tomando impulso e o que propiciou a realização dos Festivais.

3 A AÇÃO DA ASSOCIAÇÃO DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL

Este capítulo apresenta a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul como instituição responsável pela organização dos eventos e mobilização de atores internos e externos que lhe possibilitaram levar adiante os Festivais de Coros. A mobilização de atores internos era feita envolvendo a imprensa, o público, os coros e regentes. Já, a mobilização externa se referia à colaboração de pessoas ou entidades que não tinham participação direta na realização dos Festivais, mas precisavam ser envolvidos para que os eventos ocorressem, tais como autoridades/governos, empresas patrocinadoras e apoiadores.

A Associação dos Festivais de Coros que, em seu início, era composta por uma comissão organizadora apenas, foi articuladora e mobilizadora da participação de diversos atores. A imprensa, divulgando os Festivais, atraía o público para si e para os eventos e, com a presença de público numeroso, aproximavam-se os patrocinadores. O público interessava-se pelos coros e regentes, que eram atraídos entre si. Além desses, a Associação mobilizava autoridades como apoiadores financeiros e/ou da logística dos eventos.

O capítulo descreve as estratégias utilizadas pela Associação para mobilizar os já citados atores sociais em torno dos eventos a fim de garantir seu êxito. Essa construção foi concebida a partir da teoria das configurações, de Norbert Elias (1997), que ajudou a revelar e compreender como se constituíam as redes entre os participantes e a formação de *habitus* a partir daquelas práticas musicais. Para Elias (1997), *habitus* é o

conjunto de disposições introjetadas pelos indivíduos a partir de sua participação nas figurações; pode ser definido como um “saber social incorporado” (Ibid., p. 9). O *habitus* resulta do equilíbrio de tensões entre a balança do “eu” (indivíduo) e do “nós” (grupo social), entre processos de distinção e de hierarquia nesse mesmo grupo. Pelo *habitus* são aprendidos costumes, modos de agir, tradições, construções simbólicas e visões de mundo (ELIAS, 1997, p. 9).

A constituição e manutenção dos Festivais de Coros tornou-se possível porque os agentes que constituíram a comissão organizadora do primeiro evento e que depois

foi transformada em Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul eram pessoas com trânsito político e cultural na cidade de Porto Alegre. Além disso, alguns eram ou tinham sido colegas de trabalho em diferentes locais ligados ao turismo, à cultura, ao jornalismo ou à política. Precisam ser estudadas as redes políticas, econômicas e sociais em escala local, regional ou nacional, bem como as imbricações existentes entre as várias escalas. Também “os diferentes atores, institucionais ou não”, devem ser levados em conta, já que cada um contribui, à sua maneira, para a constituição dos eventos (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013, p. 13).

3.1 A ASSOCIAÇÃO DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL

Conforme a narrativa oficial, a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul tinha por objetivos:

Promove[r] a apresentação anual, em alto nível, dos coros do Rio Grande do Sul e de muitos outros Estados; 2) oferece[r] estímulo à formação [...] de novos coros públicos e privados [...]; 3) difundir o canto em comum e seu repertório nacional e internacional, da música folclórica à erudita; 4) promove[r] concursos nacionais de arranjos, destinados a enriquecer a literatura coral brasileira; 5) [oferecer] bolsas de estudo completas para que os Regentes gaúchos se aperfeiço[em] no importante Seminário Internacional de Música que a Pró Arte realiza anualmente no Estado do Rio de Janeiro; 6) projeta[r] nacional e internacionalmente os coros rio-grandenses e de outros Estados, através dos [...] Festivais [...]; 7) promove[r], ainda, a edição de discos [dos] festivais, e auxilia[r] financeiramente a edição de discos de [coros] (Carta ao Secretário da Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul, em 07/02/1973).

Perante a sociedade, a Associação dos Festivais de Coros era composta por “autoridades morais” (TILLY, 1999), dignitários e o representante de uma instituição religiosa. Estavam criadas as circunstâncias que ajudavam no desenrolar dos eventos, já que a própria Associação, por seus integrantes, apresentava – tanto para a sociedade da época quanto para autoridades governamentais anteriores e após o golpe de 1964 –, uma imagem de respeitabilidade e confiança. Conforme depoimento dado por Cláudio Ribeiro, seu pai

tinha um círculo de amizade muito grande, construído tanto no setor político, na Assembleia, que foi cargo dele por muitos anos... no setor pessoal, porque

ele frequentava as famosas rodas intelectuais⁴² da Praça da Alfândega na década de 50, 60, até início de 70, ali, onde iam Mario Quintana⁴³, Érico Veríssimo⁴⁴, o pessoal, iam discutir grandes assuntos da literatura, e tal, etc. [...] De noite, nos bancos, o pessoal se reunia ali e falava sobre política, sobre literatura, sobre vários assuntos. [...] Havia cineastas, enfim, foi uma época muito efervescente culturalmente aqui no Rio Grande do Sul. E então, daí, tinha muitas amizades; e o [Dante] Barone frequentava, também, que era o presidente da Associação (Cláudio Ribeiro, p. 8).

Antônio Hohlfeldt, à época articulista do jornal *Correio do Povo*, assim caracterizou o presidente da diretoria e o secretário da Associação: “O Barone era um gênio para negociar apoios. O Barone era o homem dos dinheiros, o homem que dava os jeitos, e o Ribeiro tinha muita relação política e era o cara que organizava. De fato, o grande organizador da coisa, que não aparecia tanto, era o Ribeiro” (Antônio Hohlfeldt, p. 8). Conforme Ivo Stigger, também jornalista do *Correio do Povo*, à época, Ribeiro era inclusive dispensado de algumas atividades burocráticas da Assembleia Legislativa por seu chefe – José Sperb Sanseverino⁴⁵ –, presidente do Conselho da Associação e presidente daquela casa legislativa (Ivo Stigger, p. 31). Aqui já se percebem as redes que se constituíram entre os integrantes da Associação e instâncias vinculadas ao poder político da época, na capital sul-riograndense.

⁴² “Jornalistas, escritores, advogados e políticos que atuavam nas várias áreas da vida cultural porto-alegrense [...] caracterizavam uma determinada cultura urbana [...] que se articulava ao redor de cafés, bares, restaurantes, alfaiatarias, engraxatarias, casas comerciais, redações e hotéis do centro da cidade” (MONTEIRO, 2004, p. 96). Talvez a referência à Praça da Alfândega esteja relacionada à sua proximidade com o *Correio do Povo*, jornal no qual os jornalistas envolvidos com os Festivais trabalhavam.

⁴³ Poeta gaúcho nascido na cidade de Alegrete – RS, em 30 de julho de 1906 e falecido em 05 de maio de 1994, em Porto Alegre. Escreveu contos e poesias, destacando-se as seguintes publicações: *A Rua dos Cataventos* (1940), *Canções* (1946), *Sapato Florido* (1948), *O Aprendiz de Feiticeiro* (1950), *Espelho Mágico* (1951), *Inéditos e Esparsos* (1953), *Poesias* (1962), *Antologia Poética* (1966), *Do Caderno H* (1973), *Pé de Pilão* (poema infanto-juvenil, 1975), *Quintanares; Apontamentos de História Sobrenatural* (1976), *Prosa & Verso* (1978), *Esconderijos do Tempo* (1980), entre outros. Teve participação em antologias poéticas publicadas em outros países e obras publicadas na Argentina e no Peru. Foi também tradutor de livros. Disponível em: <http://www.releituras.com/mquintana_bio.asp>. Acesso em: 17 mar. 2015.

⁴⁴ Nasceu em Cruz Alta – RS, em 17 de dezembro de 1905 e faleceu em 28 de novembro de 1975, em Porto Alegre. Publicou romances e contos: *Música ao Longe* (1934), *Clarissa* (1935), *Olhai os Lírios do Campo* (1938), *Incidente em Antares* (1971). A trilogia de *O Tempo e o Vento* tomou quinze anos de trabalho: *O Continente* (1949), *O Retrato* (1951) e *O Arquipélago* (1961 e 1962). Escreve também para o público infantil (*As Aventuras do Avião Vermelho*, 1936, entre outros) e cria, em 1937, programa de auditório para crianças, na Rádio Farroupilha (*Clube dos Três Porquinhos*). Trabalhou na Editora Globo, em Porto Alegre. Disponível em: <http://www.releituras.com/everissimo_bio.asp>. Acesso em: 17 mar. 2015.

⁴⁵ Assumiu a presidência de 14/03/1965 a 17/03/1966. Partido político: ARENA. Disponível em: <http://www2.al.rs.gov.br/memorial/Informa%C3%A7%C3%B5esParlamentares/Presidentes/tabid/3458/Default.aspx#assembleia_legislativa>. Acesso em: 05 mar. 2015.

Sanseverino ressalta a característica de figura política de Ribeiro, o qual, por meio de cartas trocadas com regentes, entre outros destinatários, durante o ano, tornava-se “o grande relacionador” dos Festivais. Já “o Barone não tinha a penetração do João no contato com os regentes, porque o coro é o regente, né? É o regente que é a alma do coro” (José Sperb Sanseverino, p. 6-7). O entrevistado manifesta um entendimento do coro como grupo homogêneo e que acata as decisões de seu superior, o regente. Numa visão a partir da educação musical contemporânea, para além das questões técnico-musicais, o educador/regente/pesquisador ocupa-se também com outros aspectos inerentes ao fazer musical coral e que envolvem tanto cantores quanto o próprio regente e o contexto onde ocorre a atividade. Nessa perspectiva são relevantes temas relacionados à construção da autonomia dos cantores e à tomada de decisões com a participação de regente e grupo (TEIXEIRA, 2005; JANSSON, 2012; JOHANSSON, 2012; VODICKA, 2012).

Indagado sobre sua participação como membro do Conselho da Associação, Sérgio Figueiredo conta que “ajudava, ia buscar, ia aos colégios, via se tinha lugar, e tal. Um tempo [foi] tesoureiro, mas quem cuidava do dinheiro era o Dante Barone. Fazia parte da diretoria, vamos dizer, mais central” (Sérgio Figueiredo, p. 9). Ressalta a força política do presidente da Associação quando declara: “Enquanto [Sanseverino] foi presidente [da Assembleia], [o Festival] nasceu e teve força, mas muitos políticos aderiram justamente por causa disso e iam nos Festivais e ajudavam no que a gente precisasse” (Sérgio Figueiredo, p. 4).

O local de trabalho do presidente, do secretário da diretoria da Associação e do presidente da diretoria era a Assembleia Legislativa do Estado. Sendo o mesmo ambiente onde se concentram as forças políticas e próximo ao poder executivo, presidente e secretário da diretoria contavam, naquela casa, com um trânsito político facilitado. Também no sentido de angariar recursos financeiros o local de trabalho era estratégico, pois havia verbas que os deputados podiam destinar a diferentes instituições. Segundo José Sperb Sanseverino, para que pudesse receber esse auxílio da Assembleia, a Associação dos Festivais instituiu um estatuto e fez registro de pessoa jurídica (José Sperb Sanseverino, p. 5).

Ribeiro demonstrava ter consciência da relevância do convite feito a integrantes com status social, cultural e político para integrarem a Associação dos Festivais. Em carta de 04/03/1974, endereçada a Dante Magnone, maestro uruguaio interessado em criar, em Montevideú, uma associação de coros, apresenta o

funcionamento da Associação, com as atribuições da diretoria e dos membros do Conselho, enfatizando a relevância política da presença de “autoridades morais”:

[...] temos em realidade, aqui, duas pessoas executivas, eu e o Barone; os demais companheiros que figuram no Conselho são pessoas do maior relevo na sociedade e nos meios políticos, culturais e jornalísticos do Estado, que em regra reunimos apenas uma vez por ano, num almoço, onde prestamos contas de nosso trabalho e fazemos a eleição da nova Diretoria (que resulta, simplesmente, na reeleição dos mesmos Presidente, Secretário e Tesoureiro) justamente porque aquelas pessoas, nomeadas em nossos programas, são pessoas altamente ocupadas, que não nos podem dar toda a colaboração que desejaríamos. Mas emprestam seu nome, dão projeção à Associação, e eventualmente participam de uma ou outra iniciativa, por exemplo, quando fazemos visitas oficiais ao Governador, Prefeito, Reitor da Universidade, ou aos jornais. Nessa ocasião, estão presentes, falam, discutem, proferem discursos, etc. (Carta ao maestro Dante Magnone Falleri, de Montevideú, em 04/03/1974).

Em trecho de outra carta enviada anteriormente ao mesmo regente, em janeiro daquele mesmo ano, Ribeiro aconselhava:

[...] Nós somos uma associação de festivais de coros e não uma associação de coros, entidade que reputamos de difícil administração e sobrevivência. São muito diferentes os interesses e a natureza dos coros, sua origem e suas formas de direção, o que torna praticamente impossível realizar um festival absolutamente livre de influências como é o nosso. Estamos tão convencidos dessa tese que nosso Estatuto (que estou enviando junto a esta) proíbe que qualquer dos 15 sócios da Associação (Diretoria, Conselho dos Titulares e Conselho Fiscal) sejam sócios, diretores, cantores ou até mesmo simples filiados de qualquer entidade coral, para assegurarmos assim a completa isenção da Associação face aos coros que participam.

[...] Por isso o conveniente seria entregar a Associação em mãos de autoridades, críticos de arte, jornalistas e pessoas de alta expressão social e artística que estejam dispostas a promover os festivais, mas sem a participação de qualquer dirigente ou grupo coral (Carta ao maestro Dante Magnone Falleri, de Montevideú, em 30/01/1974).

O secretário da Associação dos Festivais, além de evidenciar a relevância da representação social das pessoas convidadas a integrarem a Associação e a forma como elas poderiam contribuir com a instituição, apresenta outro argumento para o convite: a necessidade, segundo ele, de os participantes da Associação não terem vínculo algum com os coros, o que poderia comprometer – se houvesse interferência dos grupos participantes – as decisões daquela instituição com relação a regras estabelecidas para o funcionamento dos eventos. Os organizadores dos Festivais não eram remunerados por essa atividade.

3.2. MOBILIZAÇÃO INTERNA

3.2.1 A midiaticização dos eventos: relacionamento com a imprensa

Dentre os artigos de jornal do *Correio do Povo* a que tive acesso como fontes de pesquisa, em alguns anos há notícias sobre os Festivais já no mês de julho, em preparação para os eventos de outubro⁴⁶. Durante o período dos Festivais, artigos eram publicados diariamente e ainda nos dias subsequentes à sua realização. Nas palavras de Cláudio Ribeiro: “Era um evento que estava na mídia todos os dias durante o Festival” (Cláudio Ribeiro, p. 14).

A Associação chegou a enviar cartas às rádios e televisões locais sugerindo a transmissão dos eventos (Carta às TVs Piratini e Gaúcha e às rádios Farroupilha e Gaúcha, em 03/09/1973). Há notícias sobre gravações, por televisões locais, de alguns eventos relacionados aos Festivais. Em 08/10/1964, dentre as “serenatas de agradecimento”, que se tornaram uma tradição, uma delas ocorreu para o governador Ildo Meneghetti⁴⁷, nos jardins do Palácio Farroupilha, em que cantaram três coros de Porto Alegre e um da região metropolitana: Coral da Filosofia, Coral da PUC, Coro dos Capuchinhos e Coral da Faculdade de Teologia Luterana, de São Leopoldo. Essa apresentação foi transmitida pela TV Gaúcha, canal 12 (Correio do Povo, 07/10/1964).

Em 1970, ano do 1º Festival Pan-americano de Coros, há menção de gravação de videoteipe para TV (Correio do Povo, 14/10/1970). Também a imagem das capas dos LPs (Figuras 28 e 29) revela a presença de câmeras de TV no palco do Salão de Atos. É provável que se tratasse da TV Gaúcha, canal 12, já que a TV Educativa foi fundada somente em 1974 (MIOLA, 2005). No entanto, a TV Gaúcha sofreu um incêndio, em 1972, o que acarretou a perda dos arquivos (LISBÔA FILHO *et al.*, 2013).

Cinco conselheiros da Associação dos Festivais participaram, em 1978, do programa “Ponto de Vista”, da TV Piratini, canal 5: José Sperb Sanseverino, Antonietta Barone, Sérgio Almeida de Figueiredo, Pe. Eugênio Luft e o jornalista Oswaldo

⁴⁶ *Correio do Povo*, 26/07/1970; *Correio do Povo*, 02/07/1972; *Correio do Povo*, 23/07/1972; *Correio do Povo*, 01/07/1973; *Correio do Povo*, 08/07/1973; *Correio do Povo*, 06/07/1975; *Correio do Povo*, 13/07/1975; *Correio do Povo*, 22/07/1975; *Correio do Povo*, 31/07/1977; *Correio do Povo*, 02/07/1978; *Correio do Povo*, 18/07/1978; *Correio do Povo*, 23/07/1978; *Correio do Povo*, 30/07/1978.

⁴⁷ Mandatos: de 31/01/1955 a 31/01/1959 e de 31/01/1963 a 31/01/1967. Partido político: PSD/ARENA. Disponível em: <<http://buratto.org/gens/govern/Govern.html>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

Goidanich. A apresentação musical no programa ficou a cargo do Madrigal de Porto Alegre, regido por Gil de Roca Sales (Correio do Povo, 01/10/1978).

Conforme o regente Gil de Roca Sales, o apoio aos Festivais era articulado antes e logo após os eventos, de forma que “o professor [João] de Souza Ribeiro passava o ano inteiro se correspondendo com os corais que vinham e preparando, aqui pela imprensa, o Festival. Tudo está na preparação da coisa” (Gil de Roca Sales, p. 12).

O mesmo entrevistado salienta a participação da imprensa, quando se refere ao Festival como um evento “grande” em dois sentidos: “Grande também porque eram duas, três semanas. Tinha a parte gaúcha e a participação do povo era muito grande. Tudo isso, talvez pela força maior que era dada pela imprensa. Também depois que faleceu o professor João de Souza Ribeiro, a imprensa também faleceu. Nunca mais, depois” (Gil de Roca Sales, p. 10).

A relação com a imprensa era mantida também com as já mencionadas “serenatas de agradecimento”. Durante cada edição do evento, a partir de 1966, passaram a ser realizadas, pelos coros participantes, em cada uma das empresas jornalísticas que divulgavam os Festivais, “serenatas” de agradecimento ao apoio recebido (Figuras 13 e 14). Em 1966, os grupos foram transportados por ônibus da prefeitura de Porto Alegre até os jornais *Zero Hora*, *Diário de Notícias*, matutino *Correio do Povo* e vespertino *Folha da Tarde*. Os coros eram acompanhados por representantes da diretoria da Associação dos Festivais e de outros membros de seu Conselho Deliberativo (Correio do Povo, 05/10/1966). A partir dessa data, também a prefeitura tornou-se apoiadora dos Festivais, responsabilizando-se pelo transporte dos coros pela cidade, fosse para deslocarem-se para as serenatas ou para virem dos alojamentos até a Reitoria.

Figuras 13 e 14 - Serenata no *Correio do Povo*: Coral Carlos Gomes e Coral Adventista do Paraná

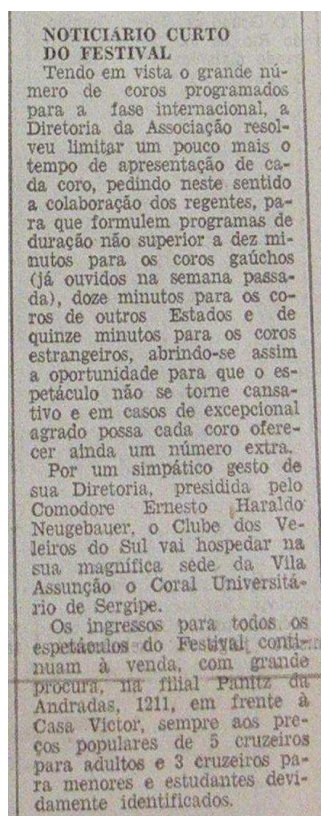


Fonte: *Correio do Povo*, 11/10/1970

Conforme Antônio Hohlfeldt, cantor e jornalista àquela época e que assistia a esses eventos que se realizavam no *Correio do Povo*,

a serenata era uma maneira de agradecer, antecipadamente... e o Breno [diretor da Cia. Jornalística Caldas Júnior] fazia questão de estar lá, isso eu sempre assisti. O Breno fazia questão de estar lá, quer dizer, o coral entrava, todo mundo parava, já estava fechando o jornal, já era nas últimas horas, fechava o jornal meia-noite. Estava já... Mas o pessoal ficava na redação. Tinha gente que ficava, saía, voltava, porque sabia que às onze da noite, mais ou menos, o coral encostava. E, às vezes, trancava a rua lá embaixo, porque, às vezes, o pessoal fazia na rua, o pessoal ia pra fora. Não tinha também o movimento que tem hoje, de trânsito nem nada disso, mas o pessoal encostava ali na rua. O Coral do Carmo sempre cansou de fazer essa serenata, literalmente a serenata na rua. Isso era um referencial muito grande que não se repetiu com outro jornal, enfim, com outra atividade até, depois. Era realmente fantástico (Antônio Hohlfeldt, p. 8).

Figura 15 - Noticiário Curto



Fonte: *Correio do Povo*, 11/10/1972

Hohlfeldt apresenta outros personagens responsáveis pela divulgação dos Festivais: “O [Paulo] Gastal, mais do que o Goida [Oswaldo Goidanich], jornalista do *Correio do Povo*], porque o Goida, depois, foi se retirando⁴⁸... o Gastal era o cara que abria os espaços do *Correio do Povo* [...]” (Antônio Hohlfeldt, p. 8).

Geralmente encontra-se notícias sobre os Festivais de Coros nos meses de outubro daqueles anos, na categoria “secções” do *Correio do Povo*, e alguns trechos que tratavam pontualmente de assuntos dos Festivais vinham com o subtítulo “Noticiário Curto”, dentro do artigo (Figura 15).

Os Festivais eram anunciados por meio da imprensa dias antes do seu início, como, por exemplo, a chamada de quarta-feira, dia 2 de outubro de 1963: “Sábado, à tarde, o início do 1º Festival de Coros” (*Correio do Povo*, 02/10/1963).

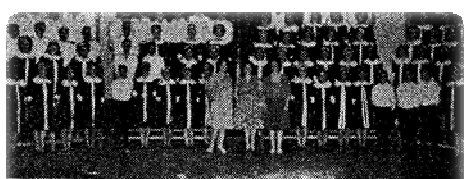
Alguns dias após o término dessa edição houve publicação de artigo com parecer de um crítico de arte do jornal: “Corolândia é a nossa cidade [...]. É o Brasil que finda a fase de Colônia estética e se projeta, organiza e toma consciência do que tem, mobilizando os que atuam para

⁴⁸ Oswaldo Goidanich deixou o *Correio do Povo* e o jornalismo em 1974 (HOHLFELDT; VALLES, 2008).

verificar o que possui” (Correio do Povo, 08/10/1963). Nele fica explícito o ideal civilizatório de “elevação” do país à qualidade de produtor de cultura, revelando uma potencialidade dos festivais enquanto mobilizadores da “vontade de criar metrópoles culturais de dimensão mundial” (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013, p. 13).

Com o passar dos anos e de edições dos Festivais, foi se ampliando o espaço cedido no jornal e o realce dado aos eventos. Nos excertos de 1963, 1964 e 1965 (Figuras 16, 17 e 18), o destaque dado pelo jornal é perceptível inclusive no tamanho da fonte utilizada:

Figura 16 – Divulgação do início do Festival – 1963



ral Cachoeirense de Vozes Mistas, que se apresentará hoje à noite, no Festival de Coros

**TEM INÍCIO ESTA TARDE, NA URGS,
O 1.º FESTIVAL DE COROS**

Realiza-se esta tarde, no Salão de Atos da Universidade do Rio Grande do Sul, no Parque Farrroupilha, o 1.º Festival de Coros de Porto Alegre, iniciativa destinada a mostrar o alto nível técnico que já atingiu e nesse campo no campo da música coral e certamente despertou a maior

Vozes mistas, regente Frei Gil de Roca Sales; 4) Coral Escola Normal Evangélica de Leopoldo, 12 vozes mistas, regente Hans Günther Naumann; Coral da Faculdade de Teologia de São Leopoldo, 3 vozes mistas, regente Nelson Kl...

Fonte: *Correio do Povo*, 05/10/1963

Figura 17 – Divulgação dos coros selecionados pelo público – 1964

FESTIVAL DE COROS

Relação Dos Doze Conjuntos Selecionados Pelo Público

Sábado e domingo, à noite, os espetáculos de encerramento no Auditório Araújo Vianna

entusiasmo que despertou o Festival de Coros do Rio Sul, realizado no Salão de Atos da URGS, nos dias 10 e 12 do corrente, levou à localidade verdadeiras multidões que, na última noite, o auditório universitário abarrou a maior enchente de sua existência, com a presença de mais de três mil pessoas, tendo na noite anterior do

Curso Roque Gonzalez, desta Capital.

Na NOITE DE DOMINGO, DIA 11 — Coral Cachoeirense, de Cachoeira do Sul; Coral Villa Lobos, do Colégio Estadual Pio XII, de P. Alegre; Coral Santo Antônio, desta Capital; Orfeão Artístico do Colégio Santa Inês, também desta Capital.

reunir numa só noite, todos corais, a Comissão decidiu dobrar em dois espetáculos, sábado e domingo próximos, festa de encerramento, organizando para a mesma o seguinte programa: Sábado, dia 17, às 20 horas: 1) — Colégio Santa Inês, regente Corália Arês Lelo; Men. Bol. Barroso; 2) Mar...

Fonte: *Correio do Povo*, 15/10/1964

Figura 18 – Divulgação dos coros finalistas – 1965

COROS ESCOLHIDOS PELO PÚBLICO NOITE À NOITE NO ARAÚJO VIANNA

Realiza-se esta noite no Auditório Araújo Vianna, no Parque Farrroupilha, o espetáculo de encerramento do Festival de Coros do Rio Grande do Sul, com a apresentação de outros corais escolhidos pelo público como os mais que agradaram durante os anteriores espetáculos.

Hamburgo, regente Osório Stoffel e Oscar Kuna Filho; 3) Coral Santo Antônio, da Igreja do Partenon, regente Frei Gil de Roca Sales; 4) Coral Luterano de Porto Alegre, regente Hans G. Rottmann; 5) Coral dos Capuchinhos, regente Frei Gil de Roca Sales; 6) Coral Misto Cadetes da Brigada-Inst. de E...

Presidente da Assembleia Legislativa, de mais um órgão oferecido pela Comissão Organizadora do Festival aos corais eleitos pelo público.

Espera-se que o Auditório abarrou na noite de hoje um enchente superior a seis mil pessoas, dado o interesse que vem cercando todas as apresentações do Festival de...

Fonte: - *Correio do Povo*, 17/10/1965

Além de fazer a divulgação antes, durante e após o evento, o *Correio do Povo* passou a disponibilizar mais de uma página por dia e, por vezes, páginas inteiras com reportagens, entrevistas e fotos (Figuras 19, 20, 21 e 22):

Figura 19 – Imagens do Festival de Coros – 1970



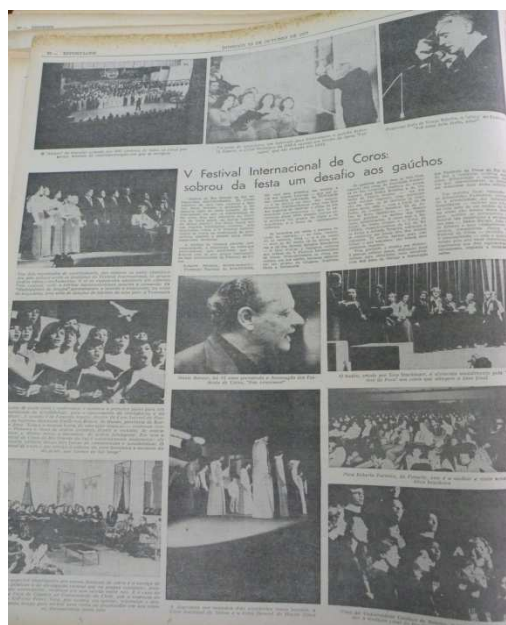
Fonte - *Correio do Povo*, 14/10/1970

Figura 20 – Imagens do Festival de Coros – 1973



Fonte - *Correio do Povo*, 21/10/1973

Figura 21 - Imagens do Festival de Coros - 1977



Fonte: *Correio do Povo*, 23/10/1977

Figura 22 – Imagens do Festival de Coros - 1978



Fonte: *Correio do Povo*, 22/10/1978

Conforme relato de Antônio Hohlfeldt, no domingo do encerramento dos Festivais ele e os demais jornalistas faziam um “apanhado do que tinha acontecido durante a semana” (Antônio Hohlfeldt, p. 3). Aos domingos, eram editadas e publicadas

em torno de três, quatro entrevistas realizadas durante a semana, com regentes e coordenadores de grupos. Afirma também que muitas “matérias” eram de sua autoria, embora não assinasse a todas (Antônio Hohlfeldt, p. 5). Ele relembra a facilidade de conseguir as entrevistas, já que, além de jornalista, era também cantor:

[...] quem, de fato, no dia a dia, acompanhava isso tudo, era basicamente eu, como jornalista, até porque eu cantava, tinha também interesse, e eu digo isso no sentido que eu saía da redação e ia para os lugares onde os corais estavam albergados; porque se albergavam em todos os lugares de freiras e padres que tinham aqui ao redor, desde o Morro do Sabiá⁴⁹... me lembro, por exemplo: o Coral da USP eu fui entrevistar o pessoal no Morro do Sabiá. Eu passava lá o dia todo com o pessoal. Então eu ia colhendo pautas bem diversificadas, depois isso tudo viravam matérias que iam saindo ao longo da semana e o fato de eu cantar e estar num coro me facilitava evidentemente também a chegada com o pessoal (Antônio Hohlfeldt, p. 6).

O entrevistado possuía as credenciais de Barone – figura de destaque na sociedade da época, conforme citado anteriormente –, como administrador do Teatro São Pedro e, após sua aposentadoria dessa função, também do auditório da Assembleia Legislativa, na capital. Essas posições lhe facilitavam a marcação das entrevistas para o jornal: “O pessoal [cantores, regentes] recebia a gente a hora que bem quisesse” (Antônio Hohlfeldt, p. 6).

O jornal *Correio do Povo* vendia mais durante o período dos Festivais, já que os coros, em geral, eram numerosos e os cantores queriam levá-lo de lembrança: “O pessoal [cantores, regentes] quando sabia que o *Correio* dava essa cobertura que tu tens aí, bah, o pessoal ficava encantado... qual é o jornal que fazia isso, no Brasil? Mesmo nessa época, Globo, JB [Jornal do Brasil], Estadão, daria uma foto, um comentário, mas não uma página, às vezes, duas inteiras, entrevistas...” (Antônio Hohlfeldt, p. 21).

3.2.2 Estratégias de envolvimento do público

Com a plateia também eram empregadas estratégias de conquista. O público participava como jurado em todas as fases classificatórias. Ondina Bonfim sublinha também a intenção pedagógica da estratégia, com a formação de torcidas para os coros,

⁴⁹ Situado no bairro Pedra Redonda, na zona sul de Porto Alegre – RS, é uma formação montanhosa de 41 metros de altitude. Parte dele é de propriedade do Colégio Anchieta. Disponível em: <http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf>; <<http://wp.clicrbs.com.br/zhzonasul/2011/09/01/lembrancas-de-ipanema/?topo=13,1,1,,13>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

ao afirmar que, “se não tivesse esse caráter, as pessoas, eu acho, não frequentariam da forma como frequentaram. É interessante, como é um aprendizado também. Uma participação efetiva no acontecimento. Então, as pessoas adoravam [...] e, com isso, se formam claques” (Ondina Bonfim, p. 5). Irmão Renato Koch credita a presença do público numeroso à votação popular: “Por isso que lotava, também. [...] [No] auditório da UFRGS, onde cabiam duas mil pessoas, estavam quatro mil ali dentro. Os corredores ficavam abarrotados” (Renato Koch, p. 6).

Além da participação como jurada, a sociedade porto-alegrense era incentivada, por intermédio de artigos no jornal, a receber os cantores vindos de outros estados do Brasil ou mesmo de outros países. Eram anunciados os nomes dos coros estrangeiros e de outros estados que chegavam à cidade, trazendo o local (aeroporto ou rodoviária) e o horário de chegada de cada um. Um dos artigos traz o agradecimento da Associação aos voluntários:

A Associação está agradecendo as pessoas, cantores, regentes e admiradores desses corais que puderem comparecer ao seu desembarque nas horas acima fixadas, a fim de dar a mais calorosa acolhida a esses coralistas que não medem esforços e sacrifícios para virem abrilhantar o certame coral de Porto Alegre (Correio do Povo, 12/10/1972).

A cada edição dos Festivais a Associação procurava estimular empresas e escolas para que escolhessem um coro para apresentação a seus funcionários ou alunos, em troca de um almoço. Solicitava às pessoas e entidades culturais e esportivas que telefonavam procurando marcar recepções e homenagens aos coros para que o fizessem diretamente com os regentes dos grupos (Correio do Povo, 12/10/1972). Para a Associação, além de naquela ocasião esse grupo representar um gasto a menos com refeições, essa atividade também propiciava troca entre os visitantes e a comunidade local, o que também era desejável visando à aproximação do público aos Festivais e com essa forma de prática musical, possibilitando aprendizagens para além do espaço de apresentações musicais. Diversos artigos de jornal divulgavam os nomes dos coros, o horário e os locais de apresentações que, em geral, ocorriam em asilos, igrejas, presídios, escolas, empresas e no Hospital Psiquiátrico São Pedro (Correio do Povo, 10/10/1969).

Além de envolver a população, a Associação também costumava solicitar a algumas instituições que recepcionassem os coros que chegavam à capital. Arimatéas relata sua surpresa, certa vez, com a recepção feita pelos cadetes da Brigada Militar:

Foi quando o avião pousou lá em Porto Alegre, e nós olhamos para a pista: tinha de uns quarenta a sessenta cadetes, todos perfilados na pista. Os cadetes, de farda bonita. Aí nós comentamos: “Deve chegar um medalhão por aí; alguma autoridade”. E então, quando nós começamos a descer, eles vieram ao nosso encontro. Então isso aí, pra nós... e davam boas-vindas e perguntavam: “Como foi a viagem?” E depois iam pegando a nossa mala, porque nós íamos pra lá pra academia [da Brigada]. Então, isso aí pra mim foi...! (José Arimatéas, p. 19).

Como estratégia de envolvimento com o público, a Associação realizava, ainda, em alguns espetáculos dos Festivais, sorteios de mini rádios e “long playing” dos coros participantes à plateia (Correio do Povo, 14/10/1966). Eram também expostos e vendidos discos dos coros, no saguão do Salão de Atos da UFRGS (Correio do Povo, 06/10/1965).

Outra forma de cativar o público foi por meio de algumas apresentações da OSPA, na noite de encerramento dos Festivais, seja acompanhando os coros no *Aleluia*, de Haendel, cantado por todos os participantes, entre cantores e regentes, ou outras obras musicais⁵⁰.

Além da OSPA, pode ser citada a participação de outros grupos musicais e compositores, nas primeiras edições dos Festivais, quando ainda não havia restrições às apresentações musicais dos grupos. Em 1964, o Coro do SESC⁵¹, regido por Oscar Zander, apresentou, da autoria do regente, a cantata *Symphonia pro Ressurrectione Jesu Christi*, com a Orquestra Juvenil de Porto Alegre (Correio do Povo, 04/10/1964). Em 1975, houve apresentação da *Cantata do Encontro*, de Bruno Kiefer, com o Coro Misto 25 de Julho e o Quinteto de Sopros de Porto Alegre (Correio do Povo, 14/10/1975).

A ordem de apresentação dos coros foi também estratégia empregada pela Associação dos Festivais com relação à conquista do público. No caso do Coral do Carmo, de Recife, que se tornou esperado pela plateia dos Festivais, Arimatéas ressalta: “A gente só entrava para cantar depois de uma hora da manhã. Era sempre o último” (José Arimatéas, p. 3). Ao seguir com seu relato, tenta reproduzir a fala do secretário da

⁵⁰ Apresentação do *Aleluia*, de Haendel (Correio do Povo, 02/10/1963 e Programa musical do Festival). Abertura *Orfeu no Inferno*, de Offenbach; *Hino Rio-grandense*; Ó Fortuna, de *Carmina Burana*, de Carl Orff (Correio do Povo, 15/10/1964). Trechos da cantata *Alexander Nevsky*, de Prokofieff (Programa musical da 2ª fase, de 1965). Cantata *Tema e Variações sobre Duas Cirandas de Villa-Lobos*, de Alfred Hülberg (Correio do Povo, 12/10/1971). Credo, da *Missa*, de D. Pedro I (Correio do Povo, 24/09/1972). Salve, Rainha, da Ópera *Farrapos*, de Roberto Eggers (Correio do Povo, 04/10/1977). 9ª *Sinfonia*, de Beethoven (Correio do Povo, 10/10/1978).

⁵¹ Serviço Social do Comércio

Associação: “Não, de jeito nenhum! Se eu colocar vocês em terceiro lugar, quando vocês saírem, o povo vai embora. Vocês vão ser os últimos” (José Arimatéas, p. 3).

Outra forma de aproximar o público consistia na autorização de bis para os grupos que eram aclamados pela plateia. Nesse sentido, ao comentar que após as apresentações das músicas inscritas no Festival, pelo Coral do Carmo, o público pedia ao grupo para que cantasse outras peças que faziam parte do seu repertório, Arimatéas confessa: “O professor Ribeiro deixava-nos cantar dois números além [do programa], porque era um repertório que o povo pedia. O povo pedia. Batia palma, batia palma: Bis, bis, bis, bis! E muita gente falava: ‘O Coral do Carmo vem?’” E continua ressaltando a manifestação do público nos Festivais com relação ao coro, que se caracterizava pela *performance* de repertório folclórico, em sua maioria: “[...] Sempre que nós íamos a Porto Alegre, levávamos músicas novas. Levávamos as músicas novas, mas terminávamos sempre cantando as músicas antigas. Porque o povo exigia. Sempre, sempre, sempre” (José Arimatéas, p. 19). O Coral do Carmo, de Recife, era um coro masculino muito popular, com a maioria de seu repertório composto por músicas folclóricas ou por arranjos de músicas populares nordestinas. Algumas delas contavam com solistas, tinham letras cômicas e faziam o público rir.

Agostinho Ruschel ressalta ainda o repertório como um ponto de interesse da plateia quando afirma que os grupos “queriam oferecer uma coisa diferente para o público, isso era o que atraía o público também” (Agostinho Ruschel, p. 7). Para Gil de Roca Sales, o público numeroso era também devido à variedade musical que “tem essa ideia de Festival” (Gil de Roca Sales, p. 12).

3.2.3 Envolvimento com os coros e regentes

Dois regentes eram pessoas próximas de Ribeiro: Frei Pio, do Coral do Carmo, de Recife, a quem o secretário da Associação chamava de “amigo”, tendo-lhe escrito diversas cartas. Uma delas, datada de 16 de agosto de 1973, agradece pelo sermão proferido nas bodas da filha Maria Beatriz. O outro, Gil de Roca Sales, era o regente do coro da igreja Nossa Senhora de Lourdes, do qual Ribeiro fez parte, e também do Madrigal Pro Arte, entre outros grupos. Cláudio Ribeiro recorda as “serenatas” que eram feitas por este grupo, em sua casa:

Pra mim o que ficou muito vivo, foi este momento, por exemplo, das serenatas, em casa, quando vinha o coral do Gil de Roca Sales, o Pro Arte, fazer serenata. Às vezes a gente estava jantando e eles chegavam. A gente ouvia os sons da música, eles cantando lá na janela; a gente parava, todo mundo ia entrando e já iam cantando ali dentro. Serviam um docinho, um cafezinho, alguma coisa (Cláudio Ribeiro, p. 3).

A Associação buscava, por meio do envio de cartas, envolver os grupos corais desde antes da chegada do período de realização dos Festivais, fosse notificando o recebimento das inscrições, ou confirmando os dias de apresentações dos grupos. Durante o ano, dava ciência do recebimento de comunicações dos coros, tais como sobre o anúncio de mudança da diretoria (Carta à Associação Coral de Florianópolis, em 20/11/1972), parabenizava os grupos por concertos ou espetáculos para os quais os integrantes da Associação haviam sido convidados (Carta ao Diretor do Coral do Colégio Anchieta, em 03/11/1973), agradecia o recebimento de gravações dos coros (Carta ao regente do Coral da Universidade Federal de Sergipe, em 06/06/1974) ou mediava convites do exterior, em geral do Uruguai ou da Argentina, feitos a coros brasileiros convidando-os a participarem de festivais naqueles países (Carta ao Maestro Dante Magnone Falleri, em 13/12/1973). Nesse caso, embora não fosse seu papel, a Associação assumia também a função de uma associação de coros, no sentido de instituição representativa da atividade coral para os grupos.

Sanseverino afirma que, durante o tempo em que foi presidente da Assembleia Legislativa do Estado, saía de carro com Ribeiro a visitar o interior do estado e a convidar regentes de coros de paróquias e das colônias alemã e italiana a participarem (José Sperb Sanseverino, p. 6). Em uma esfera regional, esse movimento de interiorização e busca de envolvimento de grupos corais fazia parte dos objetivos da Associação com os Festivais de Coros, já que buscava primeiramente dar visibilidade aos coros gaúchos, criando uma fase classificatória e, geralmente, regional de apresentações corais antes da fase seguinte de cada edição, fosse nacional, pan-americana ou internacional. Por outro lado, compreendendo esse movimento a partir de uma escala macro, desde uma visão ideológica de nação, os Festivais se constituíam em “um forte elemento de integração nacional” (Carta ao governador do estado do Rio Grande do Sul, em 21/03/1972).

Houve também apresentações especiais voltadas a cantores e regentes dos coros participantes. Em 1977, por exemplo, ocorreram duas apresentações musicais. A primeira foi um show do Caverá, na Assembleia Legislativa, grupo formado por

cantores e regentes que participavam dos Festivais. Para essa apresentação foram convidados regentes e coros de outros estados e do exterior. Nessa oportunidade, a Assembleia Legislativa do Estado ofereceu medalha comemorativa aos regentes dos coros e discos do Hino Nacional e Hino Rio-grandense aos participantes (Correio do Povo, 13/10/1977), que haviam sido solicitados àquela instituição pela Associação (Carta à Diretora de Atividades Culturais da Assembleia Legislativa do Estado, em 11/09/1973). A distribuição de discos com hinos é mais um exemplo do patriotismo do período. A segunda apresentação foi um concerto de música de câmara, voltado aos regentes e suas esposas, com a participação do grupo da professora Isolde Frank⁵², no Salão Mourisco. Nessa oportunidade, foram apresentadas composições de Bruno Kiefer (Correio do Povo, 04/10/1977).

Além da estratégia da votação do público, outra forma utilizada pela Associação dos Festivais de Coros para mobilizar regentes e cantores como “recompensa” (POELS, 2013, p. 267) à participação nos Festivais era o sorteio de prêmios aos coros e regentes classificados à segunda fase. Aos regentes, quando coincidiam as épocas, era permitido assistir a cursos de regência no Instituto de Artes da UFRGS (Correio do Povo, 08/10/1974).

Durante os dias de Festival, eram realizadas jantas que visavam ao conagraçamento de cantores e regentes. Para estas, eram convidados alguns dos grupos participantes daquelas noites, pois as jantas também eram subsidiadas pela Associação e ocorriam em restaurantes e churrascarias da capital que, segundo Antônio Hohlfeldt, faziam preços especiais para a diretoria da Associação. Pelo comentário do entrevistado, havia muita interação entre os participantes: “[As apresentações] terminava[m] quase meia-noite e você saía de lá às duas horas da manhã. Tinham os ônibus esperando. Locavam-se os ônibus que levavam o pessoal para os lugares de dormir e tal e coisa [...]” (Antônio Hohlfeldt, p. 6-7).

A Associação passou também a dar suporte aos regentes, intermediando contatos e apresentando-os a instituições interessadas em criar seus grupos corais:

⁵² Isolde Mohr Frank foi professora do Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS, durante vinte anos. Incentivada por Bruno Kiefer, fundou o Quarteto de Flautas de Porto Alegre – que, mais tarde, uniu-se ao Madrigal da UFRGS, transformando-se em Conjunto de Câmara de Porto Alegre. Isolde Frank também criou o Curso Livre de Flauta Doce e a Orquestra Infante-Juvenil da UFRGS, além de publicar os livros Método para flauta doce (1976), Pedrinho toca flauta I e II (1980 e 1982), ABC da música (2008) e o cancionário Vêm, amigos, vêm cantar (2009). Disponível em: <<http://programamusicaempessoa.blogspot.com.br/2010/06/isolde-frank.html>>. Acesso em: 02 jun. 2013.

Em verdade, esta entidade vem desde o ano de 1963 trabalhando para o desenvolvimento da arte coral em nosso Estado e no Brasil e entre seus objetivos está o de promover a criação de novos coros, especialmente dentro das empresas e associações, não só como excelentes veículos de relações públicas que passam a ser, mas, especialmente, como admirável meio de conagração entre empregados (Carta de apresentação de um regente à Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil, em 11/12/1972).

Em 1974, a Associação endereçou cartas às universidades gaúchas que possuíam cursos de música, apresentando um regente sergipano interessado em trabalhar no estado (Cartas enviadas a representantes da Universidade de Caxias do Sul, Universidade de Passo Fundo, Unisinós e Universidade Federal de Santa Maria, em 23/11/1973). Ribeiro tinha consciência da necessidade dessa intermediação, como uma das atribuições da Associação: Envolver-se com “atividades de fomento à formação e desenvolvimento profissional dos regentes e coros”. O papel da Associação, como promotora do trabalho dos regentes era, com frequência, explicitado a autoridades do governo: “Tanto gaúchos como de outros Estados, interv[ém] a Associação, oficialmente, junto aos mais variados órgãos no sentido de que criem coros ou, se já os têm, que dêem o devido amparo aos seus cantores e regentes” (Carta ao diretor do DAC – MEC, em 10/06/1974).

3.3 MOBILIZAÇÃO EXTERNA

A Associação mantinha relações com o ambiente externo aos Festivais que eram facilitadas em razão do posto que ocupavam seus membros, por meio de seus contatos pessoais e políticos. A preparação dos eventos era constante, já desde o término de uma edição em direção ao Festival seguinte: promovia articulações políticas, aproximações com entidades governamentais, com empresas patrocinadoras e com a imprensa. Cláudio Ribeiro enfatiza a relevância das ligações políticas dos integrantes da Associação como facilitadoras para o recebimento de fundos:

Quem estava à frente do Executivo conhecia as pessoas que estavam à frente do Festival, que estavam junto no movimento, eram pessoas que tinham nome na sociedade. E também o Barone⁵³ foi, por muitos anos, o

⁵³ Davi Dante Barone nasceu em Porto Alegre, em 1907, e atuou como servidor do Teatro São Pedro durante quarenta e três anos. Após a aposentadoria, administrou, durante dezesseis anos, o auditório da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, atualmente denominado Teatro Dante Barone. Foi fundador da Casa do Artista Rio-grandense e Conselheiro da OSPA. Sua dedicação à área cultural foi reconhecida, tendo recebido o título de Destaque em Artes, em 1978, pela RBS, homenagem como Cidadão Emérito de Porto Alegre, em 1981, e a Medalha Simões Lopes Neto, por

administrador do Teatro São Pedro; então todo mundo conhecia ele do Teatro São Pedro; era uma figura popularíssima na cidade. Então, por exemplo, se estava um governador no cargo, que conhecia bem essas pessoas, então ajudava o Festival, e tal, e etc. No município foi a mesma coisa. Em nível federal é que já era mais difícil, mas aí entrava o trabalho do Paulo Brossard⁵⁴, em Brasília, e o pessoal que tinha mais trânsito lá no federal, no nível federal. Então esses esforços todos é que davam credibilidade e possibilitavam também a parte financeira do Festival, porque aí vinha auxílio da prefeitura, auxílio do governo do estado, auxílio de Brasília e do governo federal (Cláudio Ribeiro, p. 8-9).

Com relação à figura de Dante Barone, Antônio Hohlfeldt declara: “O Barone era a cara do Festival. O Barone era o cara que ia pra lá, que apresentava, que negociava, que pedia, que arranjava, enfim... quando dava um bode, era ele que resolvia o problema” (Antônio Hohlfeldt, p. 8). O entrevistado segue explicitando a rede de ligações políticas do presidente da diretoria da Associação:

E aí tem um outro dado... o Barone, por estar dentro da estrutura do estado, ele tinha uma proximidade, evidentemente, com as autoridades mais vinculadas ao estado ou ao próprio governador. Principalmente com secretários de educação e cultura. Na época, a cultura fazia parte da educação, que era o Paulo Amorim que, por seu lado, era o jornalista da *Última Hora* [jornal de tendência esquerdista], na área cultural, ou com a própria Antonieta Barone, que era irmã dele... e era quem tinha o dinheiro do DAC [Departamento de Assuntos Culturais], etc. Então, eu diria assim, que era uma grande panela, graças a Deus, que funcionava... e quando essas panelas quebraram, acabou (Antônio Hohlfeldt, p. 7).

Primeiramente, o informante faz referência a “uma grande panela”, provavelmente reportando-se aos integrantes da Associação, mas, em seguida, traz a mesma expressão no plural, o que faz pensar que os contatos fossem, realmente, muitos, e ligados a diferentes instâncias políticas.

Por pelo menos dois anos consecutivos, em 1973 e 1974, foram nomeados procuradores da Associação dos Festivais de Coros dois representantes, que moram na cidade do Rio de Janeiro, formam um casal e pertencem à família Ribeiro (Procurações

merecimento cultural, em 1983. Faleceu em 1986. No ano seguinte, a Assembleia Legislativa decidiu fazer-lhe uma homenagem, dando seu nome ao auditório daquela casa. Disponível em: <http://www.riogrande.com.br/rio_grande_do_sul_personalidades_da_historia_gaucha_dao_nome_ao_e_spacos_da_assembleia-o145258.html>;

<<http://www2.al.rs.gov.br/reservadeespacos/TeatroDanteBarone/tabid/3521/Default.aspx>>;

<<http://www2.al.rs.gov.br/drpac/TeatroDanteBarone/tabid/3270/Default.aspx>>. Acesso em: 25 dez. 2014.

⁵⁴ Paulo Brossard de Souza Pinto foi deputado estadual (1954-1967) pelo Partido Libertador (PL), deputado federal (1967-1971) pelo Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e senador (1975-1983) da República, também pelo MDB. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stf&id=26>>. Acesso em: 15 set. 2014.

datadas de 09/01/1973 e 29/07/1974). Essa representação visava à maior proximidade física entre o MEC e a Associação, a fim de assegurar a assinatura de convênios.

3.3.1 Envolvimento de autoridades e cooperação dos governos

Busca de envolvimento das autoridades locais e federais com os Festivais

Os integrantes da diretoria da Associação dos Festivais, trabalhando em local vinculado diretamente ao poder político, além de terem trânsito dentro do poder legislativo, eram personagens confiáveis, se vistos sob a ótica do regime militar. Os organizadores mantinham ligações políticas com o poder executivo e legislativo, seja em escala municipal, estadual ou federal, e sabiam tirar proveito das políticas nacionais em torno das Artes. Assim, os Festivais de Coros podem ser vistos como um lugar de tensão de ideologias entre agentes e Estado, não podendo, no entanto, ser caracterizado como um espaço político-partidário. Para Stigger, os Festivais de Coros eram

um movimento absolutamente a-político e liderado pelo professor, principalmente pelo Sanseverino. A origem política dele era o Partido Democrata Cristão, o PDC. Depois, claro, ele saiu, mas ele obviamente teria ficado na Arena, que seria o partido do governo da revolução, do governo revolucionário, do golpe militar. Então ele não era político, agora essa turma que estava, o Gastal... o Gastal sempre foi de esquerda, de extrema esquerda. Eu era também, na época (Ivo Stigger, p. 19).

A partir de 1968 foram publicadas, nos programas das apresentações musicais, manifestações de página inteira com saudação aos participantes e de apoio aos Festivais de Coros, seja do prefeito de Porto Alegre (Figura 23), da Secretaria Municipal de Cultura (Figura 24), da Secretaria de Cultura do estado (Figura 26) ou mesmo do governador (Figura 25):

Figura 23 - Primeira manifestação de autoridade nos programas das apresentações musicais – 1968

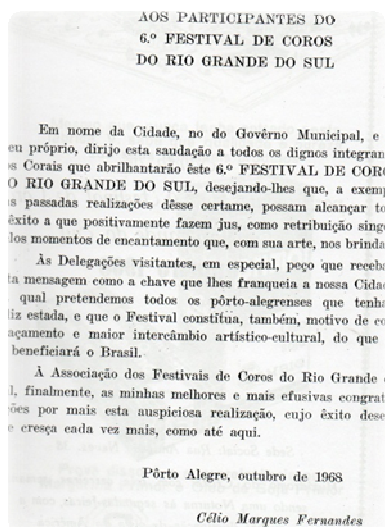


Figura 25 - Mensagem do governador do estado no programa do 1º Festival Internacional de Coros – 1973

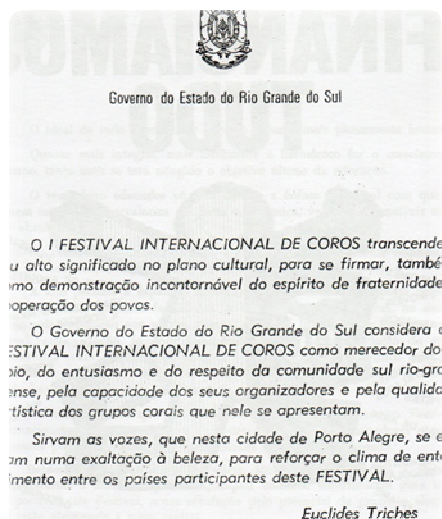


Figura 24 - Manifestação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura – 1º Festival Pan-americano de Coros – 1970

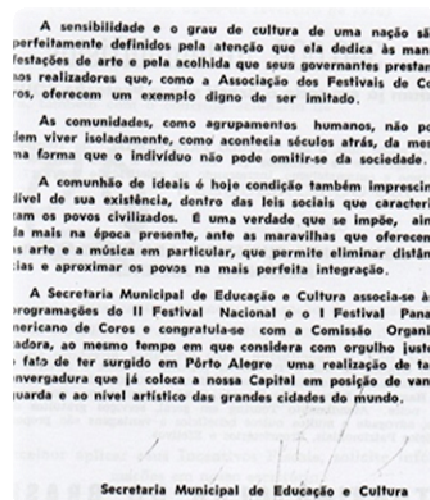
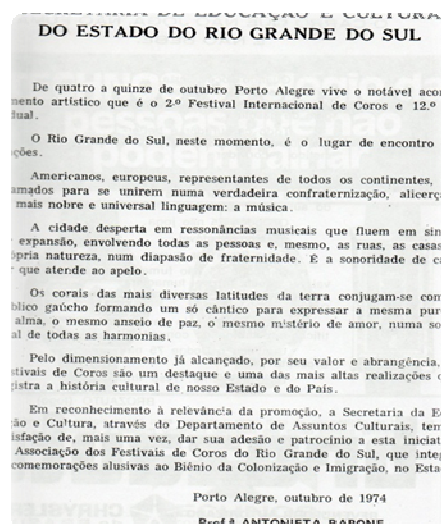


Figura 26 - Mensagem de Antonieta Barone, irmã de Dante Barone, presidente da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado – 1974



Fonte: Programas musicais dos Festivais de Coros. Acervo pessoal do maestro Osório Stoffel.

No entanto, as mensagens impressas nos programas dos Festivais eram pagas à Associação que, logo após os eventos, enviava cartas com faturas para empenho àquelas autoridades que tinham mensagens direcionadas aos participantes dos Festivais, divulgadas nos programas musicais. Dentre o material que serviu de fonte de dados para a pesquisa, havia uma carta para o Governador do Estado e outra para o Secretário Municipal de Educação e Cultura, em 23/10/1974. Segue trecho da carta enviada pela Associação ao Governador:

Rogamos a V. Ex^a se digne mandar pagar a fatura anexa, correspondente à inserção da Mensagem em 7.000 programas do II FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS, que V. Ex^a houve por bem dirigir aos milhares de cantores e espectadores do referido certame. Pedimos, ainda, a V. Ex^a que dita importância seja entregue ao Revdo. PADRE EUGÊNIO C. LUFT, que se encarregou da elaboração do programa do Festival, assumindo todos os ônus com a sua impressão (Carta ao Governador Euclides Triches, em 23/10/1974).

A Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul procurava convidar representantes do governo para que assistissem aos Festivais, o que quase sempre não era tarefa fácil. Em carta a Frei Pio – coordenador do Coral do Carmo, de Recife, e seu amigo –, Ribeiro solicita sua opinião sobre estratégia para conseguir trazer o Ministro da Educação e Cultura, à época:

Todo o problema do nosso Festival é conseguir que as autoridades o assistam. No dia em que o Ministro [Jarbas] Passarinho assista a um final dos nossos, ele manda dar um auxílio substancial, não lhe parece? Mas como trazê-lo a Porto Alegre. O Senador Wilson não conseguiria isto? (Carta a Frei Pio, em 24/08/1972).

Nas cartas a que tive acesso – de 1972 a 1974 –, há duas enviadas ao senador pernambucano Wilson Campos⁵⁵. A carta de 24 de abril de 1972 apresenta a Associação e os Festivais de Coros e faz-lhe uma solicitação de auxílio financeiro; a segunda, de 15 de maio do mesmo ano, foi escrita para comunicá-lo de sua eleição ao Conselho da Associação dos Festivais, o que denota a intenção política de aproximá-lo dos eventos, tornando-o membro da instituição promotora, tendo sido “eleito por unanimidade”:

⁵⁵ Wilson de Queiroz Campos (1924-2001) foi senador pelo estado de Pernambuco entre 1970 e 1975. Partido político: ARENA. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=2283&li=43&lcab=1967-1970&lf=43>. Acesso em: 03 abr. 2015.

Essa eleição representa uma homenagem ao fidalgo apoio que Vossa Excelência tem dado aos nossos Festivais, seja contribuindo decisivamente para a vinda do notável Coral do Carmo a P[orto] Alegre, seja comparecendo pessoalmente ao certame realizado em 1971.

Ademais, sabemos do interesse que tem reiteradamente manifestado pelo nosso trabalho e o gentil oferecimento que fez, através do Revdmo. Frei Pio Moreira, O. Carm. para fazer repercutir junto às mais altas autoridades federais os ecos dessa nossa iniciativa (Carta ao senador Wilson Campos, em 15/05/1972).

Na carta de 24 de abril de 1972, no esforço de comover o senador Wilson Campos à solicitação anteriormente feita, o secretário da Associação dos Festivais enfatiza as realizações da entidade. Entre elas, cita o repertório diversificado apresentado pelos coros, ressaltando o folclórico nacional, que representa a “conservação do riquíssimo patrimônio artístico-musical do Brasil”. Dessa forma, busca alinhar os Festivais de Coros à política cultural do governo, de valorização e apoio ao patrimônio artístico nacional.

Na carta, Ribeiro apresenta os valores recebidos da prefeitura e do governo do estado em apoio financeiro às despesas com os eventos:

Para enfrentar as grandes despesas a serem atendidas com a hospedagem de mais de 800 cantores de outros Estados e do Exterior, refeições, transporte em Porto Alegre, impressos, material de expediente, direitos autorais, cenários, pessoal técnico de palco, etc. esta Associação conta com um auxílio de Cr\$ 11.000,00 da Prefeitura de Porto Alegre e um de Cr\$ 5.000,00 do Governo do Estado. Por isso, encaminhamos, em janeiro, ao Egrégio Conselho Federal de Cultura, no Rio, um pedido de auxílio, mediante convênio, no valor de Cr\$ 30.000,00 [...] (Carta ao senador Wilson Campos, em 24/04/1972).

Por esta e outras cartas do secretário da Associação fica evidenciado que a ajuda financeira proveniente do Conselho Federal de Cultura não era suficiente para cobrir as despesas e, mais que isso, era sempre incerta. Nesse sentido, segue o secretário, na mesma carta endereçada àquele senador:

Apesar de todos os nossos esforços, até o momento não obtivemos notícias do Conselho Federal; e por isso estamos conduzindo com a maior prudência os contatos com os inúmeros coros do País e do estrangeiro, que desejam vir ao Festival, na esperança de que possamos conseguir maiores recursos (Carta ao senador Wilson Campos, em 24/04/1972).

Em 5 de junho de 1972, o secretário da Associação dos Festivais enviou carta ao senador gaúcho Guido Mondin⁵⁶, membro do Conselho da Associação dos Festivais de Coros, solicitando-lhe, com antecedência de mais de um ano, subvenção federal para a realização do 1º Festival Internacional de Coros, em 1973. Nessa mesma data foram enviadas correspondências a mais dez deputados federais⁵⁷ com solicitação de apoio financeiro ao mesmo evento.

No âmbito estadual, o secretário da Associação, por meio de seu poder de ação, requestava apoio a representantes do governo, a secretarias estaduais e a outras instituições. Através das cartas de Ribeiro a deputados federais, senadores, ao presidente do Conselho Federal de Cultura e ao ministro da Educação e Cultura, estabelecia-se o contato da Associação dos Festivais com a esfera do poder executivo federal, o que garantia um suporte financeiro mais expressivo para a realização dos eventos. Dentre os deputados federais que apoiavam os Festivais encontrava-se Paulo Brossard, que possui grau de parentesco com a família Ribeiro. Assim mesmo, através das cartas a pessoas mais próximas, como a Frei Pio, Ribeiro queixava-se da dificuldade em sensibilizar as autoridades para a obtenção de patrocínio. Nesse intuito, o secretário da Associação se vale do discurso da integração nacional, como na carta endereçada ao governador do estado do Rio Grande do Sul, em 21 de março de 1972:

Tais certames constituem, além de fator de atração turística, um forte elemento de integração nacional, pois reúne em Pôrto Alegre coros de diversos outros Estados do Brasil; e do exterior já recebemos, no Festival Panamericano de 1970, a presença de países amigos como Uruguai, Argentina, Chile, Peru e México (Carta ao governador Euclides Triches, em 21/03/1972).

O espírito da época nos anos 1960 e 1970 era o de enaltecimento das coisas pátrias. Nas escolas, aprendia-se a cantar os hinos e honravam-se as datas cívicas; da

⁵⁶ Guido Fernando Mondin (1912-2000): 1º mandato: entre 1959 e 1967; 2º mandato: de 1966 a 1975. Partido Político: ARENA. Disponível em: <http://www.senado.leg.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=1724&li=40&lcab=1955-1959&lf=40>. Acesso em: 05 mar. 2015.

⁵⁷ Cartas enviadas a Lauro Rodrigues (Partido Trabalhista Brasileiro – PTB/MDB), Jairo Brum (Movimento Trabalhista Renovador – MTR/MDB), Aldo Fagundes (PTB/MDB), Alberto Hoffmann (Partido de Representação Popular – PRP/ARENA), Arnaldo Prieto (ARENA), Mário Mondino (Partido Democrático Cristão – PDC/ARENA), Cid Furtado (ARENA), Harry Sauer (PTB/MDB), Célio Marques Fernandes (PSD/ARENA) e Norberto Schmidt (ARENA). Fonte: HEINZ, Flávio (Org.). **O Parlamento em tempos interessantes**: breve perfil da Assembléia Legislativa e de seus deputados – 1947-1982. Porto Alegre: CORAG, 2005. Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/LinkClick.aspx?fileticket=w6EzquzDdaU%3D&tabid=3101&language=pt-BR>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

mesma forma, nas manifestações públicas eram lembrados os eventos nacionais em demonstrações de civismo (PAZ, 1999; FUKS, 2007; SOUZA 1991, 1999, 2007). Aproveitando a proximidade das comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, o secretário da Associação escreve ao presidente da Comissão Nacional Coordenadora das Comemorações do Sesquicentenário da Independência, solicitando a inclusão do Festival de Coros de 1972 nos eventos oficiais comemorativos à data (Carta à Secretaria Geral do Ministério do Exército, em 13/01/1972). Assim, no Festival de 1972, “dentro das comemorações do Sesquicentenário da Independência”, a OSPA se encarregou da abertura da noite de encerramento, apresentando o *Agnus Dei* da Missa de Nestor Wennholz, com regência do compositor e participação do Coral Sinfônico da OSPA, Coral da UFRGS e da solista soprano Lory Keller. Como segunda obra, foi executado, pelo Coral Acadêmico de Niterói, Rio de Janeiro, o *Credo* da Missa de D. Pedro I. Também o Orfeão Artístico do Instituto de Educação General Flores da Cunha apresentou, acompanhado pela OSPA, arranjos de temas folclóricos brasileiros, de autoria de Alfred Hülsberg e sob a regência do compositor (Correio do Povo, 17/10/1972), além do Hino da Independência e do Sesquicentenário da Independência (Correio do Povo, 24/09/1972). Para a apresentação final da noite de encerramento do Festival, foram convidados todos os coros a cantar as duas primeiras estrofes e os estribilhos do Hino da Independência do Brasil (Correio do Povo, 02/07/1972).

Ciente da necessidade de envolvimento de representantes dos governos nas três esferas políticas, a Comissão Organizadora, conforme já relatado, dias antes do início do 2º Festival, em 1964, promoveu uma apresentação para o governador do estado, Ildo Meneghetti, no Palácio Piratini, da qual não foram encontrados registros fotográficos no *Correio do Povo*. Em 1965, houve apresentação coral na Assembleia Legislativa, à época em construção na Praça da Matriz, em Porto Alegre:

Figura 27 - Serenata na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. Após as apresentações musicais, o deputado Solano Borges e o presidente da Assembleia, Heitor Campos, confraternizam com regentes e cantores.



Fonte: *Correio do Povo*, 08/10/1965

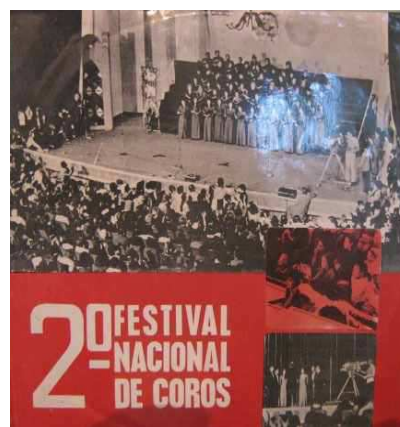
Durante os preparativos para o 1º Festival Internacional de Coros, realizado em 1973, Ribeiro enviou a vários representantes das diferentes instâncias governamentais os LPs gravados durante o 1º Festival Pan-americano de Coros e 2º Festival Nacional de Coros (Figuras 28 e 29):

Figura 28 - Capa do LP referente ao 1º Festival Pan-americano de Coros - 1970.



Fonte: Acervo pessoal do maestro Gil de Roca Sales

Figura 29 - Capa do LP referente ao 2º Festival Nacional de Coros - 1970.



Fonte:
http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-641885662-2-festival-nacional-de-coros-associaco-coros-rs-1970-_JM

Quadro 5: Destinatários dos LPs

Destinatário	Função exercida
Cel. Mauro da Costa Rodrigues	Secretário de Educação e Cultura
Euclides Triches	Governador do Estado
Ruy Remy Rech	Sub-chefe da Casa Civil do Governo do Estado
Telmo Thompson Flores	Prefeito de Porto Alegre
Antonietta Barone	Diretora de Atividades Culturais da SEC
Rosa Maria Malheiros	Diretora da Divisão de Cultura Municipal
Frederico Lamachia Filho	Secretário Municipal de Educação e Cultura
Plínio Totta	Assessor do Secretário de Turismo
Jarbas Passarinho	Ministro da Educação e Cultura
Christiano Wohler Neto	Representante do Grêmio Sargento Expedicionário Geraldo Santana
Emílio Schlabitz Neto	Tesoureiro da OSPA
Edison Baptista Chaves	Secretário da Indústria e Comércio
Rudi Auler	Presidente do Grêmio Sargento Expedicionário Geraldo Santana

Pablo Komlós	Maestro da OSPA
Breno Caldas	Diretor do jornal <i>Correio do Povo</i>
Cel. Wellington Soveral	Chefe do Serviço de Intendência da Brigada Militar
Ivo Sprandel	Deputado Estadual
Major Darcy Inda Pereira	Administrador dos Veleiros do Sul
Ernesto Haroldo Neugebauer	Presidente dos Veleiros do Sul
Geraldo Fagundes	Não informado na carta
Ivo Wolff	Reitor da UFRGS
Moisés Velasques	Deputado Estadual
Walter Otto Cybis	Superintendente Acadêmico da UFRGS
Deputado Nelson Marchezan	Secretário do Trabalho e Ação Social
Fernando Macedo Pinto	Administrador do Auditório da UFRGS
Romeu Scheibe	Deputado Estadual
Sante D' Angelo	Não informado na carta
Jorge Alberto Furtado	Presidente da FOSPA
Pe. Vicente Konzen	Reitor do Colégio Anchieta
João Hernandes	Não informado na carta
Cesar Benício da Fonseca	Administrador do Auditório Araújo Vianna
Jairo Figueiredo	Diretor Geral da OSPA
Flávio Ramos	Não informado na carta
Maestro Chleo Goulart	Conselheiro do Conselho Federal de Cultura
Adalberto Neno	Chefe do Setor de Convênios do Conselho Federal de Cultura
Mozart de Araújo	Secretário da Câmara de Artes do Conselho Federal de Cultura
Roberto Eduardo Xavier	Secretário de Turismo
Deputado Victor Faccioni	Chefe da Casa Civil do Governo do Estado

Fonte: Cartas do secretário da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul

No final dos anos 1960 e durante a década de 1970, os governos militares desenvolveram uma política oficial para a cultura brasileira, tendo se tornado o Estado o principal financiador e organizador de ações culturais (MAIA, 2012, p. 25). Foi instalado, em 1967, durante o governo de Castelo Branco, o Conselho Federal de Cultura⁵⁸ (CFC). Desde então a política cultural da ditadura já possuía um sentido pedagógico, pois visava a educar o povo “na consciência da integração nacional”, por meio do estímulo às manifestações regionais com vistas a “acentuar a identidade nacional” (SILVA, 2001, p. 123). O regime militar propugnava o compartilhamento de

⁵⁸ O presidente do Conselho foi Josué de Souza Montello e participaram outros intelectuais, entre eles Pedro Calmon, Gilberto Freyre, Gustavo Corção, Djacir Lima Menezes, João Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Ariano Suassuna, Roberto Burle Marx, Afonso Arinos de Melo Franco, Hélio Vianna (MAIA, 2012, p. 28).

valores tais como ordem, disciplina, dedicação ao trabalho, a não-contestação, entre outros. O ideal da integração nacional procurava negar ou omitir as diferenças políticas, sociais e econômicas existentes na sociedade brasileira (SILVA, 2001) e estava diretamente relacionada à ideologia da segurança nacional. Assim, foram criados e/ou incentivados espaços de ação cultural que não se caracterizassem como frentes de resistência à política cultural/ideológica do governo.

Em 1970, dentro do Conselho, criou-se o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), órgão executivo responsável pelo setor cultural e, em 1973 foi lançado, então, o Programa de Ação Cultural (PAC), vinculado ao DAC (MICELI, 1984). O PAC favoreceu produtores culturais com aberturas de crédito financeiro e político a áreas da produção cultural que não eram, até então, apoiadas por órgãos oficiais, como o caso dos Festivais de Coros. Com o Plano Nacional de Cultura (PNC), em 1975, foi criada a Funarte, e houve apoio a produções culturais tradicionais e que permitissem à população assimilar também o que vinha do exterior, visando à inserção do país no círculo dos países capitalistas.

O PNC estava vinculado à necessidade de implementação de reformas políticas no país e a questão cultural brasileira foi utilizada como estratégia desenvolvimentista, no sentido de o governo proporcionar o acesso dos cidadãos aos bens culturais, com o viés pedagógico exposto anteriormente, mas também com o interesse de reduzir o desgaste do regime junto à opinião pública. Essa época marcou o início do processo de abertura política da ditadura, momento no qual a cultura é entendida como forma de expressão do “homem brasileiro”, indicando haver, pelo discurso, uma tentativa de humanização do próprio regime militar (AZEVEDO, 2013).

Para a realização do 1º Festival Internacional, em 1973, a Associação conseguiu auxílio financeiro da Secretaria Municipal de Educação, da Secretaria da Cultura, da OSPA e, em nível nacional, do Ministério da Educação e Cultura (MEC).

Conforme exposto, o MEC, sob o governo Médici, havia lançado, pelo Plano Nacional de Cultura, o Programa de Ação Cultural (PAC), em 1973. Por intermédio do ministro da cultura, Jarbas Passarinho, coros gaúchos realizaram turnê pelo país (Correio do Povo, 09/10/1973). Conforme Silva (2001), a estratégia do PAC era incentivar apresentações de espetáculos por todo o país, como estímulo ao intercâmbio regional. Além do Coral da UFRGS, outro grupo contemplado foi o Madrigal de Porto Alegre, que cantou “em praticamente todas as capitais” brasileiras, conforme Ondina Bonfim (Ondina Bonfim, p. 6).

A Associação, em 1974, já havia alcançado um relevante prestígio junto às autoridades municipais e estaduais, como se depreende da carta enviada por Ribeiro aos procuradores da entidade, no Rio de Janeiro:

[...] peço que me ajudem a convencer o Dr. Diegues [diretor do DAC-MEC], pois estamos convencidos de que o MEC encarará o festival como realmente merece ser encarado. Por aqui, já vencemos todas as resistências. Os melhores auxílios do Governador, da Secretaria de Educação, da Secretaria de Turismo e da Prefeitura, no setor da música, são dados agora a esta Associação (Carta aos procuradores da Associação dos Festivais de Coros, em 11/06/1974).

O secretário da Associação, na mesma oportunidade, escreve ao presidente do Conselho Estadual de Cultura para que interceda junto ao Conselho Federal sobre a solicitação de patrocínio encaminhada (Carta ao presidente do Conselho Estadual de Cultura, em 11/06/1974).

Por diversas vezes foi solicitado aos procuradores da Associação que entregassem correspondências às seções competentes do Conselho Federal de Cultura, no Rio de Janeiro, ou mesmo em mãos de seus representantes, solicitando patrocínio para os Festivais de Coros (Cartas ao casal Vergara, em 26/11/1973; 11/01/1974, 11/06/1974 e 10/09/1974).

A solicitação da entrega de cartas “em mãos” de autoridades federais indica a trama densa estabelecida entre a Associação dos Festivais e as instâncias de poder. Em carta de 27 de novembro de 1974, à procuradora da Associação, Ribeiro comenta sobre o pedido de auxílio financeiro para o Festival do ano seguinte, com valor sugerido por Osvaldo Camargo, esposo da professora e cantora Eny Camargo⁵⁹ e assessor de Roberto Parreira, coordenador do Plano de Ação Cultural (PAC), do MEC.

Os Festivais de Coros, de 1974 a 1978, contaram com patrocínio do MEC. Os dois programas de apresentações musicais de 1974 trazem informação sobre os patrocinadores do evento. Foram recebidos auxílios financeiros do PAC do MEC, da SEC e da Comissão Coordenadora do Biênio da Imigração e Colonização do Rio Grande do Sul.

⁵⁹ Soprano gaúcha de atuação relevante na cena lírica nacional nos anos 1960. Nasceu em Vacaria – RS, em 1930, e faleceu em Porto Alegre, em 1994). Com a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre participou de vários oratórios, concertos e óperas (*Nona Sinfonia*, de Beethoven, *Carmina Burana*, de Carl Orff, *Lê Roi David*, de Honegger, *Magnificat*, de Bach, *Magnificat*, de Vivaldi, *Aída*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, de Verdi e *A Flauta Mágica*, de Mozart. Disponível em: <<http://www.agendaliricapoa.com.br/mlEnyCamargo.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2015. Nos Festivais de Coros cantou Ô Fortuna, final da *Carmina Burana*, em 1964 (Correio do Povo, 15/10/1964).

Em 1975, o *Correio do Povo* noticiava convênio firmado entre a Associação e o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), do MEC. Conforme o artigo, pelo convênio, metade do recurso recebido deveria ser destinado ao pagamento da hospedagem dos cantores, enquanto a outra metade seria revertida para a compra de prêmios a coros e regentes (*Correio do Povo*, 13/07/1975). Também o DAC da SEC, o SETUR, a Secretaria Municipal de Educação e Cultura e a Comissão Coordenadora do Biênio da Imigração e Colonização do Rio Grande do Sul patrocinaram o evento. No ano seguinte (1976), além dos já patrocinadores de 1975, o Governo do Estado também deu auxílio financeiro (conforme o Programa das apresentações musicais de 1975 e 1976).

Mais adiante, em 1977 (*Correio do Povo*, 25/09/1977) e ainda na última edição, em 1978, o Festival contou também com o patrocínio da Fundação Nacional de Arte (Funarte) que, como referido anteriormente, havia sido criada em 1975, como parte da Plano Nacional de Cultura (PNC), durante o governo Geisel (1974-1978). Nos dois últimos anos os Festivais contaram, ainda, com patrocínio da Assembleia Legislativa do Estado e, em 1978, da OSPA (*Correio do Povo*, 22/10/1978). As prestações de contas eram realizadas, geralmente, no ano seguinte ao patrocínio recebido (Carta à Secretaria Municipal de Educação e Cultura, em 04/09/1972).

A cultura, em uma escala macro, era considerada responsável pelo ideal de integração necessário à manutenção da segurança nacional. Com a instituição de uma política oficial para a cultura, no Brasil, o Estado passou a apoiar a preservação do patrimônio histórico e artístico e manifestações artísticas em defesa do folclore, as quais traziam a “vantagem”, para o regime, de serem produções “dissociad[a]s das experiências e interesses sociais que lhes deram origem” (MICELI, 1984, p. 102).

Os Festivais recebiam apoio financeiro dos governos provavelmente porque não representavam ameaça ao regime, uma vez que a maior parte do repertório apresentado era constituída por música de concerto, sacra, folclórica ou de conteúdo ideológico, como as canções orfeônicas, cuja principal função era o cultivo dos valores nacionalistas, éticos, morais e de harmonia social (SOUZA, 1991). A “vedação ideológica” à reflexão sobre as condições sociais era incitada por meio da provocação de forte carga emocional sobre as noções de família, povo, nação e Estado (OPITZ, 1984, p. 46). A reiteração de tais valores ajudava a reforçar “o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares” (NAPOLITANO, 2004, p. 109). Tais concepções da época são explicitadas nos artigos de jornais, cartas e

programas das apresentações musicais, seja nas propagandas dos patrocinadores ou nas

Figura 30 - Programa do 3º Festival de Coros do Rio Grande do Sul – 1965



Fonte: Acervo pessoal do maestro Osório Stoffel

mensagens das autoridades aos participantes. Dessa forma, os Festivais podem ser vistos como ação artística e política (DJEJBARI, 2013, p. 292), onde todos os participantes dos Festivais, fossem os integrantes da Associação dos Festivais, cantores, regentes, público, imprensa, apoiadores, patrocinadores ou autoridades ficavam submetidos a uma aprendizagem sociopolítica, vinculada à ideologia do período.

Solicitações de cooperação a governadores e representantes do governo

Os contatos da Associação com dignitários ocorriam visando a diferentes finalidades em relação aos Festivais. Em uma carta ao governador do estado de São Paulo, enviada em 13/09/1974, o secretário da Associação solicitou-lhe que pudessem ser abonadas as faltas dos funcionários públicos que integravam coros daquele estado e que viriam para tomar parte no Festival:

[...] Entre os coros brasileiros deverão comparecer o CORAL XI DE AGOSTO, da Faculdade de Direito de S. Paulo, o CORAL VILLA LOBOS, de PRESIDENTE PRUDENTE, o CORO CLÁSSICO E FOLCLÓRICO DE SÃO PAULO, Capital e, finalmente, o CORAL DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, Capital. Havendo entre os cantores paulistas que abrilhantarão nosso festival alguns funcionários públicos estaduais, servimo-nos da presente para rogar a V. Ex^a que se digne autorizar o abono das faltas dos que comprovarem sua participação em nosso festival – posto que é o maior e o mais importante certame que no gênero se realiza atualmente na América (Carta ao Sr. Laudo Natel, governador do estado de São Paulo, em 13/09/1974).

Já, ao governador do estado do Rio Grande do Sul, em uma das cartas, escrita em 21/09/1972, o pedido era de acolhida a um número de representantes dos coros, para um almoço, com data coincidente com o término do Festival:

Esta Associação ficaria gratíssima a V. Ex^a., por isso, se se dignasse receber esses Regentes e seus ilustres acompanhantes, num total de 30 pessoas para um churrasco no Galpão do Palácio Piratini, ao meio-dia do dia 17 de outubro, terça-feira, quando todos estarão nesta Capital, pois será o dia do

encerramento do certame (Carta ao Eng^o Euclides Triches, governador do estado do Rio Grande do Sul, em 21/09/1972).

Ao mesmo tempo em que solicitava apoios e patrocínios, a Associação procurava atender aos apelos das autoridades. Ribeiro ficou sabendo, por Antonieta Barone, Diretora de Atividades Culturais da SEC, que o Ministro da Educação e Cultura, Jarbas Passarinho, havia solicitado ao Secretário da Educação e Cultura, Cel. Mauro da Costa Rodrigues, o empenho para que a Associação Coral Ettore Bosio, de Belém do Pará, pudesse tomar parte no Festival (Carta ao regente do Coral Ettore Bosio, em 20/04/1972). A solicitação foi deferida, e esse grupo participou dos Festivais de 1972 e 1973⁶⁰. Também estava presente o cuidado em agradecer a autoridades visando à continuidade da disposição de grupos para virem cantar nos Festivais, bem como a prováveis apoios financeiros em prol dos eventos. No excerto de carta transcrito abaixo, é perceptível a mesura com que se dirige o remetente àquele representante do Coral Ettore Bosio. Ao final da correspondência, o secretário da Associação aproveita para convidar o coro a participar do Festival do ano seguinte; no entanto essa participação não se concretizou em 1974:

Normalmente, Senhor General, não caberia agradecer os agradecimentos; sua honrosa missiva seria, apenas, levada ao lugar de destaque que lhe reservamos em nossos arquivos. Mas a fidalguia das suas expressões, a generosidade com que se referiu ao nosso trabalho em favor da realização dos Festivais de Coros em Porto Alegre fazem de sua carta mais do que uma missiva protocolar, e a transformam num documento que constitui para esta Associação um estímulo poderoso para que continuemos a trabalhar pelo progresso da arte coral em nossa Pátria (Carta ao Gen. Emmanuel de Almeida Moraes, em 06/11/1973).

Arimatéas, cantor do Coral do Carmo, de Recife, conta que o governador de Pernambuco, à época, pagava as passagens aéreas dos cantores para que viessem participar dos Festivais representando aquele estado. Como prestação de contas ao governador, Frei Pio guardava as reportagens do *Correio do Povo*, que eram-lhe enviadas por Ribeiro (José Arimatéas, p. 10).

⁶⁰ No Festival de 1973, o compositor paraense Waldemar Henrique (1905-1995) acompanhou o grupo coral em sua viagem e apresentação no 1^o Festival Internacional de Coros de Porto Alegre (Correio do Povo, 12/10/1973).

3.3.2 Vínculos e cooperação financeira

Os Festivais tornaram-se conhecidos no Brasil e no exterior, em parte pela divulgação feita pelos grupos que já haviam participado, como se infere por meio da carta enviada por Ribeiro a frei Pio:

Os próprios Corais que participam uma vez do festival são os seus melhores propagandistas e o mais confortador para a Associação é o fato de que todo o coral que já participou uma vez sempre deseja voltar, o que está obrigando a Associação a aumentar cada vez mais o número de espetáculos do certame (Carta a frei Pio em 15/12/1972).

A Associação dos Festivais de Coros tinha interesse na expansão dos eventos. Conforme o secretário da Associação, em comunicação com frei Pio, em 27 de abril de 1973: “[...] estou tentando o concurso de novos coros estrangeiros por enquanto, pois este ano vamos limitar a apenas 14 o número de coros de outros Estados do Brasil, para podermos receber 6 coros estrangeiros, no mínimo”.

Os vínculos políticos e sociais da Associação colaboravam para capitalizar ajuda financeira para a realização dos Festivais, seja nas esferas municipal, estadual e/ou federal. No entanto, ano a ano os eventos tomaram dimensões que extrapolavam a capacidade de suporte dos gastos com alimentação e hospedagem de cantores e regentes e a Associação passou a enfrentar desafios de ordem financeira, pois os órgãos públicos foram se tornando cada vez menos acessíveis no tocante à concessão de verbas. Em nível nacional, por exemplo, o orçamento do Conselho Federal de Cultura, durante a década de 1970, foi sofrendo cortes progressivamente (MAIA, 2012, p. 191).

Nos anos de 1974 e 1975, como referido, houve ações comemorativas relativas ao Biênio da Colonização e Imigração no Rio Grande do Sul. O coordenador geral da Comissão Coordenadora era o jornalista Oswaldo Goidanich (HOHLFELDT; VALLES, 2008), que era também conselheiro e tesoureiro da Associação. Goidanich sugeriu aos colegas o convite a “coros da Alemanha, Itália, Portugal, Espanha e de outras nações que concorreram para a formação étnica do Estado” para virem cantar nos Festivais (Carta ao Secretário de Turismo, em 07/01/1974). No entanto, apesar dos convites feitos a grupos representantes daquelas etnias, compareceram aos Festivais somente coros da Argentina, Uruguai, Peru e Chile. Esse fato, porém, não impossibilitou o repasse de

verbas destinadas às comemorações do Biênio. Houve um churrasco, com apresentação folclórica, oferecido pelo governador do estado aos regentes e mais dois representantes de cada coro. Nessa oportunidade os grupos foram, então, contemplados com a medalha do Biênio da Colonização e Imigração (*Correio do Povo*, 11/10/1974). Também em 1975 a Associação contou com o patrocínio de verbas destinadas àquelas comemorações (*Correio do Povo*, 09/10/1975).

Os auxílios financeiros, no entanto, não foram suficientes para cobrir as despesas com a participação de um número cada vez maior de coros, gerando gastos expressivos com alojamento e refeições para todos os participantes, como se pode concluir por meio da carta enviada pelo secretário da Associação a frei Pio: “[...] a verdade é que vamos sair lisos do festival de 74. Tudo o que havíamos amealhado em 12 anos se foi desta vez. Também, nunca hospedamos tanta gente como este ano, nem tivemos outras despesas como desta feita” (Carta a frei Pio, em 14/11/1974).

Naquele ano, os próprios representantes da diretoria da Associação emprestaram verba para a realização dos Festivais, como se pode depreender da carta endereçada por Ribeiro a Frei Pio, no ano de 1974:

Conseguimos liquidar todos os compromissos aqui, honrosamente, pagando a todos os credores à boca do cofre. Com uma parcela mais que o Tesouro do Estado nos entregará no dia 22 deste mês vamos devolver o empréstimo que nos fez o Padre Eugênio; os do Barone e seu filho serão pagos mais tarde, quando o Estado entregar o resto do que nos deve [...] (Carta a Frei Pio, em 14/11/1974).

3.3.3 Visibilidade dada às autoridades pela imprensa

As autoridades ou pessoas públicas que prestigiavam os eventos ou eram convidadas a assisti-los, tornavam-se notícia no *Correio do Povo*, o que, para além de um procedimento de agradecimento da Associação dos Festivais para com elas, revelava-se como um ato político seu que tentava garantir os apoios ou patrocínios para as edições seguintes do Festival, bem como conferia-lhes visibilidade:

Como hóspedes oficiais do Festival foram convidados o governador de Pernambuco e sua esposa, que não puderam comparecer; o embaixador Paschoal Carlos Magno (cuja interferência foi valiosíssima para a vinda do coro pernambucano); José Carlos de Andrade Muricy, vice-presidente do Conselho Federal de Cultura; prof. Mozart de Araújo, assessor do mesmo órgão (*Correio do Povo*, 01/10/1969).

Assistiram ao Festival as seguintes autoridades: Dr. José Sperb Sanseverino, juiz federal neste estado, prof^a Antonieta Barone, Superintendente do Ensino Artístico do Estado, Dr. Sérgio Figueiredo, procurador do DNER, deputado Moisés Velasques e P. F. Gastal, companheiro de redação do C. Povo (Correio do Povo, 14/10/1969).

Eram também reproduzidas, em sua totalidade, pelo *Correio do Povo*, cartas de reitores e governadores de outros estados, como, por exemplo, o trecho que segue, extraído da carta do governador do estado de São Paulo à Associação e que também faz menção ao ideal de “integração” das nações americanas: “É, pois, com o maior prazer que o Governo de São Paulo faz do Coral Acadêmico XI de Agosto o intérprete dos seus votos de pleno êxito dessa reunião que, estou certo, servirá, antes de tudo, para estreitar ainda mais os laços de amizade que unem os povos das Américas” (Correio do Povo, 18/10/1972).

Por outro lado, vários artigos do jornal criticavam as autoridades locais em seu descaso pelos Festivais, “que só agora começam a emprestar seu apoio à promoção” (Correio do Povo, 21/10/1973). Cobravam deles também a presença aos eventos: “E, uma vez mais, os nossos homens públicos foram os grandes ausentes desta verdadeira festa popular” (Correio do Povo, 21/10/1973). Poucos dias depois da publicação dessa última matéria, um articulista do jornal criticava “a ausência dos homens públicos na maior promoção turística da cidade” e, por outro lado, elogiava a iniciativa do prefeito de Porto Alegre de dedicar um cartão de boas-vindas a cada coro (Correio do Povo, 25/10/1973).

3.3.4 Envolvimento das empresas patrocinadoras

Desde o primeiro programa de apresentações musicais, referente ao 1º Festival de Coros, percebe-se a quantidade de patrocínios que eram obtidos pela Associação dos Festivais, como já citado.

Agostinho Ruschel refere-se à Associação com relação à sua organização financeira e à quantidade de patrocínios que conseguia de empresas, lojas e mesmo de tipografias que tinham sua propaganda veiculada nos programas dos Festivais (Apêndice J):

O Ribeiro conseguia patrocínios, sendo que sobrava, ainda, para o próximo ano. Sobrava! Eles tinham caixa, tudo direitinho, a Associação. Tinha caixa pra tudo. Pode ver bem, inclusive chama a atenção [olhando para os

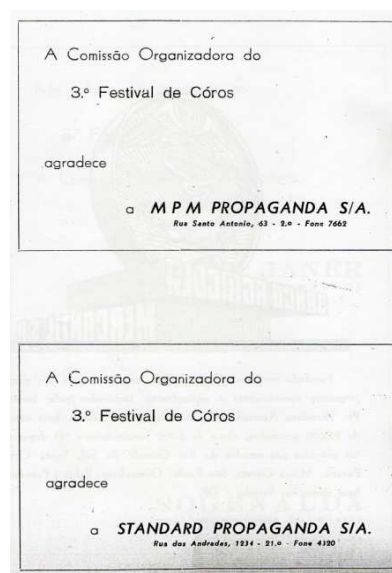
programas de apresentações que havia me emprestado]. São duas, três, quatro páginas de patrocínio, aí vem duas, três de programa e continua... (Agostinho Ruschel, p. 2).

Nos programas musicais algumas empresas patrocinadoras ganhavam amplo destaque em relação a outras, o que provavelmente seja indício dos diferentes valores pagos. No programa do 3º Festival de Coros do Rio Grande do Sul, de 1965, a comissão organizadora agradece a quatro empresas que apoiaram o evento. O agradecimento toma duas páginas do programa (Figuras 31 e 32):

Figura 31 – Agradecimento em página inteira (ver formato do programa no quadro 2 à p. 49-50)



Figura 32 – Agradecimento em página inteira (ver formato do programa no quadro 2 à p. 49-50)



Fonte: Programa de apresentações musicais da fase gaúcha do 3º Festival de Coros – 1965

Nesse e nos programas de outras edições dos Festivais diferentes empresas saúdam os participantes. Algumas delas faziam a doação dos prêmios a serem sorteados entre os coros e os regentes. A Neugebauer⁶¹ e a Berbau, empresas gaúchas fabricantes de chocolates e doces, doavam sacos de balas que eram entregues aos cantores ao saírem do palco, após cantarem (Correio do Povo, 09/10/1966).

⁶¹ A Neugebauer era patrocinadora do programa *Clube do Guri*, veiculado pela Rádio Farroupilha, em Porto Alegre – RS, entre 1950 e 1966. Schmitt (2004) estudou a contribuição da participação no programa para crianças e jovens, tendo entrevistado dois integrantes da equipe e cinco participantes que nele atuaram. Examinou o conteúdo, concepção e as funções pedagógico-musicais do programa, além de sua relação com a escola.

Conforme Stigger, o valor arrecadado de cada patrocinador era empregado para o pagamento dos programas e, o que restasse, utilizado em outras despesas com os Festivais (Ivo Stigger, p. 26).

3.3.5 Os apoiadores

A Associação dos Festivais de Coros contou com o apoio, desde o início dos eventos, da Reitoria da UFRGS que, conforme referido anteriormente, emprestava o Salão de Atos para a realização dos Festivais e disponibilizava o restaurante universitário (R.U.) para as refeições de cantores e regentes, no mesmo valor pago pelos acadêmicos da instituição. A drogaria Panitz era parceira na venda antecipada dos ingressos e a Cia. Jornalística Caldas Júnior ajudava a divulgar os eventos através do jornal *Correio do Povo*. Os Festivais eram anunciados meses antes de iniciarem os espetáculos e artigos eram publicados diariamente até dias após o término dos eventos; todos os artigos que convidam o público a participar dos Festivais se encerram com o anúncio da venda de ingressos na drogaria Panitz.

Havia interesse na divulgação dos Festivais pelos órgãos encarregados de fomentar o turismo gaúcho e, mais especificamente, interessados em divulgar pontos turísticos da capital e de seu entorno. No entanto, vale lembrar o posto que já havia sido ocupado pelo jornalista do *Correio do Povo*, Oswaldo Goidanich, junto ao SETUR e ao *Touring Club*, dois órgãos ligados ao Turismo.

Já a partir do 2º Festival, em 1964, o Serviço Estadual de Turismo (SETUR), também estabeleceu parceria com a Associação, responsabilizando-se pela confecção dos cartazes dos eventos, conforme nota divulgada no *Correio do Povo*:

O Serviço Estadual de Turismo, colaborando com a Comissão Organizadora, mandou confeccionar regular quantidade de cartazes do II Festival de Coros, os quais já estão sendo distribuídos pela cidade, para propaganda daquela realização. Reconhece, assim, o SETUR a projeção dessa iniciativa que, pela alta categoria dos corais participantes, bem como pelo número de cantores inscritos e as cidades nele representadas, passou a se constituir num dos pontos mais altos do calendário artístico do Rio Grande (Correio do Povo, 09/10/1964).

Em 1974 a Associação recebeu também mil cartazes do Festival, impressos em espanhol, numa iniciativa da própria Secretaria de Turismo (Carta a Frei Pio, em 19/04/1974).

Figura 33 - Imagem do cartaz dos Festivais



Fonte: *Correio do Povo*, 08/10/1967

A Associação chegou a sugerir à Secretaria de Turismo do Estado para que os Festivais de Coros fossem incorporados à programação turística anual (Carta ao Secretário de Turismo do Estado, em 07/06/1973).

A Empresa Porto-alegrense de Turismo (EPATUR), vinculada à Secretaria de Turismo do município de Porto Alegre, por solicitação da Associação, passou a oferecer passeios turísticos de ônibus, pela cidade, e de barco, pelo Guaíba, aos cantores e regentes visitantes. Cláudio Ribeiro revela: “A minha irmã, por exemplo, acompanhava os corais nas visitas que faziam, nos passeios de barco ou de ônibus” (Cláudio Ribeiro, p. 1-2). A EPATUR distribuía mapas da cidade a cada regente e um mapa de bolso a cada cantor dos coros de outros estados e do exterior (*Correio do Povo*, 13/10/1978).

Alguns coordenadores de coros e regentes foram contatados, por carta, pelo secretário da Associação, tornando-se apoiadores das ações da Associação dos Festivais quando prestavam a essa instituição algum tipo de auxílio. Uma dessas pessoas foi Frei Pio, que começou a participar dos Festivais em 1969. Frei Pio tornou-se amigo pessoal de Ribeiro e os dois correspondiam-se com frequência. Além disso, segundo José Arimatéas, cantor do Coral do Carmo, “depois do Festival o professor Ribeiro mandava muito [artigos do *Correio do Povo*] pr’aqui e o frade gostava de colecionar tudo, tudo, tudo” (José Arimatéas, p. 9). Em uma das cartas, de 23 de janeiro de 1972, Ribeiro solicita ajuda antecipada a Frei Pio com relação à edição do evento naquele mesmo ano:

Gostaria que o Senhor me ajudasse num ponto: a atrair alguns corais novos, talvez do Ceará, do Maranhão (onde ouvi falar que há bons coros). Tem nomes ou endereços dali? Queríamos trazer o maior número de Estados ao próximo festival, que será nacional (Carta a Frei Pio, em 23/01/1972).

O canal de divulgação dos eventos, com que a Associação podia contar incondicionalmente, era a Cia. Jornalística Caldas Júnior, que abria “as páginas de seus jornais, particularmente do *Correio do Povo*, para as promoções da entidade” (*Correio do Povo*, 14/10/1972). No artigo do dia 14 de outubro de 1972 encontra-se uma manifestação de Breno Caldas, proprietário daquela empresa, a favor da divulgação dos Festivais: “Podem usar e abusar, as páginas são todas de vocês” (*Correio do Povo*, 14/10/1972). A Associação mantinha ainda uma forte ligação com o jornal por meio dos jornalistas Adail Borges Fortes, Oswaldo Goidanich e Paulo Fontoura Gastal, que eram membros do Conselho da Associação.

A Associação teve, ainda, o apoio da editora José Olympio e da livraria Sulina que, em algumas edições dos Festivais, doaram coleções de livros infantis para serem sorteados entre os coros infantis e juvenis (*Correio do Povo*, 09/10/1977).

Também a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) era apoiadora dos Festivais, seja se apresentando nos espetáculos de encerramento, conforme mencionado, ou abrindo mão, a favor da Associação, da receita da bilheteria do concerto em homenagem aos Festivais (*Correio do Povo*, 22/10/1978). No entanto, essa doação do valor da bilheteria ocorreu por ação da Associação, solicitando àquela instituição auxílio financeiro (Carta a Jorge Alberto Furtado, presidente da FOSPA, em 02/09/1974).

Havia ainda os apoios individuais de regentes e amigos como de Gil de Roca Sales, que comentava sobre alguns coros e/ou passava os contatos para que Ribeiro pudesse convidá-los a se apresentarem nos Festivais (Gil de Roca Sales, p. 1).

Síntese

Os Festivais podem ser tomados como figurações ou tramas, formadas pelos indivíduos no espaço social, em que todos os agentes são interdependentes, ou seja, agem uns em relação aos outros, movidos pela ação da Associação dos Festivais.

As redes de figurações apresentam “leis” ou “regularidades sociais” que regem as relações entre as pessoas e têm um caráter processual, dinâmico, já que os envolvidos estão em constante remodelamento, uns em relação aos outros. Os membros da figuração passam a compartilhar, então, de um *habitus* (ELIAS, 1997) que estabelece

coerções sociais. No caso dos Festivais de Coros, as práticas musicais dos participantes seguiam determinadas regras estabelecidas *a priori* ou que foram institucionalizadas no decorrer das edições. Dessa forma, repertórios musicais, formas de se apresentar, a formação musical de cantores, regentes e público, bem como um clima de competição foram se estabelecendo a partir da participação dos indivíduos nos grupos sociais de origem e que ajudaram a compor a teia mais complexa dos Festivais. Os nós que complexam a teia são atados pelas figurações compostas pelos agentes participantes. Os Festivais somente se tornaram possíveis pela ação da Associação articulada aos demais agentes. Assim, também as práticas músico-educativas propaladas por aqueles eventos só podem ser compreendidas se forem consideradas todas as cadeias que ajudaram a formar a figuração mais complexa.

Figura 34 – Agentes participantes dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul



Fonte: adaptação da autora à imagem encontrada na internet⁶²

Nas figurações, os indivíduos não possuem autonomia completa, pois estão orientados uns para os outros formando teias de relações, sendo, assim, interdependentes, ligados entre si em diferentes níveis e de várias maneiras (ELIAS,

⁶²

Disponível

em:

<https://www.google.com/search?site=&tbn=isch&source=hp&biw=1366&bih=633&q=cone&oq=cone&gs_l=img.3...1726.2361.0.2680.4.4.0.0.0.0.0.0...0...1.1.64.img..4.0.0.67iVxwsI3bk#safe=active&tbn=isch&q=cone>. Acesso em: 30 abr. 2015.

1992). No caso dos Festivais, para se compreender a interdependência dos atores participantes, torna-se necessário refletir sobre o que os unia em torno daqueles eventos, o que os fazia participar.

4 A PARTICIPAÇÃO NOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL

4.1 A PARTICIPAÇÃO DE COROS E REGENTES NOS FESTIVAIS

Nos Festivais participavam coros do Rio Grande do Sul, de outros estados brasileiros e também do exterior, especialmente dos países latino-americanos. Já, nos grupos infantis e juvenis, participavam somente grupos gaúchos, à exceção da vinda de um representante de Santa Catarina, em 1974.

Em nível macro, a participação de coros e regentes nos Festivais ensejava socialização de práticas musicais e, assim, de aprendizagens. Vários entrevistados salientaram a relevância dos espetáculos como palcos de visibilidade de trabalhos corais e de estímulo para a preparação das edições seguintes. Foram destacados a atmosfera de aprendizagens propalada pela participação nos Festivais, que impulsionava a curiosidade sobre os repertórios musicais apresentados e a busca de crescimento musical.

No âmbito mais específico, dos grupos e regentes, com o passar das edições do evento algumas práticas músico-educativas foram se estabelecendo e determinando suas ações. O repertório a ser apresentado nos Festivais era cuidado e cada obra inscrita era pensada para agradar ao público, à Associação dos Festivais, às demandas do próprio coro e a seu ou à sua regente; selecionar as vozes ingressantes no grupo passou a se tornar praticamente uma necessidade para a realização de repertórios mais complexos e exigentes musical e vocalmente; outra prática corrente na maioria dos coros participantes, quando a data dos espetáculos se aproximava, estava ligada à realização de ensaios-extras.

4.1.1 O empenho de grupos e regentes para participar

4.1.1.1 Por que se mobilizavam para participar?

Várias razões levavam os coros a se apresentar nos Festivais. Uma delas está relacionada à curiosidade dos grupos em conhecer o trabalho uns dos outros e seus repertórios. No relato de Agostinho Ruschel:

E a busca sempre de... aquela curiosidade de [saber] o que fulano vai fazer, aquela curiosidade de um querer ver o que o outro fez, aquelas surpresas e tal, o que tu vai fazer, vamos ver no dia e tal. Então era uma coisa sempre muito lúdica, sabe? Até lúdica. Era muito bom. [...] Quando tu comentavas com um regente: “E daí, como é que tá o pessoal, lá?” “Estamos preparando”. Era julho, por aí, o Festival era em outubro: “Estamos preparando. E tu, como é que tá?” (Agostinho Ruschel, p. 2).

Dessa forma, os Festivais passaram também a ser o principal motivo da preparação de alguns grupos: “A perspectiva do ano era o Festival de Coros. O mês de outubro era esperado. Então, praticamente as músicas que a gente ia cantar no Festival, essas já eram badaladas, já eram ensaiadas, eram passadas. Chegava o Festival, estavam todas prontas” (Agostinho Ruschel, p. 1). O coordenador do Coral do Carmo enfatizava, em uma entrevista ao jornal *Correio do Povo*: “Sabe lá o que é passar um ano bolando músicas que os gaúchos vão ouvir? Esse é o nosso maior estímulo” (*Correio do Povo*, 19/10/1972).

Uma segunda razão relaciona-se às interações que se estabeleciam entre os participantes. Octavio Longhi destaca a questão da socialização:

O importante era participar do Festival, né? E também, não [tinha] tanta importância se a gente fosse ou não classificado. Nós, em uns anos fomos, em outros anos não fomos, porque havia uma classificação. Havia o primeiro grupo e depois aí era formado um segundo grupo que fazia a outra parte do Festival⁶³. Que eu me lembre era assim, mas para os nossos cantores o principal era participar. Todos gostavam de participar e depois encontrarem colegas de outros corais que conheceram, enfim, essa parte mais de sociabilidade, digamos. E isso tem muito valor (Octavio Longhi, p. 6).

O regente Agostinho Ruschel destaca uma terceira razão, referente às aprendizagens como motivadoras da participação:

Era impressionante como era assim, era um ímã, sabe? Que atraía, que motivava, que empurrava [...]. O Festival se tornou um ponto de referência regional, depois nacional, depois internacional. Motivação total para o canto coral. Não só para cantar em coro, mas para melhorar a técnica no coro, para os regentes se aperfeiçoarem, sabe, para buscarem repertório, para trocarem ideias e etc. e tal (Agostinho Ruschel, p. 2).

O mesmo entrevistado destaca que o desejo de participação dos grupos e regentes nos Festivais era “fruto daquela convivência toda, daquele aprendizado todo, aquele clima positivo de impulso, de incentivo pra cantar” (Agostinho Ruschel, p. 12).

⁶³ Refere-se ao segundo final de semana, quando cantavam os finalistas.

O maestro Gil de Roca Sales aponta uma quarta razão: os Festivais representavam um espaço que conferia visibilidade, diante de uma plateia numerosa, para a expressão do canto coral no estado:

Tinha coros que não cantavam nos seus locais de origem. Ficavam ensaiando um ano só para vir cantar aqui uma vez ou duas, no Festival de Coros. Isso era comum. Com todos os coros do interior. E até aqui em Porto Alegre, eu acho... é que aqui tinha poucos coros também... especialmente os coros do interior não tinham onde se apresentar (Gil de Roca Sales, p. 5).

Gil refere-se ao desejo de os grupos retornarem a cada nova edição não só para assistirem as apresentações dos outros coros, mas também porque os Festivais representavam um espaço de visibilidade para a mostra de trabalhos corais:

Ele [o Festival] teve tudo para ir pra frente, e os coros que vinham pra cá uma vez – outra coisa que chamava a atenção [...]: os coros que vinham uma vez nunca mais deixavam de vir. Os próprios corais achavam tão interessante participar não só para assistir outros coros, mas para serem apreciados pelo povo (Gil de Roca Sales, p. 10).

Sérgio Figueiredo compartilha do mesmo entendimento, de que os Festivais serviram como espaço de visibilidade dos trabalhos corais: “Havia e há muitos corais que não têm público, não têm plateia, a não ser nas comemorações das suas próprias unidades, vamos dizer, estudantis, unidades acadêmicas” (Sérgio Figueiredo, p. 11).

Os entrevistados trazem os motivos que os faziam participar dos Festivais, denotando, em todos os comentários, a relevância dos eventos e revelando indícios pedagógico-musicais que ajudam a explicar o que os ligava uns com os outros em redes de interdependência (ELIAS, 2008).

4.1.1.2 Como faziam para participar?

Havia grupos participantes que tinham dificuldades em angariar fundos para os deslocamentos, mas buscavam formas de viabilidade econômica por meio de empréstimos ou através da organização de apresentações específicas que visavam à arrecadação da bilheteria para auxílio de viagem. Esse foi o caso, por exemplo, do Coral de Florianópolis: o ônibus foi patrocinado pelo governo do estado de Santa Catarina, mas a Associação dos Festivais já havia cancelado sua vinda por não ter mais onde hospedar tantos cantores. O grupo se mobilizou e conseguiu ficar em um hotel, em

Porto Alegre. Haviam conseguido o espaço para um espetáculo em horário nobre de uma TV de sua cidade de origem e os cantores saíram às ruas vendendo sete minutos de publicidade para empresas comerciais ao valor de mil cruzeiros cada. A publicidade foi além da TV, pois jornais e rádios anunciavam também a viagem do grupo e o espetáculo, além dos patrocinadores (Correio do Povo, 19/10/1972).

Também um coro colombiano fez caixa através da organização de recitais, bailes e venda de rifas (Correio do Povo, 21/10/1978). Todas essas estratégias para angariar fundos eram divulgadas pelo *Correio do Povo* com a intenção de que outros grupos pudessem fazer o mesmo, ou que conseguissem sensibilizar os governos de estados e municípios para que viabilizassem economicamente a vinda dos coros, e, ainda, tinha o intuito de tocar o público no sentido de que pudesse valorizar o esforço dispendido pelos grupos para comparecerem aos Festivais.

A forma de viabilizar a vinda do Coral da União da Mocidade Batista Dois de Julho, da Bahia, encontrada por alguns cantores, foi a de pagarem pessoas para ficarem trabalhando em seu lugar (Correio do Povo, 18/10/1972). Houve coros que solicitaram sua inscrição mesmo que os cantores tivessem que pagar sua passagem e hospedagem com recursos próprios (Correio do Povo, 06/07/1975).

Alguns grupos específicos participaram dos Festivais porque seus regentes receberam convite para que participassem, o que provavelmente fazia parte da estratégia de renovação dos coros, por parte da Associação. A regente peruana Luchy González relatou que Ribeiro a conheceu como pianista de um concerto da OSPA e como cantora de dois coros peruanos. O secretário da Associação convidou-lhe para se apresentar com seu coro no Festival de 1975. Luchy revela que estavam em processo de criação do coro quando receberam o convite para virem ao Festival: “Não existia o coro!” Dos gerentes da empresa de aviação peruana exigiu: “Temos que ir, porque eu me comprometi com o professor Ribeiro!’ ‘O coro?’ [Risada] Isso foi incrível, uma loucura, mas a fiz uma vez!” (Luchy González, p. 5-7).

4.1.2 O que era exigido: o *habitus* gerado a partir da participação nos Festivais

4.1.2.1 O repertório musical

Críticos do *Correio do Povo* depreciavam o repertório de caráter popular apresentado por alguns coros e reforçavam o ideal de execução do repertório eurocêntrico, reiterando a necessidade de

despertar [...] as novas gerações para o gosto da música elevada e para apreciá-la e distingui-la através de critérios sadios. Embora ainda se notem preferências por certas melodias em voga ou pelo pitoresco de algumas páginas folclóricas, ressaltado no conteúdo anedótico e os reboleios coreográficos, não resta dúvida que existe uma positiva e estimulante reação em face da música séria. Eis como se forma o público do futuro (*Correio do Povo*, 15/10/1970).

Dessa forma, enfatizavam o interesse crescente, pelos grupos que estavam iniciando e que realizavam repertório “simples e popular”, por outras obras, especialmente as renascentistas (*Correio do Povo*, 09/10/1969). A escolha de obras da música “cultura” era ressaltada como forma de demonstrar a qualidade de um grupo coral, ao mesmo tempo em que o uso de peças de efeito – como, por exemplo, com finais impactantes – para agradar o grande público, era criticado. Um articulista enfatizava a contribuição dos coros argentinos e uruguaios no “depuramento de repertório” representado pela música “erudita” (*Correio do Povo*, 14/10/1975).

Roberto Zeidler, regente do Coral Acadêmico 11 de Agosto, formado por discentes do curso de Direito da Universidade de São Paulo (USP), também considerava a música coral superior à música popular:

Cantamos música popular para, ao mesmo tempo que tornamos bem mais acessível nossa mensagem, elevamos a manifestação musical popular, através de uma forma artística elevada, que é o coral. Pois, como se sabe o canto coral não é um gênero musical popular. Sua estrutura é bem mais elevada, mais complexa. Para que se constate isso, basta observar que o coral é um conjunto a quatro vozes, o que já chega para tornar-se bem mais complexo que a simples música popular (*Correio do Povo*, 13/10/1971).

O regente compara dois tipos de fazer musical que se fundamentam em práticas sociais bastante distintas, para os quais não poderiam ser utilizados os mesmos critérios de avaliação, quais sejam: o canto a várias vozes, característico da música coral, comparado à melodia acompanhada, distintiva da canção urbana. Nessa comparação entre canto coral e música popular fica evidenciado o caráter civilizatório que aparece durante o período militar, semelhante ao que ocorria na política cultural do governo Vargas, no qual a música, entendida como “música culta”, fazia parte da formação dos indivíduos e deveria ser amplamente difundida em todas as camadas sociais (SOUZA, 1999, p. 21).

A escolha do repertório

Uma questão sempre trazida pelos regentes, fosse em entrevistas ou em conversas entre eles, estava relacionada à escolha do repertório a ser cantado nos Festivais. Era preocupação de Gil de Roca Sales “colocar sempre uma música, não todo o repertório novo, mas não repetir de um ano para o outro. E, além disso, trazer uma música ‘de certo peso’; então ficava ensaiando meses a fio” (Gil de Roca Sales, p. 2).

Com relação à escolha do repertório para apresentação nos Festivais, pelo Coral 25 de Julho de Porto Alegre, Hohlfeldt lembra:

Em primeiro lugar tu tinhas que ter uma *pièce de résistance* pra levantar o público. Nos primeiros anos era *Die Jugend*⁶⁴... depois já... por exemplo, então tinha que arranjar... O *Xangô*⁶⁵ foi uma delas. Então tinha que ter pelo menos uma peça, assim, daquelas de fechar. Outras que a gente... por exemplo... nós temos *Vassourinhas*⁶⁶. Então tinha que ter... primeira coisa é uma peça dessas que era pra fechar a apresentação, pra levantar o público. Depois, tinha os outros, quer dizer, tinha três ou quatro peças que você podia... Então se trabalhava com isso aí (Antônio Hohlfeldt, p. 20).

Ainda questionado sobre se os grupos traziam inovações na escolha do repertório, o entrevistado pondera que “não podia correr risco” e errar fazendo músicas que não agradassem ao público (Antônio Hohlfeldt, p. 20). Alguns regentes optavam por obras de ritmo marcante, de matriz africana, tais como *Estrela é lua nova*⁶⁷, de Villa-Lobos, que tem voz solista sobre um acompanhamento coral. A regente Anna Molz, do Coral da UFSM, além de regente, também cantora, aproveitava-se dessa dupla condição para impactar o público, como recorda Anita: “De repente, ela se vira e faz um solo, e fica fazendo um solo. Lembro até hoje” (Anita Campagnolo, p. 7).

Para Joclei Bohrer, o Festival, especialmente na fase gaúcha, “exigia que você tivesse uma peça de efeito, uma peça mais difícil, uma peça mais trabalhosa, uma peça mais tranquila para o coro poder quebrar o gelo”. Olhando os programas musicais referentes aos Festivais, reitera: “todos eles têm uma peça que vai fazer o público

⁶⁴ *Lass doch der Jugend ihren Lauf*: melodia popular alemã. Arranjo a quatro vozes do maestro Aloysius Staub, ex-regente do Coral Misto 25 de Julho de Porto Alegre. Fonte: Arlindo Mallmann, cantor do Coro Masculino 25 de Julho de Porto Alegre.

⁶⁵ Canto-fetichê de macumba, recolhido no Rio de Janeiro, por Villa-Lobos, e arranjada para coro misto a cinco vozes. Copyright: 1929 (MinC/IBRAM Museu Villa-Lobos, 2010, p. 186).

⁶⁶ Arranjo coral do maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca sobre melodia popular (frevo), de Matias da Rocha (MATHEUS, 2010, p. 41).

⁶⁷ Canto-fetichê de macumba, recolhido no Rio de Janeiro, por Villa-Lobos, e arranjada para canto solista e coro misto a cinco vozes. Copyright: 1929 (MinC/IBRAM Museu Villa-Lobos, 2010, p. 186).

gostar, de bater palma; outra peça, mais lentinha, vai fazê-los pensarem um pouquinho, mais agradável etc. e tal. Quer dizer, peças de efeito” (Joclei Bohrer, p. 5-6). Segue exemplo da seleção de músicas feita pelo entrevistado para o Festival de Coros de 1978, com o Coral União, da Sociedade de Canto União, de Estância Velha: *Every Time* (Negro Spiritual), *Anzoletto und Estrella*⁶⁸, de Carl Millöcker, *O Pequeno Tamborileiro*⁶⁹, de Katherine K. Davis, *El dia que me quieras*⁷⁰, de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera e *Exultate Deo*, de Alessandro Scarlatti (1660-1725).

Octavio Longhi, por sua vez, com o Coral de Canoas, evidencia o *habitus* que pouco a pouco se fixava pela participação nos Festivais, legitimando determinadas práticas musicais. Preocupava-se em levar peças de caráter popular e também obras “eruditas” mais conhecidas do público. Relata ter escrito muitos arranjos para o grupo e que nunca se negou a ceder partituras a quem lhe solicitava. Tinha o cuidado de não inscrever duas músicas com o mesmo arranjador e procurava realizar uma peça original para coro (Octavio Longhi, p. 9). Comenta, ainda, que o coro “sempre teve algum destaque, mas talvez pelos solistas que nós tínhamos” (Octavio Longhi, p. 7).

Na escolha do repertório dos coros juvenis, Marisa Viero revela as relações de poder que se estabeleciam entre os agentes que participavam dos Festivais. Embora não houvesse nenhuma obrigatoriedade com relação ao repertório para os coros infantis e juvenis, podendo trabalhar livremente com relação à questão cênica, afirma que procurava levar peças que fossem “para satisfazer o gosto do Festival, o gosto dos organizadores desse encontro” (Marisa Viero, p. 36-37) e outras mais jocosas com cena, onde dava liberdade para a criação coletiva. No Festival de 1971, no espetáculo vespertino, apresentou o seguinte repertório, com o Orfeão do Ginásio Estadual Souza Lobo, de Porto Alegre: *Canción*, de Juan del Encina (1468-1529), *Uirapuru*, de Waldemar Henrique (1905-1995), *Foi boto, sinhá*, de Waldemar Henrique e *Volta ao mundo em 10 minutos*, um *pot-pourri* de canções de diversos países, com arranjo da própria maestrina. Sobre a elaboração do arranjo comenta:

Começamos: “*Vou-me embora, vou me embora prenda minha, tenho muito o que fazer*” [cantando] com lenços azuis abanando e “*Lá em cima está o tiroliroliro, lá embaixo está o tirolirolá*” [cantando], com dança que a professora de dança me ajudou. A filha da Lya Bastian Meyer me ajudou a fazer as danças e o coro cantava “*Lá em cima ta o tiroliroliro*” [cantando]. Depois, que mais que teve? “*Luna que se quiebra sobre las tinieblas de tu*

⁶⁸ Canção da opereta “Gasparone”, do compositor austríaco Carl Millöcker (1842-1899).

⁶⁹ Canção natalina escrita pela compositora norte-americana Katherine K. Davis (1892-1980).

⁷⁰ Canção argentina de Carlos Gardel (1890-1935) e Alfredo Le Pera (1900-1935).

soledad” [cantando]... fomos pra Espanha, fomos pra Polônia, cantamos em polonês, porque eu sou de origem... cantamos em italiano. Qual foi a música? Não me lembro agora. E depois... Tudo isso com cena. De “*My fair lady*” um trecho. Conseguimos sombrinhas transparentes... (Marisa Viero, p. 3).

Flávio Oliveira ressalta, com o passar das edições dos Festivais, o aspecto do modismo na realização de determinados repertórios (Flávio Oliveira, p. 17). Por meio da troca de partituras entre os regentes, havia determinadas músicas que se consagravam por coros e plateias e eram repetidas ano a ano, o que destaca a característica dos festivais como instâncias de legitimação e consagração de produtos artísticos (FLÉCHET, 2013, p. 265). Assim, visando a evitar a repetição, no 3º Festival Internacional de Coros, em 1975, conforme aludido anteriormente, foi incluído, no inciso VIII de seu regulamento: “É livre o repertório. Todavia, além dos números que gostaria de cantar, cada coral deve inscrever mais três números para substituir aqueles que, a juízo da Associação, já tenham sido demasiadamente ouvidos ou sejam pouco interessantes”. Dessa forma, cabia à Associação dos Festivais de Coros a decisão sobre a eventual substituição de músicas, prática que lhe concedia também o papel de coordenação artística dos eventos. Com relação a esse aspecto, o secretário da Associação e também apresentador dos Festivais comentou, em carta a frei Pio que “o público já não está aceitando certos números de um ano para o outro” como, por exemplo, *Estrela é lua nova*, de Villa-Lobos (1887-1959), *Foi boto, sinhá*, de Waldemar Henrique (1905-1995), *Pequena marcha para um grande amor*, de Juca Chaves (1938-), com arranjo de Gil de Roca Sales, e *La Bataille*, de Clément Janequin (1485-1558) (Carta a Frei Pio, em 29/11/1973).

Havia uma atenção para com o repertório que não era restrita somente aos regentes. Segundo Agostinho Ruschel, os cantores também se envolviam: “A gente já pensava, a gente inclusive já comentava: ‘Bah, o ano que vem nós podíamos cantar aquela música, aquela, aquela outra e tal.’ Quer dizer, havia sempre uma perspectiva; o ponto de referência era o Festival de Coros” (Agostinho Ruschel, p. 1).

A regente Dinah Néri Pereira somente apresentava-se com o Orfeão Artístico do Instituto de Educação se o repertório estivesse “impecável”, como conta Lídia Ferreira: “Ela retirou uma música, em uma ocasião, que eu não vou me recordar... nós estávamos nos preparando para ir à Reitoria [da UFRGS], para a apresentação dos Orfeões, e nós não cantamos como ela queria; e ela falou: ‘Está riscado do programa!’” (Lídia Ferreira, p. 5).

A preocupação com o que seria apresentado à plateia dos Festivais parecia ser uma constante, inclusive como forma de atraí-la para o trabalho do coro, já que a votação para a seleção dos grupos finalistas era realizada pela plateia. Os cantores ocupavam-se com a aprendizagem de um repertório, para a apresentação ao público dos Festivais, que envolvia “uma peça clássica, uma peça religiosa” e, além dessas, Agostinho Ruschel “sempre procurava fazer uma surpresa”, com uma música “do momento”:

Aos poucos, cada coral queria mostrar uma coisa diferente, também, sabe? Todo mundo queria estar na mídia [rindo], entende? Não para querer ser melhor que o outro, mas [porque] queriam oferecer uma coisa diferente para o público, isso era o que atraía o público também. Esperavam os corais: ‘vamos ver o que esse vai fazer e o que esse aqui’ (Agostinho Ruschel, p. 6).

O entrevistado salienta que “o pessoal gostava de canto coral”. Assim, preocupava-se em levar aos Festivais músicas conhecidas do público. Em certa ocasião, fez o arranjo para uma música de novela:

Eu fiz um arranjo e o pessoal gostou muito, me pediram, era do *Fogo sobre Terra*⁷¹. Então é simples, é simples, mas dá um efeito. É do Tom e do Vinicius. [E canta]: “A gente às vezes tem vontade de ser um rio cheio pra poder transbordar; uma explosão capaz de tudo romper, um vendaval capaz de tudo arrasar; a gente às vezes tem vontade de ter um canto escuro pra poder se esconder...” mas era muito lindo aquilo e o pessoal, pá! O pessoal via a novela e esse era um aspecto que atraía o público, também (Agostinho Ruschel, p. 6-7).

Após o Festival de 1976, o jornal *Correio do Povo* precisou fazer retratação pública com relação à crítica feita a uma “peça popular brasileira”, de título *Edmundo* – conforme argumento da imprensa – apresentada em inglês, por um coro; ocorreu, então, de a instituição mantenedora deste grupo ter enviado à redação do jornal carta dando informações a respeito da música, tais como data de sua composição, compositor e também dados sobre a versão em português a partir da canção original, *In the Mood*⁷², em inglês (*Correio do Povo*, 07/11/1976).

⁷¹ Novela da Rede Globo de Televisão, de autoria de Janete Clair, exibida entre 1974 e 1975, revelava “os conflitos entre a modernidade urbana e a tradição rural”. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fogo-sobre-terra.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2015. A canção homônima é de Toquinho (1946-) e Vinicius de Moraes (1913-1980).

⁷² Escrita por Joe Garland, em 1939, não possuía letra, a qual foi acrescentada mais tarde, por Andy Razaf. Sua versão para o português “Edmundo” foi criada posteriormente e tornou-se popular (*Correio do Povo*, 07/11/1976).

Jair Ferreira, ex-cantor do Coral da UFRGS, ressalta que o repertório dos grupos, com o passar das edições, foi-se sofisticando:

Vários coros fazendo coisas distintas e com uma dificuldade técnica muito grande, boa parte dessas músicas eram modernas e o tom não era tão fácil de você... não é a lógica, não é a harmonia lógica. Então, realmente, os repertórios foram mudando e mantiveram-se coisas antigas, de boa qualidade, mas foram incorporadas composições que não existiam antes e que passaram a existir, que ganharam prêmios de composição e foram incorporadas (Jair Ferreira, p. 11).

Para Miriam Matte, ex-cantora, “sempre tinha coisas inéditas de todos os corais. Todo mundo levava muito a sério. Os regentes e os cantores também levavam muito a sério o Festival. Aquilo lá era, assim, o supra-sumo pra nós” (Miriam Matte, p. 18). A preocupação dos grupos com a apresentação de obras novas a cada ano era uma constante para regentes e cantores. Em entrevista ao *Correio do Povo*, Frei Pio, coordenador do Coral do Carmo, de Recife, afirmava que o coro “já volta pensando em renovar o repertório para apresentá-lo no próximo ano aqui, em Porto Alegre” (*Correio do Povo*, 05/10/1971). Para Arimatéas, cantor do mesmo grupo, todos desejavam, a cada ano, “apresentar uma coisa nova [...]” (José Arimatéas, p. 5).

Também Anita Campagnolo, ex-cantora e ex-regente nos Festivais e seus colegas cantores “não perdia[m] um Festival”, já que assistiam aos outros grupos “lavando a alma” (Anita Campagnolo, p. 25): “A gente ia assistir coisa boa, entende? A gente tinha certeza que ia sentar lá e que ia escutar coisas maravilhosas e isso ia servir de incentivo – e serviu – porque quando se voltava a gente queria mais. A gente queria crescer” (Anita Campagnolo, p. 22).

Alguns regentes reclamavam da falta de partituras para coro (*Correio do Povo*, 18/10/1972), o que, a propósito, seria um dos motivos para a criação de um seminário para regentes como um momento de encontro de todos os profissionais envolvidos nos Festivais. Os regentes nunca conseguiram se organizar para a realização desses seminários, embora em todas as edições essa necessidade fosse lembrada. Assumiam, diante dessa questão, uma posição passiva, esperando que a Associação dos Festivais, como liderança, se responsabilizasse também pela organização do encontro.

As trocas de partituras entre os coros pareciam não ser um procedimento simples. Às vezes um repertório era considerado exclusividade de um determinado coro. Nas palavras de Ribeiro: “A verdade é que salvo as habituais exceções, a maioria dos Coros e dos Regentes tem ciúme do seu repertório e salta como tainha, como diz o

gaúcho, na hora de entregar um arranjo de sucesso” (Carta ao maestro Arlindo Teixeira em 07/06/1972).

Outra questão estava relacionada ao custo envolvido na aquisição de partituras àquela época. Por vezes, exigia a mobilidade dos regentes. O regente Gil de Roca Sales, por exemplo, “ia até o Rio para pegar, às vezes, repertório, porque o repertório dos nossos coros, aqui, era muito limitado, muito restrito [...]” (Gil de Roca Sales, p. 1).

Com relação ao repertório escasso para coro, Anita Campagnolo relata: “Eu vivia escrevendo para a [editora] Irmãos Vitale, em São Paulo, quando vinham os catálogos. Aí tu compravas assim, na cega... ‘Ah, eu acho que essa aqui deve ser boa; porque não tinha como...’” (Anita Campagnolo, p. 23).

Jair Ferreira conta o esforço do Coral da UFRGS para conseguir cantar uma obra específica, àquela época:

[Era o] *Pater Noster*, de Gallus, que nós buscamos, assim, com uma dificuldade tremenda para o Festival de 74, porque nós não tínhamos e o Renato Koch dizia ‘temos que fazer, é muito lindo!’ ‘São dois coros a quatro vozes que se equilibram’. Aí nós tínhamos um colega que tinha uma tia, na Itália. Ele escreveu para ela, a tia não achou a partitura, mas achou um disco em quarenta e cinco rotações. Aí nós ouvimos o disco: ‘ah, é maravilhoso, mesmo!’. O disco tinha editora. Ele escreveu pra editora e o editor nos mandou a partitura (Jair Ferreira, p. 7-8).

A troca de partituras entre alguns grupos proporcionava o desenvolvimento de repertório em uma época em que não havia facilidade em se conseguir partituras. Segundo Gil,

os coros iam fazendo intercâmbio. Especialmente os coros que vinham da Argentina, do Chile, de fora do Brasil, porque a tradição deles é mais antiga do que a nossa. Os nossos coros aqui do Brasil iam pedindo músicas de outros países. Isso me chamou a atenção. Isso foi variando muito o repertório (Gil de Roca Sales, p. 1).

Hohlfeldt lembra as trocas de partituras entre os regentes. Conta que certa vez o Coral 25 de Julho solicitou a cópia de uma obra interpretada pelo Ars Nova – coro da UFMG – e conseguiu a música – o *Galo Garnizé*⁷³ –, que era um arranjo de seu regente, Carlos Alberto Pinto Fonseca. Também o próprio “25” presenteou outro grupo com uma partitura de *Xangô*, que fazia parte de seu repertório, nos Festivais (Antônio Hohlfeldt, p. 14).

⁷³ Arranjo coral sobre melodia do folclore mineiro (MATHEUS, 2010, p. 41).

Os integrantes do Coral da UCS não definiam o repertório a ser cantado; essa era sempre uma tarefa do regente Nestor Wennholz, que “era um ótimo arranjador” e ficava atento às solicitações dos cantores para que fizesse arranjos de algumas músicas populares que se destacavam nos festivais da canção. A entrevistada era a copista desses arranjos para o grupo, escrevendo as partituras em uma matriz a ser mimeografada, já que não havia fotocopiadoras (Anita Campagnolo, p. 22).

A própria Associação dos Festivais, ao orientar o presidente da *Asociación Coral Polifónica de Resistencia*, na Argentina, sobre como organizar festivais de coros, sugeria: “O repertório é livre, dando chance a que cada coro apresente o que lhe agrade mais cantar. Como as platéias são sempre populares em sua maioria, convém incluir números de folclore ou populares, além de música de mais profundidade” (Carta a Claudio Domínguez, em 08/05/1973).

Repertório e contexto sociopolítico

Naquele período, a música de concerto era menos visada pela censura, já que, em sua maioria, não fazia uso de texto que revelasse “mensagens de protesto ou não-alinhamento ao regime ditatorial” (SOARES, 2006, p. 11). No entanto, nos eventos, a preocupação encontrava-se menos com relação ao repertório apresentado que com a reunião pública. Havia vigilância com relação à manutenção da ordem social, com a prática de vigilância às aglomerações públicas (NAPOLITANO, 2004).

A maior parte do repertório dos Festivais era formada por músicas da renascença, do folclore brasileiro e “uma ou outra” música considerada de “protesto” que tocava no rádio e que, portanto, era liberada pela censura (Jair Ferreira, p. 13). Foram apresentadas nos Festivais quatro músicas que se caracterizavam como de crítica ao sistema sócio-político-econômico: *Viola Enluarada*, *Tributo a Martin Luther King*, *Roda Viva* e *Moteto em Ré menor*. A primeira foi *Viola Enluarada* (1967), de Marcos Valle (1943-) e Paulo Sérgio Valle (1940-), apresentada pela primeira vez nos Festivais de Coros, em 1969, e interpretada, paradoxalmente, pelo Orfeão dos Cadetes da Brigada Militar, de Porto Alegre, com arranjo de Nestor Wennholz e regência de Dinah Néri Pereira, conforme impresso no programa musical do Festival de Coros de 1969 (Anexos C e D). Eram “coisas ditas com segunda intenção” e que, como não deixavam a crítica evidente, não eram censuradas: “*Viola Enluarada* tem um texto que pode ser encarado como revolucionário, mas tocava no rádio, então... tocar no rádio ou tocar no Festival dá na mesma” (Jair Ferreira, p. 12).

Músicas que fizessem menção à falta de liberdade de expressão e às atrocidades do sistema eram censuradas, na época, o que levava os compositores a comporem letras que não tivessem o conteúdo claramente explicitado, como é o caso de *Viola Enluarada*:

A mão que toca um violão
Se for preciso faz a guerra,
Mata o mundo, fere a terra.
A voz que canta uma canção
Se for preciso canta um hino,
Louva à morte.
Viola em noite enluarada
No sertão é como espada,
Esperança de vingança.
O mesmo pé que dança um samba
Se preciso vai à luta,
Capoeira.
Quem tem de noite a companheira
Sabe que a paz é passageira,
Pra defendê-la se levanta
E grita: Eu vou!

Viola Enluarada foi apresentada, em 1972 e 1977, pelo Coral de Câmara da Associação dos Funcionários da ICOTRON⁷⁴, de Gravataí, com arranjo e regência de Agostinho Ruschel. Em 1973, com arranjo de Damiano Cozzella (1929-), foi interpretada pelo Coral da Universidade de Caxias do Sul, sob regência de Anita Campagnolo (áudio 1) e pelo Coral do SESI, de Brasília, regido por Nelson Mathias. Jocelei Bohrer salienta a *performance* dessa música por um coro que “era muito irreverente” e que cantava a palavra “liberdade”, ao final da música, “fazendo zoeira”, com caráter de protesto. No entanto, a “leitura” da obra não era unívoca. Com relação à mesma canção, Anita Campagnolo comenta:

De uma certa forma, a gente era um pouco alienado com essa questão da ditadura, sabe? A gente não percebia muito, mesmo nessa música, se tu vais analisar, claro que tu vêes que tem, mas, na época, tu não percebias. Tu ouvias a música, tu achavas bonita, tu não fazias a ligação com a ditadura (Anita Campagnolo, p. 27).

A pergunta sobre relações possíveis entre repertório e contexto sociopolítico provocou, na regente, a continuidade da reflexão:

⁷⁴ Atualmente denomina-se empresa Epcos, foi fundada em 1954 e produz componentes eletrônicos. Situa-se no bairro Parque dos Anjos, em Gravataí – RS. Disponível em: <<http://areaguas.com/rio-grande-do-sul-tdk-epcos-amplia-fabrica-de-gravatai/>>. Acesso em: 23 abr. 2015. Ver, ainda, propaganda no programa musical do Festival Internacional de Coros de 1974 (Figura 44).

No momento em que tu escolhes uma música, que o regente escolhe uma música para o coral, queira ou não queira, sempre tem um “que” político atrás daquilo ali. No ano passado eu dei pro meu coro *A que florezca mi pueblo*⁷⁵... a letra é bem da época da... que eu acho maravilhosa e sempre acompanhei essa luta aqui dos países latino-americanos, sobretudo através da música da Violeta Parra... da Mercedes Sosa, eu sempre acompanhei isso. Mas naquela época a gente não colocava isso em repertório. Eu não sei porque, também. [...] E agora que tu estás me falando, realmente, pensando nisso, eu vejo que “foi um rio que passou em minha vida”. Não percebi nada (Anita Campagnolo, p. 27-28).

Damiano Cozzella fez também o arranjo⁷⁶ da música *Tributo a Martin Luther King* (1967), de Wilson Simonal (1939-2000) e Ronaldo Bôscoli (1928-1994), que foi apresentada pela primeira vez no Festival Pan-americano de 1970, pelo Coral da USP, tendo Benito Juarez de Souza como regente. O texto faz menção à luta pela igualdade racial:

Sim, sou um negro de cor
Meu irmão de minha cor
O que te peço é luta sim, luta mais
E a luta está no fim
Cada negro que for, mais um negro virá
Para lutar com sangue ou não
Com uma canção também se luta irmão
Ouvir minha voz, lutar por nós
Luta negra de mais é lutar pela paz
Luta negra demais para sermos iguais

Tributo a Martin Luther King foi apresentada ainda em 1971, pelo Coral Villa-Lobos, de Presidente Prudente – SP, com regência de Joel Antonio de Lima Genésio e, no mesmo ano, pelo Coral Universitário da Paraíba, com regência de Arlindo Teixeira.

Roda Viva, de Chico Buarque (1944-), foi apresentada duas vezes. A primeira, em 1968, pelo Coral da Faculdade de Medicina de Pelotas – RS, sem indicação do arranjador (Programa Musical do Festival de 1968). A segunda, em 1971, pelo Coral do

⁷⁵ “Quiero cantarle a mi tierra y que florezca dentro del clima mi pueblo y su primavera / Inaugurar mil palomas de pan y que no mueran/ Quiero elevarme en un grito y tal vez pueda tomar el sol de la mano cuando se aleja para quitarle la luz y la voz/ mi pueblo espera/ Cuando tú te pares a mirar la vida en el vértice justo del tiempo y la luz verás la grandeza del hombre y su día, su camino nuevo, su canción azul/ Quiero brotar en la espiga de la conciencia del hombre nuevo que lucha por su mañana y proclamar su tiempo azul de pie dando la cara”. Música e letra de Rafael Paeta e Damián Sánchez. Gravada por Mercedes Sosa, em 1975. Disponível em: <<http://www.cancioneros.com/nd/759/0/a-que-florezca-mi-pueblo-mercedes-sosa>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

⁷⁶ Damiano Cozzella, a partir de 1967, começou a escrever arranjos de canções populares urbanas para o Coral da USP. O grupo era ligado à UNE e aos centros acadêmicos e foi formado “como uma resposta ao endurecimento da ditadura militar”, de forma que “cantar música popular brasileira urbana fazia parte da proposta de engajamento político do grupo” (CAMARGO, 2010, p. 32).

Carmo, de Recife, com arranjo de M. Bezerra e regência de Nilo Roberto Santos. A letra “foi vista como uma síntese das contradições do criador que perde sua liberdade de criação ao inserir-se no sistema comercial de canções” (NAPOLITANO, 2010, p. 165):

Tem dias que a gente se sente como quem partiu ou morreu	A gente vai contra a corrente até não poder resistir	A roda da saia, a mulata Não quer mais rodar, não senhor	O samba, a viola, a roseira um dia a fogueira queimou
A gente estancou de repente ou foi o mundo então que cresceu	Na volta do barco é que sente o quanto deixou de cumprir	Não posso fazer serenata a roda de samba acabou	Foi tudo ilusão passageira que a brisa primeira levou
A gente quer ter voz ativa no nosso destino mandar	Faz tempo que a gente cultiva a mais linda roseira que há	A gente toma a iniciativa, viola na rua, a cantar	No peito a saudade cativa, faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva e carrega o destino pra lá	Mas eis que chega a roda-viva e carrega a roseira pra lá	Mas eis que chega a roda-viva e carrega a viola pra lá	Mas eis que chega a roda-viva e carrega a saudade pra lá
Roda mundo, rodagigante, rodamoinho, roda pião	Roda mundo, rodagigante, rodamoinho, roda pião	Roda mundo, rodagigante, rodamoinho, roda pião	Roda mundo, rodagigante, rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração	O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração	O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração	O tempo rodou num instante nas voltas do meu coração

Moteto em Ré menor, mais conhecido como *Beba Coca-Cola*, com música de Gilberto Mendes (1922-) sobre poema de Décio Pignatari (1927-2012), foi composto em 1967 e apresentado pelo Coral Villa-Lobos, de Presidente Prudente – SP, em 1973, sob a regência de Joel Antonio de Lima Genésio. Foi ainda interpretado pelo mesmo regente, em 1978, com o Coral Arte Vocal, da Delegacia Regional Tributária de Ribeirão Preto – SP:

Figura 35: Poema concretista *Beba Coca-Cola* (1957)⁷⁷



Fonte: <<https://oficinaescritacriativaufabc.wordpress.com/2013/10/31/beba-coca-cola-decio-pignatari/>>

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=beba+coca-cola+d%C3%A9cio+pignatari>>. Acesso em: 21 mar. 2015; Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv5.1/vol5-1/mendes.htm>. Acesso em: 21 mar. 2015.

O coro de Presidente Prudente notabilizou-se pela *performance* do *Moteto em Ré menor*, de maneira que, em todas as edições dos Festivais de que participou, o público solicitava que a obra fosse interpretada. A peça explora ritmicamente o texto do poema, utilizando-se da decomposição e recomposição das palavras “Coca-Cola”. Segundo o compositor⁷⁸, o poema faz uma crítica ao imperialismo norte-americano. Porém, isto nem sempre é percebido, pois o público precisa estar atento até o final da peça, onde a palavra “cloaca” – outra combinação das palavras que denominam aquela marca de refrigerante – é pronunciada pelos cantores do coro, enquanto alguns painéis com a mesma palavra são levantados (SOARES, 2006, p. 104).

No entanto, os comentários encontrados em artigo do jornal *Correio do Povo*, e feitos pelo próprio maestro, Joel Antonio de Lima Genésio, dizem respeito somente às questões técnico-musicais da obra. Na entrevista, nenhuma referência foi feita ao poema de Pignatari, que representava uma crítica ao projeto do governo militar para o Brasil, de abertura econômica ao capital estrangeiro. No poema, o anúncio “Beba Coca-Cola” é desconstruído para ser reconstruído em forma de anti-anúncio” (KHOURI, 2007, p. 19). O regente defendeu a necessidade de se trabalhar a música contemporânea nos coros, afirmando que na época ela “ainda” era “encarada mais para o lado satírico e não reconhecida como uma pesquisa séria, como a tentativa de encontrar novos caminhos, de buscar novas soluções”. Para o entrevistado, a música contemporânea seria “necessária como pesquisa de som, [sendo] de suma importância para o desenvolvimento da percepção rítmica e auditiva dos cantores” (*Correio do Povo*, 12/10/1975).

No Festival de 1964, realizado em outubro, ou seja, sete meses após o golpe militar, o Coral Cachoeirense, de Cachoeira do Sul – RS, apresentou a melodia do *Marcha Soldado* em arranjo com letra modificada: “Ah, veja com o governo, que eu vou no seu lugar! [...] Meu irmão está zangado, mas devia estar feliz; que vergonha, não ter gosto de servir ao seu país” (Jair Ferreira, p. 2). É provável que esse arranjo de *Marcha Soldado*, com a letra alterada e que exalta o orgulho de servir à pátria ainda fosse resquício do canto orfeônico, cujo “repertório de canções tem nas suas linhas principais a confirmação das relações políticas vigentes” (SOUZA, 1991, p. 29), Segundo o entrevistado, a apresentação dessa peça pelo coro fez “sucesso”, no Festival,

⁷⁸ Depoimento do compositor no DVD “A odisseia musical de Gilberto Mendes”.

junto ao público: “O golpe militar teve um grande apoio popular. As pessoas tinham feito marcha.... tinha gente contrária, obviamente, que estava odiando, e tinha gente que... ‘ah, era uma esculhambação, era uma bagunça’. Era isso mesmo, ainda mais no início” (Jair Ferreira, p. 11). Nesse aspecto, o regime militar buscou sua legitimação na sociedade, logo após o golpe, alegando a defesa dos “interesses do povo brasileiro”, construindo “um suposto ideário de democracia que insistia no revigoramento da ordem, do progresso, da justiça social e de uma pretensa legalidade” (REZENDE, 2013, p. 33).

Ao ser questionado sobre os repertórios apresentados nos Festivais e a censura, na época, Jair lembrou uma canção apresentada pelo Coral 25 de Julho, de Porto Alegre, que fazia menção aos militares, porém com letra cômica, da qual se recorda de um trecho da letra: “Sonhei que namorava um milico e acordei abraçado num pinico” (Jair Ferreira, p. 12). Essa música fez a plateia rir e, ao final, o entrevistado foi cumprimentar o solista pelo solo e “pela cara de pau”, ao que o colega cantor respondeu: “Não, vocês fazem a ditadura pior do que ela é” (Jair Ferreira, p. 12), dando a entender que as críticas também eram aceitas pela ditadura, pelo menos quando “embaladas” pela música.

A fase anterior ao AI-5, de 1968, não se caracterizou por uma censura tão ferrenha. Os censores eram funcionários do estado que aplicavam o que dizia a lei; eram burocratas do sistema. Após 1968 então, sim, a questão da censura complicou. Havia “vigilância a eventos, personalidades e espaços sociais considerados, em si e por si ‘subversivos’” (NAPOLITANO, 2004, p. 109). No entanto, no meio coral persistia um entendimento de não envolvimento com as questões sócio-político-econômicas de seu tempo. Conforme Hohlfeldt, “no Festival não tinha grandes problemas com isso, porque era música e, teoricamente, não se envolvia com isso. Se teve algum problema, eu te confesso que eu nunca tive ideia disso e o Barone deve ter conseguido administrar, porque o Barone era fantástico nisso” (Antônio Hohlfeldt, p. 13). E segue contando como a Associação dos Festivais lidava com a censura:

A regra era bem simples. Tinha que mandar toda a descrição do pré-espetáculo. Havia uma chamada “censura prévia”. E daí tu mandavas a lista. Vão cantar tais corais, com tais músicas, pum, carimbava e te devolvia, ponto. Essa era a parte burocrática e isso era o Ribeiro que fazia, exatamente, mas não tenho ciência de nada que tenha havido e nem de nenhum grupo que a polícia não tenha gostado... a polícia federal, no caso... tenha complicado, não... não me lembro, até porque nunca veio grupo de Cuba porque não

entrava aqui... então nem chegava, nem adiantava querer tentar (Antônio Hohlfeldt, p. 13).

Possivelmente a Associação dos Festivais não tivesse problemas com a censura por conta da representatividade de seus membros perante a sociedade gaúcha e, logo, diante das autoridades, além de seus vínculos político-partidários. Perguntado se houve algum tipo de interferência do regime militar junto aos Festivais, Sérgio Figueiredo responde negativamente, afirmando que “tanto João de Souza Ribeiro quanto Dante Barone e Sanseverino eram pessoas de peso dentro do meio político, então não havia interferência nenhuma” (Sérgio Figueiredo, p. 9). O trânsito que os membros da Associação tinham no meio político garantia-lhes o respaldo sem desconfianças para a realização dos Festivais. No entanto, como de praxe àquela época com qualquer espetáculo cultural, a entidade precisava solicitar licença aos censores, apresentando a programação em anexo ao requerimento:

A ASSOCIAÇÃO DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL, entidade civil, sem fins lucrativos, considerada de utilidade pública pelo Governo do Estado, registrada sob nº 14 na Secretaria de Trabalho e Ação Social, e registrada também no Conselho Estadual de Serviço Social, promovendo, de 6 a 17 de outubro de 1972, no Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Av. Paulo Gama s/n, nesta Capital, o 2º FESTIVAL PAN-AMERICANO DE COROS, obedecendo à programação anexa, vem, pelo presente, requerer a V. Sa. a respectiva licença (Carta ao Chefe da Turma de Censura do Departamento de Polícia Federal).

Para Cláudio Ribeiro, “não havia um olho muito pesado no Festival” (Cláudio Ribeiro, p. 7) com a questão da censura porque, além de os integrantes da Associação serem considerados “autoridades morais” (TILLY, 1999), o próprio desenrolar dos Festivais lhe conferiu um status de “confiabilidade” perante autoridades e sociedade em geral. Isso ocorreu também por conta do “conteúdo das amostras das noites” (Cláudio Ribeiro, p. 7), com músicas que, na maior parte das vezes, não eram de contestação ao sistema.

A representatividade das pessoas que encabeçavam os Festivais e a “credibilidade” alcançada pelos organizadores pode ter facilitado certo “afrouxamento” da censura e da vigia sobre o repertório, facultando a apresentação de músicas consideradas de protesto:

Até foi por aí que, de repente, alguns corais mais ousados, digamos assim, em termos de repertório, conseguiram entrar sem que houvesse nenhum tipo de incomodação, que eu me lembre, com a censura. Mesmo corais que

estavam cantando, por exemplo, arranjos de músicas que tinham sido músicas de protesto dos festivais, aqueles famosos, da Record, de 66 e 67 e etc. Depois receberam o arranjo do Damiano Cozzella – *Martin Luther* – eu me lembro que tinha uma música... tinha *Viola Enluarada*... dessa época (Cláudio Ribeiro, p. 7).

Jair Ferreira alerta, ainda, para a questão de que “nem sempre o programa era respeitado”. Havia, pelos coros, alterações de músicas na última hora ou então uma música extra que era consentida pelo apresentador, a pedido do público, e que não havia sido enviada junto à programação para liberação pela censura: “Eu nunca vi qualquer questão que pudesse ter sido censurada ou alguma notícia de que censuraram alguma coisa ou impediram alguma coisa. E olha que se reunia uma multidão muito grande!” (Jair Ferreira, p. 12).

Lembrando aquele como um período em que era comum a presença de olheiros nos espetáculos, e onde “qualquer atitude poderia ser qualificada como subversiva, fosse ela de ordem político-ideológica ou de ordem comportamental” (NAPOLITANO, 2004, p. 109), Cláudio Ribeiro lembra um episódio, protagonizado por seu pai, como apresentador do Festival. Em 1977 o governo federal lançou um programa itinerante, sobre o choro, que foi apresentado em diversas cidades do Brasil, com músicos representantes desse gênero musical. No Festival daquele ano, ao comentar sobre a versatilidade interpretativa do Madrigal de Brasília, que havia acabado de cantar uma obra de Bach e que, em seguida, interpretaria *Carinhoso*, de Pixinguinha, disse: “Vejam, agora, este coral que acabou de cantar esta obra difícilíssima... [uma] *Fuga* de Bach, vai fazer *Carinhoso*, uma música do nosso grande Pixinguinha, esse autor célebre de tantos chorinhos. Isso vem a propósito, já que o governo, nesse momento, está incentivando o choro no Brasil” (Cláudio Ribeiro, p. 7-8). Conforme seu filho, “houve sorrisos e alguns comentários inaudíveis, na plateia, e acho que ele deve ter tentado consertar: ‘Estou me referindo ao gênero musical!’”. O entrevistado complementa que, já em casa, Ribeiro comentou: “Puxa, fui fazer uma frase e pode ter dado uma dupla interpretação!” (Cláudio Ribeiro, p. 7-8).

Pelas fontes examinadas não foram encontrados registros de qualquer manifestação contrária ao regime político vigente durante as edições dos Festivais. Alguns entrevistados se referiram ao canto coral – pelo menos no estado do Rio Grande do Sul – como um campo “neutro” politicamente.

4.1.2.2 A seleção de vozes

A participação anual nos Festivais acabou gerando, entre os regentes, uma necessidade de que seus cantores apresentassem um nível de percepção musical já desenvolvido, para que fosse possível a realização de repertórios mais complexos. Assim, havia uma preocupação com a seleção dos candidatos a cantores:

Tu tinhas o receio... o cantor vai me produzir daqui a dois anos, mais ou menos isso. Eu preciso elemento agora, entende?

Num ensaio tu tá a mil, e num naipe [a pessoa] não alcança, não afina; então, o que a gente tem que fazer: parar todo mundo e começar a fazer a colocação da voz; então, mas isso é tudo trabalho! (Osório Stoffel, p. 10).

Anita Campagnolo afirma que havia uma seleção “bem rigorosa” e que o regente do coro do qual fazia parte – e que era também seu professor – acreditava que “[fosse] imprescindível que o cantor [tivesse] bom ouvido e que [fosse] afinado” (Anita Campagnolo, p. 23).

Sobre a seleção de vozes para o coro, Octavio Longhi relata: “Um tempo eu mesmo fazia a seleção, outros tempos eu pedi para colegas me ajudarem a selecionar as vozes. Cuidar muito principalmente do ouvido musical, da afinação, e a pessoa que não tinha afinação era descartada logo” (Octavio Longhi, p. 6). O olhar somente sobre as questões técnico-musicais era uma prática comum naquela época, e a audição de pretendentes a cantores de coro era tomada como uma seleção de cantores profissionais; dessa forma, em muitos casos, nenhum espaço de aprendizagem era proporcionado aos interessados em se iniciarem na prática coral.

Joclei Bohrer compartilha sua experiência de seleção vocal como regente do Coral União, de Estância Velha: “Eu tinha cantores que cantavam há décadas e iam mudando de voz no coro. Gente que cantava muito bem durante muito tempo, mas lá pelas tantas a voz começava a faltar. [...] Aí a gente tentava, enquanto era possível, por exemplo: era um soprano e depois baixava para o contralto ou coisas desse tipo” (Joclei Bohrer, p. 11-12).

Segundo Lídia Ferreira, para ingressar no Orfeão Artístico do Instituto de Educação, a candidata “tinha que ser afinada” e a seleção ocorria por meio de um teste de voz que a classificava de primeira à quarta voz (Lídia Ferreira, p. 3).

No Coral da UFRGS a seleção era rigorosíssima. Conforme Renato Koch:

Eu era um dos participantes. Faziam uma pré-seleção, pra cá e pra lá. No fim chegou que nós nem fazíamos mais propaganda; todo mundo queria cantar ali e aí no fim, numa última passada os seis regentes mais eu, então, achávamos... e mais o preparador vocal. E eles tinham que cantar e tinham que ficar um tempo de experiência para ver se tinham aprendido o repertório. Tinha gente queridíssima, fantástica, mas que não cantava nem o Parabéns a Você afinado, então o que [se] vai fazer... (Renato Koch, p. 17).

No entanto, a seleção de vozes não era uma unanimidade. A regente do Coro Juvenil Ramos Mejía, da Argentina, grupo que participava com frequência dos Festivais, afirmava que seu coro não era seletivo, e que recebia “inclusive jovens que têm alguma dificuldade em identificar sons ou então simplesmente cantar, [que] não conseguem nem entonar. Fazemos então um trabalho contínuo, e ao cabo de cinco ou seis meses ele já está pronto para iniciar o repertório do coro propriamente dito” (Correio do Povo, 12/10/1975).

Também Luchy González trabalhava com todos os que se interessavam pela prática coral: “Havia muita gente que eu tinha que fazer cantar, assim como fazer cantar as pedras”. Explicou que ela mesma ensinava técnicas de canto aos cantores do coro: “Era um coro amador e que cantava com muito prazer. Isso era o principal. Eu lhes dizia: ‘desfrutem o que fazem... interpretem!’” (Luchy González, p. 9)

Marisa Viero recebia no grupo a todos os jovens interessados na prática coral. Revela como lidava com o cantor novo: “Sempre pedia para um cantor mais experiente ser padrinho daquele [que estava ingressando] e eles tentavam se ajudar” (Marisa Viero, p. 5).

Selecionar vozes, em canto coral, a partir de uma visão performática, é prática usual, pois na maior parte das vezes parece haver uma preocupação única com o resultado musical do processo de ensaio. Nesse caso, são aceitas “vozes” – já há nesta expressão uma despreocupação com o ser humano que busca a atividade coral – consideradas qualificadas e aprovadas no critério mínimo de afinação. Em geral, com os não aprovados, não há o cuidado de oferecer-lhes atividade musical paralela ao trabalho do coro ou mesmo de encaminhar-lhes a outros grupos. No caso que se segue, de demissão de quase metade do grupo de cantores, o regente não teve nenhum constrangimento em contá-lo publicamente e o jornalista referiu-se ao fato como “engraçado”: O maestro Arlindo Teixeira, em entrevista, ainda como regente do Coral Universitário da Paraíba, comentou que, durante certo período, precisou se ausentar dos trabalhos com o grupo e deixou um professor substituto em seu lugar. Ao retornar, o coro, que tinha vinte e oito integrantes, inicialmente, passou a ter setenta e oito, já que

seu colega, segundo Arlindo Teixeira, “não tinha coragem de desiludir ninguém das suas aptidões vocais e por isto ia aceitando todo mundo. Dos setenta e oito ficaram apenas trinta e oito” (Correio do Povo, 12/10/1971).

Também o Coro da Universidade Federal de Sergipe tinha critérios bem estabelecidos de ingresso de novos cantores. Os testes eram anuais, orientados por critérios vocais, “seguindo-se mais tarde nova seleção de acordo com fatores como disciplina, assiduidade e frequência” (Correio do Povo, 17/10/1973).

4.1.2.3 Os ensaios

Perguntados sobre como ocorriam os ensaios, os entrevistados revelam, em sua maioria, um aumento considerável da carga de trabalho em preparação à apresentação nos Festivais.

O Coral do Carmo tinha ensaios “duas vezes por semana, às quartas e aos sábados. Só que quando estava perto, mais ou menos meio de setembro, então nós colocávamos mais um dia de ensaio por causa do festival lá em Porto Alegre” (José Arimatéas, p. 5). Arimatéas salienta também a exigência dos ensaios em razão da participação nos Festivais. Lembra palavras do maestro Bezerra, regente do coro, à época: “Porque nós fomos bem acolhidos, tivemos aquela recepção, não vamos parar. Vamos ensaiar mais e com mais rigorosidade. Vocês viram o número de corais que tem lá, que tem em Porto Alegre’. Tinha corais bons, corais bons!”. O regente “queria a boa apresentação do coro e, sempre que se pusesse – como ele era compositor – ele sempre queria levar música nova” (José Arimatéas, p. 18). Conforme o entrevistado, o coro teve ainda “umas aulas de canto, de técnica vocal” com o irmão do regente, que era padre, e que “conhecia muito de música” (José Arimatéas, p. 7).

Segundo Hohlfeldt, os ensaios do Coral 25 de Julho costumavam ocorrer uma vez por semana, aos sábados, mas que em julho já passavam a haver ensaios para os naipes masculinos e femininos, em separado, durante a semana. Quando chegava setembro, segundo o entrevistado, havia ensaios “quase que diários” (Antônio Hohlfeldt, p. 19). Era ainda comum a prática da realização de “retiros”, durante sábado e domingo. Essa prática também ocorria com o Coral da UFRGS, conforme Jair Ferreira. Os “retiros” consistiam na concentração dos cantores do coro, para estudos musicais, durante um final de semana, normalmente em casas de retiro de padres e freiras.

O Orfeão Artístico do Instituto de Educação ensaiava de duas a três vezes por semana, mas, próximo ao período dos Festivais, sua regente, Dinah Néri Pereira, ensaiava também aos sábados e realizava ensaios-extras. Lídia Ferreira recorda-se da disciplina que a regente impunha ao grupo e também do rigor na apresentação visual, já que todas as cantoras trajavam, obrigatoriamente, uniforme (Lídia Ferreira, p. 8-9).

Jocelei Bohrer, na época regente do coro do colégio Pastor Dohms, de Porto Alegre, costumava não alterar os dias e horários de ensaios do grupo, já que acabaria por envolver também os pais dos alunos. Já com os coros adultos, era comum haver mais de um ensaio por semana, durante o período que antecedia os Festivais, visando à participação nos eventos.

Diferentemente dos demais colegas regentes, Ondina Bonfim refere-se à concepção do maestro Gil de Roca Sales, talvez um dos poucos que não realizava ensaios-extras anteriores aos Festivais:

Então [o maestro Gil de Roca Sales] achava interessante que a gente ensaiasse todo o ano e sempre, e renovando o repertório, e ele achava burrice, entre aspas, querer ensaiar para o Festival de Coros, entende? O ensaio tem o objetivo assim, meio imediato... cria um desassossego nos cantores, cria um nervosismo que embota, paralisa e então ele dizia: “Não, nós já ensaiamos, estamos preparados. A gente pode dar uma aquecida, ficar mais consciente, mas não no sentido de buscar uma melhora na execução” (Ondina Bonfim, p. 5).

4.1.2.4 Coro estático *versus* coro em movimento

Na década de 1960 alguns movimentos como a Tropicália, a Bossa Nova, o Concretismo, o teatro de Augusto Boal e, na música de concerto, o movimento Música Nova⁷⁹, ajudaram a fomentar o uso de cena no canto coral. Obras como o *Moteto em Ré menor*, de Gilberto Mendes (1922-), obras corais e arranjos de Damiano Cozzella impulsionaram os coros a experimentações cênicas, a intervenções (OLIVEIRA, 1999, p. 1).

Alguns grupos começavam a desenvolver a questão cênica, como o Coral de Florianópolis que, após a contratação de nova regente, passou a “um amplo trabalho de renovação”. Além da técnica vocal, buscava “novas formas de apresentação onde o

⁷⁹ O movimento iniciou com o Manifesto Música Nova, em 1963, com Alexandre Pascoal, Damiano Cozzella, Gilberto Mendes, Júlio Medaglia, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Willy Correia de Oliveira (OLIVEIRA, 1999, p. 1). O Manifesto defendia o “compromisso total com o mundo contemporâneo”. Disponível em: <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>. Acesso em: 21 jan. 2015.

canto juntado à coreografia possibilita[va] novo colorido ao conjunto” (Correio do Povo, 15/10/1972).

O Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo, regido por Samuel Kerr, apresentou-se no Festival e fora dele, em espetáculo próprio, “engajado politicamente”, com estudo de cena, figurino e coreografia, “reiterando a tendência da época” (CAMARGO, 2010, p. 81). No Festival, no entanto, foi polemizado. Para o regente, tudo isso faz parte da experiência. “Não ficou brabo [sic] com os ataques, porque reconhece o direito de crítica, seja lá de que lado sopra o vento. Além disso, acredita que a discussão só se estabelece em torno daquilo que desperta interesse” (Correio do Povo, 17/10/1972).

Àquela época, o regente Gabriel Rojas Martorell, do Coral da Universidade do Norte, em Antofagasta, no Chile, defendia a ideia de um canto em conjunto mais descontraído e que explorasse outras possibilidades expressivas no palco, com os coros perdendo seu formalismo e se apresentando “de maneira mais natural e descontraída. Com isso, estar[iam] fazendo-o mais popular e conseqüentemente mais conhecido” (Correio do Povo, 16/10/1974). Para Samuel Kerr, a utilização de figurino para o coro, nas apresentações, resolveu o problema dos uniformes e estrados. Salienta outro aspecto positivo da coreografia: “As inibições desaparecem, porque a movimentação durante o canto descontrai e assim libera mais integralmente as possibilidades vocais e a musicalidade” (Correio do Povo, 17/10/1972).

Marisa Viero trabalhava muito a criação coletiva com seus grupos juvenis. Escrevia o arranjo, mas dava liberdade à questão cênica. Relata como surgiu a ideia, um tanto “inovadora” para a época, preocupada com o fazer músico-coral e seu impacto no público:

L: Mas por falar nessa coisa da cena, isso não era muito usual aqui, né?

M: Não! Eu fui muito condenada.

L: E tu estás falando de que época mais ou menos?

M: Olha, foi um pouco depois de 60. Porque foi a televisão, quando a televisão entrou que me deu o estalo. Eu olhava os últimos espetáculos, coisas fantásticas que pra época se podia ver na televisão. Eu dizia assim: Meu Deus, as pessoas estão vendo isso sentadas em casa. Quem é que vai querer sair para ver coro cantar? Porque nós não temos vozes fantásticas para as pessoas dizerem: ‘Ah, que delícia!’ Não! A gente tem que trabalhar um coro assim da melhor forma possível e eu vou incrementar. Foi isso que eu fiz (Marisa Viero, p. 2-3).

A entrevistada lembra pelo menos duas críticas recebidas pela ousadia da criação cênica. Em uma delas, foi acusada de estar realizando um “laboratório no

palco”: “A palavra laboratório pra mim não casava com aquilo. Mas era, não deixava de ser, e pra mim, hoje, a ofensa que [...] queria[m] me dar é elogio” (Marisa Viero, p. 17).

A coreografia, nos Festivais, com o passar das edições, passou a ser permitida somente no espetáculo de encerramento, onde não havia mais concorrência pública entre os grupos. De qualquer forma, os coros cênicos não eram numerosos, já que a movimentação física dos cantores na prática de canto coral, na época, não tinha ainda seu uso difundido (Elda Pires, p. 2).

Com relação à questão cênica nos Festivais, posiciona-se Renato Koch: “Começou-se a fazer carnaval no palco, etc., mas o Ribeiro não gostava. Então ele dizia para o regente: ‘Não faça isso, porque vocês ali pegam palmas gratuitas, que não são meritórias’” (Renato Koch, p. 22-23).

No entanto, a questão do movimento ou da cena no canto coral estava posta. Aos poucos o repertório brasileiro que não pertencia à música de concerto foi deixando a vertente folclórica, passando pela música popular com interpretações de arranjos de canções clássicas até chegar à canção de massa. Nesse processo Cozzella teve papel relevante, especialmente por conta de seus arranjos para coro (OLIVEIRA, 1999, p. 2).

4.1.2.5 *Começou, assim, aos poucos, um espírito competitivo*

Embora para a Associação dos Festivais as apresentações não tivessem caráter competitivo, fica evidenciada uma dicotomia entre o objetivo dos Festivais, de encontro coral e manutenção daquele espaço de visibilidade do canto coral no estado, e as declarações de alguns entrevistados ao revelarem que havia preocupação com relação à *performance* de seus grupos ao visarem à classificação. Por vezes, ocorria de os coros apresentarem igual música ou arranjo na mesma edição dos Festivais, o que, para os cantores, era um motivo de comparação. Elda Pires, na época cantando no Coral da PUC, relata que outro grupo apresentou música igual, no mesmo espetáculo e depois deles:

Nós demos o recado, nos enchemos de energia e lembro que o ensaiador e regente substituto teve uma conversa conosco. Ele viu que o grupo tinha ficado meio desacorçoado depois [de ficarem sabendo que outro coro cantaria a mesma música] e disse: ‘Gente, nós vamos apresentar o que somos, o que temos e está bem, e tal, e o importante é estar lá, se fazer presente’. E assim, a gente fez uma boa apresentação. Nós, graças a Deus, fomos os primeiros e aí a gente, claro, ia assistir os outros (Elda Pires, p. 1).

Ao perguntar para Miriam Matte se havia competição entre os coros, ela responde:

Ah, tinha! Tinha. Muita, tanto que, na época, quando o coral da Dinah ia se apresentar, o do Instituto, a gente torcia o nariz pra elas. [Começa a rir]: Porque tinha ciúme daquilo, sabe...[...] Apesar de a gente ter ciúmes, não inveja, não digo inveja... ciúmes: ‘Ah, o coro esse aí é melhor que o nosso’... essas coisas, mas, no fundo, a gente admirava (Miriam Matte, p. 10).

Anita Campagnolo destaca, de forma unívoca, a vibração com que os cantores do Coral da Universidade de Caxias do Sul (UCS) assistiam à apresentação do Coral da UFRGS, conduzidos pelo mesmo regente, o que, segundo ela, poderia ter gerado uma atmosfera de disputa entre os grupos: “A gente chegava lá e aplaudia, gritava pelo Coral da UFRGS. Porque eles eram como se fossem irmãos da gente. Eram os ‘primos ricos’” (Anita Campagnolo, p. 29).

Por vezes, a atmosfera competitiva não possibilitava “inovações” nas apresentações. Em dada ocasião o Coro da UCS ia apresentar *Roda, carreta*, em arranjo do maestro Nestor, e a organização do espetáculo reduziu as luzes “para ficar o clima”. No entanto, os baixos, que iniciavam o arranjo, não entraram, e os tenores, que lhes seguiam, ficaram inseguros. Segundo Anita Campagnolo, que se apresentava naquela oportunidade como cantora, o regente “começou a fazer gesto lá pra dentro, a fazer sinal, assim... ‘não tão me enxergando?’ Olha que esperto... aí acenderam as luzes, ele deu a afinação e começou de novo” (Anita Campagnolo, p. 11).

Se o discurso sobre os Festivais era de “congratamento” entre grupos, por outro lado seu paradoxo fica ainda mais evidente nas palavras de Osório Stoffel, referindo-se aos Festivais como “competição”:

O: Ah, sim, quando a gente chegava, então, no primeiro ensaio, quando foi bem, tu passaste na competição. Não era competição o Festival, era simplesmente uma apresentação como tal, e eram escolhidos os quatro melhores da noite...

L: Pelo voto popular?

O: Pelo voto popular. Indiretamente estava a competição, porque tu não quer perder para o [grupo] anterior [ao teu], ou como eu disse: [pode] ter um coral muito bom antes de tu cantar; aí o coral vai carregado de responsabilidade pra cantar, né? (Osório Stoffel, p. 13).

É possível que o “espírito competitivo” tenha, aos poucos, afetado alguns grupos, levando a seu afastamento dos Festivais, como se pode inferir a partir de uma carta, enviada por Ribeiro ao amigo e coordenador de grupo, Frei Pio:

Tenho pensado muito nos aspectos técnicos e artísticos do festival daqui. Venho notando, de três anos a esta parte um retraimento dos coros gaúchos, e, o que é mais grave, de bons coros. Em 73, o Luterano, por exemplo, não compareceu, apesar do ótimo relacionamento que temos com eles. Num dos espetáculos de encerramento encontrei o M^o Rottmann e ele me disse pura e simplesmente que não tinha se inscrito porque não julgava o coro em condições de concorrer com os coros estrangeiros e com outros de vários Estados. Ora, isso é muito sério, pois a nossa intenção fundamental é a de promover e aperfeiçoar os coros gaúchos. O Leopoldo Fróes de Santa Maria, por exemplo, também não veio este ano e chegou a suspender suas atividades. De sorte que temos de fazer alguma coisa para melhorar, urgentemente, o nível da prata da casa. Para 74 prevejo a desistência de dois coros que nos acompanhavam desde 1963, o Cachoeirense e o Júlio Kunz, desanimados por não chegarem ao final do festival já por duas vezes (Carta a Frei Pio, em 29/11/1973).

A preocupação com a possível não participação de coros gaúchos levou o secretário da Associação a escrever à diretoria dos coros em questão, solicitando-lhes que reconsiderassem sua decisão (Carta ao presidente e membros da diretoria do Coral Misto Julio Kunz, de Novo Hamburgo – RS, em 04/09/1974).

A relação competitiva entre os coros fica também evidenciada na forma como se relacionavam os grupos no tocante a músicas ou arranjos corais, já que, nas palavras de Miriam, “cada um tinha o seu arranjo, guardado a sete chaves...” (Miriam Matte, p. 13), e segue, comentando o quanto era difícil conseguir alguma música ou arranjo emprestados de outro grupo que o cantava: “Ninguém passava a coisa para os outros, não” (Miriam Matte, p. 13). A entrevistada, ao relatar sobre um interessante arranjo coral de um grupo no qual cantava uma amiga, revela: “Eu nunca consegui que [ela] me desse o arranjo. Não que eu quisesse copiar, mas eu queria ver como [o maestro do coro] tinha pensado a coisa, né?” (Miriam Matte, p. 7).

Logo no início dos Festivais não havia a proibição de acompanhamento aos coros. Alguns, eventualmente, apresentaram-se até com orquestra; outros, utilizavam o piano, o órgão, ou mesmo “uma percussão, [...] mas uma coisa muito discreta” (Elda Pires, p. 2). No entanto, conforme mencionado, por causa do voto da plateia, desde o Festival de 1973 ficou proibido utilizar instrumentos musicais de acompanhamento nas fases classificatórias (Correio do Povo, 10/01/1973).

Em carta explicativa ao regente do coro de Cachoeira do Sul – RS, o secretário da Associação relaciona “o problema competição” como uma das motivações para a proibição do uso de instrumentos musicais de acompanhamento aos coros: “Todos os anos, infalivelmente, a diretoria vinha recebendo reclamações, pois além do número

acompanhado ao piano, outros coros passaram a usar outros instrumentos e até pequenas orquestras, queixando-se os coros a capella com justa razão” (Carta ao maestro Willy Simonis, em 26/07/1973).

A Associação recebia solicitações de grupos infanto-juvenis para cantarem à noite e, como coordenadora artístico-pedagógica, precisava decidir sobre elas, ficando a decisão diretamente ligada à questão do acompanhamento e da “qualidade artística”:

Consideramos atentamente tudo quanto a Senhora nos diz em sua carta e chegamos à conclusão de que, de futuro, seu Coro (que está muito bem trabalhado) deverá apresentar-se nos espetáculos noturnos. Só não o programamos para alguma das noites da fase gaúcha no festival recém realizado porque a Senhora, ao preencher o formulário de inscrição, declarou que usaria o piano para acompanhamento, o que é expressamente vedado aos coros que se apresentam à noite, quando devem cantar exclusivamente “à capella”. Todavia, seja pela qualidade do repertório, seja pela seriedade com que a Senhora dedica ao seu trabalho com aquele Coral, esperamos programá-la para uma das noites do festival do próximo ano, sempre que seja suprimido o acompanhamento ao piano ou de qualquer outro instrumento (Carta à regente do Coral do Colégio Estadual José Loureiro da Silva, em 21/11/1974).

Além de proibir a utilização de instrumentos musicais, qualquer outra manifestação que visasse ao envolvimento e conquista do público foi banida, como em certa ocasião em que um coro “arranjou uma enorme votação cantando um número popular, ao fim do qual suas cantoras [...] atiraram, de surpresa, flores lindas e frescas sobre o público” (Carta de Ribeiro ao maestro Arlindo Teixeira, em 07/06/1972). Mais uma vez torna-se explícita a questão da competição estabelecida entre os coros, preocupados com a escolha pública dos quatro grupos que participariam das apresentações finais.

O “problema” da votação estava dado. Ao mesmo tempo em que a participação popular servia como uma forma de expressão da plateia e de manutenção do interesse do público pelos Festivais, introduzia a competição entre os participantes que era, como visto anteriormente, instigada também pela imprensa.

As várias edições dos Festivais aconteceram porque havia interesse na participação, tanto dos coros e regentes, quanto do público. Conforme exposto, participavam grupos gaúchos, de outros estados brasileiros e do exterior, especialmente coros latino-americanos. As razões que levavam coros e regentes aos Festivais eram diversas: curiosidade pelos trabalhos dos demais participantes, possibilidade de socialização com outros cantores e regentes, desejo de se envolverem em um ambiente

de aprendizagem músico-coral e ganharem um espaço de visibilidade para seus trabalhos.

4.2 A PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO NOS FESTIVAIS

4.2.1 Quem participava?

A plateia dos Festivais era formada por cantores e regentes dos grupos que participavam, mas também por pessoas que prestigiavam os eventos sem ter necessariamente qualquer ligação com os coros. Segundo o jornal *Correio do Povo*, o público era envolvido pela atmosfera dos Festivais e era formado “predominantemente” por jovens (*Correio do Povo*, 20/10/1973). Nesse sentido, Ivo Stigger afirma:

Nessa época eu era jovem, eu tinha 18 anos e era uma coisa que a gente curtia muito... era as baladas de *rock* de hoje, era o mesmo público da época, só que não era... era de coral. Isso é uma coisa impressionante, o Antônio [Hohlfeldt] pode te falar muito disso. O Antônio é um ano mais novo do que eu e ele já cantava no Coral 25 de Julho, e, logo depois, foi jornalista. A gente não se dava conta de como isso era importante, como era representativo, e realmente era um movimento jovem muito... uma presença jovem muito forte (Ivo Stigger, p. 11).

Os próprios coros divulgavam os Festivais em seu meio, o que trazia um público numeroso e jovem, além de crianças. Já sobre o público das matinês, Marisa Viero acredita que “era uma plateia heterogênea e, ao mesmo tempo, homogênea”, formada por “pais querendo ver seus filhos” (Marisa Viero, p. 11).

Outros motivos relacionados à presença jovem podem estar ligados ao local onde eram realizados os Festivais – Salão de Atos da UFRGS –, possivelmente ponto de convergência de universitários, já que muitos coros eram ligados a universidades⁸⁰ da capital, região metropolitana e interior do estado.

⁸⁰ Participavam dos Festivais os coros das seguintes universidades ou faculdades: Coral da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre (PUCRS); Coral da Filosofia, da URGs; Coral da UFRGS; Coral da Faculdade de Belas Artes, da UFSM; Coral “Os nove do sul”, da Faculdade de Teologia da IECLB, de São Leopoldo; Coral da Faculdade de Medicina de Pelotas; Coral da Universidade Federal Rural do Rio Grande do Sul, de Pelotas; Coral Universitário, da Universidade de Passo Fundo; Coral da Universidade de Caxias do Sul; Coral de Câmara da Faculdade de Belas Artes, de Passo Fundo; Coral Balduino Rambo, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia de São Leopoldo; Coral da UFRGS; Coral da Unisinos; Coral da Universidade Católica de Pelotas; Coral da UFSM; Coral do Morro, da Faculdade de Teologia da IECLB, de São Leopoldo; Madrigal Palestrina, da Faculdade de Música Palestrina; Coro da Faculdade Canoense. Fonte: Programas musicais dos Festivais de Coros.

Para a conquista e consequente formação musical do público eram empregadas estratégias pedagógicas tanto da parte da Associação dos Festivais quanto dos coros e regentes.

4.2.2 A plateia numerosa

Nos Festivais ocorria participação significativa do público da cidade, que chegava a reunir, no antigo Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, cerca de até três mil pessoas naquelas noites, “voltando da porta centenas de expectadores por absoluta falta de lugar” (Correio do Povo, 15/10/1964).

Figura 36: Foto do público do Festival de Coros de 1970



Fonte: *Correio do Povo*, 07/10/1970

Renato Koch lembra a manifestação do diretor artístico e maestro da OSPA, à época, Pablo Komlós, que assistia aos espetáculos bastante admirado com a plateia numerosa: “De onde vocês conseguem tanto público?”. Conforme o entrevistado, “todo mundo ia” ao Festival e o maestro admirava-se com a quantidade de público, já que “nem, de longe” a orquestra conseguia mobilizá-la (Renato Koch, p.

6).

Ivo Stigger salienta que se houvesse um local maior que o Salão de Atos, à época, ainda assim muitas pessoas teriam ficado aguardando do lado de fora da Reitoria,

Figura 37: Público sentado nos corredores do Salão de Atos da Reitoria da UFRGS.



Fonte: *Correio do Povo*, 21/10/1973

porque, segundo ele, “é que nem fila de emergência do SUS⁸¹”, não havia como atender a toda a demanda. O público já começava a formar fila bem antes do horário dos espetáculos:

Pessoas sentadas no chão às cinco horas, seis horas da tarde; começava a formar fila para entrar com o ingresso comprado, não era lugar numerado; com o ingresso comprado as pessoas que chegavam para assistir os Festivais que começavam... no começo era oito, nove horas da noite, depois fomos cada vez mais cedo e ainda assim terminava de madrugada (Ivo Stigger, p. 21).

O público sentava até nos corredores, dificultando a passagem de eventuais homenageados da

⁸¹ Sistema Único de Saúde

plateia até o palco, ou mesmo daqueles que precisavam se movimentar para receber os prêmios dos sorteios. Eventualmente pessoas assistiam ao coro de sua preferência e iam embora antes do final do espetáculo. O controle de entrada e saída acontecia na bilheteria: à medida que eram liberados lugares no Salão de Atos, entravam mais pessoas para ocupar aqueles assentos. Dante Barone e Ivo Stigger organizavam esses ingressos. Muitas vezes à uma hora da madrugada ainda estava lotado, porque as pessoas aguardavam no saguão ou na rua (Ivo Stigger, p. 20-21). A Associação preocupava-se com a questão da segurança do público. Em carta ao Cel. Comandante do Corpo de Bombeiros, em 27/09/1974, o secretário da Associação solicita o envio de bombeiros para ficarem de sentinelas durante os espetáculos do Festival.

Lídia Ferreira relata sobre o impacto da plateia lotada sobre quem se apresentava e, do outro lado, também do público com a quantidade de cantoras do Orfeão: “Nós ficávamos nessas arquibancadas [estrados para o coro] e tal, com a cortina fechada... Eu chego até a me arrepiar de me lembrar disso, até é emocionante! E abria aquela cortina tinha aquele: ‘Uau!!!’ Na plateia, sabe?” (Lídia Ferreira, p. 16).

Pode-se imaginar o impacto, ao abrir das cortinas, de um grupo numeroso, perfilado e imóvel, numa época em que a população vivia sob regime de força e repressão. Com certeza isto tomava uma dimensão ainda mais impactante quando cantavam músicas de enaltecimento à pátria.

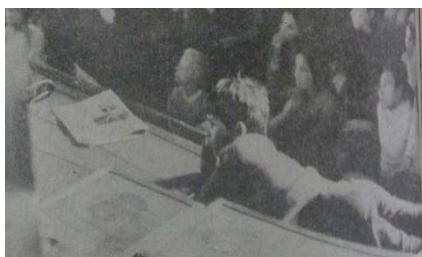
Osório Stoffel faz referência à foto de crianças assistindo aos coros, deitadas sobre o palco, ou junto a seus pais:

E a nossa plateia, aqui, era, assim, entusiasta: aplaudiam, gritavam...era tipo *Rock'n'Rio*⁸², né? Agora já imaginou uma plateia, toda ela cheia, e toda ela nos corredores, lá, escutando; tão lá os pequenos; os pequenos também deitados em cima [do palco], na frente dos cantores: não vão pra casa, porque a mãe e o pai querem escutar, e até que dormem (Osório Stoffel, p. 12).

⁸² Festival de música iniciado em 1985, na cidade do Rio de Janeiro – RJ, com duração de dez dias, tendo contado com a participação de bandas e artistas nacionais e estrangeiros. Seguiu, na cidade do Rio, nos anos de 1991 e 2001. Em 2004 e 2006, ocorreu em Lisboa; em 2008 e 2010, em Lisboa e Madrid; em 2011, retornou ao Rio; em 2012, voltou a ocorrer em Lisboa e Madrid; em 2013, foi realizado no Rio novamente e, em 2014, foi a vez de Lisboa. Em 2015, ocorrerá no Rio e nos EUA. Disponível em: <<https://rockinrio.com/rio/rock-in-rio/historia/>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

4.2.3 Por que o público ia aos Festivais?

Figura 38: Plateia



Fonte - *Correio do Povo*, 14/10/1970

Os espectadores passavam em torno de quatro horas por noite, ouvindo de nove a dez coros. Isso, no entanto, não significa que houvesse um público habituado ao canto coral, conforme afirma Gil de Roca Sales: “O público nunca foi muito... eu mesmo, que cantava muito com o Madrigal nos Festivais. Depois, quando eu cantava só eu, durante o ano, no Teatro São Pedro, a afluência do público

nunca foi muito grande. O povo acorria muito porque era o Festival em si” (Gil de Roca Sales, p. 11). O entrevistado destaca uma das características dos festivais que

Figura 39: Plateia



Fonte - *Correio do Povo*, 14/10/1976

caracteriza-se pelo rompimento com as formas mais tradicionais de apresentações da música de concerto, tais como os recitais (FLÉCHET, 2013, p. 71), ajudando a compreender o afluxo do público aos Festivais de Coros.

E segue: “Quer dizer, nunca dá para comparar, vamos dizer assim, com uma atração, [com] cantores populares sozinhos [...], mas, por exemplo, na semana internacional chegou a haver uma espécie de [afluência] como para a música popular” (Gil de Roca Sales, p. 11-12). Gil salienta a lembrança que as pessoas que participaram dos Festivais guardam daqueles eventos. Para o entrevistado, o fato de ser um Festival de Coros, com tão diversificadas formações corais, seja com relação aos tipos de coros – masculinos, femininos, mistos, de empresas, clubes, escolas – e repertórios, talvez explique o comprometimento do público:

O interessante é que, ainda hoje, muita gente que a gente fala e que assistiu, não esquecem, não esquecem! [...] Só que chamava muito a atenção porque não era nada comum, como não é até hoje, [que] o canto coral – que é um setor erudito – iria atrair tanta gente. Acho que porque era Festival, tinha um pouco de tudo (Gil de Roca Sales, p. 12).

Gil relata que, para uma das colegas participantes dos Festivais, tinha que haver um encontro somente para música “erudita”, sem mistura de grupos e gêneros musicais tão diferentes. No entanto, na opinião do regente, o interesse do público pelos

Festivais residia nessa mistura musical, uma vez que um espetáculo somente com músicas de concerto não atrairia o público. Afirma, também, que Ribeiro acreditava nessa fusão de repertórios em um mesmo coro, o que daria ferramentas ao público para, mesmo sem conhecer a música apresentada, por comparação com aquelas que já conhece, avaliar o nível do coro. A participação em festivais, para a plateia, implica formas de recepção muito diversas em relação a outros tipos de apresentações musicais. Nestas manifestações, especificamente, a experiência musical concentra-se por um determinado período de tempo, quando são apresentadas diferentes concepções sonoras (FLÉCHET, 2011, p. 262).

Sérgio Figueiredo também compartilha da visão de que a diversidade de repertórios era, em parte, responsável pela mobilização do público. Parte da plateia formada por não regentes e não cantores acabava retornando nas edições seguintes porque o repertório das apresentações musicais não era cansativo, mas variado (Sérgio Figueiredo, p. 11).

Para além da diversidade de repertórios, formas de apresentação e formações corais, Elda Pires traz outro ponto que, em sua opinião, explica porque as pessoas participavam como público dos Festivais. Para a entrevistada, a questão pode estar relacionada à tradição do canto orfeônico como formador musical, nas escolas: “Era raro a pessoa que não cantava em algum grupo; no mínimo, alguém tinha feito canto orfeônico na escola. Isso ainda poderia ser um reflexo da prática do canto orfeônico, não é? A pessoa podia até não cantar mais, mas gostava, aprendeu a gostar [do canto coral]” (Elda Pires, p. 4).

Pode-se supor que a afluência do público estivesse ligada à noção de festival. Em estudo sobre festivais de música popular das décadas de 1960 e 1970, Fléchet (2011) destaca o aspecto festivo daqueles eventos, por serem “momentos coletivos, que combinam arte, lazer e uma certa ideia de comunhão do público” (FLÉCHET, 2011, p. 258). Dessa forma, os Festivais de Coros parecem compartilhar de algumas características comuns aos festivais de música popular, uma vez que são vivenciadas diferentes sonoridades e propostas corais em um mesmo espaço, com grupos diversos, o que pode proporcionar “a invenção de novas formas de sociabilidades” (FLÉCHET, 2013, p. 71) e possibilidades de “emoções coletivas vividas simultaneamente” (FLÉCHET, 2011, p. 262).

O público numeroso era atraído pelo clima dos Festivais, por serem “espaços e tempos de construção comunitária ou identitária” (GOETSCHEL; HIDIROGLOU,

2013, p. 11): “Absolutamente lotado. Porque era uma grande festa. Esse tipo de coisa é inacreditável!” (Antônio Hohlfeldt, p. 3). Os Festivais de Coros provocaram uma disposição dos atores sociais ao conagraçamento, à “festa”, nas palavras de Hohlfeldt:

Não era um concerto, era uma celebração, era uma festa... quer dizer, era uma alegria enorme você estar ali participando e havia momentos, realmente, emocionantes conforme o repertório apresentado. Depois o Barone e o Ribeiro, não sei quem, inventou aquela história do Aleluia⁸³ no final. Bom, ali era, realmente, a apoteose que todos os corais aí subiam pra cantar e tudo. A ideia era muito o conagraçamento, quer dizer, havia eventualmente uma disputa, mas isso sempre foi muito enfatizado: a ideia era, sobretudo, do conagraçamento. Não era a ideia da disputa (Antônio Hohlfeldt, p. 18-19).

O clima de entusiasmo da plateia é destacado por Osório Stoffel como característica dos Festivais: “Ah, o público! Aquilo lá era uma coisa... inexplicável! Eu falo aqui, mas se tu assistisses uma noite daquelas: ‘Ah, mas é verdade o que estão falando que esse público era tão entusiasmado!’” (Osório Stoffel, p. 16).

Jair Ferreira refere-se ao entusiasmo da plateia formada também pelos coros que se assistiam uns aos outros:

Era um delírio de plateia. [...] Os outros corais também deliravam, aplaudiam delirantemente, de pé, batiam palmas ritmadas para que houvesse bis, tudo isso aparecia no Festival. Era uma coisa muito interessante (Jair Ferreira, p. 10-11).

Nas jantas que ocorriam após os espetáculos, já livres da competição pelo voto do público, cantores e regentes celebravam, de maneira mais informal, o encontro entre si:

Na janta, acabava sendo uma grande festa. E aí, realmente, depois que os primeiros comiam, e tal, cantava um coral, o outro respondia, daí a coisa, realmente, abria. Era realmente um conagraçamento, uma festa fantástica reunindo, enfim, nas noites, milhares de pessoas e, nessas jantas, certamente, centenas de... o pessoal ficava.... terminava quase meia-noite e você saía de lá às duas horas da manhã! (Antônio Hohlfeldt, p. 7).

O clima de celebração das jantas após os espetáculos também foi destacado por Anita Campagnolo:

Além da janta tinha a questão de que aí é que vinha a festa, entende? Cada coro tinha que cantar alguma coisa. [...] Uns já tinham lá tomado uns

⁸³ Referindo-se à prática de execução do *Aleluia*, de Haendel, com todos os coros, ao final dos Festivais.

bicchieri [copos] de vinho. Isso aí era muito bom. Era um momento, assim, em que a gente fazia mesmo a integração com os outros coros (Anita Campagnolo, p. 30).

Outra característica dos festivais, tomados como “momentos festivos”, refere-se ao fato de introduzirem “uma ruptura no cotidiano” e criarem “espaços de composição e/ou recomposição do corpo social” (FLÉCHET, 2011, p. 258).

Ivo Stigger tem clara a ideia de “ruptura no cotidiano” ao exemplificar a sensação que lhe desperta a lembrança da participação nos Festivais: “Durante uma semana tu saías totalmente da rotina, como se tu fosses a Alice atravessando o espelho... Tu entravas num mundo mágico!” (Ivo Stigger, p. 23). Para Goetschel e Hidiroglou (2013, p. 12), é o “tempo compartilhado com os outros” e “constituído de experiências inéditas” que torna o festival um momento de ruptura com a vida cotidiana, um “tempo extra-ordinário” (Ibid., id.).

4.2.4 O júri popular

A questão envolvendo a votação popular era polêmica e, desde o início, os Festivais – que a princípio foram criados como uma mostra diversificada de trabalhos corais – adquiriram caráter competitivo. Até a última edição dos eventos, em 1978, alguns maestros elogiaram o fato de o público eleger os coros, pois “não se poderia determinar critérios suficientemente amplos que abarcassem grupos tão diferentes” (Correio do Povo, 18/10/1978). Outros, se manifestaram a favor da constituição de um júri formado por “regentes e especialistas reconhecidos” (Correio do Povo, 24/10/1978), enfim, pessoas, segundo eles, com condições de julgar o canto coral. Eram contrários à votação do público, pois consideravam a plateia sem qualificação para fazer um julgamento técnico-musical, ou porque, como cada pessoa pagante ganhava um cupom para a votação nos quatro grupos que mais lhes agradavam, acreditavam que grupos com quantidade numerosa de cantores acabavam levando vantagem sobre outros. A regente Ana Maria Moltz, do Coral da Universidade de Santa Maria assim se manifestou sobre a votação popular: “Eu sou a favor de júri, e não de público votando. É aquela coisa, você sabe, quando o coral é daqui [da capital] sempre poderá levar gente (parente, amigos) que votem nele. Ou mesmo comprar o ingresso para poder votar” (Correio do Povo, 17/10/1973).

Também entre os entrevistados as opiniões convergem no tocante à crítica com relação à compra de ingressos. Agostinho Ruschel relata: “Então o que acontece? Uma firma comprava duzentos ingressos e aí dizia: ‘Vota no nosso coral!’ O coral, às vezes, não era grande coisa, não ia ser votado pelo público. E o público que não tinha aquele ingresso não votava naquele coro, entende?” (Agostinho Ruschel, p. 8).

Gil de Roca Sales enfatizou: “Sempre é difícil não ter marmelada, panelinha, e até nos votos, era só comprar... quem comprava o ingresso podia votar; então, quem comprava mais ingresso, podia votar mais” (Gil de Roca Sales, p. 6).

Também Anita Campagnolo, do Coral da Universidade de Caxias do Sul, declara, com relação ao voto popular:

Nós não víamos com bons olhos isso, mas a gente sabia que isso ia ser assim. Por quê? Por exemplo, qualquer coro que não fosse lá de Porto Alegre, que viesse de fora, ia só o coral, que eles iam receber só o voto do coral ali. Para o seu coral, vamos dizer, se alguém votasse em si mesmo. Mas os corais que pertenciam ali a Porto Alegre e à grande Porto Alegre, eles levavam pessoas. Então é óbvio que aqueles sempre estavam sendo votados para a nova fase (Anita Campagnolo, p. 29).

Grupos numerosos, como o Orfeão do Instituto de Educação, com mais de duzentas jovens integrantes, levavam vantagem no quesito da votação, admitiu Miriam Matte, embora reconhecesse o mérito musical do grupo: “Nós dizíamos que o coral do Instituto de Educação tinha tantos votos porque eram muitas meninas, e os pais delas votando nelas, só podia ganhar! [Risos] Só podia ser o mais popular, né? Mas ele era bom, mesmo! Eu reconheço, ele era bom” (Miriam Matte, p. 12).

No entanto, para serem as mais votadas e selecionadas como finalistas, as cantoras do Orfeão eram expostas a uma disciplina militar. Conforme Lídia Ferreira, ninguém podia mexer o corpo nas apresentações. Deveriam entrar e parar, no palco, com total atenção à regente: “Podíamos sorrir, mas era aquela tensão da competição, né? [...] Antes, quando a gente entrava na UFRGS já era... Eu te digo, eu estou me lembrando, eu estou fisicamente me lembrando da emoção”. A regente, atenta à competição, ameaçava o grupo: “Tem gente querendo que a gente se saia mal” (Lídia Ferreira, p. 22-23). Nenhuma das cantoras era obrigada a participar da atividade e todas ali estavam porque gostavam. No entanto, a pressão era enorme: “Se nós não ganhássemos, a Dinah nos matava [riso]”. Conta como passaram a participar não mais concorrendo ao voto do júri popular: “Eu me lembro que nós ganhamos três vezes e aí

ela chegou e falou assim: ‘Sabe o que aconteceu?’ ‘Não!’ ‘Estão todos com medo de nós! [risos] Somos *hors concours*’. Aquilo, pra ela...!’ (Lídia Ferreira, p. 30-31).

Jocelei Bohrer enfatiza outro aspecto referente ao júri popular e que se relaciona à pressão que as torcidas poderiam exercer sobre o resultado da votação. Para ele, o voto popular

era uma espécie de ‘*mixed feelings*’, porque era uma coisa boa, que a gente pudesse escolher, mas, às vezes, o resultado era imprevisível, porque o coro com uma grande torcida obviamente era escolhido. Então, nem sempre o júri popular funcionava bem. Eu me lembro que, várias vezes disse ‘esse não é um resultado legal’... é, mas, enfim, né? Não existe um sistema, assim, que seria realmente justo. Sempre tem influência de uma coisa ou de outra. Não existe em nenhum lugar. E colocar isso para o público é bom por um lado, mas não melhora, por outro. Porque também sofre as suas influências (Jocelei Bohrer, p. 10).

Os coros “mais proselitistas” de alguma religião, como, por exemplo, os pentecostais, votavam em si e nos “piores” grupos da noite. Com isso, garantiam sua classificação. Certa feita, Ribeiro comentou com o regente Renato Koch: “Eu estou querendo fazer uma brincadeira. Eu vou botar esses coros todos juntos numa mesma noite; aí eu quero ver a briga na família” (Renato Koch, p. 6).

Em seu depoimento, Octavio Longhi critica um colega que, segundo ele, realizava com seu grupo “arranjos muito simples, mas o final sempre era vibrante, para a plateia aplaudir”. Relata que lhe incomodava o fato de o regente preocupar-se mais com o fato de ganhar a plateia do que com a música em si: “Eu, em parte, não me sentia bem quando via um coral cantar uma música não tão afinada, mas com final vibrante para puxar aplauso” (Octavio Longhi, p. 8).

Um artigo do *Correio do Povo* ressalta a votação pública como um “presente” da Associação dos Festivais e coloca em xeque a capacidade de julgamento da plateia, referindo-se à possibilidade de o público ser levado a escolher um ou outro grupo pelo entusiasmo do momento. Para o articulista, o canto coral representa um “estágio superior de expressão estética” que o público deveria alcançar:

Devemos encarecer ainda o fato de se sentir gratificado o público ao lhe darem oportunidade de julgar, manifestando abertamente suas preferências pelos conjuntos apresentados. Afinal, é ele quem vai escolher, pelo seu pronunciamento nas urnas, ao fim de cada audição, os melhores segundo seus critérios. É uma atitude simpática dos organizadores, embora o juízo de uma assistência heterogênea possa, muitas vezes, não corresponder à realidade porquanto as paixões momentâneas não sejam boas conselheiras. Porém, não se deve desprezar seu aspecto positivo qual seja o de confiar na vivência dos

que procuram na música de função eminentemente coletiva uma base para alçar-se a estágio superior de expressão estética (Correio do Povo, 15/10/1971).

A Associação dos Festivais de Coros se defendia, afirmando que o público “é constituído de ouvintes já habituados a ouvir coros e repertórios, o que o habilita a julgar com justiça os conjuntos que se apresentam” (Correio do Povo, 04/10/1974).

Ressaltando a capacidade comunicativa do coro com a plateia, Marisa Viero mostra-se favorável ao voto popular, pois, para ela, o público sabia escolher: “Eu acho que a gente sabe o que é bom. É uma mágica. É uma mágica que acontece com a gente que está no palco e com aquela gente que está lá [na plateia]” (Marisa Viero, p. 35-36).

Cláudio Ribeiro defende a capacidade de julgamento de uma plateia que, com o passar das edições dos Festivais, se acostumou a ouvir música coral:

Houve, digamos, essa que eu acho que foi uma coisa muito importante, em termos de educação do público, mas não uma educação assim, de cima para baixo, e etc., mas uma educação democrática no sentido de poder ouvir todos os tipos de canto, todos os tipos de proposta, de Bach a Pixinguinha, de abertura, de trabalhos, de formas de cantar que eram diferentes, de cada local. Vinha um coral do Maranhão e vinha um coral da Argentina, logo depois. Aí vinha um do Rio Grande do Sul, vinha um do Uruguai, do Chile, com obras bem diferenciadas e as pessoas começaram a, digamos, ter um nível de apreciação desse tipo de proposta muito interessante, e isso ficou muito sensível através do voto, porque não interessava, por exemplo, a obra em si, mas como ela foi interpretada. E geralmente aqueles corais que eram super aplaudidos, e pediam bis e tal, etc., etc., geralmente eram os corais que iam fechar, digamos, depois, no final, a cotação do público (Cláudio Ribeiro, p. 13-14).

O entrevistado ressalta as “saías justas” pelas quais passava a Associação com a questão do voto popular:

Momentos difíceis, por exemplo, quando um coral, que era muito amigo da gente em particular, tinha relações de amizade conosco, que conhecíamos do meio musical e, às vezes, perdia por um ou dois votos, e não entrava para a noite final. Esses eram momentos bastante espinhosos, assim, porque a pessoa ficava chateada e tal, e a gente tinha que enfrentar o fato. Isso aconteceu e não foi nem uma, nem duas vezes (Cláudio Ribeiro, p. 4).

Sobre a questão do voto do júri popular, Agostinho Ruschel relatou comentários de coros que desenvolviam um repertório focado especialmente na música de concerto:

Sim, porque tinha gente que achava que... mas a gente fez um repertório... mas como é que não... daí já queriam por em dúvida a votação, a contagem, quer dizer, tudo isso. Natural. Eu me lembro muito bem. [...] Até pessoas que gostavam, que entendiam de canto coral, comentavam: ‘mas aquele grupo, ninguém escolheu aquele grupo? Como é que ele não foi eleito, um grupo tão bom?’ (Agostinho Ruschel, p. 8).

A dificuldade de avaliação entre grupos tão heterogêneos que se apresentavam nos Festivais é lembrada por Miriam Matte: “Na época do professor Ribeiro não tinha essa história de nota, porque é uma coisa tão... tão relativa também, né? E depois corais que já existem há anos... outros que estão começando... não vai ter a mesma... Ou então coral só feminino, coral misto, coral só masculino, também não dá pra comparar” (Miriam Matte, p. 12).

Ondina Bonfim ressalta a rivalidade que se estabelecia entre os grupos gaúchos participantes e o Madrigal de Porto Alegre, de Gil de Roca Sales, que era considerado um grupo profissional. Destaca a questão de se caracterizarem como um coro que não pertencia a nenhuma instituição e ser formado por cantores que cantavam juntos já há bastante tempo, muitos acompanhando o trabalho do maestro Gil desde seus primeiros coros:

[...] existia uma competição, saudável ou não, mas existia, que era uma provocação. A nossa participação era, praticamente, uma provocação para os outros corais, entende, porque eram corais de escolas, corais de sociedades, e nós éramos tidos como... eles não aceitavam que nós fôssemos chamados de amadores. Mas nós éramos amadores porque éramos amadores no sentido de amantes da música, de que íamos buscar sempre um nível além daquele em que a gente já estava participando (Ondina Bonfim, p. 5).

A entrevistada revela que, em uma edição dos Festivais, o próprio regente foi afrontado por outro colega que cobrava de Gil a interpretação de outro gênero de obras musicais, diferente do que ele comumente realizava, ou seja, peças da renascença. A solução encontrada pela Associação para driblar essa situação de competição foi a de convidar o grupo para uma participação *hors concours* nos Festivais, como também o fez com o Orfeão do Instituto de Educação.

Naquela época havia crítica de arte no jornal *Correio do Povo* e, desde a segunda edição dos Festivais, foram encontrados artigos que traziam comentários sobre a participação dos coros. Também em 1964, ano em que ocorreu a primeira votação do júri popular, a imprensa anunciava a segunda fase do Festival e divulgava a presença dos “melhores coros” selecionados pelo público (*Correio do Povo*, 13/10/1964).

Embora os Festivais não tivessem corpo de jurados e premiação, a imprensa, contrariamente ao “espírito do Festival”, se encarregava de tecer comentários críticos diretamente a alguns grupos, ou mesmo de escolher e publicar o nome do coro no qual votaria em primeiro lugar, como em um artigo de 1975 (Correio do Povo, 14/10/1975). Nessa mesma publicação é feita uma crítica à “escassa existência de técnica do canto coral” nos grupos brasileiros.

No ano de 1970, no 1º Festival Pan-americano de Coros, além do voto popular houve jurados convidados, porque naquela edição a Associação dos Festivais recebeu apoio financeiro do Ministério da Educação, que exigiu que houvesse um concurso classificatório. Conforme já mencionado, o voto popular selecionou os coros para a última noite de espetáculos, quando os nove grupos classificados se submeteram, então, a um corpo de jurados que classificou os quatro primeiros colocados. Arimatéas lembra: “Eu sei que nós nem fomos classificados. [...] O povo gostava da nossa música. Ah, mas isso deu uma confusão! Porque quem julgou foi o pessoal, a mesa... tem que respeitar!” (José Arimatéas, p. 3).

A experiência com os jurados convidados não foi muito bem-vinda pelos coros. O voto popular tinha se mostrado mais adequado ao “espírito do Festival” e “criava muito interesse nos próprios cantores, familiares e amigos que, ao comprarem ingresso, tinham direito a voto” (Gil de Roca Sales, p. 6).

A propósito de algumas “inverdades” que foram veiculadas pela imprensa de algumas regiões do Brasil e exterior, a partir das declarações de alguns regentes, Ribeiro achou por bem escrever uma nota, anexada à carta enviada a Frei Pio Moreira, em 15/12/1972, para que este a encaminhasse para publicação em jornais. A nota procurava explicar aos leitores o funcionamento do voto do júri popular e desmentir boatos veiculados pela imprensa:

Num dos recortes [de jornal], acabo de ler declarações de que no festival recém realizado, um coral da Paraíba teria obtido o 1º lugar, por sua vez, um recorte de importante matutino carioca, assegura que um coral da cidade de Niterói teria alcançado o mesmo 1º lugar no festival, fato este que se repete também no Uruguai, onde, em visita recente, pessoalmente verifiquei que um dos vários corais participantes daquele País havia feito correr a notícia de que alcançara o 2º lugar no certame. Ora, algo nisso deve estar errado, pois, como se vê, há vários indicados para as primeiras colocações; as notícias seriam apenas cômicas, não fosse a circunstância de serem completamente falsas, e como tudo que é falso, ferem e prejudicam os demais participantes. Explico por isso rapidamente ao leitor que nos festivais gaúchos não há classificação em 1º, 2º, 3º ou lugar algum (Nota elucidativa, enviada a Frei Pio, sobre o funcionamento do júri popular nos Festivais de Coros, em 15/12/1972).

Além da ideia de composição de um corpo de jurados para o Festival, com a destituição do voto popular, outros regentes chegaram a sugerir que fosse instituída, pelo menos, a prática da obrigatoriedade de apresentação de uma peça de confronto por todos os coros.

Com relação a essa sugestão, o secretário da Associação se posicionou:

Quanto à idéia de uma peça obrigada, igual, a ser cantada por todos os coros, tenho também as minhas dúvidas, pois no fim da noite o público já está saturado de ouvir oito ou nove vezes a mesma coisa. Note que o público já não está aceitando certos números de um ano para o outro – como é o caso de “Estrela é lua nova”, “Foi boto, sinhá”, “Pequena marcha”, “A batalha”, etc. Eu sinto quando anuncio. Chega-se a ouvir um leve muxoxo de enfado... Imagine só um mesmo número repetido nove vezes numa noite... (Carta a Frei Pio, em 29/11/1973).

O regente da Associação Coral Adventista de Curitiba, Dario Pires de Araújo, por exemplo, criticava a participação do público na escolha dos coros, afirmando que os Festivais tenderiam a não alcançar um nível artístico “de erudição” e sugeria um “programa obrigatório”:

Se o público mantiver sempre seu predado de juiz deste festival de coros, o nível de erudição tenderá a um nível popular, com demasiadas canções folclóricas, o que poderá prejudicar as intenções artísticas a que a Associação se propõe. Acho que a solução ideal seria a comissão dos festivais exigir um programa obrigatório, dividido meio a meio entre música popular e música erudita (Correio do Povo, 14/10/1971).

Na manifestação do regente fica novamente explícito o ideal civilizatório da época. Os comentários sobre o repertório de caráter mais popular, com presença relevante de músicas folclóricas, podendo “prejudicar as intenções artísticas” dos Festivais faz clara alusão à concepção de movimento em direção ao progresso, à “civilização”.

Síntese

Neste capítulo foram apresentados os participantes dos Festivais e relacionados os motivos que os levavam à participação, bem como aquilo que era exigido para participar. Dos grupos, foram descritas a preparação para os eventos, a escolha do repertório musical e algumas práticas tais como a seleção de vozes e o emprego ou não do movimento em cena.

As práticas músico-educativas foram se constituindo e sendo propaladas a partir da figuração coros-regentes-Associação-plateia-imprensa e, de forma geral, contribuíram para as alterações do regulamento das várias edições do evento. À Associação coube, ainda, o papel de coordenação artístico-pedagógica dos Festivais, proibindo determinadas práticas musicais, nos espetáculos noturnos, como o acompanhamento instrumental aos coros e a coreografia, além de facultar a si a autoridade de intervir na seleção do repertório a ser apresentado.

Com relação à plateia, foram discutidas as razões porque comparecia um público numeroso, quem eram esses participantes e a questão do júri popular e suas implicações. O público dos Festivais caracterizava-se por ser predominantemente jovem e formado pelos próprios cantores, regentes dos coros e seus convidados, mas também por pessoas que não tinham ligações com os grupos corais. A plateia era numerosa e, entre os motivos que a levavam aos Festivais, encontram-se a variedade dos tipos de formações corais – coros femininos, masculinos, mistos, infantis, juvenis, pertencentes a escolas, clubes ou empresas – e dos repertórios apresentados. Naquela época era comum às pessoas terem tido canto orfeônico na escola e, em razão dessa formação, viam-se atraídos pelo canto coral e sabiam apreciá-lo. Outro motivo para a afluência de público aos Festivais está ligada à noção de festivais como ativadores de “emoções coletivas vividas simultaneamente”, de serem “momentos festivos” de trocas intensas e de se caracterizarem como possibilidades de “ruptura no cotidiano” (FLÉCHET, 2011).

A partir da descrição dos atores participantes dos Festivais e da compreensão sobre o porquê participavam dos eventos, é relevante considerar ainda as concepções da época sobre cantar em coro, conhecer o impacto da realização dos Festivais e suas contribuições às formações musicais de cantores de coros e regentes, à expansão do mercado de trabalho para profissionais que se envolvem com canto coral, à ampliação do conhecimento musical do público, bem como outras contribuições, temas do próximo capítulo.

5 APRENDIZAGENS E FORMAÇÕES MUSICAIS NOS/A PARTIR DOS FESTIVAIS DE COROS

Os Festivais de Coros se firmaram como eventos culturais e contribuíram no fomento de práticas músico-educativas que proporcionaram aprendizagens, dinamizando a formação musical dos participantes. Ivo Stigger afirma que a expansão dos Festivais ocorreu porque os eventos tornaram-se “ponto[s] de atração, de convergência”. Foram o “catalisador” das práticas corais que ocorriam, principalmente nos demais estados brasileiros e na América Latina e foram os responsáveis por dar-lhes “um canal de expressão” (Ivo Stigger, p. 27).

Sérgio Figueiredo compartilha de opinião semelhante com relação ao papel “catalisador” ocupado pelos Festivais nessa época: “[Os coros] passavam a ter uma plateia, um lugar pra cantar, um lugar pra trocar ideias e enriquecer” (Sérgio Figueiredo, p. 10). E segue:

Eu tenho a impressão que foi uma coisa que veio para os colégios ou entidades religiosas, universidades, uma coisa que eles tinham e não tinham onde se mostrar, praticamente, tinha nas comemorações próprias de cada setor e pronto e era um grupo; agora, mostrar para um público diferente junto com outros coros, aprender, trocar partituras.... (Sérgio Figueiredo, p. 7).

Retomando o conceito de *habitus* como um “saber social incorporado” (ELIAS, 1997, p. 9), os entrevistados ressaltam a relevância dos Festivais como “catalisador” ou dinamizador de práticas músico-educativas que foram “reguladas” socialmente a partir da participação nos eventos e das concepções da época.

5.1 CANTAR EM CORO

Os artigos do *Correio do Povo* trazem muitas entrevistas realizadas àquela época com regentes e coordenadores de grupos participantes. Diversas declarações demonstram o entendimento desses agentes sobre educação musical e canto coral, sobre os Festivais de Coros, entre outros significados que foram construídos individualmente e pela participação nos eventos. Em muitos casos, apesar dos diferentes tempos vividos – declarações da época para os artigos de jornal e entrevistas para a pesquisa –, há uma convergência de significados construídos por alguns agentes que entendem o canto em conjunto como uma maneira de aglutinar indivíduos de diferentes orientações políticas,

sexuais ou religiosas, em um ideal de coletividade e desfazimento dos conflitos gerados por aquelas diferenças (SOUZA, 1999).

Durante a ditadura, uma das premissas fundadas na ideologia de Segurança Nacional⁸⁴ estava ligada ao aspecto de “integrar as diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal”. Para a Escola Superior de Guerra a cultura funcionava “como cimento de solidariedade orgânica da nação”. Nesse sentido, “a noção de integração, trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos chamados Objetivos Nacionais” (ORTIZ, 2012, p. 82).

O sentido de integração dos eventos era renovado a cada edição. Os Festivais eram tomados como manifestação social propiciadora de igualdade entre os participantes, em cujo discurso as desigualdades sociais ficavam acobertadas: “O público ficou de pé para ver e ouvir as cores, os sons, a luz, o conagraçamento de tantos Estados, credos, profissões, reunidos no ideal comum do canto. Foi um final de apoteose para um espetáculo magnífico” (Correio do Povo, 14/10/1971).

A cultura era vista como elemento de integração não somente do território, mas também entre os países. Essa concepção fica evidente nas mensagens de autoridades que eram publicadas nos programas musicais dos Festivais de Coros. Seguem alguns excertos:

[...] que o Festival constitua, também, motivo de conagraçamento e maior intercâmbio artístico-cultural, do que só se beneficiará o Brasil (Excerto da mensagem do prefeito Célio Marques Fernandes⁸⁵, nos programas musicais de 1968).

[...] É uma verdade que se impõe, ainda mais na época presente, ante as maravilhas que oferecem a arte e a música em particular, que permite eliminar distâncias e aproximar os povos na mais perfeita integração (Excerto da mensagem da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, nos programas musicais de 1970).

⁸⁴ Ideologia que defendia a contenção da expansão comunista e que foi a base para a criação da Doutrina de Segurança Nacional (DSN). A DSN alinhava-se à doutrina Truman estadunidense, que pregava a contenção do comunismo internacional e foi propagada pela Escola Superior de Guerra, no Brasil. Pela DSN, a fronteira a ser defendida passava a não ser mais geográfica, mas ideológica, em que o inimigo “poderia ser qualquer cidadão simpatizante ou militante do comunismo” (NAPOLITANO, 2014, p. 10).

⁸⁵ Como presidente da Câmara de Vereadores, assumiu a prefeitura de Porto Alegre de 09/05/1964 a 13/04/1965, substituindo o prefeito Sereno Chaise (Partido Trabalhista Brasileiro – PTB), cassado após o Golpe civil-militar de 1964. Substituído pelo vereador Renato Souza, presidente da Câmara, obteve ganho de causa na justiça, voltando ao posto de prefeito entre 09/06/1965 e 31/01/1969. Partido político: Arena. Disponível em: <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=95162>>. Acesso em: 08 mar. 2015.

O I FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS transcende o seu alto significado no plano cultural, para se firmar, também, como demonstração incontornável do espírito de fraternidade e cooperação dos povos. [...] Sirvam as vozes, que nesta cidade de Porto Alegre se elevam numa exaltação à beleza, para reforçar o clima de entendimento entre os países participantes deste FESTIVAL (Excerto da mensagem do Governador do Estado, Euclides Triches, nos programas musicais de 1973).

O Rio Grande do Sul, neste momento, é o lugar do encontro das Nações. Americanos, europeus, representantes de todos os continentes são chamados para se unirem numa verdadeira confraternização, alicerçada na mais nobre e universal linguagem: a música. A sociedade desperta em ressonâncias musicais que fluem em singular expansão, envolvendo todas as pessoas e, mesmo as ruas, as casas, a própria natureza, num diapasão de fraternidade. É a sonoridade de cada ser que atende o apelo.

Os corais das mais diversas latitudes da Terra conjugam-se com o público gaúcho formando um só cântico para expressar a mesma pureza de alma, o mesmo anseio de paz, o mesmo mistério de amor, numa soma total de todas as harmonias [...] (Excerto da mensagem de Antonieta Barone, diretora do DAC, nos programas musicais de 1974).

Figura 40 – Imagens dos Festivais de Coros de 1976



Fonte: *Correio do Povo*, 17/10/1976

O ideal de integração, de convívio pacífico entre os participantes e de cooperação (POELS, 2013, p. 267) também estava presente nas propagandas de empresas que eram veiculadas nos programas musicais dos eventos (Figuras 43 e 44).

Gilioli (2008) utiliza-se do termo “pedagogia do consenso” para referir-se às atividades pedagógico-musicais desenvolvidas com a intenção de gerar um sentimento patriótico, de paz e de harmonia entre classes sociais (Ibid., p. 50). Na final do 1º Festival Internacional, em 1973, foram reunidas mais de quatrocentas vozes, “em cinco diferentes idiomas, num significado perfeito das intenções do festival” (*Correio do Povo*, 21/10/1973). É provável que as “intenções do festival” sejam uma referência à ideia de integração

entre os participantes que, embora cantem em idiomas diferentes, são “unidos” pela música, em uma dupla menção: de integração entre os povos e de desfazimento das diferenças sociais.

Para Gilioli (2008), “o discurso de que a música transcende fronteiras é tipicamente ideológico, tentando estabelecer mecanismos de ordem e paz social destinados a apagar ou atenuar a percepção de conflitos entre classes, culturas, povos e

mesmo países” (Ibid., p. 34). Na página do *Correio do Povo* (Figura 40), para além da manchete “Todos unidos pelo idioma da música”, há uma referência à “cordialidade” do brasileiro: “[...] a verdadeira imagem do Brasil e de seu povo começa a ser divulgada, em muitos lugares do mundo, ao término de cada Festival Internacional de Coros” (Correio do Povo, 17/10/1976).

No âmbito da educação musical o canto coral foi destacado por Sérgio Figueiredo como “uma maneira de educar musicalmente sem despesas”: “[...] instrumentos são caros e não podem ser dados assim para um certo número de pessoas. É uma coisa praticamente individual”. Já, por meio do canto coral, “a música será através da voz de cada um” (Sérgio Figueiredo, p. 1).

O mesmo entrevistado salienta a relevância do canto em conjunto como disciplinadora, tal como concebida desde a época do regime Vargas, por Villa-Lobos, quando a aula de música tornou-se obrigatória para todos os níveis de ensino, em 1931. Durante a Era Vargas (1930-1945) a escola objetivava a educação da juventude para valores cívicos e disciplinadores, visando à formação de indivíduos aptos a servirem à pátria pela força de seu trabalho (OLIVEIRA, 2004). Nesse âmbito, a educação musical escolar, por meio do canto orfeônico, tornou-se uma ferramenta relevante para tais fins. O canto das massas corais simbolizava a disciplina necessária para a atividade e os hinos e canções de enaltecimento ao país ajudavam a forjar a identidade do povo moldada pelos ideais do regime de Vargas (áudio 2). A educação musical assume papel de promover a formação de uma consciência nacional e busca eliminar as diferenças sociais (SOUZA, 1999). Resquícios do canto orfeônico ficaram presentes ainda na permanência de orfeões, dos “canarinhos” e “pequenos cantores” nas escolas. Também o regime militar vai retomar, da época do Estado Novo, elementos da concepção sobre cultura e identidade brasileiras (SILVA, 2001).

Alguns artigos do *Correio do Povo* criticavam a musicalidade do brasileiro, a música brasileira, e as instituições de ensino eram defendidas como locais apropriados à moldagem de futuros cidadãos:

Como elemento formador da sensibilidade artística, é inegável a contribuição do canto coral, não houvesse ainda outras funções paralelas como a pedagógica e a social. Estamos num país pobre de música e de realizações. A musicalidade do brasileiro não passa de um mito. Basta improvisar, em qualquer reunião pública ou privada, uma audição de conjunto para se ficar sabendo que a nossa gente não sabe cantar nem a mais corriqueira canção folclórica. As nossas reservas existenciais precisam de sua exteriorização e nas escolas ou ginásios e faculdades é que vamos encontrar o elemento

plasmável para o aliciamento do futuro público (Correio do Povo, 09/10/1969).

O emprego do termo “aliciamento” ao invés da palavra “formação” cabia bem a uma época que passava a ser marcada pela linha dura no governo militar, período assim denominado após o decreto do Ato Institucional nº 5⁸⁶, de 1968.

Também nos programas dos Festivais as concepções com relação a cantar em coro estavam presentes em alguns anúncios de patrocinadores. O canto em conjunto é associado à afinação (Figura 41) e ao papel que cada cantor desempenha no todo da música (Figura 42), remetendo à ideologia da época que propugnava a eficiência produtiva do trabalho, visando à modernização do Estado brasileiro por meio da aceleração de sua inserção no sistema capitalista mundial (FERREIRA; BITTAR, 2008).

Algumas propagandas reificavam a crença, ainda hoje presente, na força do canto coral como harmonizador, integrador, pacificador e promotor de união entre indivíduos e “povos” (Figuras 43 e 44). Há uma relação direta entre os valores sociais destacados e promovidos pelo regime militar – ordem, disciplina, cooperação, conciliação, responsabilidade, harmonia, entre outros – e aqueles considerados necessários para a promoção do desenvolvimento do país. Conforme a ideologia da ditadura, o ideal de integração nacional era assim reforçado no sentido da manutenção da coesão social, com a omissão ou negação das diferenças econômicas, políticas e sociais da sociedade (SILVA, 2001). A concepção de uma prática coral “pura”, imune a qualquer outra motivação que não o prazer de alcançar um resultado artístico também reitera a ideia da autonomia da música, vista apenas como “produto sônico”, como se a prática musical não fosse fruto da realidade humana, resultante “da produção e combinação de sons feita pelas pessoas com diferentes intenções e valores” (SOUZA, 2014, p. 15). Sendo assim, toda atividade musical coral está permanentemente atrelada

⁸⁶ O Ato Institucional nº 5, AI-5, foi decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, e vigorou até dezembro de 1978, tendo sido identificado como o período mais duro da ditadura militar brasileira (1964-1985). Deu poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou, como tal, considerados. O AI-5 concedia poder ao Presidente da República para intervir em estados e municípios, cassar mandatos de deputados federais, estaduais e de vereadores e suspender direitos políticos de cidadãos brasileiros pelo período de dez anos. Proibia manifestações populares de caráter político, suspendia o direito de *habeas corpus* e impunha censura prévia às manifestações artísticas e literárias. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

5.2 “POR QUE, NUM TEMPO DE SILÊNCIO, TANTAS VOZES PUDERAM CANTAR?”

Ao serem indagados sobre que conexões poderiam fazer entre os Festivais de Coros e o período da ditadura, alguns colaboradores da pesquisa tomaram os Festivais como um campo neutro, “uma coisa à parte” (Ivo Stigger, p. 14). A maior parte dos coros era ligada a entidades religiosas, a escolas, instituições de tradição italiana ou alemã que cantavam canções folclóricas desses países e do Brasil arranjadas para coro e músicas do repertório coral nacional e internacional. Nem por isso Stigger considera os Festivais como um evento “alienado”, mas “era uma coisa tão poderosa, que estava acima disso” (Ivo Stigger, p. 14).

O entrevistado participou também, naquela época, durante os primeiros trinta anos de criação e existência, da organização dos festivais de cinema de Gramado, selecionando os filmes participantes e coordenando os debates. Com os colegas jornalistas do *Correio do Povo* saía à meia noite e seguia até às seis da manhã assistindo a filmes curtas e longas inscritos para a seleção. Às vezes nem voltava para casa e já retornava à redação do jornal, no dia seguinte. Não recebia nada por esse envolvimento, mas considerava isto um trabalho relevante para o cinema brasileiro, “sobretudo nessa época de silêncio”. Abrir espaço para filmes, debater com o público, “deixa[r] Gramado se tornar a grande voz”. Relaciona essa atividade com o trabalho dos colegas da comissão organizadora dos Festivais de Coros, defendendo a abertura daqueles espaços em uma época que se caracterizava pelo não aglutinamento de pessoas e muito menos por não possibilitar manifestações públicas tais como os debates nos festivais de cinema. Ressalta que aqueles festivais “[inham] uma importância histórica de preservação” naquele contexto da ditadura e que esse era o ganho para os organizadores (Ivo Stigger, p. 29).

Para Ondina Bonfim o fato de estarem sob um regime de ditadura não alterou o cotidiano do coro: “Como nós estávamos muito envolvidos com a música, a gente... ‘olha, aqui, ditadura, dá licença que nós vamos passar’. Então continuamos com os ensaios, e cada vez buscando o melhor repertório, com maiores dificuldades e tudo mais” (Ondina Bonfim, p. 6).

O envolvimento com a música coral, os comentários sobre as apresentações dos outros grupos, sobre o que gostariam de cantar, sem outras manifestações de ordem política, nos ensaios do coro da UCS, também foram apontados por Anita Campagnolo:

É muito engraçado isso, porque assim, sempre parece que esse nicho – não só o canto coral, mas eu diria da música de concerto – ele parece que ficava fora do tempo. A música popular não, a música popular sempre ligada, muito secular, assim, muito ligada ao seu tempo mesmo, e às questões políticas do seu tempo. E a música de concerto... bem fora... (Anita Campagnolo, p. 27).

Mas a entrevistada segue refletindo: “E eu acho que, não sei se a palavra é treinado, mas nós estávamos sendo treinados pra isso mesmo, na realidade!” (Anita Campagnolo, p. 28). A entrevistada lembra ter solicitado ao regente do Coral da UCS um arranjo para o grupo da música *Roda Viva*, de Chico Buarque – ícone do III Festival da Música Brasileira, promovido pela TV Record⁸⁷, em 1967 –, mas o pedido nunca foi atendido: “Quem sabe tivesse alguma coisa e eu não sei. Eu nunca percebi nada” (Anita Campagnolo, p. 27). Nessa época, a música era vista pela censura como “propaganda subversiva” e “guerra psicológica” contra o sistema (NAPOLITANO, 2004, p. 108), sendo possível que alguns regentes receassem incluir o arranjo de algumas canções de protesto nos Festivais de Coros.

5.3 FORMAÇÃO MUSICAL DE CANTORES, REGENTES E PÚBLICO

5.3.1 Formação musical dos cantores

A participação nos Festivais oportunizava interações entre os coros para além do espaço dos espetáculos, proporcionando o intercâmbio de experiências dos diversos grupos participantes. Cantores socializavam entre si, com seus regentes e os de outros coros nas apresentações, nas jantãs, nos alojamentos, nas serenatas e apresentações em espaços públicos diversos.

Em artigos do *Correio do Povo* há entrevistas com diversos regentes e coordenadores de grupos que apontam a participação nos Festivais como sendo “uma verdadeira aula de música coral” (Correio do Povo, 14/10/1976). Um artigo de 1971 exalta a forma como os cantores trocavam experiências nos eventos e ressalta as muitas

⁸⁷ A edição de 1967 do festival teve a seguinte classificação: 1º lugar: *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam; 2º lugar: *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil; 3º lugar: *Roda Viva*, de Chico Buarque; 4º lugar: *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso (SAGGIORATO, 2012, p. 67).

aprendizagens por meio da música. Destacam-se, nesse sentido, as concepções da época, de formação de uma juventude “saudável”, “instruída” e o ideal patriótico de construção da “alma e [d]o caráter de um povo”:

O contato direto destes corais de índoles tão diversas, pela composição e o repertório, é um dos efeitos mais saudáveis e construtivos. A franca troca de idéias e impressões e o clima de confraternização que se estabelece entre coetâneos permite um relacionamento harmonioso tão frutífero quanto afetivo. Vão assim estes môços instruindo-se, alargando seus horizontes, através da reciprocidade e ainda tomando conhecimento dos costumes, das tradições e de características regionais que resumem a alma e o caráter de um povo (Correio do Povo, 15/10/1971).

O diretor executivo da Funarte, Roberto Parreira, em 1977, acompanhou o Festival de Coros e salientou dois pontos fundamentais, em sua opinião, na formação dos cantores. Como primeiro aspecto, a música é exaltada a partir de seu ideal utópico de proporcionar a união das pessoas, em uma “extraordinária festa de conagraçamento” de cantores: “Não podemos nem avaliar o que ela significa de enriquecimento cultural, de troca de informações entre os povos e mesmo entre brasileiros”. Como segundo aspecto, ressaltou “o aprimoramento da técnica, dos conhecimentos musicais absorvidos por todos na medida em que convivem corais de diversos níveis de qualidade, de experiência e de capacidade” (Correio do Povo, 19/10/1977).

A aproximação dos jovens em relação “à boa música” ou “música séria” provocada pelo ambiente dos Festivais era salientada pela imprensa como sua contribuição na afluência desse público: “O sucesso de promoções como esta é uma prova de que podem os jovens gostar da música, uma vez seja esta encarada como veículo de comunicação e de cultura e praticada com elevação de propósitos e sem formalismos estéreis” (Correio do Povo, 15/10/1971).

Em matéria de 1º de outubro de 1972, sobre a participação dos grupos infantis e juvenis nas matinês dos Festivais, é enfatizado o sentido diacrônico da formação musical proporcionada pelos espetáculos, já que projeta a continuidade da atividade coral da fase jovem para a fase adulta da vida: “São os jovens cantores do festival, que dentro de alguns anos irão participar dos coros adultos e prosseguir na tradição coral do nosso Estado” (Correio do Povo, 01/10/1972). Há, ainda, referência à relevância da “integração da juventude no grande certame” por meio das apresentações de coros infantis e juvenis, já que “os pequenos cantores de hoje se transformam nos coristas dos

grandes coros com que hoje conta o nosso Estado, quando adultos” (Correio do Povo, 30/07/1978).

A aprendizagem musical dos pequenos cantores, tomada a partir da concepção de “arte coral” como autônoma e livre de qualquer conflito, também é ressaltada, em um artigo do *Correio*. O trecho faz alusão, ainda, a uma ideia de refinamento musical, sem qualquer consideração com as práticas musicais das crianças e de seu contexto social, ao destacar a participação de coros “por vezes formados por crianças de 6 ou 7 anos apenas, mas que se habituem desde já ao convívio fraterno da música coral e vão apurando desde agora seu gosto musical” (Correio do Povo, 02/10/1974). Outro artigo ressalta a dedicação da Associação dos Festivais às apresentações das “matinéés” a fim de “associar desde cedo a nossa juventude ao movimento de arte coral” (Correio do Povo, 06/08/1978).

Marisa Viero, regente de grupos juvenis, iniciou sua participação nos Festivais com apresentações, nos espetáculos infanto-juvenis, do Orfeão do Ginásio Estadual Souza Lobo, de Porto Alegre. Desejava realizar um trabalho qualificado com os jovens para “que eles respeitassem alunos de 2º grau, não só universitários. E esse respeito a gente tinha que conquistar. Não sei se a gente conseguiu; isso, não sei. A gente nunca teve um papel, assim, importante” (Marisa Viero, p. 37). O pronome “eles”, no contexto da entrevista, estava relacionado aos demais regentes participantes dos Festivais, especialmente aos gaúchos, que lhe conheciam. Por não ter cursado regência, mas piano, e apresentar-se, pelo menos nas primeiras edições, nos turnos vespertinos – ou mesmo à noite – sempre com grupo juvenil, sentia-se, em parte, fora do grupo dos “regentes”. Ainda conforme a entrevistada, para ela “era importante, porque já que era tão afastada, era importante apresentar um bom trabalho” (Marisa Viero, p. 37).

5.3.2 Os Festivais de Coros e a educação musical escolar

Parecia haver uma preocupação dos organizadores dos Festivais também com relação à educação musical escolar. Marisa Viero lembra uma reunião, ao final de uma das edições do Festival:

Uma reunião com o Dr. João, com o Barone: o que vamos fazer com esse material todo... e estava diminuindo o interesse da música dentro das escolas, então foi feita uma carta de comum acordo, todas as pessoas assinaram, para

mandar ao governo brasileiro para instituir, outra vez, a obrigatoriedade da música dentro das escolas (Marisa Viero, p. 14).

A função da música na escola, para alguns agentes, estava relacionada ao ensino tradicional de música, como em conservatórios, focado na formação instrumental/vocal. Com esse entendimento, o regente Roberto Zeidler afirmava que “a sorte da música se decide nas escolas”, já que, para ele, “a falta de ensino musical” no país estaria diretamente relacionada à indisponibilidade de músicos brasileiros para as orquestras (Correio do Povo, 13/10/1971).

Durante o período estudado, o canto orfeônico, herdado desde a década de 1920⁸⁸, na educação brasileira, ainda era muito presente nas escolas, pois, como disciplina – no sentido tanto de programa escolar quanto estrito do termo –, esteve presente no currículo escolar até a década de sessenta (UNGLAUB, 2014, p. 6). No primeiro ano dos Festivais, em 1963, além de grupos com denominações tais como “conjunto”, “coral infantil”, “canarinhos” e “coral das meninas”, participaram do Festival o Orfeão Artístico Carlos Barone (de Alegrete), o Orfeão Artístico Villa Lobos (do Colégio Estadual Pio XII, de Porto Alegre) e o Orfeão Artístico Araujo Viana (do Instituto de Educação, de Porto Alegre).

O canto orfeônico, surgido na França a partir de uma instituição militar, ajudava a escola, em especial durante os regimes de exceção, no cumprimento de sua função civilizadora, propalando o ideal de amor à pátria, baseando-se

em uma concepção que objetivava o disciplinamento e a “civilização” dos costumes relativos à utilização da voz e do corpo, bem como a infundir crenças e valores nos educandos. Dentre seus procedimentos, destacam-se uma postura corporal “correta” e rígida – quase militar –, a ginástica vocal, racionalização do uso dos materiais escolares e do tempo de aula, o caráter de padronização e de repetição rítmica das músicas (hinos, marchas, etc.) (GILIOLI, 2008, p. 22).

Enquanto os orfeões escolares cumpriam as exigências legais de presença do canto orfeônico na escola, a exigência de qualidade artística, na prática vocal coletiva escolar ou mesmo em instituições não escolares, ficava sob responsabilidade dos orfeões artísticos, propagadores da “alta cultura”.

O Instituto de Educação General Flores da Cunha, da capital, possuía dois orfeões, um chamado Orfeão Geral, fazendo parte do currículo e, o outro, Artístico. O

⁸⁸ Ver Gilioli (2003; 2008).

Orfeão Artístico era opcional. Lídia Ferreira cantava com Dinah Néri no Orfeão Artístico: “Os ensaios eram no auditório do Instituto de Educação e ela ficava ali e trabalhava cada grupo. Ela passava o dia inteiro ensaiando, porque ela tinha grupo por grupo e turma por turma. Ela conhecia cada um de nós” (Lídia Ferreira, p. 23). E segue, contando sobre os ensaios:

E era uma disciplina férrea. Realmente a Dona Dinah, pra ter o sucesso que tinha com esse número de vozes, né, a pessoa tinha que ter bastante disciplina para participar. Ela exigia muito, mas também o resultado era tão espetacular que nós íamos com prazer para todos os ensaios, entende? (Lídia Ferreira, p. 1).

Eram ensaios, ensaio, ensaio, o ano inteirinho e quando nós tínhamos uma música nova, não podes imaginar o número de vezes que se fazia aquilo. Por isso que era tão bom. A gente achava que estava ótimo, e ela dizia: “Está péssimo!” [risos] Parava: “Não, não, não!” [Como quem grita] Ah, ela era bem... e ficava, passava a descompostura na gente, “Não está, não!” Mas a gente... Era tudo assim... Ninguém ficava... ai, com medo. Ninguém tinha medo dela. Tinha-se respeito e se brincava: “Ai, Meu Deus!” Porque se fosse medo, ela não teria esse grupo de pessoas (Lídia Ferreira, p. 25).

A função artística do trabalho do Orfeão do Instituto de Educação parecia estar à frente de outros aspectos inerentes à atividade musical coletiva, tais como o da sociabilidade e do comprometimento humano. No exemplo que segue, a regente expõe uma situação extrema e exige das cantoras fidelidade à execução musical, independente do que ocorra:

Uma das coisas muito pitorescas [da regente], uma das coisas que ela nos treinava, ela dizia: “Eu exijo de vocês. O meu sonho é morrer regendo o Orfeão...” – ela nos dizia – “...e todas vocês vão ter que ficar preparadas, porque eu adoraria morrer de um ataque do coração, cair morta na frente de vocês e vocês teriam que continuar cantando.” Isso é verdade. Ela dizia isso sempre. “Dona Dinah...!” “Eu estou falando sério! Vocês continuarão cantando até o final!” (Lídia Ferreira, p. 4).

Além do resultado musical, a apresentação visual era extremamente enfocada e denotava uma ideologia de homogeneização das vozes e dos corpos, dando uma ideia de conjunto único, impossibilitando a expressão das individualidades, das diferenças. As normalistas apresentavam-se com pés juntos e mãos para trás do corpo. Lídia segue, lembrando da rigidez quase militar dos ensinamentos da regente:

Ela dizia: “Uma de vocês...” – naturalmente um pouco exagerada – “...que fizesse isso...” – ela falou – “... se uma mosca pousar no nariz, vocês são proibidas de abanar a mosca.” Sim, [risos] ela dava detalhes. “Não pode.

Vocês vão ficar lá...!” Tanto que uma vez uma menina caiu desmaiada e não disse que estava passando mal, de tanto medo! Quando abria a cortina a única coisa que podias fazer era ficar olhando pra Dinah, mais nada: “Tu não faz assim, tu não faz assim...” E ela dizia: “O mínimo, impecável! Não quero que uma pessoa me diga...” Aí uma [dizia]: “Mas Dona Dinah...!” “Não! Eu não quero ouvir!” Não sei se alguém fazia, viu? Eu não ousava. [risos]” (Lídia Ferreira, p. 22).

Na situação de Lídia, seu envolvimento, bem como o de sua família, era intenso. Diferentemente da entrevistada, que se apresentava nos espetáculos noturnos dos Festivais, sua irmã mais nova cantava no Orfeão do Colégio Pio XII, de Porto Alegre, e apresentava-se à tarde. Assim, as duas passavam “o dia inteiro envolvidas com o Festival. Ficávamos lá. Se não estávamos nos apresentando, estávamos assistindo ou estávamos no ensaio” (Lídia Ferreira, p. 20). A família, por sua vez, envolvia-se nas atividades levando e trazendo as filhas dos ensaios: “Os pais tinham muito orgulho dos filhos participarem do coral. Então, as famílias, em geral, participavam, iam nos levar nos ensaios, nos buscar dos ensaios, participavam” (Lídia Ferreira, p. 9).

O curso Normal correspondia a três anos e seis meses de estágio supervisionado, em escolas. Durante o período de estágio, Lídia não estava mais cantando no Orfeão e sua irmã tinha recentemente começado a participar do grupo:

E foi na época que gravaram que a minha irmã estava há um ano; a minha irmã é um ano atrás de mim. Eu sou a mais velha e ela participou da gravação do LP. Quer dizer, muita importância. Nunca vou esquecer essa experiência na minha vida. Não foi, assim, uma aulinha de música, uma coisinha, assim. Era uma coisa... e que dá toda uma dimensão de, inclusive, da importância da música na vida das pessoas [...]. Nós estudávamos quem eram os autores. Não era simplesmente ela dava as coisas e... Explicava: essa música... Dava todo o histórico, dava todo um *background*, digamos assim, daquilo. Então era cultura, fazia parte da nossa cultura. Então, tem todo esse lado de uma recordação linda da minha vida (Lídia Ferreira, p. 17).

5.3.3 Aprendizagens entre os grupos

O encontro musical dos grupos, nos Festivais, proporcionava diversas trocas. Nesse sentido, Cláudio Ribeiro enfatiza:

Por exemplo, corais do interior do Rio Grande do Sul que tinham feito só música folclórica, ali, local, de repente começaram a cantar músicas mais atrevidas em termos musicais e vice-versa, também, o coral que vinha do Uruguai se apaixonava por um motivo regional gaúcho, pedia a partitura para levar, e tal, etc. Então houve uma grande troca, uma simbiose de propostas musicais, houve aprendizados, principalmente com corais que já tinham uma

trajetória mais... mais, é... destacada no que a gente considera, digamos, como uma 'arte vocal' (Cláudio Ribeiro, p. 13).

Pode ainda ser destacada a contribuição dos Festivais de Coros na preparação dos grupos para as edições posteriores, ou seja, visando ao retorno ao evento. Nesse sentido, o regente Osório Stoffel salienta:

Depois foi aumentando, e mais corais querendo se apresentar, querendo participar dos Festivais. Nós [chegamos] num ponto tal, num fanatismo tal que, quando terminou o Festival, o pensamento já era a preparação para o outro. Isto era fundamental [...]. Se a gente foi bem em um ano, a gente queria ir bem no outro ano também, e não pra trás, né, e não pra trás. [...] Então era preocupante a preparação para os Festivais. Isto é o termo: preocupante. Tinha que ser mais qualificado (Osório Stoffel, p. 3).

Ressaltando o crescimento que buscava cada grupo de um ano para o outro, Jair Ferreira declara: “A tendência foi de subida técnica. Aquilo que era considerado um coral bom lá em 64, 65, em 75, 76 já seria olhado como um coralzinho mero participante” (Jair Ferreira, p. 11). Para o entrevistado, o “intercâmbio com novos repertórios” e interpretações musicais favoreceu o crescimento musical dos coros (Jair Ferreira, p. 11).

Antônio Hohlfeldt destaca o crescimento do coro do qual participava nos Festivais:

O próprio “25”, de um ano para o outro, cresceu muito, amadureceu, passou a trazer peças mais complexas, mais difíceis. Se pegar os primeiros anos, do que nós cantávamos, e pegar os últimos anos... como mudou completamente, quer dizer, só cantar um arranjo do Carlos Alberto [Pinto Fonseca] não é moleza. Aquelas quiálteras, aquelas coisinhas, tudo ali é complicado, bem complicado! (Antônio Hohlfeldt, p. 20).

Sobre as aprendizagens de novos repertórios, Jair Ferreira ressalta, relacionado à sua participação no Coral da UFRGS:

[...] o Festival nos obrigava a ouvir o que os outros estavam cantando. E isso era... e “pô, mas isso aí a gente não faz e eles fazem. Por que a gente não faz isso? Vamos ter que fazer, vamos entrar nessa...” quando o pessoal vinha com músicas modernas tipo *Beba Coca-Cola*⁸⁹, não sei o que... a gente acabou fazendo essas músicas mais aleatórias que não era tanto a nossa... afinal, vamos nos colocar a fazer também essas, mesmo que não seja tanto a nossa característica, tanto do nosso agrado, vamos diversificar. Então nós

⁸⁹ Referindo-se ao *Moteto em Ré menor*, composição de Gilberto Mendes sobre poema de Décio Pignatari.

diversificamos muito o repertório, e outros corais também diversificaram, também cresceram em função do que ouviam (Jair Ferreira, p. 7-8).

O entrevistado segue, referindo-se à sua formação musical, destacando a relevância dos Festivais, onde teve contato com diversos gêneros e estilos musicais:

[A gente] cantou folclore dos mais diferentes lugares e ouviu dos mais diferentes lugares... tcheco, polonês, tudo isso a gente teve oportunidade de ouvir. Músicas religiosas de todos os estilos, pontos de umbanda, música luterana, católica, negro spiritual, enfim, não houve, praticamente, estilo musical que não passasse pelo Festival. É só olhar aqui os repertórios nos programas e a gente vê que isso está presente nos diferentes Festivais (Jair Ferreira, p. 14).

No entanto, ao salientar a variedade de aprendizagens musicais proporcionadas por festivais, uma das características desse tipo de evento (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013), é preciso considerar também que, nos Festivais de Coros, somente eram apresentados os gêneros musicais possíveis de serem transpostos para a linguagem coral, em arranjos específicos (TEIXEIRA, 2005, p. 123-124). Além disso, conforme já mencionado, nem todos os gêneros musicais eram legitimados.

Os Festivais contribuíram para o aperfeiçoamento dos coros por meio do aprimoramento do repertório, pois os grupos e regentes ouviam uns aos outros e acabavam sendo estimulados a trabalhar determinadas músicas. Como plateias uns dos outros, aprendiam, entre outras questões musicais, sobre colocação vocal e interpretação musical. A entrevistada aponta que no “estímulo da convivência com cultura” os participantes aprendiam não somente na noite em que se apresentavam, mas costumavam assistir aos outros espetáculos dos Festivais. Conforme já referido, além das apresentações no palco do Salão de Atos, os coros também aprendiam entre si nas serenatas ao *Correio do Povo*, em apresentações em diferentes espaços públicos, nas jantãs, nos alojamentos.

Nesse sentido, então, sempre iam aumentando o seu conhecimento e a questão da qualidade, de técnica vocal, de interpretação, isso tudo. O Festival de Coros estimulou muito o aparecimento de novos coros, e uma disputa bonita que era cada um querer aparecer melhor no ano seguinte (Ondina Bonfim, p. 2).

Conforme as cartas do secretário da Associação e dos depoimentos de entrevistados, os Festivais parecem ter fomentado a instituição de novos coros em empresas e prefeituras do interior do estado e da capital. Possivelmente dirigentes de

instituições assistissem aos eventos e se motivassem a oferecer a prática coral a seus funcionários. A entrevistada salienta a questão da concorrência entre os grupos, institucionalizada por meio da votação popular que, conforme já referido, tinha caráter pedagógico, levando à participação numerosa do público. Há, no entanto, outro aspecto dessa concorrência, articulado ao crescimento da formação musical dos coros, que levava à busca pela realização de repertórios musicais mais complexos a cada edição.

A formação musical cada vez mais apurada dos cantores levava os regentes a algumas situações de saias justas. Gil de Roca Sales comenta sobre convites recebidos por ele para substituir a outros colegas, no interior do estado, uma vez que seus grupos com frequência se destacavam, à época dos Festivais: “Eles me convidaram porque cansaram de fazer [sempre o mesmo repertório]. [...] Queriam músicas mais eruditas, mais trabalhadas. Pra tu veres... por causa do Festival!” (Gil de Roca Sales, p. 14).

No Coral da UCS metade dos integrantes era da própria universidade e, a outra metade, formada por pessoas da comunidade. Além de cantarem, Anita Campagnolo ressalta o aspecto da formação musical para além do repertório estudado. O regente contextualizava o período da história da música, trazia informações sobre os compositores, preocupava-se em envolver os cantores em várias dimensões do fazer musical coral. Havia uma preocupação de estar “educando musicalmente em todos os sentidos”. A ex-integrante do Coral da UCS salienta que não era uma preocupação do regente o ensino da leitura musical. Para ela, Nestor Wennholz

valorizava a música, porque essa parte mais matemática da música não cabia ali, mas o fazer música, o gostar de música. Tanto é que muitos cantores que passaram pelo coral da Universidade se tornaram regentes, depois. Mesmo depois de mim eu sei que teve cantores que depois de saírem de lá formaram grupos corais também e que alguns ainda estão atuando aí pela cidade. Quer dizer, foi uma coisa assim importante nessa questão de formação de novos profissionais da música, mas eu acho que mais do que isso, foi o que as pessoas... eu falo por mim, o que tu trazes pra vida... o que a música, o canto especificamente traz pra tua qualidade de vida (Anita Campagnolo, p. 21).

A entrevistada não dissocia a pessoa do regente do coro da UCS do impulso formativo proporcionado pelos Festivais. Os regentes eram formados também na participação nos Festivais, que contribuíram na formação do *habitus* de trabalho de uma geração de regentes corais. Estes, por sua vez, ajudaram a formar outra geração de profissionais que iniciaram sua formação coral como cantores do próprio coro. A forma de trabalho do regente e o gosto pela música motivaram cantores a seguirem na área

profissionalmente. Os Festivais foram os responsáveis pelo incentivo à atividade de ambos, regente e cantores:

[...] Quando se voltava [dos Festivais] a gente queria mais. A gente queria crescer: “Ah, mas o coral fez essa música...” “Não, vocês não estão maduros ainda pra fazer essa música; quem sabe um pouco mais?” Entende? “Mas e essa outra?” “Essa dá pra fazer; vamos fazer”. Então isso servia como incentivo pra tu continuares cantando no coro, entende? O fato de ter visto outros corais cantando outras músicas que tu não conhecias, mas que cantavam muito bem, coisas bem apresentadas, eu acho que os Festivais... teve sim, uma importância muito grande no desenvolvimento do canto coral (Anita Campagnolo, p. 22).

Jair Ferreira lembra ter ido assistir aos Festivais, pela primeira vez, em 1964, a convite de duas primas que cantavam em coros juvenis. Conta que acabou entrando no Coral da UFRGS logo que passou no vestibular de Medicina:

Com certeza, isso fez parte da minha direção musical. E hoje eu canto em recitais, claro, de amadores. [...] Aprendi a cantar, ter sensibilidade musical, finura, entender quando a gente está cantando adequadamente em um estilo ou em outro. [...] Então isso, com certeza, o Coral me deu e quem me deu o Coral foi o Festival. Eu não tenho a menor dúvida disso aí (Jair Ferreira, p. 13-15).

Ter se tornado “musical”, aprendido a cantar, desenvolvido o refinamento musical e a compreensão estilística foram aprendizagens musicais destacadas pelo entrevistado em sua vivência com o Coral da UFRGS e a participação nos Festivais.

Osório Stoffel salienta, ainda, o aspecto de desenvolvimento da percepção dos cantores com relação à sua própria *performance*:

Eu consegui, nos corais em que trabalhei, a preocupação de o coral cantar bem. A preocupação! E essa preocupação, evidentemente, isso a gente nota neles, quando [o coro] foi admirado, foi bem, mas também ele sabe [o cantor] quando foi mal. [...] A preocupação de eles também terem exigência, serem críticos. Dentro do coral tem grupo que analisa. Que analisa e analisa com respeito. [...] Isso também influi na preparação do meu grupo: o entusiasmo do cantor nos ensaios e depois, em casa. Então existe esse comentário: “Fomos bem lá, mas o outro entrou...” Não tem um coral que possa dizer: “Ah, nós falhamos lá, muito bem!” “É, mas nós falhamos ali”. O próprio cantor já detectava onde tinha que melhorar, onde errou (Osório Stoffel, p. 11-14).

Além da avaliação sobre a *performance* individual, os cantores também se avaliam enquanto grupo, por comparação com outros coros. O regente destaca um tipo de aprendizagem que ocorre através de exemplo considerado padrão estético ou modelo da execução de obra coral.

Samuel Kerr, regente, à época dos Festivais, do Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa, de São Paulo, via a educação musical dos cantores como a ocupação primordial do regente. Destacava a necessidade de a prática coral voltar-se ao processo, ou seja, à formação musical dos cantores, sem a preocupação imediata com o resultado estético, com o resultado musical que, em determinados repertórios, somente pode ser alcançado, em curto ou médio prazo, com cantores que já possuem uma história de formação musical:

Eu não posso esquecer que os estudantes são de medicina e não cantores profissionais. Mas talvez por isso mesmo, o amor à música se processe sem preocupações de afirmação pessoal. Além disso, cantar em coro é o meio mais vital e mais acessível de fazer uma educação musical e, através dela, formar um público de verdade. Não o público eventual presente aos espetáculos de estrela (ou pseudo estrelas). Não, o público para o qual a música será parte integrante da própria vida (Correio do Povo, 17/10/1972).

Ao salientar o canto coral como possibilidade de prática musical inclusiva, ressalta seu duplo aspecto formativo, tarefa de regentes ocupados com o processo educativo-musical dos cantores: além de sensibilizá-los para a(s) música(s), forma ainda plateias capazes de apreciar o canto em coro.

Horácio Lenzi, regente do Coro Laudis, de Mar Del Plata, Uruguai, ressaltava a relevância do espaço de sociabilidade proporcionado pela atividade coral. No entanto, dissociava essa característica do fazer musical coral, como se fossem independentes uma da outra:

A vida do coral reside, sobretudo, na importância maior que damos à idéia de coro como um agrupamento e convívio humano, valores estes que podem nos interessar inclusive mais do que o canto coral propriamente dito, uma vez que deste convívio dependerá, diretamente, a integração vocal e musical de um conjunto. Acredito que sem esta compreensão não se pode fazer música coral (Correio do Povo, 17/10/ 1973).

Também Edgardo Aradas, regente do Coro Feminino de Haedo, fazia a defesa da prática coral a partir de uma visão holística, contrapondo-se aos colegas que a entendiam somente como prática performática: “O regente de um coro que esquece a parte espiritual, a parte humana, não tem um coro: possui unicamente uma máquina de cantar” (Correio do Povo, 18/10/1977).

O aspecto avaliativo também foi ressaltado como aprendizagem gerada pelos Festivais. Conforme Agostinho Ruschel, a avaliação das apresentações acontecia

imediatamente após os eventos, “na saída, no saguão da UFRGS. Lá cantores, regentes, ficava todo mundo confraternizando e... era uma festa. Sabe, [ficávamos] comentando o espetáculo: ‘foi assim, foi assado... tu viste aquilo lá...?’” E segue:

Todo mundo lá fora, todo mundo. Então tinha uns conhecidos: “Ah, o que tu achaste, como é que nós cantamos hoje?” Sabe, aquela coisa toda... era, assim, uma festa! Era uma avaliação ao ar livre, sabe? Ninguém ia embora. O pessoal ficava lá, aí conversava e, aos poucos, iam para os ônibus para irem para a janta e, depois, na janta, a confraternização entre regentes, entre grupos, a gente conversava e cantava, obviamente. Os cantores confraternizavam. Era, assim, uma... era, realmente, uma coisa muito bonita. Era, assim, um mesmo espírito, sabe? Todo mundo fazendo a mesma coisa, gostando daquilo que fazia, e querendo fazer bem. Querendo fazer bem (Agostinho Ruschel, p. 13).

5.3.4 Formação musical dos regentes

Agostinho Ruschel salienta a relevância dos Festivais como fomentadores da busca pelo aperfeiçoamento dos regentes participantes. Ressalta como esse processo ocorreu, a partir da comparação entre profissionais e resultados de trabalho:

O regente está fazendo o seu trabalho, tudo bem. Isolado, sozinho, os que tinham um grupo só ou... não tinham muito contato. De repente, começaram a participar do Festival. Começaram a se abrir cortinas pra ele que ele nunca tinha visto o que tinha atrás. Ele começou a... ele começou a se assustar! Ele começou a pensar: “bah, eu vou ter que, discretamente, vou ter que buscar algumas coisas a mais, vou ter que ver aqui, ver ali. Começou o interesse pelo aperfeiçoamento do regente, porque ele queria apresentar uma coisa melhor; comparativamente ele via que ele podia melhorar aqui, ali. Todo mundo podia melhorar. E todo mundo fez isso. Todo mundo fez isso: regentes, cantores, grupos. (Agostinho Ruschel, p. 12).

Os Festivais serviram de motivação para o canto coral não somente na busca de melhoria técnica dos grupos, mas para o aperfeiçoamento dos regentes, na busca de repertório e troca de ideias (Agostinho Ruschel, p. 11), caracterizando-se como espaços de empréstimos e cruzamentos estéticos (GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013, p. 13).

Desde 1969 havia notícias da intenção de realização de encontro de regentes que visava a tratar de questões referentes ao canto coral, tais como aquisição de partituras, edição de livro de arranjos, organização de cursos de regência, solicitação às autoridades de apoio e auxílio financeiro aos eventos da área específica (Correio do Povo, 09/10/1969). No entanto, ao mesmo tempo em que havia a necessidade de se

constituírem como classe profissional a fim de ganharem mais força, os regentes nunca conseguiram realizar um encontro da classe durante os Festivais.

A criação de encontros de coros entre os grupos participantes foi um dos estímulos dos Festivais e, com isso, os regentes passaram a trocar informações e a dedicarem-se mais ao estudo individual. Segundo Ruschel, “o pessoal estava mais junto; a gente conversava mais uns com os outros, trocava mais ideias, buscava. Um perguntava uma coisa pra gente, eu perguntava uma coisa para o outro. A gente ia se informando [...]” (Agostinho Ruschel, p. 12).

Sérgio Figueiredo destaca as trocas possibilitadas pelo ambiente dos Festivais: “O Festival é bom pra isso. É um enriquecimento para aquelas pessoas; para os maestros, nem se fala! Poder conversar, trocar... o modo de interpretar [...]. Era uma coisa assim de alto nível e produtivo” (Sérgio Figueiredo, p. 8).

Alguns regentes gaúchos foram contemplados com bolsas de estudos oferecidas pela Associação para participarem do Curso Internacional de Férias Pro Arte⁹⁰, realizado no período de férias de verão, em Teresópolis, no Rio de Janeiro (Carta ao Secretário de Educação e Cultura do Estado, em 07/02/1073). A bolsa cobria passagens, estadia, alimentação e matrícula no curso (Correio do Povo, 04/01/1968).

Anita Campagnolo lembra que, em 1975, ela e Jocelei Bohrer ganharam bolsa para estudarem regência no curso de férias: “Bah, foi um *up* na minha carreira!” (Anita Campagnolo, p. 18-19). A destinação de bolsas de estudo, pela Associação, foi uma das estratégias de fomento à formação dos regentes gaúchos, conforme relato de seu secretário sobre as ações da Associação:

Concessão anual de bolsas de estudo, com passagem e alojamento completo para os Regentes gaúchos que mais se distinguiram, a fim de que possam cursar, durante um mês inteiro, as aulas de canto e regência coral ministradas por autoridades no assunto, no Rio de Janeiro ou no Exterior (Carta ao diretor do DAC – MEC, em 10/06/1974).

Os Festivais proporcionaram aos regentes e cantores assistir, ao vivo, a grupos nacionais e estrangeiros: “Naquela época, meu Deus do céu, eu não perdia um Festival. Eu ia pra lá... não só eu, os cantores. Nós íamos para assistir os outros corais e nós

⁹⁰ Os Cursos Internacionais de Férias Pro Arte ocorreram de 1950 a 1989, na cidade de Teresópolis, Rio de Janeiro, durante os meses de janeiro e fevereiro. Além da música, envolvia as artes plásticas, a literatura, o teatro, a arquitetura, a dança e outras áreas. O compositor Koellreutter foi o diretor dos primeiros nove cursos. A Pro Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências foi fundada nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Teresópolis (FERNANDES, 2008).

assistíamos, assim, lavando a alma, tu entendes? Por que aí a gente via coisa boa” (Anita Campagnolo, p. 25).

Também Cláudio Ribeiro ressalta a relevância de ter assistido às apresentações ao vivo e da contribuição dos Festivais para sua escolha pela profissão de músico:

Por exemplo, o Coro de Santa Fé, o Coro Polifônico de Galvez, esses dois da Argentina. O Coro Claudio Monteverdi, do Uruguai, o Gil de Roca Sales, principalmente ali quando ganhou o Festival Pan-americano, em 70, que estava no auge, o Coral da Universidade de Minas Gerais – o Ars Nova – com o Pinto Fonseca, que foram lembranças de altíssimo nível, entre outros. O Coral, por exemplo, infanto-juvenil de Bagé, da Gilca Collares, que era espetacular, cantava a quatro vozes; inclusive nos últimos dois anos, se não me engano, abriam as noites finais como *hors concours*, porque não fazia parte do grupo dos adultos, mas cantavam dois, três números porque era, verdadeiramente, um trabalho excepcional. Então essas lembranças ficaram muito vivas e certamente contribuíram para o meu endereçamento à música (Cláudio Ribeiro, p. 3).

Nos Festivais, os grupos com pequena quantidade de cantores colocavam-se à frente do palco, com as cortinas da Reitoria da UFRGS fechadas. Cláudio lembra como escutava os coros:

Desde essas primeiras participações, mesmo de cinco, seis anos, por exemplo, eu me lembro de ter ficado, por exemplo, coros pequenos, de pouca gente, do Gil, por exemplo, que eram oito, dez pessoas, cantavam à frente da cortina. Então eu ficava ali atrás da cortina ouvindo as vozes e tal, fascinado por aquele entrelaçamento de vozes, aquelas harmonias redundantes das linhas vocais, e tal, e certamente isso aí, claro, com o que a gente tinha em casa, de incentivo, de gosto pela música me levaram a optar pela vida musical como profissão (Cláudio Ribeiro, p. 11).

O entrevistado aponta, para além dos Festivais, também a socialização musical na família, pois o pai gostava de ouvir óperas e obras coral sinfônicas em casa. Como o maestro Gil de Roca Sales era amigo de seu pai, de quando em quando seu coro fazia serenatas na casa de Ribeiro: “Às vezes a gente estava jantando e eles chegavam. A gente ouvia os sons da música, eles cantando lá na janela; a gente parava, todo mundo ia entrando e já iam cantando ali dentro. Serviam um docinho, um cafezinho, alguma coisa” (Cláudio Ribeiro, p. 3). Ressalta, ainda, sua trajetória como aluno da escola da OSPA, em período anterior a seu ingresso no Coral da UFRGS. Nessa época, solicitava as partituras dos coros e já tentava compor peças corais. Posteriormente, como cantor do coro, e a partir da observação do trabalho do regente, aprendeu também a ensaiar e a “levar, depois, ao palco, a *performance* final” (Cláudio Ribeiro, p. 11-12).

Da participação nos Festivais, como ajudante e cantor, Cláudio destaca a possibilidade de assistir aos ensaios dos coros, o intercâmbio entre cantores e regentes dos diversos grupos, além da observação da atuação dos maestros, desde a maneira como davam os tons:

Ia observando os maestros, que era o que mais me interessava, digamos assim, enquanto, por exemplo, já arquitetando uma futura participação na vida musical como condutor, como diretor de coros e de orquestra; foram grandes lições também. Como conseguir tais sons, pianíssimos, os fortíssimos, os desenhos das frases, todas essas coisas. Foi uma grande escola (Cláudio Ribeiro, p. 11-12).

Cita alguns nomes de regentes que participavam dos Festivais e que foram relevantes à sua formação musical: Gil de Roca Sales, com todos os seus grupos, desde o início dos Festivais; Carlos Alberto Pinto Fonseca, com o Coral Ars Nova, da UFMG; Dante Magnone, do Coro Monteverdi; Victor Maragno, do Coro de Santa Fé; Nelson Mathias, do Coral do SESI, de Brasília. Além do momento oficial da apresentação de cada coro, no palco, havia a possibilidade de escutá-los mais de perto, nas jantãs que eram oferecidas após os espetáculos. Nesse momento também ocorriam aprendizagens musicais: “Nos cantos que havia depois nas jantãs, cada coral cantava uma coisa; também a gente, às vezes, parava ao lado de um cantor para ouvir a voz, diversos cantores, e ia ouvindo o que o baixo fazia, o que a contralto fazia, pá-pá-pá” (Cláudio Ribeiro, p. 11-12).

Jocelei Bohrer salienta o aspecto de os Festivais terem colocado o Rio Grande do Sul no “mapa”. De um coro peruano ganhou um livro de arranjos, de autoria da própria regente do grupo, para coro misto a quatro vozes, de músicas latino-americanas. Comenta ter ouvido várias daquelas peças, nos Festivais, e que já utilizou alguns daqueles arranjos com seus alunos, na graduação.

O entrevistado costumava gravar os espetáculos desse que denominou de “período de ouro” do movimento coral no estado. Essa época coincidiu com sua graduação em regência e pode acompanhar o que considera “o período mais intenso da coisa”:

Teria muita coisa que eu não teria assistido, devido às condições da época, ao vivo, muita experiência ao vivo que a gente precisa ter eu não teria tido... nem orquestras pisavam os pés aqui, então alguns bons coros estiveram aqui e foram o grande ‘ao vivo’ que eu tive (Jocelei Bohrer, p. 17).

Jocelei destaca o Coral do SESI, o Madrigal de Brasília, o Ars Nova, da UFMG, coros da Alemanha e da Argentina como marcantes. Dentre os grupos infantis, os coros argentinos que cantavam a três vozes e, à noite, junto aos grupos adultos. Considera os Festivais como “um grande complementador, um alimento” para seu período de formação inicial:

O primeiro trabalho de música antiga que eu vi em coro foi da Argentina, foi aqui, naquela época. Quer dizer, foi formador, foi inspirador e foi desafiador. Porque eu estava trabalhando com coro aqui e eu sei que, para fazer aquilo que eles faziam, como é que eu conseguiria fazer... para eu fazer um trabalho daqueles o que eu teria que fazer aqui no Rio Grande. A gente não tinha condições no momento, naquela ocasião, com aqueles coros. Quer dizer, foi muito importante, assim, para estabelecer limites, da visão das coisas, e ver gente diferente participando, ver como o público reage; a gente via o ambiente todo, foi muito legal (Jocelei Bohrer, p. 17).

O entrevistado participou dos Festivais com vários coros e afirma que a experiência de participação foi relevante para sua formação e a dos demais regentes. A exposição dos grupos uns aos outros e ao público era a responsável pela riqueza coral, na época. Outro ponto que considera relevante é o fazer musical “ao vivo”, que permite sentir “a energia circulando” (Jocelei Bohrer, p. 17-18). Utilizava-se da gravação como uma maneira de “preservar aquilo de bom que a gente ouvia” (Jocelei Bohrer, p. 4-5). Jocelei contou que gravou “inúmeras fitas” de várias edições dos Festivais; sentava-se no chão, com um gravador que lhe permitia registrar as músicas com controle de dinâmica, o que na época, segundo ele, era raro.

Octavio Longhi aprendeu muito com os coros a que assistiu nos Festivais, já que sua formação em regência provinha de um curso breve na área, e não de uma graduação específica: “Cada Festival trazia novas noções para os regentes”, especialmente para aqueles que se formaram “na experiência” (Octavio Longhi, p. 9).

Quando Dinah Néri se aposentou como regente do Orfeão do Instituto de Educação, convidou Marisa Viero para substituí-la, cargo que não foi aceito, pois Marisa tinha outras ocupações, na época. Comenta que uma conhecia o trabalho da outra por meio dos Festivais e considera a regente do Orfeão “uma espécie de mãe” de sua trajetória na regência, desde que lhe incentivou a trabalhar na área, em curso de formação orfeônica para professores.

Durante algum tempo Marisa apresentou seus grupos juvenis nos turnos vespertinos, porém, com o passar dos anos, passou a apresentá-los à noite, junto aos coros adultos. Como não havia feito o curso de regência, considerava-se “afastada” do

seleto grupo noturno. Sua participação ocorreu porque desejava “a arte mais refinada, um trabalho mais aprimorado, uma consistência das pessoas, um envolvimento maior” (Marisa Viero, p. 12). Para isso, a escolha de um repertório mais complexo foi fundamental e sua formação musical a conduziu:

Quando eu comecei a fazer Renascença foi muito interessante, porque eu não sabia fazer, né? Escolhi algo não complicado e cantávamos e cantávamos e eu disse: “Gente, é água correndo no riacho!” Eu sempre usei imagens: “Cheia de pedrinha, a água tem que fazer voltinha, fica levinha pra fazer essa voltinha, transparente, transparente e assim ainda não deu, ainda não deu... pra mim é regato, não deu... nada disso.” E aí de novo, começaram a cantar... Uau! Uau! Começou a água a correr, começou a água a correr e eu parei de reger dentro da sala... e eles vão sozinhos, e eles continuaram cantando. Eu não regi mais. Eu fiquei parada com os olhos bem grandes pra eles e eles também com olhos nesse sentido. Foi mágico, foi também um momento mágico. Quando terminou, eu sei, eu virei para o quadro, o quadro negro atrás de mim eu dei um soco no quadro e disse: “Merda!” Eu fiquei roxa, mas eles sabiam que eles tinham feito e aí eu disse: “Agora a Renascença está conquistada. Fazendo uma vez é que nem andar de bicicleta!” E foi mesmo. Depois não tive mais problemas (Marisa Viero, p. 36-37).

À noite apresentavam-se somente grupos juvenis *a cappella*, que cantavam a três ou mais vozes e que a Associação considerava artisticamente interessantes. Entre eles, o Orfeão Artístico do Instituto de Educação, cuja regente era Dinah Néri Pereira, o coro dos Pequenos Cantores do Grupo Escolar Silveira Martins, de Bagé, trabalho da professora Gilca Nocchi Collares, e alguns coros argentinos. A conquista de um espaço nos espetáculos noturnos demandava, portanto, reconhecimento do trabalho musical pelos colegas e organizadores:

Meu coro cantou, muito lindo *Opa, opa*, da Ilha de Páscoa, que é a sete vozes. E os meus baixos deram conta do recado. Eram dois baixos, dois tenores e aí sopranos e contratos. Mas é linda! Música belíssima. O Arlindo, quando apresentei esta música nessa noite... aí eu estava com um vestido lindo que eu comprei especialmente pr’aquela noite. Eu me becava pra reger. Tinha gente que ia de qualquer jeito. Não! Aquela história do respeito. O Arlindo chegou lá assim: “Marisa, qual foi o segredo de fazer a Ilha de Páscoa deste jeito?” Eu disse: “Segredo de mulher”. [Risos] Mas a gente... sim, conseguimos o clima da Ilha de Páscoa, belíssimo. Eram coqueiros... eu disse: “Coqueiros, coqueiros, vento nos coqueiros! Olha os quadris daquelas mulheres, olha os quadris!” E aí chegamos lá. “E as canoas... e rema, e rema, e rema, no ritmo, vamos lá!” Ah, mas foi muito bom! Conseguimos um ‘climasso’, um ‘climasso’ da Ilha de Páscoa. E aqueles baixos ‘opa, opa’ [cantando bem grave] marcando, sabe? (Marisa Viero, p. 35).

Miriam Matte salienta o aspecto da observação do trabalho dos regentes para sua formação, já que ela também havia se graduado em piano: “Depois eu fui para o Julinho, para o 25 [de Julho]; com cada regente desses a gente aprendia um pouco. E aí

quem estava interessado nisso, ficava prestando atenção nos regentes; procurava fazer aula particular com fulano; aula particular, sabe? Era assim” (Miriam Matte, p. 16).

Em uma das poucas entrevistas concedidas à imprensa, Dante Barone ressaltou o crescimento de coros gaúchos que poderiam ser comparados, em qualidade artística, aos melhores grupos nacionais e estrangeiros. Lembrou o primeiro lugar conquistado pelo Coral da UFRGS, em concurso nacional promovido pela Funarte, em 1978, e, nesse sentido, a trajetória do próprio regente Arlindo Teixeira, ligada aos Festivais (Correio do Povo, 18/10/1978). A propósito do concurso, vencido pelo Coral da UFRGS, Jair Ferreira testemunha que o grupo já havia realizado, em diferentes edições dos Festivais, parte considerável do repertório exigido:

Nós fizemos em 74 o Pater Noster, quer dizer, música de 74 foi ser cantada num concurso em 78. E se nós formos olhar o que nós cantamos no concurso, todas, se não todas, quase todas estavam nos Festivais: 74, 75, 76... Ravel em 75, Debussy em 71... começamos a cantar em 71 uma delas [das canções]. Ou seja, a gente já tinha as músicas muito antigas no repertório, então nós não estávamos preparando aquele concurso, nós estávamos usando aquilo que a gente usou no Festival (Jair Ferreira, p. 7-8).

Osório Stoffel costumava assistir aos espetáculos do mezanino da Reitoria. A observação da regência de alguns participantes, em especial, contribuiu para sua formação. Assistia às apresentações com “espírito crítico”, analisando as diferenças entre os trabalhos corais. Segundo ele, “não é o espírito crítico maldoso; eu quero observar, eu quero ver para que os meus grupos também possam” (Osório Stoffel, p. 10). O entrevistado foi um dos contemplados com bolsa para participação no curso de férias de Teresópolis, no Rio de Janeiro, quando teve oportunidade de estudar regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca.

No Festival de 1968 houve um concurso de arranjos corais do qual participaram vinte arranjadores do Rio Grande do Sul e de outros estados e que resultou na edição de um caderno de arranjos, em 1973, intitulado *Canções Gaúchas para Canto Coral* (Figuras 45 e 46) e editado pela Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, com patrocínio do Conselho Federal de Cultura, do MEC. Não foram encontradas referências ao júri que participou desse concurso escolhendo os arranjos, tampouco informações sobre quantos e quais arranjos foram premiados. O caderno traz quarenta e duas músicas do folclore rio-grandense escritas em uníssono ou arranjadas para coro de vozes iguais ou para coro misto. Conforme a apresentação do *Álbum Canções Gaúchas para Canto Coral*, há, também, “canções não folclóricas, mas

compostas por autores gaúchos”, bem como melodias de temas gaúchos, não harmonizadas (Anexo A). Naquele ano do concurso, 1968, segundo o jornal *Correio do Povo*, foram executados os arranjos vencedores (*Correio do Povo*, 11/10/1968). Como na capa do caderno há a inscrição “Álbum nº 1”, talvez a Associação tencionasse manter a prática de publicações de caráter didático-musical, favorecendo o trabalho dos regentes com seus grupos. Além de a publicação divulgar o trabalho dos arranjadores, representa, até hoje, uma das poucas coletâneas de música com temática gaúcha arranjada para canto coral (Anexo B).

Figura 45 – Capa do caderno de arranjos corais

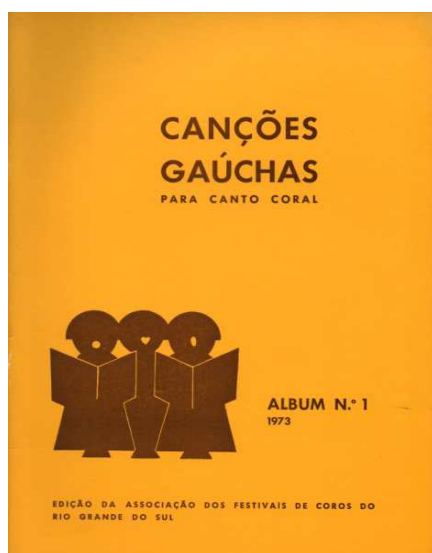


Figura 46 – Contracapa do caderno de arranjos corais



Fonte: Acervo pessoal da autora

5.3.5 Ampliação do conhecimento musical do público

Para Antônio Hohlfeldt, os Festivais “form[aram] gerações inteiras em música” (Antônio Hohlfeldt, p. 13-14) e vincula a formação musical à variedade dos repertórios e grupos que se apresentavam (Antônio Hohlfeldt, p. 19).

O entrevistado segue, relacionando a formação da plateia também à força da imprensa que levava o público à Reitoria:

Eu acho que a divulgação de repertório coral, atualização, novidade, divulgação, eu acho sim, formação de plateia e até formação de profissionais, de gente para o resto da vida [que] ficou vinculada à música, mesmo que não profissionalmente, mas que ficou, gostou, passou a frequentar e, terceiro

lugar, a chamar atenção pro campo da música, porque, enfim, ocupava um espaço fantástico do jornal. E não interessa que fosse só o *Correio do Povo*, que os outros dessem pouquinho [espaço]. O *Correio do Povo* era que mandava, mas o *Correio do Povo* dava duas ou três páginas... É, enfim, mesmo quem não ia, ia. A Rádio da Universidade transmitia, depois, nos últimos tempos, a TV Educativa transmitia (Antônio Hohlfeldt, p. 16).

Eu acho que ficou pra cidade foi muito isso, se tu falares com as pessoas dessa geração, que estão hoje, portanto, com 60 anos, 50 anos, que assistiram esses Festivais, que se interessaram em assistir, eu acho que elas devem ter um... porque era, principalmente, assim ó: não era um concerto, era uma celebração, era uma festa... quer dizer, era uma alegria enorme você estar ali participando e havia momentos, realmente, emocionantes [...] (Antônio Hohlfeldt, p. 18-19).

Hohlfeldt destaca, ainda, o silêncio da plateia. Segundo ele, “o pessoal tinha aprendido a gostar e gostava de assistir” (Antônio Hohlfeldt, p. 23).

Em um artigo do *Correio do Povo*, de 1973, um articulista se manifesta favorável à busca de uma educação “saudável” para a juventude, referindo-se aos Festivais de Coros como um ambiente de formação de plateia para os “bons” valores, apresentando-o como referência positiva, ao contrário das ideias de protesto vinculadas ao festival de *Woodstock*, ícone da contracultura do final dos anos 1960 e início dos anos 1970:

Esta concentração anual em que se reúnem conjuntos de diversas índoles, pela formação e o gênero, representa a par de uma oportunidade de interação cultural e estímulo um veículo de aproximação entre povos afins e diferentes setores que estruturam o complexo organismo social. Especialmente à juventude cabe a parcela mais numerosa para animação destes encontros que, muito contrariamente aos de Woodstock e semelhantes onde o protesto e a anticultura são a tônica, se empenham em propósitos construtivos e numa afirmação de valores sem agressividade competitiva (Correio do Povo, 20/10/1973).

A cultura *hippie* ou contracultura foi um movimento da década de 1960, que se caracterizou pela crítica a valores da cultura ocidental, a um “repúdio à ordem vigente” (CAPELLARI, 2007, p. 221). Seu objetivo era a construção de uma sociedade pacifista, baseada no ideário “paz e amor”. Houve três festivais de música pop⁹¹, ícones da contracultura: o *Monterey Pop Festival*, com primeira edição em 1967, nos EUA, o *Isle*

⁹¹ Esses festivais lançaram nomes como Carlos Santana, Joe Cocker, The Who, Crosby, Stills, Nash & Young, Janis Joplin, Jimi Hendrix, entre outros. No Brasil, na década de 1970, mesmo sob a ditadura militar e a censura às diversas formas de expressão artística, surgiram festivais inspirados nos eventos norte-americanos e inglês: Festival de Guarapari, Concerto Pirata, Dia da Criação, Festival Kohoutek, e o Festival de Águas Claras. Bandas como O Terço, Novos Baianos, Casa das Máquinas, Som Imaginário, entre outras tornaram-se conhecidas (SAGGIORATO, 2012, p. 296).

of *Wight Festival*, na Inglaterra, que iniciou em 1968, e o *Woodstock Music and Art Fair*, que teve seu primeiro evento em 1969, nos EUA. Como este último tornou-se o mais conhecido dos três e símbolo da contracultura, o crítico do *Correio do Povo*, assumindo uma postura conservadora, o utilizou como exemplo destrutivo, no sentido de, em sua opinião, constituir-se em evento de caráter deformador da juventude, se comparado aos Festivais de Coros. Além de a contracultura ou cultura *underground*⁹² criticar justamente os valores nacionalistas enaltecidos pela ditadura, os festivais de música caracterizavam-se, ainda, por aglutinarem um número expressivo de pessoas, o que era temido pelos militares.

A ideia de educar o público para a “música culta”, presente anteriormente, durante o regime Vargas, articulou-se, durante a ditadura, com o projeto desenvolvimentista do país que compreendia a cultura “como complemento ao desenvolvimento tecnológico” de uma nação que almejava tornar-se potência e que, para esse fim, precisava considerar “os valores ‘espirituais’ que a definiriam como civilização” (ORTIZ, 2012, p. 101).

O jornal *Correio do Povo*, no ano de 1970, traz uma reportagem de página inteira ressaltando dois aspectos relacionados à importância e à necessidade de permanência dos Festivais: “o crescimento constante, não só dos novos corais que surgem, mas da qualidade constante que se amplia destes mesmos conjuntos” e “o aprendizado que o público realiza (e a venda maior de discos tem mostrado) é o segundo aspecto básico a se levar em conta” (*Correio do Povo*, 14/10/1970). Em 1971, em entrevista ao mesmo jornal, Nilo Araújo dos Santos, então regente do Coral do Carmo, de Recife, afirmou:

O mais importante do Festival é despertar no povo o gosto pela música coral. E isto só se pode fazer cantando o que o povo gosta de ouvir cantar. A escolha de um programa mais erudito deverá ser feita paulatinamente, pois este é o caminho natural para acostumar o público às composições de uma área mais clássica da música (*Correio do Povo*, 14/10/1971).

Um dos objetivos principais dos Festivais, conforme alguns entrevistados pelo *Correio do Povo*, em 1971, era a educação musical da plateia. A cantata *Tema e Variações sobre Duas Cirandas de Villa Lobos*, composta pelo maestro Alfred Hülsberg, para coro e orquestra e apresentada durante o Festival de Coros daquele ano,

⁹²Ver Saggiorato (2012); Fléchet (2011).

“surgiu da necessidade de apresentar-se orquestra e coral ao público jovem de nossa capital, com temas e variações conhecidos, mas dotados de arranjos que os valorizassem e acostumassem êsse público, com a música selecionada” (Correio do Povo, 14/10/1971).

A estratégia de apresentar ao público um repertório de canções conhecidas para, aos poucos, ir introduzindo a “música selecionada”, passava pela realização de arranjos musicais complexos que ajudassem a educar auditivamente a plateia. O regente do Coral de Monlevade, Luciano Mendes Lima, revelou, ao ser entrevistado, em 1975, a estratégia de trazer músicas populares e conhecidas do público em arranjos elaborados, o que, segundo ele, vai educando o público pela audição (Correio do Povo, 12/10/1975).

O jornal *Correio do Povo* contribuía, ainda, com a propagação do ideal civilizatório do período através da menção às práticas culturais da população. Anunciava que o valor do ingresso para os Festivais era mais barato que o de cinema, possibilitando que as pessoas, especialmente os jovens, pudessem “familiarizar-se com a arte coral, refinando seu gosto musical” (Correio do Povo, 31/07/1977). A rede de público envolvido incluía, ainda, estudantes das escolas estaduais e municipais. O *Correio* anunciava a distribuição de seiscentos ingressos, pela Associação, à seção de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e à Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação para que fossem distribuídos aos alunos das respectivas redes escolares (Correio do Povo, 01/10/1978).

Em artigo do *Correio do Povo* de 1975, houve constatação da diminuição do público presente ao Festival, porém foi ressaltada a melhora em qualidade: “Evidenciou-se, uma melhor observação, por parte do público, dos silêncios que marcam a transição de um movimento para outro, de várias composições [...]” (Correio do Povo, 14/10/1975). A reportagem salienta, ainda, que o público aplaudiu a todas as peças, tanto as de “efeito evidente” quanto aquelas “mais exigentes” (Correio do Povo, 14/10/1975).

Jair Ferreira teve dupla participação nos Festivais. Como público, revela que “se não fosse o Festival de 64, não teria entrado no coral”. Em uma noite apresentou-se um grupo vocal masculino denominado Os Nove do Sul, da cidade de São Leopoldo, que interpretou o negro spiritual *I couldn't hear nobody pray*, o que lhe causou forte impressão: “Eu acho que o ‘estalo’ deu quando eu ouvi o Festival de 64. Certas músicas me impactaram” (Jair Ferreira, p. 13-15).

Anita Campagnolo lembra as palavras de seu professor e regente, Nestor Wennholz, ao ressaltar ser indispensável educar o público pelo repertório musical apresentado, realizando peças que a plateia goste de ouvir, mas também algo novo: “[Nestor] sempre colocava uma [música] popular, uma erudita, uma folclórica, um negro spiritual. [...] Porque assim ele atingia uma camada bem grande de público” (Anita Campagnolo, p. 17). No entanto, em seu comentário, reflete a partir de uma lógica valorativa que julga a necessidade de “puxar o público para o [...] nível [do coro e/ou do regente]” (Anita Campagnolo, p. 17).

A formação da plateia foi lembrada, por Agostinho Ruschel, como uma das contribuições relevantes dos Festivais. Conforme relata, “o público foi se tornando mais seletivo, mais observador. Às vezes era surpresa quem o público escolhia. Às vezes era um coro que não era, assim, muito popular, mas era escolhido. Quer dizer, é sinal de que a coisa foi evoluindo”. E segue:

Então se notava que o próprio público estava se educando, estava se afinando [leva as duas mãos, em concha, uma em cada orelha, como quando os cantores fazem para se ouvir]. Se tornando capaz de estabelecer diferenças, de comparar, etc. A plateia foi crescendo com os coros na sua parte de apreciação, de avaliação, de entendimento, de conhecimento de harmonia de ouvido, e tal (Agostinho Ruschel, p. 13).

O entrevistado, ao comentar sobre a aprendizagem musical do público, enfatiza o aspecto contextual em que estavam imersos todos os participantes – plateia, cantores, regentes – e destaca a dimensão da transmissão e recepção inseridas no processo de/em formação: “a plateia foi crescendo com os coros” (Agostinho Ruschel, p. 13). A discussão sobre “qualidade” ocorria entre os envolvidos com os Festivais, fossem plateia, regentes ou cantores e por meio de entrevistas veiculadas pela imprensa. “Tudo isso foi caminhando, assim” e ajudou “a criar um clima realmente de entendimento” (Agostinho Ruschel, p. 8).

Também Dante Magnone Falleri, regente uruguaio ressaltava, em artigo do *Correio do Povo*, a ampliação do conhecimento musical do público dos Festivais, tendo se tornado mais exigente: “Seus aplausos continuam generosos e estimulantes, mas ele só ovaciona com entusiasmo e até com delírio os números e os coros que realmente escapam ao comum” (Correio do Povo, 18/10/1978).

O secretário da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, em carta de 10/06/1974, enviada ao Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do

Ministério de Educação e Cultura, revela que a formação da plateia é resultado de “um trabalho [da Associação] de 11 anos de festivais” e que o público

mostra-se cada dia mais exigente e de gosto mais apurado. Isso se comprova facilmente pela forma com que são recebidas obras sem qualquer concessão popular ou vulgar. Textos como a “Bendita Sabedoria”, de Villa Lobos, cantado em latim durante seus 9 minutos de execução, são ouvidos no maior silêncio e ao final aplaudidos com um entusiasmo extraordinário (Carta a Manoel Diegues Júnior, em 10/06/1974).

E segue descrevendo, para o *Correio do Povo*, como ocorre a formação musical da plateia. Ribeiro revela uma compreensão quase religiosa sobre a dimensão que os Festivais alcançavam na questão da formação musical do público, cumprindo uma missão semelhante à da religião, de conversão dos presentes:

Nós cumprimos uma tarefa de evangelização do público. São coros como o da saudosa Dinah Neri Pereira – com suas 150 adolescentes – como esse simpático e popularíssimo Coral do Carmo de Recife, que realizam o importante trabalho de catequese do público. Eles vêm para ouvir as garotas, o pessoal do Carmo, vêm para escutar, quem sabe, páginas mais populares do cancionário folclórico e ouvem – além dessas canções – páginas da mais elaborada e complexa literatura coral. Ouvem e gostam. Voltam nos outros anos e se entregam definitivamente à harmonia e à beleza dos espetáculos que aqui se constróem ano após ano. Esse é um dos trabalhos que a Associação dos Festivais se impôs: a educação do público. E em nossa tarefa – temos certeza – estamos conseguindo resultados extraordinários (Correio do Povo, 18/10/1978).

Por caracterizarem-se como “eventos de dimensões massivas” (ORY, 2013, p. 23), o secretário da Associação revela consciência do caráter formativo dos Festivais para a música coral, impulsionada pela participação numerosa do público a cada edição:

Toda a imprensa local já acentuou repetidas vezes que os nossos festivais são normalmente os espetáculos que reúnem maior quantidade de público em Porto Alegre, superlotando cada noite o vasto Salão de Atos da Universidade Federal. O público médio de cada espetáculo é da ordem de 3.000 a 3.500 pessoas, que aplaudem vigorosamente cada um dos 9 coros diferentes que se apresentam em cada noite, e o mais admirável é que 80% dessas enormes plateias conta com menos de 25 anos de idade. Mais do que simples números, essa plateia, graças a um trabalho nosso de 11 anos de festivais, mostra-se cada dia mais exigente e de gosto mais apurado (Carta ao Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério de Educação e Cultura, em 10/06/1974).

A Associação dos Festivais de Coros, através do *Correio do Povo*, buscava orientar o público votante para que compreendesse o sentido de seu voto, o que denotava uma intenção formativa:

[...] cada espectador, além de eleger seu coral predileto deverá indicar, ainda, outros três corais que o tenham agradado, de tal maneira que seu voto represente mais do que a simples admiração pelo seu coral preferido, também o reconhecimento do esforço dos demais corais participantes do espetáculo (Correio do Povo, 03/10/1969).

A participação nos Festivais também colocava em destaque os grupos corais em suas cidades de origem, o que acabava estimulando a formação de público para o canto coral também naqueles lugares. O prefeito da cidade mineira de Monlevade manifestou-se surpreso com o envolvimento da população daquela cidade pela atividade coral; baseado no senso comum, relacionou o samba e o futebol às classes sociais menos favorecidas economicamente: “Quando se sabe que Monlevade é uma típica cidade operária, logo se pensa que somente samba e futebol teriam condições de movimentar tanta gente” – comenta ao relatar que mais de mil pessoas lotaram um cinema, na despedida do coro que vinha para Porto Alegre participar do Festival de Coros (Correio do Povo, 12/10/1975).

5.4 CONTRIBUIÇÕES DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL

5.4.1 Expansão do mercado de trabalho

Na opinião de Agostinho Ruschel, naquela época, os empresários e mesmo os indivíduos ligados à cultura tinha um “*fine feeling* em matéria de arte” (Agostinho Ruschel, p. 11), já que constituíam um grupo social frequentador do Teatro São Pedro, que ajudou a fundar a OSPA, e se caracterizava como um público amante da música de concerto e coral. O campo de trabalho para os regentes foi ampliado, pois diversas empresas, pelo incentivo dos Festivais, criaram e mantiveram coros. O entrevistado salienta que os programas musicais podem ter contribuído para esse movimento, pois havia muitas propagandas de diferentes empresas e serviços. Algumas empresas, inclusive, divulgavam seus grupos nos programas (Figura 47) e isso pode ter incentivado a criação de coros em outras instituições.

E a motivação, a conscientização para as empresas de que vale a pena investir num grupo que canta. Que canta bonito e divulga seu nome. O que significa isso para a empresa, quer dizer, como é que fica a imagem da empresa que

patrocina um coro, anuncia: “Olha, a firma tal... esse coro é patrocinado por tal firma” e como é que essa firma vai ser vista? Ela vai ser lembrada e vai ser: “Ah, aquela firma patrocina um coro... eles têm um coral”. Dizia-se na época: “eles têm um coral”. Quer dizer, era um ponto de referência, mas tudo por causa do Festival. [...] Muitos sobreviveram um bom tempo, ainda, sabe, como fruto daquela convivência toda, daquele aprendizado todo, aquele clima positivo de impulso, de incentivo pra cantar (Agostinho Ruschel, p. 11).

Figura 47 - Programa do FIC de 1974



Fonte: Acervo pessoal do maestro Osório Stoffel

Agostinho Ruschel, que sempre se manteve vinculado a coros de empresas⁹³, enfatiza que, com a criação dos grupos, à época dos Festivais, o incentivo para a participação dos funcionários era relevante, já que havia maior número de empregados nas empresas, com menor demanda de trabalho por cada um: “Tinha vinte num setor onde só precisava ter dois, três. Então tinha dois ex-cantores que, na hora do ensaio, podiam sair que ninguém notava, não tinha problema” (Agostinho Ruschel, p. 5).

Do início dos Festivais até 1972, a Associação calculava mais de cem coros criados no estado, conforme registrado pelo secretário da Associação em carta ao senador Wilson Campos, em 24/04/1972. Para Sérgio Figueiredo, uma das metas da Associação era a ampliação do campo de trabalho para os regentes:

⁹³ Em Teixeira (2005), a partir de referenciais do lazer e da formação profissional, são discutidos aspectos da formação e atuação de regentes de coros de empresa, considerando-se as demandas daqueles ambientes e suas implicações no trabalho dos regentes.

Eu acho que houve um... que o objetivo... vamos dizer... a intenção, melhor dito, do Ribeiro, ela foi atingida, porque não só os corais, não eram os mesmos que vinham, porque começou a haver um aumento progressivo de corais... isso significa que houve um acultramento muito grande... fundavam corais... Eu nunca pensei... naquela época houve tanto coral em tudo e era comum. [...] Eles passavam a ter uma plateia, um lugar para cantar, um lugar pra trocar ideias e se enriquecer (Sérgio Figueiredo, p. 10).

Foram criados novos coros no estado, tais como o Coro do CIBAI⁹⁴ e do ICBNA⁹⁵. Também houve o ressurgimento de grupos que estavam em recesso, como o Coral Cruzeiro do Sul, pertencente à escola de mesmo nome (Correio do Povo, 02/07/1978). O secretário da Associação tinha clareza da repercussão dos Festivais sobre o campo de trabalho dos regentes:

A atividade coral passou a ser praticada inclusive por inúmeras empresas privadas, bancos, indústrias, etc., recreando operários e atuando como órgãos de relações públicas; a criação de um mercado de trabalho bastante compensador para Regentes e Professores de Música, que são hoje bastante disputados (Carta ao diretor do DAC – MEC, em 10/06/1974).

Ao noticiar a formação de coros nas prefeituras de alguns municípios do interior do estado, o *Correio do Povo* não só apoiava a Associação em seu papel de fomento a atividades corais, como incentivava a formação de novos grupos, promovendo a ideia de canto coral como “forma superior” de prática cultural: “Oxalá que outros municípios ricos e progressistas do nosso Estado, como seria impossível enumerar, seguissem o exemplo de Ijuí, criando seus coros oficiais, verdadeiros núcleos de educação musical, e forma superior de realização da cultura comunitária local” (Correio do Povo, 01/07/1973).

Os participantes dos Festivais passaram “a ter acesso a novos tipos de informação no setor coral” (Cláudio Ribeiro, p. 13). No contato com coros que apresentavam um trabalho vocal mais específico, regentes e grupos, com o passar das edições dos Festivais, foram sentindo necessidade de desenvolver a técnica vocal. Nesse sentido, Cláudio Ribeiro ressalta o trabalho pioneiro de Gil de Roca Sales, desde as primeiras edições do evento:

O Gil fazia um trabalho diferenciado, por exemplo, em termos de postura vocal: um coral pequenininho, *a cappella*, pequenininho, um coral de câmara que tinha uma técnica vocal toda particular. Então tudo isso aí ia impressionando os outros colegas que, ao final do espetáculo, vinham comigo

⁹⁴ Centro Ítalo-Brasileiro de Assistência e Instrução às Migrações

⁹⁵ Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano

conversar: “Mas como é que tu faz o... impostação vocal interessante, certo?” Isto foi levando também ao aperfeiçoamento, assim, do trabalho de técnica vocal (Cláudio Ribeiro, p. 13).

Com o passar das edições dos Festivais, os regentes passaram a buscar também um aperfeiçoamento da técnica vocal, tanto para desenvolver certo tipo de repertório mais exigente vocalmente, para buscar uma sonoridade mais “interessante no sentido estético”, quanto para que se evitassem problemas vocais, já que os cantores passavam a utilizar com mais cuidado seu sistema fonatório. Nesse sentido, a partir de um duplo trabalho – de voz e de regência – que era desenvolvido somente pelos regentes, com os Festivais “houve uma grande revolução”, abrindo-se um campo de trabalho específico para o preparador vocal. “As pessoas começaram a ter acesso a novos tipos de informação no setor coral. Os Festivais contribuíram para a instituição da técnica vocal como uma ferramenta importante dentro do trabalho vocal” (Cláudio Ribeiro, p. 13).

Alguns regentes que vinham apresentar seus coros nos Festivais acabaram transferindo-se para o Rio Grande do Sul. Foi o caso de Nelson Eddy Menezes, que trabalhava com o coro da Universidade Federal do Amazonas, de Arlindo Teixeira, que vinha com o coro da UFPB, e de José Luis da Silva, com o coro da Guarda Mirim, de São Paulo (participação em 1977). Aqui estabelecidos, Nelson ingressou como violinista na OSPA, Arlindo Teixeira tornou-se regente assistente da mesma orquestra e José Luis deu continuidade a seu trabalho no interior do estado, na cidade de Erechim⁹⁶.

Em termos de abertura de novas frentes de trabalho, os Festivais de Coros foram considerados, por Gil de Roca Sales, uma “sementeira”:

Acho que o fruto maior foi a proliferação de corais. Por quê? Aí os cantores que participavam, por exemplo, de empresas, iam lá e falavam, na empresa, e os donos da empresa e diretores também iam assistir e diziam: “Olha, vamos começar o nosso coral”. Eu me lembro, por exemplo, lá no Banrisul eu tinha uma [cantora] que cantava comigo no Madrigal. Ela foi ao diretor do Banrisul e disse: “Olha, eu tenho lá um maestro, vocês querem, é muito bom, quem sabe a gente faz um coral aqui no banco?” Assim surgiu o Coral do Banrisul. Não sei se foi antes, junto mais ou menos, [surgiu também] o Coral do Banco da Província (Gil de Roca Sales, p. 4).

A competição entre as duas instituições financeiras do estado tornou-se presente no campo da música coral. Gil revela que recebeu proposta da direção do Banrisul para aumento de salário e para que deixasse a regência do coro do Banco da Província. Comenta, ainda, que a Caixa Federal e a Gerdau também lhe procuraram para

⁹⁶Disponível em: <<http://coralerechim.xpg.uol.com.br/regencia.htm>>. Acesso em: 22 jan. 2015.

iniciar coros nas empresas. Naquela época foi criado o Coral Municipal de Porto Alegre, sob a regência do entrevistado, bem como outros coros municipais no interior do estado (Correio do Povo, 01/07/1973).

Ondina Bonfim costumava acompanhar seu marido, Gil de Roca Sales, em todos os grupos que este regia. Ela cantava junto nos diferentes coros e ajudava na preparação vocal das cantoras:

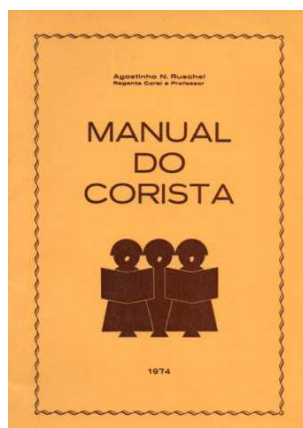
Eu dava um apoio tático, assim, pra começar a engrenar o coral, entende, e aí, claro, as cantoras passavam a... aprendiam a colocação vocal e tudo o mais. Eu servi um pouco como modelo ali, pra começarem a conhecer a colocação vocal, a usar melhor o ouvido, enfim. Participei ativamente dessa atividade toda aí durante muitos anos (Ondina Bonfim, p. 9).

5.4.2 Outras contribuições

Além dos diversos coros e grupos vocais criados, os Festivais contribuíram para impulsionar os coros a realizarem registros fonográficos de seus trabalhos (Correio do Povo, 03/10/1969). A Associação chegou a auxiliar financeiramente a gravação de discos de aproximadamente vinte coros (Carta ao secretário da Educação e Cultura, Cel. Mauro da Costa Rodrigues, em 07/02/1973). Houve ocasiões em que os discos dos grupos foram postos à venda no saguão do Salão de Atos (Correio do Povo, 08/10/1969) e, segundo artigo do *Correio do Povo*, os Festivais podem ter resultado como incentivo para o registro do trabalho dos coros se for considerado que, quando ocorreu o 1º Festival de Coros, em 1963, apenas dois grupos tinham discos gravados: “De lá pra cá, tão grande foi o impulso trazido pelos festivais que hoje a discoteca coral do R. G. do Sul conta com nada menos de 42 compactos e de longa duração, bastando dizer que não haverá espetáculo do atual festival em que alguns dos coros participantes não tenham já disco gravado” (Correio do Povo, 03/10/1969).

Os Festivais serviam como incentivadores de ações de regentes e cantores relacionadas ao canto coral. Nesse sentido, o maestro Agostinho Ruschel lançou, durante o Festival de 1974, o “Manual do Corista”, publicação colocada à venda junto à feira de CDs dos coros participantes, no saguão do Salão de Atos (Correio do Povo, 04/10/1974). O material didático apresenta três partes. A primeira, é dedicada à história do canto coral; a segunda, traz os “deveres do corista” e, a terceira, desenvolve tópicos relacionados à técnica e higiene vocais e postural corporal.

Figura 48 - Capa do livro
Manual do Corista.



Fonte: Acervo pessoal do maestro Agostinho Ruschel

Para Gil de Roca Sales, foram “fruto” dos Festivais os encontros que ainda hoje se realizam entre grupos corais (Gil de Roca Sales, p. 10). Antônio Hohlfeldt aponta a criação de outros encontros e festivais especialmente no interior do estado (Antônio Hohlfeldt, p. 21). Houve anúncio da realização de festival de coros gaúchos na cidade de Feliz, sob o patrocínio da Sociedade de Canto local (Correio do Povo, 03/09/1978) e de três encontros de coros no mesmo dia: o 5º Festival Leopoldense de Corais, em São Leopoldo, o encontro de coros, em Canoas, e o 3º Encontro de Corais promovido pela SMED de Montenegro (Correio do Povo, 24/09/1978).

Também Stigger enfatiza que os Festivais “fo[ram] uma matriz muito fértil, uma semente muito fértil de movimentos regionais de corais que tentavam reproduzir nesses locais” o que encontraram em Porto Alegre (Ivo Stigger, p. 27). Em 1973 houve festival de coros na Paraíba, organizado pelo maestro Arlindo Teixeira (Carta a Frei Pio, em 07/01/1974). O *Correio do Povo* noticiou a realização, em 1976, no Rio de Janeiro, de encontro de coros concomitante ao Festival do Rio Grande do Sul, promovido por um jornal carioca (Correio do Povo, 03/08/1976). Em 1978 a Federação Paulista de Corais preparava seu 1º Concurso de Coros (Correio do Povo, 03/09/1978). Cartas de Ribeiro a Frei Pio tratam da realização de festival de coros, em julho de 1974, em Recife (Carta a Frei Pio em 07/01/1974). Jair Ferreira ressalta os festivais “com diferentes características” que foram criados em várias localidades no país. Afirma ter cantado com o Coral da UFRGS em festivais em Curitiba e São Paulo (Jair Ferreira, p. 6).

Também foram criados festivais de coros em países vizinhos. O Uruguai passou a realizar o festival internacional de coros de Montevideu e a cidade de Resistência, na Argentina, criou seu festival internacional de coros (Correio do Povo, 13/07/1975). Por meio de cartas enviadas à Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, as organizações dos dois festivais consultavam sobre a possibilidade de participação de grupos brasileiros.

Em parceria com a imprensa, a entidade contribuiu com alguns grupos no sentido da divulgação de seus trabalhos fora de seus locais de origem, o que fez ampliar, naquelas localidades, a consciência sobre a relevância da representação da cidade por aquele grupo específico (Correio do Povo, 14/10/1975). Este foi o caso, por exemplo, da Associação Coral de Florianópolis, do Coral do Carmo, do Recife, e do coro da cidade mineira de Monlevade, formado por operários da Siderúrgica Belgo-Mineira, por professores, estudantes e outros profissionais. O prefeito, que acompanhou o coro no Festival, disse em entrevista que vinha procurando incentivar as atividades culturais, na cidade, com a criação de cursos de artes plásticas, promovendo peças de teatro e concertos: “Quando se sabe que Monlevade é uma típica cidade operária, logo se pensa que somente samba e futebol teriam condições de movimentar tanta gente” – comentou, ao contar que mais de mil pessoas lotaram um cinema na despedida do coro que vinha participar do Festival, em Porto Alegre (Correio do Povo, 12/10/1975).

Para Ivo Stigger,

toda a propaganda do coral, dos Festivais de Coros, era o próprio Festival em si [Emocionado]. Eram os corais que vinham e que voltavam para as suas cidades, para os seus estados e davam entrevistas em jornais e alguns desses materiais eles mandavam para o professor e o professor guardava tudo isso. Ele deve ter isso. O Gil, digo, o frei Pio, do Carmo, quando ele voltava pra lá saía em todos os jornais. Eu sei porque eu vi isso na época (Ivo Stigger, p. 26-27).

Festivais são eventos que colocam em jogo uma identidade implícita de um coletivo local, mas também de uma coletividade política que lhe representa, seja o estado ou mesmo o país (ORY, 2013, p. 31). Os Festivais de Coros promoveram a projeção de grupos gaúchos e de outros estados brasileiros. A partir deles, coros passaram a ser convidados para festivais latino-americanos e europeus (Carta ao Secretário da Educação e Cultura do Estado, em 07/02/1973). Pelo menos dois coros brasileiros realizaram turnês pela Argentina e Uruguai: o Coral do Carmo, de Recife, e o 25 de Julho de Novo Hamburgo (Correio do Povo, sd/sm/1975). Já o Madrigal Pro Arte

apresentou-se em Portugal, representando oficialmente o Brasil no Festival de Coros Universitários de Coimbra (Carta a Frei Pio, em 29/03/1973).

Foi impulsionada a criação de encontros entre grupos com características específicas, como os de coros universitários:

O[s] Festiva[is] cri[aram] para nós essa noção de fazer festival. Nós criamos os ECUGs, os Encontros de Corais Universitários Gaúchos, porque o Nestor [Wennholz] regia o de Caxias e o nosso. Uma vez nós fomos a Caxias visitar o Coral de Caxias, em 71. E o coral da UFRGS ia fazer dez anos. Aí nós pensamos: “Por que não fazer um encontro de corais das universidades?” Tinha o Coral de Caxias e o nosso, que eram do Nestor, tinha o da PUC, que naquela época era a Charlotte Kahle, que fazia música *a cappella* e que depois foi fazer música sinfônica, com o Gerling, tinha o da Unisinos, e tinha o da PUC de Pelotas também (Jair Ferreira, p. 8).

Da cidade de Porto Alegre os Encontro de Corais Universitários Gaúchos se expandiram para a grande Porto Alegre, com um convite feito pela Unisinos e que congregou o Coral da UFRGS, o da Unisinos e o da PUC. Aos poucos, os ECUGs foram envolvendo outras cidades onde havia coros nas universidades:

Depois os ECUGs se perpetuaram, porque Caxias fez duas vezes, em 72 e 73, nós voltamos em 74, e aí os outros corais começaram ‘ah, nós queremos também patrocinar’ e aí começou a haver um por semestre. Depois nós mudamos a característica: fazer no primeiro semestre um coral visitava o outro, fazia um rodízio. Íamos a Pelotas, Santa Maria, Passo Fundo, ia a Porto Alegre, e assim fazíamos, no segundo semestre, o grande encontro em alguma das cidades. Podia ser Pelotas, Santa Maria, Passo Fundo, Porto Alegre, São Leopoldo. Depois entrou o da FURG, em Rio Grande, também com o Preiss, o Jorge, que foi nosso cantor (Jair Ferreira, p. 8-9).

O *Correio do Povo*, de 1º/10/1978, anuncia em sua coluna “noticiário curto” apresentação ocorrida pelo 11º ECUG, na Igreja Santa Cecília, em Porto Alegre, com participação de coros da capital, de Caxias, Pelotas, Passo Fundo e Santa Maria. Também relacionado ao ECUG, foi realizada uma reunião, no seminário de Viamão – RS, sobre o tema “Situação da Arte Coral no Brasil”, com os regentes dos coros da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade de Caxias do Sul (UCS), Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Universidade de Passo Fundo (UPF) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mais os compositores Bruno Kiefer, Flávio Oliveira e o diretor da Rádio da Universidade. Os debates foram conduzidos pelo maestro Nestor Wennholz. Participaram, ainda, o secretário da Associação, João de Souza Ribeiro, e o irmão Renato Koch. A Associação foi convidada a participar dessa

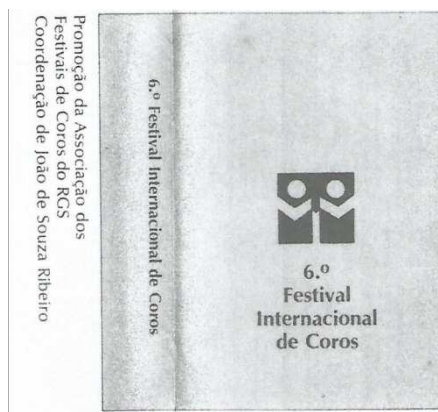
reunião a fim de relatar sobre os desafios relacionados à realização dos Festivais (Correio do Povo, 17/09/1978).

Os Festivais foram os responsáveis por outras oportunidades de encontros de coros universitários. Jair Ferreira afirma que o Coral da UFRGS fez intercâmbios com outros grupos universitários que vieram se apresentar nos Festivais:

Dava aquele arrepio: “Ôpa, chegou um coral bom! Vamos intercambiar com eles que eles também são de Universidade e a gente vai a Goiânia”. Acabamos indo a Goiânia. Então, a quantos lugares nós fomos e fomos recebidos pelos corais que estiveram aqui e que nos recebiam, então, com uma fidalguia, da maneira como era possível, nos recebiam carinhosamente, porque tinham a lembrança de Porto Alegre, do acolhimento de Porto Alegre. Tudo isso faz parte disso que o Festival proporcionou. Então, ele transcende o período espetáculo em si (Jair Ferreira, p. 15).

A Associação dos Festivais lançou ainda, referente à última edição do Festival, em 1978, duas fitas cassete com a seleção dos coros finalistas daquele último ano:

Figura 49 – Capa de uma das fitas do 6º Festival Internacional de Coros



Fonte: Acervo pessoal do maestro Cláudio Ribeiro

Figura 50 – Coros e repertório da fita 01

LADO A	LADO B
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil OS ATABAQUES DA POMBA GIRA — Lindemberg Cardoso Maestro: Arlindo Teixeira	Coro Claudio Monteverdi, Montevidéo, Uruguai FESTINO (incompleto) — Adriano Banchetti Maestro: Dante Magnone Falleri
Coro Polifónico de Santa Fé, Argentina JAUCHZET DEN HERR ALLE WELT — Felix Mendelssohn Maestro: Francisco Maragno	Coro Santa Amelia, Mercedes, Uruguai PETITE NYMPHE JOLOSTRE — Clément Jannequin Maestro: Tereza Taramburelli de Beau
Coro del Colegio N. S. Del Calvario, Galvez, Argentina NOCHES EN LA MONTAÑA — Zoltan Kodaly Maestro: Carmen Riera del Dall'aglio	Madrigal Ars Viva de Porto Alegre, Brasil LA BLANCE NEIGE — Francis Poulenc Maestro: Paulo Lundgren
Niños Cantores de Haedo, Argentina GLORIA — Alfredo Dono Maestro: Edgardo Aradas	Grupo Coral Advento, Porto Alegre, Brasil MAGNIFICAT — J. S. Bach Maestro: Jocelei Bohrer
Madrigal de Porto Alegre, Brasil TRE GIORNE SON CHE NINA — G. Pergolesi Maestro: Gil de Roca Sales	Coro da Secretaria da Fazenda do R.G.S., Brasil ACALANTO — Mozart Maestro: Alvisius Staub
Coral Ginástica de S. Leopoldo, Brasil AVE MARIA — Flávio Contijo Maestro: José Pedro Boésio	Grupo Jubilai, Gravataí, Brasil JESUS VEM VINDO — L. Dawson Maestro: Domingos R. C. da Cruz
Coral do Instituto Brasileiro Norte-americano, Porto Alegre, Brasil TURÓT ESZIK A CIGANY — KODALY Maestro: Arlindo Teixeira	
Coral da Universidade de Caxias do Sul, Brasil GLÓRIA DA MISSA SIMPLES — Nestor Wennholz Maestro: Nestor Wennholz	
Associação Coral de Florianópolis, Brasil REGINA COELI — Gregor Aichinger Maestro: Rute Ferreira Gebler	

Fonte: Acervo pessoal do maestro Cláudio Ribeiro

Figura 51 - Coros e repertório da fita 02

LADO A	LADO B
Sociedade Coral Filarmonica, Cochabamba, Bolívia LULALA TIKITA — Franklyn Anaya Maestro: Sérgio Vargas	Coral Misto 25 de Julho, Porto Alegre, Brasil ATENÇÃO — M. M. da Costa Maestro: Nestor Wennholz
Agrupacion Coral de Rojas, Argentina DESTITUYE LAS ROSAS — Damian Sanchez Maestro: Alberto Oscar Perassolo	Coral Arte Vocal, da Del. Reg. Tributária de Ribeirão Preto, Brasil BEBA COCA COLA — Gilberto Mendes Maestro: Joel Antonio de Lima Genésio
Taller Coral Renacimiento, do Centro Cultural de la Construcion, Santiago, Chile LAS FLORES DEL ROMERO — J. Orrego Salas Maestro: Ruth Godoy Elorge	Coro das Faculdades Canoenses, Canoas, Brasil NORDESTINAS — Arr. Baldo Hoerlle Maestro: Baldo Hoerlle
Coral do Carmo, Recife, Brasil IEMANJA — Nelson Ferreira — Luiz Lonz — arr. M. Bezerra Maestro: Moises da Paixão	Coral Municipal de Ijuí, Brasil O AMARGO — Lupicínio Rodrigues Maestro: Gil de Roca Sales
Coro de la Universidad del Valle, Cali, Colômbia SONRISA DE AZUCAR BLANCA — Vicente Sanchez Maestro: Vicente Sanchez Sanz	Coral da Universidade Federal de Santa Maria, Brasil TRÊS PONTOS DE CABOCLO — Osvaldo Lacerda Maestro: Anna Maria Moltz
Madrigal do Recife, Pernambuco, Brasil FREVO DA SAUDADE — Nelson Ferreira. Arr. Duda Maestro: José Beltrão Jr.	Coro del Conservatório Universitário de Música, Montevidéo, Uruguai ANOCHECER — Carlos Estrada Maestro: Vida Bastos Mastandrea
Coro Polifónico de Presidência Saenz Peña, Argentina CLAVEL DEL AIRE — Juan de Dios Filiberto Maestro: Esperanza Petroff	Coral da Universidade Católica de Pelotas, Brasil RAPSÓDIA GRAVIUNA — 2.ª parte Maestro: Anni Gerda Albert de Morais
Coral do Mai, Minas, Brasil XIRE-OGUM — Carlos Alberto Pinto Fonseca Maestro: Angela Regina P. C. Fonseca	Coro Masculino 25 de Julho, Porto Alegre, Brasil URAPURU Maestro: Agostinho Ruschel
ARS NOVA — Minas Gerais, Brasil RECEITA DE VATAPÁ — Carlos A. P. Fonseca Maestro: Carlos Alberto Pinto Fonseca	Coral N. S. da Glória, Porto Alegre, Brasil A DISTANCIA — Roberto Carlos Arr. B. Hoerlle Maestro: Baldo Hoerlle
25 de Julho, Novo Hamburgo, Brasil TICO TICO NO FUBÁ Maestro: Osório Stoffel	

Fonte: Acervo pessoal do maestro Cláudio Ribeiro

Também os integrantes da Associação dos Festivais de Coros aprendiam com a realização dos Festivais, sobretudo tomando como exemplo a ação de outras entidades promotoras de encontros, concursos ou festivais de coros. O secretário da entidade solicitou a integrante do Coro Polifónico de Resistencia, da Argentina, informações ou regulamento sobre a participação no Festival de Arezzo, na Itália, já que o grupo havia vencido o concurso, na década de 1960. Garantia, na correspondência, que o material lhe seria “muito útil”; requeria, ainda, à regente do grupo, que lhe pudesse enviar um desenho ou planta de concha acústica, conforme prometido anteriormente (Carta a Claudio Domínguez, em 14/11/1973).

De certa maneira, os Festivais de Coros desse período estudado foram os responsáveis pela criação da Federação de Coros do Rio Grande do Sul, em 1980, conforme a página da FECORS⁹⁷ na web. Para Agostinho Ruschel, nessa época “as coisas complicaram para todo mundo”, pois as pessoas que estavam à frente dos estabelecimentos comerciais que anteriormente apoiavam os Festivais “não tinham nada a ver com essa área e, conseqüentemente, não se interessavam mais por isso”:

⁹⁷ Disponível em: <<http://www.fecors.com.br/secao.php?pagina=1>>. Acesso em: 23 jan. 2015

A Federação lutou, e tal, e a gente...eu participei das primeiras reuniões, fui um dos fundadores, se fez os estatutos, aquela coisa toda e tal, se tentava, aí se buscava ver como é que a Associação dos Festivais fazia e etc. e tal. Tudo bem, a gente sabia como fazia, como eles faziam. Tentou se fazer igual, mas não se conseguiu mais. A questão dos patrocínios, por exemplo, não adiantava, algumas casas já nem existiam: a Casa Masson não existia, Casa Lira, não existia mais, Lojas Renner, existem, mas é bem outra coisa, não, quer dizer, tudo foi ou acabando ou mudando de nome... (Agostinho Ruschel, p. 3).

Ivo Stigger compara seu envolvimento nos Festivais de Coros ao festival de cinema⁹⁸, em Gramado, em que não havia pagamento algum; a única recompensa era a de realização dos Festivais, mesmo com todo o trabalho que isso representava. Descreve o envolvimento dos organizadores e considera que o “movimento” que os Festivais conseguiam provocar – seja pela quantidade de cantores envolvidos, seja pelo público que comparecia aos eventos – ocorria

porque era uma coisa realmente amadora. Amadora no sentido de que não era uma coisa profissional, paga, e literalmente, no termo literal da palavra amador: porque as pessoas amavam. Elas estavam nisso porque amavam esse tipo de coisa, porque elas tinham uma recompensa muito pessoal de participar desses dias de... sei lá, de delírio, de sonho, de fora da rotina (Ivo Stigger, p. 27).

Para Cláudio Ribeiro, o envolvimento e a persistência de seu pai na realização dos Festivais estão relacionados ao que representava o canto em conjunto para ele: “[...] acho que tinha toda uma manifestação, também, do que ele acreditava na vida... até em termos de convicções religiosas, no milagre da voz, do canto, da música; então tinham todos esses elementos” (Cláudio Ribeiro, p. 1).

Antônio Hohlfeldt, que participou durante dez anos dos Festivais, confessou-se emocionado em poder lembrar aquela época, pois, segundo ele, foi uma fase importante de sua adolescência. Considera a experiência como “marcante” em sua vida e lembra:

Se tu falasses algum dia com esses corais que vieram, sobretudo, por exemplo, eu penso no coral de Presidente Prudente, que era um coral de adolescentes pobres, de uma zona rural de São Paulo que é extremamente pobre... eles vinham de ônibus... ou um coral de Brasília, que eu me lembro, também uma gurizada, assim, de candango... é... participar desse tipo de Festival deve ter sido uma marca na vida desses jovens, fantástica (Antônio Hohlfeldt, p. 7-8).

⁹⁸ Um dos mais importantes festivais de cinema do Brasil. Ocorre anualmente na cidade de Gramado, na serra gaúcha, desde 1973. Disponível em: <<http://www.gramado.art.br/festival-cinema-gramado.php>>. Acesso em: 27 abr. 2015.

Na opinião de Ivo Stigger, os organizadores pareciam não ter consciência do impacto da realização dos Festivais: “Não tínhamos e, digo, a importância social, a importância sociológica, a importância educativa ou de formação de novos cantores. Nós não tínhamos. Aquilo a gente fazia porque era uma coisa muito bonita” (Ivo Stigger, p. 22). E segue, ressaltando o que significavam os eventos para os organizadores:

Eu gosto de música. Tenho uma péssima voz, mas gosto de música. Eu gosto da música coral até hoje. Então eu posso falar por mim: pra mim era uma semana que eu entrava no País das Maravilhas, entrava para o lado de lá do espelho, que nem a Alice, feito a Alice, para viver uma semana absolutamente mágica, que tu estavas lá com descendentes de colonos do interior do Rio Grande do Sul, com o Coral do Carmo de Recife, com o refinadíssimo Coral do México, esse coral que veio que era de um colégio alemão, do México... também, sei lá, era uma coisa muito refinada. Eles cantavam Beethoven, eles cantavam coisas de altíssima qualidade. Era um colégio privado, claro. E tu tinhas os orfeões, tu tinhas tudo (Ivo Stigger, p. 23).

A análise dos dados apresentada neste capítulo corrobora com o argumento de que os Festivais de Coros realizados em Porto Alegre – RS, de 1963 a 1978 contribuíram para o engendramento e o fomento de práticas músico-educativas que propiciaram o desenvolvimento da formação musical do público, cantores e regentes, bem como impulsionaram novos encontros corais e festivais, além de abrirem outros mercados de trabalho aos regentes e preparadores vocais de coros.

Os impactos desses eventos na formação dos regentes, cantores e dos próprios organizadores são recuperados a partir de seus depoimentos, mediados pela história oral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo analisou práticas músico-educativas engendradas nos e impulsionadas pelos Festivais de Coros que ocorreram no Rio Grande do Sul, entre 1963 e 1978. Para tal, descreveu a constituição e a organização dos Festivais de Coros, examinou a mobilização dos atores sociais para os e nos Festivais de Coros, descreveu os participantes e seus modos de participar, além das exigências postas para a participação nos Festivais e analisou as concepções sobre cantar em coro, destacando que aprendizagens e que formações musicais ocorreram nos/a partir da participação nos eventos e quais as contribuições dos Festivais de Coros.

Apoiada na história oral, lidei com entrevistas, artigos de jornais, cartas e programas musicais dos Festivais. As entrevistas trouxeram a perspectiva daqueles que vivenciaram os Festivais, seja como cantores, regentes, jornalistas ou integrantes da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul. Para além de “testemunhos vivos”, os colaboradores foram tomados como “intérpretes” que ajudaram a “reconstituir comportamentos e sensibilidades” vividas nos Festivais (BOSI, 2003).

A criação do “1º Festival de Coros Orfeônicos” funcionou estrategicamente como promoção cultural do jornal *Correio do Povo*, servindo para aproximação do jornal a seus leitores. Havendo um número considerável de coros no estado, o 1º Festival foi anunciado já com a perspectiva da participação de vários grupos gaúchos e da realização das edições seguintes.

Como mencionado, a instituição responsável pela organização dos Festivais foi a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul. Para compreender as práticas músico-educativas engendradas nos Festivais foi preciso conhecer quem eram os atores sociais pertencentes à Associação e qual sua ação. Os integrantes da Associação eram indivíduos ligados a esferas do poder político, da cultura, da igreja: havia jornalistas, advogados e políticos que mantinham contato privilegiado com as esferas dos poderes Legislativo e Executivo. Alguns se conheciam dos locais de trabalho e do meio cultural da época.

A Associação mobilizou atores sociais internos, tais como a imprensa (em especial o jornal *Correio do Povo*) coros, regentes e o público. De forma externa a ela, mobilizou autoridades, buscou a cooperação de governos, utilizou a imprensa para dar

visibilidade às autoridades, buscou o envolvimento de empresas patrocinadoras e de apoiadores financeiros e/ou da logística dos Festivais.

Dessa forma, a Associação e a ação dos agentes participantes dos eventos provocaram uma mobilização coletiva, e a cada edição mais numerosa, de grupos, regentes, plateia, imprensa, apoiadores, órgãos governamentais e empresas patrocinadoras (Figura 34). Esse agir coletivo gerou e fomentou práticas músico-educativas. A compreensão do sentido músico-educativo dessas práticas foi ampliada tendo considerado a complexidade do contexto sócio-histórico e das redes de figurações sociais que envolviam a todos os participantes.

Os Festivais de Coros eram assegurados através do aporte financeiro dos governos, dos apoiadores e das empresas patrocinadoras, principalmente porque essas instituições eram contatadas ao final de uma edição em preparo para a próxima. Também a imprensa ajudava a manter a engrenagem do movimento através da divulgação massiva. Essa ação contribuía para a concentração de uma quantidade relevante de público e, assim, as empresas patrocinadoras tinham interesse em serem lembradas. Para manter o interesse do público, havia sorteio de prêmios e era-lhes concedida a possibilidade de votar nos coros de preferência. Por sua vez, os grupos se interessavam em participar, já que havia uma plateia para o canto coral e os Festivais se constituíam em arena de visibilidade para o trabalho de coros e regentes. Além disso, a Associação também os envolvia por meio do sorteio de prêmios.

Os vários atores sociais que participaram dos Festivais desempenharam diferentes funções e formavam redes com graus de complexidade distintos. Havia grupos que atuavam entre si, tais como o dos jornalistas que trabalhavam no *Correio do Povo*, destes que formavam outra rede com os membros da Associação dos Festivais (com alguns também fazendo parte da Associação), da imprensa – representada por esses agentes – com os coros e regentes, dos membros da Associação com autoridades municipais, estaduais e federais, da Associação com patrocinadores e apoiadores, das autoridades em seus diferentes níveis com o público, da Associação com o público, da imprensa com o público, da plateia com os coros e regentes, dos regentes entre si, entre muitas outras. Muitas dessas teias não são possíveis de serem descritas, pois aproximam os indivíduos uns dos outros por laços pessoais, ou de forma invisível.

O projeto músico-educativo dos Festivais, não de forma escrita, mas na forma de práxis musical, teve seus “apontamentos iniciais”, em 1963, e seguiu sendo elaborado, no passar das edições, de forma multidimensional e multiagenciada. As

aprendizagens ocorreram em diferentes dimensões, seja de ordem sócio-política, ideológica ou musical, mas todas intrinsecamente associadas. Algumas ocorriam no plano macrossocial, outras na infinitesimal dimensão microssocial. Vários foram os agentes responsáveis pela geração de aprendizagens que foram incorporadas naquele espaço/tempo social. Os participantes dos Festivais assimilaram costumes, modos de agir, tradições, construções simbólicas e visões de mundo (ELIAS, 1997).

Desde o início dos Festivais de Coros, em 1963, pelas críticas da imprensa e manifestações dos entrevistados, fica evidenciado que a participação de grupos e regentes nos eventos não expressava objetivo nem linguagem unívocos. No entanto, mesmo a partir de práticas musicais heterogêneas, havia uma conexão entre os agentes que ajudou a fomentar formações musicais que somente poderiam ocorrer naquele contexto específico.

A partir dos resultados da pesquisa pode-se depreender que a permanência temporal dos Festivais esteve conectada com o desejo dos grupos em tomarem parte dos eventos. Esse desejo foi estimulado e precisa ser compreendido a partir da ação de todos os agentes, uns com os outros, em diferentes níveis de complexidade, o que contribuiu, com o passar das edições, para a transformação daquelas práticas músico-educativas em *habitus* partilhado pelos participantes. Os Festivais constituíram-se em metas de trabalho e participação da maioria dos grupos, sendo catalisadores do canto coral, no estado, durante aquele período.

Coros e regentes participavam dos Festivais porque desejavam conhecer os trabalhos uns dos outros. Para alguns grupos, aqueles eram os eventos principais, para os quais se preparavam durante todo o ano, sendo o objetivo máximo de suas atividades de ensaios. Motivavam-se porque tanto cantores quanto regentes aprendiam; os Festivais eram espaços de visibilidade para o canto coral. Além disso, a socialização entre os participantes também foi apontada como um fator de relevância.

A fim de angariarem fundos para cobertura de gastos com a viagem até Porto Alegre, alguns grupos realizavam promoções em suas cidades de origem. Cantores dos coros eram os maiores propagandistas dos Festivais e, a cada edição, aumentava o número de grupos que se inscreviam para participar, além dos convites feitos pela Associação a coros específicos com a intenção de que houvesse novidade de um ano para o outro em termos de repertórios e propostas musicais. No entanto, o aumento na quantidade de grupos que desejavam participar representava um desafio financeiro e de logística à Associação que oferecia hospedagem e alimentação a todos os participantes.

Nos Festivais, como no convívio social, todos ensinavam e todos aprendiam, mas a balança entre o ensinar e o aprender pedia para o lado daquelas que eram práticas legitimadas pelo regulamento da Associação. No que toca às aprendizagens musicais nos Festivais, alguns modelos de prática vocal coletiva foram incentivados, tais como o canto *a cappella*. Nos espetáculos noturnos, por vezes, apresentavam-se grupos juvenis que cantavam sem acompanhamento instrumental e, da mesma forma, houve casos de coros adultos apresentarem-se nos espetáculos vespertinos, junto aos grupos infanto-juvenis, porque se utilizavam de acompanhamento. Embora esse procedimento visasse a não favorecer os coros que cantavam com acompanhamento diante da escolha do público, em detrimento dos grupos que se apresentavam sem acompanhamento instrumental, por outro lado contribuiu para o fomento de práticas vocais *a cappella*, tendo havido a solicitação de regentes de alguns coros infanto-juvenis – que passaram a cantar sem acompanhamento – para que se apresentassem nos espetáculos noturnos.

Os grupos vocais preocupavam-se com a apresentação de obras novas a cada ano, mas partituras musicais não eram de fácil acesso. Havia troca de repertório entre alguns regentes e cantores mas, na maior parte das vezes, os próprios regentes encomendavam partituras do centro do país ou do exterior, compunham ou escreviam arranjos musicais para músicas populares ou do folclore. Entre o repertório apresentado nos Festivais, em geral, havia uma busca pela diversidade, mesclando música de concerto, escrita originalmente para coro, músicas conhecidas do público e arrançadas, música sacra e folclórica.

Práticas músico-educativas foram se estabelecendo entre os grupos como, por exemplo, a seleção de vozes para ingresso nos coros. Embora não fosse unanimidade, tornou-se quase que prática geral, uma vez que o foco da preocupação dos regentes estava no resultado músico-vocal para as apresentações nos Festivais. Para que pudessem se ocupar somente das questões musicais de preparação do repertório a ser apresentado, não aceitavam cantores que não fossem “afinados” e que tivessem a percepção musical já treinada em alguma medida. Assim, muitos daqueles espaços de educação musical por meio da música coral eram excludentes, ficando vedado o ingresso a quaisquer indivíduos interessados na prática vocal coletiva.

Outro dado surgido na pesquisa e referente às práticas músico-educativas tem relação com os ensaios dos grupos. Quase a totalidade dos entrevistados relatou que,

com a aproximação da época dos Festivais, seus grupos aumentavam os dias de ensaios a fim de intensificarem os preparativos para sua participação.

Os dados aludem a uma presença numerosa de jovens aos Festivais. É provável que, ocorrendo no Salão de Atos da UFRGS, os Festivais atraíssem o público do próprio ambiente universitário, além da presença de cantores de diversas faculdades e universidades gaúchas e de outros estados brasileiros. Além disso, compreendendo os Festivais como momentos “extra-ordinários” (FLÉCHET *et al.*, 2013) de ruptura da vida cotidiana e associando-os ao período sócio-histórico, é possível inferir que, em razão do regime repressivo da época, a rara permissão de aglutinação pública – como a que ocorria nos Festivais – fosse vivida com intensidade e tivesse uma dimensão de “suspensão da realidade social” e de catarse através da manifestação estética, embora não tenha havido a ocorrência de manifestações de contrariedade ao regime.

Os motivos porque o público participava dos Festivais eram diversos: 1) havia uma variedade de repertórios musicais, o que não tornava os espetáculos cansativos, embora fossem longos, com duração de três horas ou mais; 2) muitas pessoas haviam tido formação orfeônica nas escolas, o que lhes habilitava a apreciar o canto coral; 3) o público vinha sendo formado para a música coral pelo próprio Festival, a cada edição; 4) os Festivais mobilizavam a participação do público porque eram momentos coletivos de comunhão de emoções e vivências musicais com propostas diferentes, em um mesmo espaço e tempo.

Com o passar das edições e do estabelecimento de práticas músico-educativas, também tensões e conflitos começaram a ocorrer entre os participantes. Regentes e críticos do jornal *Correio do Povo* passaram a condenar algumas práticas, tais como a concessão feita pela Associação à apresentação de números extra a alguns coros participantes; a não existência de categorias que organizassem as apresentações corais por gêneros musicais; a não seleção prévia de coros gaúchos; a dificuldade para obtenção de partituras corais, já que a troca entre os grupos não era uma prática simples, pois muitos coros não queriam compartilhar seus repertórios com outros grupos. Além desses fatores, jornalistas fizeram publicar críticas não favoráveis a regentes e coros.

Nas apresentações noturnas, coreografias passaram a ser proibidas em razão da votação pública, a fim de que os coros cênicos não fossem favorecidos pelo fato de agregarem movimento e chamarem a atenção da plateia para outro elemento que não fosse somente o canto coletivo. A coreografia foi criticada em artigos de jornal e a questão do canto e movimento se revelou, também nas entrevistas para a pesquisa,

como elemento controverso. Em geral, coros cênicos ou com movimento foram apresentados vindos de outros estados e talvez tal inovação estética não tenha encontrado ressonância junto às práticas vocais coletivas tradicionais dos coros gaúchos, o que parece indicar a presença de duas concepções distintas de canto coletivo. Uma, que entende o canto coral como uma manifestação de pessoas, e não somente das vozes desses indivíduos, e que tem, portanto, uma característica mais holística. A outra, ligada à tradição da música europeia, compreende o canto coral como a produção vocal de indivíduos que cantam juntos, com foco no resultado sonoro desse canto coletivo, não importando a questão cênica.

O júri popular era outra questão não unívoca. Os críticos à votação pública elencaram argumentos contrários à prática: para eles, o público não tinha condições de julgar, pois lhe faltava conhecimento musical; alguns coros levavam mais convidados à plateia e, portanto, tinham uma compra de ingressos maior a seu favor, o que acarretava-lhes mais votos; a manifestação das torcidas impulsionava os presentes a votarem em favor de determinados coros; havia grupos que votavam em si e em coros que consideravam concorrentes menores naquele mesmo espetáculo, garantindo, assim, sua escolha como finalistas; crítica aos regentes que escreviam arranjos com finais grandiosos, visando a arrancar aplausos da plateia. A questão do júri popular criava algumas saias justas à Associação, especialmente quando coros mais próximos de seus integrantes não eram eleitos como finalistas, ou quando grupos que realizavam repertórios mais complexos musicalmente não eram escolhidos.

O clima de competição nas fases classificatórias foi gerando alterações no regulamento dos Festivais, tais como a impossibilidade do uso de acompanhamento instrumental, de coreografia ou de qualquer outro recurso cênico.

A atmosfera competitiva não permitia muitas inovações nas apresentações, pois os grupos não queriam correr o risco de não serem classificados. A relação competitiva evidenciava-se com relação aos repertórios de alguns coros que dificilmente os compartilhavam, receando a comparação musical com outro grupo que executasse a mesma obra ou que tivessem alguma música de sucesso de público interpretada por outros coros.

Com o passar das edições, diversas questões relativas às exigências tácitas para participar começaram a pesar para alguns grupos gaúchos, que cogitaram não mais participarem dos Festivais, já que não se achavam em condições de concorrer com outros coros do Brasil e do exterior.

As formas de se apresentar envolviam desde o repertório escolhido e a seleção de vozes até a lida com grupos amadores cujos cantores, na maior parte das vezes, a tomam por atividade de lazer, mas que mantinham, por conta da demanda da prática coral, uma exigência comparável à de cantores músicos profissionais. O clima competitivo envolvia a comparação de uns trabalhos com os outros, mas como comparar coros uruguaios e argentinos – grupos estrangeiros que participavam em maior quantidade e com maior frequência nos Festivais –, com larga tradição em educação musical escolar e em canto coral, com grupos brasileiros ligados a escolas, empresas ou clubes, e que lidavam com cantores que raramente haviam passado por processos de educação musical sistematizados?

Por outro lado, o “espírito competitivo” apresentava aspectos positivos no sentido do aprimoramento dos coros. Também alguns grupos infanto-juvenis sentiram-se motivados a participar dos espetáculos noturnos, ajustando-se ao regulamento.

Os Festivais contribuíram para a reunião dos coros gaúchos, de outros estados brasileiros e do exterior, especialmente dos países latino-americanos. As aprendizagens foram múltiplas. A imprensa, através da crítica no jornal, opinava sobre “qualidade” coral, técnica vocal, utilização de coreografia ou de acompanhamento instrumental. O fato de a Associação contar com alguns de seus integrantes como jornalistas e, mais que isso, de ter o *Correio do Povo* “na mão”, foi condição fundamental para o êxito do projeto. O jornal não somente divulgava os eventos, mas também formava a plateia no ir e vir dos espetáculos, permeados pelas leituras diárias sobre as apresentações musicais.

Nos artigos de jornal, por diversas vezes, foram publicadas manifestações de jornalistas e críticos, a partir de uma visão que relacionava o canto em coro com o ideal de integração do território nacional, dos indivíduos e países, em um desfazimento das diferenças sociais. As concepções do período estavam presentes nos programas musicais, em mensagens de autoridades e em propagandas dos patrocinadores, além de ainda haver a presença do canto orfeônico, apresentado especialmente por alguns coros infantis e juvenis, com letras de enaltecimento à pátria. A plateia era elogiada a partir de seu comportamento nos espetáculos e da ideologia dominante de “ordem e harmonia” social: “Cabe ressaltar, isto sim, o entusiasmo do público de tão diversificadas extrações – predominantemente jovem – a espontaneidade de suas manifestações que, apesar de ruidosas em certos momentos, não alteraram a ordem e a harmonia no comportamento coletivo” (*Correio do Povo*, 20/10/1973).

Os Festivais foram vitrines para estreias de obras, bem como de primeiras audições, no estado, de determinadas músicas corais e, nesse caso, tiveram o papel de fonte de renovação de repertórios musicais. Grupos vindos de outros estados e do exterior interpretavam obras desconhecidas de regentes e coros gaúchos que acabavam solicitando as partituras corais aos visitantes.

Não somente no tocante ao repertório musical, mas também na questão relacionada ao resultado vocal os Festivais contribuíram, já que certas obras corais demandavam uma técnica vocal mais apurada para a execução. Assim, os regentes tiveram que procurar aperfeiçoamento, já que passavam a ser exigidos tecnicamente cada vez mais, e começou a se criar um mercado profissional novo, voltado ao trabalho vocal específico. Nesse aspecto, cantores profissionais passaram a atuar junto a alguns regentes, encarregados da preparação vocal dos cantores do coro.

Os Festivais funcionaram como portfólio dos trabalhos de regentes, já que serviram como vitrinas de exposição de resultados obtidos com seus grupos. Dessa mostra de trabalhos eram feitos convites aos regentes para que assumissem outros grupos. Os eventos fomentaram a criação de novos coros em empresas e diferentes instituições, além de festivais de coros em outras localidades, outros países e encontros entre tipos específicos de agrupamentos, tais como os coros universitários. O fomento à atividade coral ocorreu, ainda, em algumas cidades de origem dos grupos, em razão da divulgação dos participantes dos Festivais feita pela imprensa gaúcha, que movimentava autoridades e a população daquelas localidades.

Os Festivais de Coros mantidos e geridos pela Associação dos Festivais terminaram em 1978, com o falecimento de João de Souza Ribeiro. Em 1979 houve duas noites de apresentações corais em homenagem ao secretário da Associação, tendo participado oito grupos na primeira noite e, onze, na segunda. Em 1980 a Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS) é fundada e os festivais são retomados.

Dada a atualidade do tema festivais, os resultados da presente investigação podem servir como balizadores de outras pesquisas abordando a temática sob diferentes enfoques. O olhar lançado, a partir da sociologia da educação musical, sobre o campo investigado, pode também servir como inspiração a estudos futuros.

Outras pesquisas sobre os Festivais de Coros poderiam ser empreendidas a partir da educação musical ou de áreas afins. Um estudo relevante seria compreender os Festivais a partir da perspectiva do público participante que não fazia parte da Associação nem eram cantores, regentes ou seus familiares. Uma investigação a partir

dos arquivos sonoros dos Festivais também seria importante no sentido de se compreender os repertórios musicais, as sonoridades corais e suas modificações no plano temporal dos eventos. Os programas musicais abrem perspectiva para um estudo sobre o desenvolvimento do repertório, no sentido longitudinal, a partir da observação em dimensão micro, ou do acompanhamento de cada coro participante, e em dimensão macro, tomando as trocas possíveis de repertórios musicais ocorridas entre os grupos.

Em razão da quantidade de dados coletados e visando à sua disponibilização para futuras pesquisas relacionadas a canto coral e/ou aos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, tenho a intenção de compilar os dados a partir da criação de site que possa servir de repositório digital desse material para consulta pública. Essa ideia precisará ser elaborada sob a forma de um projeto que possa concorrer a investimentos de fundos de apoio à pesquisa e/ou à cultura.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 155-202.

AMEILLE, Aude. La renaissance de l'opéra en Europe dans la seconde moitié du XXe siècle grâce aux festivals. In: **Une Histoire des Festivals : XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 33-40.

AMORIM, Edgard Ribeiro do. **História da TV Brasileira**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. (Coleção Cadernos de Pesquisa). Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Historia%20da%20TV%20brasileira.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2015.

ARLT, Alexander. New choral-sociological studies concerning the choral society movement in the first half of 19th century. **Choir in focus: International Conference on the Concepts and Practices of Choral Singing**, p. 6-7, October 2012. Disponível em: <http://edit.info.lu.se/upload/Kulturvetenskaper/dokument/ChoralConference_Programme_Abstracts.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2013.

AZEVEDO, Sônia. A identidade nacional nas políticas culturais do regime militar brasileiro. In: CONGRESSO INTERNACIONAL INTERDISCIPLINAR EM SOCIAIS E HUMANIDADES, 2., 2013, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: 2013.

Disponível em:

<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.2coninter.com.br%2Fartigos%2Fpdf%2F794.pdf&ei=KpxDVcaPAoWXgwSshoCICw&usg=AFQjCNHNxc5Dj2g2WP4-EWHNzGbLezjW4A&sig2=LHmv_AAfT74EA_4Vrb1YEg&bvm=bv.92189499,d.eXY>. Acesso em: 14 mar. 2015.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BYRNE, Alice. "Britain at home to the world". Propagande et relations culturelles au Festival of Britain, 1951. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals: XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

CAMARGO, Cristina Emboaba da Costa Julião de. **Criação e arranjo: modelos de repertório para o canto coral no Brasil**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-04112010-144243/publico/5979961.pdf>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground** através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970). 2007. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, Jean et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. (Coleção Sociologia).

CHARNAY, Amélie. Au coeur de la construction de l'identité autrichienne: le festival de Salzbourg, 1917-1950. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals : XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 203-216.

CHINALI, Ana Luisa Giacometti. **“Uma hora em comunhão com a Pátria”**: o canto orfeônico na atuação pedagógica da Professora Lúcia Gissi Ceraso na escola pública de Franca de 1950 a 1971. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de História, Direito e Serviço Social de Franca, 2009.

COHN, Gabriel. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984. 241 p. (Coleção Corpo e Alma do Brasil). p. 95-96.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DJEBBARI, Elina. La Biennale artistique et culturelle du Mali: la mise en scène d'une culture nationale, de l'indépendance à aujourd'hui. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals: XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 291-301.

ELIAS, Norbert. **A busca de excitação**. Lisboa: Difel, 1992.

_____. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **Norbert Elias por ele mesmo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70 LDA., 2008.

FELIPPI, Ângela Cristina T. **Jornalismo e identidade cultural: construção da identidade gaúcha em Zero Hora**. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

FERNANDES, José Nunes. História da Educação Musical Brasileira: o alto nível de ensino musical e o pioneirismo do Curso Internacional de Férias Pro Arte de

Teresópolis (RJ) – (1950 a 1989). In: Encontro Nacional da ABEM, 17; 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: 2008.

FERREIRA Jr, Amarilio; BITTAR, Marisa. Educação e ideologia tecnocrática na ditadura militar. **Cadernos Cedes**, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 333-355, set./dez. 2008.
FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FIALHO, Vania Malagutti. **Aprendizagens e práticas musicais no Festival de Música Estudantil de Guarulhos**. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

FLÉCHET, Anaïs. Por uma história transnacional dos festivais de música popular: música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970. **Patrimônio e Memória**, UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 7, n. 1, p. 257-271, jun. 2011. Disponível em: <<http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/205>>. Acesso em: 26 mar. 2015.

FLÉCHET, Anaïs. Les festivals de musique populaire: un objet transnational (années 1950-1970). In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals : XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 63-77.

FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals : XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

FREITAS, Ana Laura Colombo de. **A formação do gosto musical na crítica jornalística de Herbert Caro no Correio do Povo (1968-1980): da torre de marfim ao rés do chão**. 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

FUKS, Rosa. A Educação Musical da Era Vargas: Seus Precursores. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007.

GALVANI, Walter. **Um século de poder: Os bastidores da Caldas Júnior**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. **“Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

_____. **Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época**. Fundação Biblioteca Nacional. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – MinC. 2008.

GOETSCHEL, Pascale; HIDIROGLOU, Patricia. Le festival, objet d’histoire. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festival: XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013, p. 7-15.

GONZÁLEZ REY, Fernando. **Pesquisa qualitativa e subjetividade**: os processos de construção da informação. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

GORTAN-CARLIN, Juraj Dobrila. Between National and Regional in Music: Choir Festival *Naš kanat je lip*. In: Music and Shared Imaginaries: Nationalisms, Communities, and Choral Singing, 1, 2014, Aveiro, Portugal. **Abstracts...** Aveiro: 2014. p. 24.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. **O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga**: um estudo histórico analítico de uma obra composta para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

HEINZ, Flávio M. (org.). **O Parlamento em tempos interessantes**: breve perfil da Assembléia Legislativa e de seus deputados – 1947-1982. Porto Alegre: CORAG, 2005. Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/LinkClick.aspx?fileticket=w6EzquzDdaU%3D&tabid=3101&language=pt-BR>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

HOEGAERTS, Josephine. Little citizens and ‘petites patries’: learning patriotism through choral singing in Antwerp in the late nineteenth century. **Choir in focus**: International Conference on the Concepts and Practices of Choral Singing, p. 13, out. 2012. Disponível em: <http://edit.info.lu.se/upload/Kulturvetenskaper/dokument/ChoralConference_Programme_Abstracts.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2013.

HOHLFELDT, Antonio; VALLES, Rafael Rosinato. **Dois pioneiros da comunicação no Rio Grande do Sul**: Oswaldo Goidanich e Roberto Eduardo Xavier. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

JANSSON, Dag. Towards a holistic model of choral leadership. **Choir in focus**: International Conference on the Concepts and Practices of Choral Singing, p. 13, out. 2012. Disponível em: <http://edit.info.lu.se/upload/Kulturvetenskaper/dokument/ChoralConference_Programme_Abstracts.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2013.

JOHANSSON, Karin. Choral practice as musical and social interaction. **17th conference of the Nordic Network for Music Educational Research (NNMPF)**, p. 18-20, fev. 2012.

KARLSEN, Sidsel. **The music festival as an arena for learning**: Festspel i Pite Älvdal and matters of identity. 2007. Tese (Doutorado) - Department of Music and Media, Luleå University of Technology, 2007. Disponível em: <<http://epubl.ltu.se/1402-1544/2007/60/>>. Acesso em: 11 nov. 2012.

KHOURI, Omar. Décio Pignatari: um fazedor octogenário para muitos e muitos séculos. **Revista FACOM**, n. 17, 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/omar.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2015.

KIEFER, Bruno. **Mignone**: vida e obra. Porto Alegre: Movimento, 1983.

LANDINI, Tatiana Savoia. A sociologia processual de Norberto Elias. In: Simpósio Internacional Processo Civilizador, 9, 2005, Ponta Grossa – PR. **Anais...** Ponta Grossa: 2005.

_____. Jogos habituais: sobre a noção de habitus em Pierre Bourdieu e Norbert Elias. In: Simpósio Internacional Processo Civilizador, 10, 2007, Campinas – SP. **Anais...** Campinas: 2007.

LEMONS JÚNIOR, Wilson. **Canto orfeônico**: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956). 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

LÉTOURNEAU, Jocelyn. **Ferramentas para o pesquisador iniciante**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira et al. Meio século de RBS TV: a construção de uma identidade gaúcha para si e seu público. **Ciberlegenda**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n. 29, p. 35-46, 2013.

LOPEZ, Luiz Roberto. 1968: ou como a política invadiu a cultura. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra. **1968**: Contestação e utopia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 91-100.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 111-153.

MAIA, Tatyana de Amaral. **Os cardeais da cultura nacional**: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975). São Paulo: Itaú Cultural: Iluminuras, 2012. 260 p. (Coleção Rumos Pesquisa).

MALATIAN, Teresa. Cartas: narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012. p. 195-222.

MATHEUS, Rize Lorentz. **Elementos Impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MATTER, Suelen Scholl. **“A encantadora tradição germânica”**: uma etnografia da música entre “coralistas católicos” e “descendentes de alemães” na encosta da serra gaúcha. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV brasileira** (40 anos de história: 1950-1990). Salvador: Associação Brasileira de Agências de Propaganda/Capítulo Bahia, A Tarde, 1990. Disponível em:
<<http://www.andi.org.br/sites/default/files/legislacao/02.%20Um%20perfil%20da%20TV%20brasileira.%2040%20anos%20de%20hist%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MELUCCI, Alberto. Busca de qualidade, ação social e cultura: por uma sociologia reflexiva. In: MELUCCI, Alberto. **Por uma sociologia reflexiva**: pesquisa qualitativa e cultura. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 25-42.

MICELI, Sergio. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984a. 241 p. (Coleção Corpo e Alma do Brasil). p. 53-83.

_____. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In: MICELI, Sergio (Org.). **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984b. 241 p. (Coleção Corpo e Alma do Brasil). p. 97-111.

MIGNOT, Ana Chrystina. Apresentação. In: ROCHA, Inês de Almeida. **Canções de Amigo**: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

MIOLA, Edna. **Conselho Deliberativo da Fundação Cultural Piratini**: história, funcionamento e representatividade. 2005. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda) – Departamento de Comunicação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MINC/IBRAM Museu Villa-Lobos. 2010. **Villa-Lobos**: sua obra. Disponível em:
<<http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/index.htm>>. Acesso em 13 mar. 2015.

MONTEIRO, Charles. Duas leituras sobre as transformações da cultura urbana de Porto Alegre nos anos 1970: entre memória e ficção. **Estudos Ibero-Americanos**, PUCRS, v. XXX, n. 2, p. 89-104, dez., 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0102-018820040001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 11 mar. 2015.

_____. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2010. Disponível em: <http://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital>. Acesso em: 02 abr. 2015.

_____. The era of song festivals: a fundamental moment in Musica Popular Brasileira (MPB), 1966-1968. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals: XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 79-88.

_____. **1964**: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NOGUEIRA, Isabel. **História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Palotti, 2005.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto de. Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil. In: XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 1999, Salvador. **Anais...** Salvador: Associação Brasileira de Pós-Graduação em Música, 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/OLIVEIRA.PDF>. Acesso em: 15 mar. 2015.

OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. **O canto civilizador**: música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

OPITZ, Reinhard. “Raum”, “Rasse”, “Volk”: Über den Zusammenhang von Programm, Ideologie und Ideologiekultur des deutschen Faschismus. In: HEISTER, Hanns-Werner; KLEIN, Hans-Günter (Orgs.). **Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1984. p. 37-56.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ORTIZ, Renato. Revisitando o tempo dos militares. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ORY, Pascal. Qu’est-ce qu’un festival? Une réponse par l’histoire. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals: XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 19-32.

PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

PAZ, Ermelinda A. As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares. **Brasiliana**, Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, n.3, p. 12-17, set. 1999.

PERUCCHI, Luciane. **Saberes sociológicos nas escolas de nível médio sob a ditadura militar**: os livros de OSPB. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PETTER, Ricardo Eusébio. **Aspectos culturais e sociais no canto coral**: uma reflexão sobre as sociedades de canto em estrela. 2010. Monografia (Pós-Graduação em Música) – Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2010. Disponível em: <<http://biblioteca.feevale.br/Monografia/MonografiaRicardoPetter.pdf>>. Acesso em 15 mar. 2015.

PIRES, Álvaro P. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: POUPART, Jean *et al.* **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 43-94.

POELS, Géraldine. Le festival international de télévision de Monte-Carlo, à la recherche du 8e art. In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals** : XXe-XXIe siècle. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 265-278.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. **Usos & abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. Entrevista. **Revista Historiar**. Universidade Estadual Vale do Acaraú, v. 4, n. 4, jan./ jun. 2011. Disponível em: <<http://www.uvanet.br/revistahistoriar>>. Acesso em: 15 out. 2013.

PUKINSKIS, Katherine. “They called the light, and the light dawned”: Asserting Latvian national identity through choral singing during the second Soviet occupation. In: Music and Shared Imaginaries: Nationalisms, Communities, and Choral Singing, 1, 2014, Aveiro, Portugal. **Abstracts...** Aveiro: 2014. p. 33.

QUINTANEIRO, Tania. **Processo civilizador, sociedade e indivíduo na teoria sociológica de Norbert Elias**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

RANDJÄRV, Laine. Choral singing and politics. Repertoire of Song Celebrations. Estonian Song Celebration as driver for political and social change. **Choir in focus**: International Conference on the Concepts and Practices of Choral Singing, p. 21, October 2012. Disponível em: <http://edit.info.lu.se/upload/Kulturvetenskaper/dokument/ChoralConference_Programme_Abstracts.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2013.

REZENDE, Maria José de. **A Ditadura Militar no Brasil**: Repressão e Pretensão de legitimidade (1964-1984). Londrina: Eduel, 2013.

ROCHA, Inês de Almeida. **Canções de Amigo**: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012.

RODEGHERO, Carla. **Capítulos da Guerra Fria: O anticomunismo brasileiro sob o olhar norte-americano (1945-1964)**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

ROSITO, João Baptista Alvares. **O Estado pede perdão: a reparação por perseguição política e os sentidos da anistia no Brasil**. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ROSSETTO, Valter. **Memória e cultura étnica: a Festitália de Serafina Corrêa – RS**. Passo Fundo: UPF, 2005.

SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de chumbo: rock e repressão durante o AI-5**. Passo Fundo Editora da UPF, 2012a.

_____. Rock brasileiro na década de 1970: contracultura e filosofia hippie. **História: Debates e Tendências**, v. 2, n. 2, jul./dez. 2012b, p. 293-302.

SANTOS, Elias Souza dos. **Educação musical escolar em Sergipe: uma análise das práticas da disciplina Canto Orfeônico na escola normal de Aracaju (1934-1971)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCARPARO, Helena Beatriz Kochenborger; TORRES, Samantha; ECKER, Daniel Dall'igna. Psicologia e ditadura civil-militar: reflexões sobre práticas psicológicas frente às violências de Estado. **Revista EPOS**, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, jan-jun 2014, p. 57-78.

SCHMITT, Marta Adriana. **O rádio na formação musical: um estudo sobre as ideias e as funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966)**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SEPP, Anu; RUOKONEN, Inkeri; RUISMÄKI, Heikki. Review of the choir singing tradition in Estonia: praxial music education and sócio-cultural aspects. **Problems in Music Pedagogy**, v. 11, p. 113-123, 2012. Daugavpils University. Disponível em: <du.lv/files/0000/.../Volume_10-11__2012.pdf >. Acesso em: 10 nov. 2012.

SILVA, Vanderli Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SILVA, Angela Moreira Domingues da. **Ditadura e justiça militar no Brasil: a atuação do Superior Tribunal Militar (1964-1980)**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. **A utopia no horizonte da Música Nova**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

SOUZA, Jusamara. Política na prática da educação musical nos anos trinta. **Em Pauta**, Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, v. 3, n. 4, p. 17-32, dez. 1991.

_____. **Schulmusikerziehung in Brasilien zwischen 1930 und 1945**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

_____. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. **Brasiliana**, Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música, n. 3, p. 18-24, set. 1999.

_____. A Educação Musical no Brasil dos Anos 1930 – 45. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007. p. 13-17.

_____. **Música, educação e projetos sociais**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2014.

TAMAGNE, Florence. Les festivals “pop” e “rock” en Europe: débats et enjeux (fin des années 1960- début des années 1980). In: FLÉCHET, Anaïs *et al.* (Org.). **Une Histoire des Festivals : XXe-XXIe siècle**. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013. p. 89-97.

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

TILLY, Charles. From interactions to outcomes in social movements. In: GIUGNI, Marco; McADAM, Doug; TILLY, Charles. **How social movements matter**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 253-270.

UNGLAUB, Tânia Regina da Rocha. Composições de educadores catarinenses em prol da formação do novo Brasil. ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 15.; 2014, UFSC, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: 2014.

VODICKA, Jason D. Empowerment, Engagement, and Transformation: a New Paradigm for the Choral Rehearsal. **Choir in focus: International Conference on the Concepts and Practices of Choral Singing**, p. 13, October 2012. Disponível em: <http://edit.info.lu.se/upload/Kulturvetenskap/dokument/ChoralConference_Programme_Abstracts.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2013.

REFERÊNCIA DE DVD

A ODISSÉIA MUSICAL de Gilberto Mendes: Roteiro, produção, direção e edição de Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Direção de fotografia de Odorico Mendes e Carlos Moura Ribeiro Mendes. Rússia, Holanda, Alemanha, Bélgica e Brasil. Berço Esplêndido, 2002-2005. 1 DVD (157 min), son, color.

REFERÊNCIAS DE SITES

- <<http://www.musicabrasilis.org.br/pt-br/temas/festivais-da-cancao>>
 <https://www.idc.edu.br/o_idc/apresentacao>
 <<http://www.ufrgs.br/ufrgs/a-ufrgs/historico>>
 <http://www.revistapress.com.br/root/materia_detalhe.asp?mat=312>
 <<http://www.cmpa.ensino.eb.br/index.php/noticias/40003-palestra-sobre-o-dia-do-soldado-reune-cerca-de-400-criancas-no-cmpa>>
 <http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_memo_ummuseugrande.php>
 <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=vellino>>
 <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/smc/default.php?p_secao=19>
 <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9462/francisco-stockinger>>
 <http://www.releituras.com/mquintana_bio.asp>
 <http://www.releituras.com/everissimo_bio.asp>
 <http://www2.al.rs.gov.br/memorial/Informa%C3%A7%C3%B5esParlamentares/Presidentes/tabid/3458/Default.aspx#assembleia_legislativa>
 <<http://buratto.org/gens/govern/Govern.html>>
 <http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf>
 <<http://wp.clicrbs.com.br/zhzonasul/2011/09/01/lembrancas-de-ipanema/?topo=13,1,1,,13>>
 <<http://programamusicaempeessoa.blogspot.com.br/2010/06/isolde-frank.html>>
 <http://www.riogrande.com.br/rio_grande_do_sul_personalidades_da_historia_gaucha_dao_nome_aos_espacos_da_assembleia-o145258.html>
 <<http://www2.al.rs.gov.br/reservadeespacos/TeatroDanteBarone/tabid/3521/Default.aspx>>; <<http://www2.al.rs.gov.br/drpac/TeatroDanteBarone/tabid/3270/Default.aspx>>
 <<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stf&id=26>>
 <http://www.senado.leg.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=2283&li=43&lab=1967-1970&lf=43>
 <http://www.senado.leg.br/senadores/senadores_biografia.asp?codparl=1724&li=40&lab=1955-1959&lf=40>
 <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/LinkClick.aspx?fileticket=w6EzquzDdaU%3D&tabid=3101&language=pt-BR>>
 <produto.mercadolivre.com.br/MLB-641885662-2-festival-nacional-de-coros-associaco-coros-rs-1970-_JM>
 <www.agendaliricapoa.com.br/mlEnyCamargo.htm>
 <memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/fogo-sobre-terra.htm>.
 <areaguas.com/rio-grande-do-sul-tdk-epcos-amplia-fabrica-de-gravatai/>
 <www.cancioneros.com/nd/759/0/a-que-florezca-mi-pueblo-mercedes-sosa>.
 <<https://oficinaescritacriativaufabc.wordpress.com/2013/10/31/beba-coca-cola-decio-pignatari/>>
 <<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=beba+coca-cola+d%C3%A9cio+pignatari>>
 <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV5.1/vol5-1/mendes.htm>
 <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/3-po.html>>
 <<https://rockinrio.com/rio/rock-in-rio/historia/>>
 <<http://jcrs.uol.com.br/site/noticia.php?codn=95162>>

FONTES

1 Documentos escritos

1.1 Arquivos Públicos:

- Arquivo da Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS)
- Arquivo do jornal *Correio do Povo*
- Hemeroteca do Museu Hipólito José da Costa

Jornal *Correio do Povo*

1963 (em fotocópias)

Pôrto Alegre vai ter o seu primeiro Festival de Coros orfeônicos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 69, s/n, seção Secções, p. 24, 25 ago. 1963.

Sábado, à tarde, o início do 1º Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 69, n. 2, seção Secções, p.10, 02 out. 1963.

Vozes de Nôvo Hamburgo no 1º Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 69, n. 3, seção Secções, p. 8, 03 out. 1963.

Tem início amanhã o 1º Festival de Coros de Pôrto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 69, n. 4, seção Secções, p. 8, 04 out. 1963.

Tem início esta tarde, na URGS, o 1º Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 69, n. 5, seção Secções, p. 8, 05 out. 1963.

O 1º Festival de Coros de Pôrto Alegre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 69, n. 7, seção Secções, p. 8, 08 out. 1963.

1964 (em fotocópias)

Um acontecimento de arte: 27 corais desfilarão no II Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 04 out. 1964.

II Festival de Coros: Serenata em Palácio para o Governador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 9, 06/out. 1964.

Serenata para o Governador: Quatro corais cantarão nos jardins do Palácio. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 07 out. 1964.

II Festival de Coros: Esta noite em Palácio, serenata ao Governador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 08 out. 1964.

Terá início amanhã o II Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 09 out. 1964.

Hoje à noite na URGS o segundo programa do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, s/p, 11 out. 1964.

Sábado no auditório concerto dos melhores corais do Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 9, 13 out. 1964.

II Festival de Coros: Relação dos doze conjuntos selecionados pelo público. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 15 out. 1964.

Sábado e domingo: Desfile de grandes corais no Auditório. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 16 out. 1964.

O II Festival de Coros do Rio Grande do Sul. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, s/p, 17 out. 1964.

Encerrado com sucesso o II Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, seção Secções, p. 8, 22 out. 1964.

1965 (em fotocópias)

35 corais inscritos no Terceiro Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 4, seção Secções, p. 12, 05 out. 1965.

III Festival de Coros: Amanhã, serenata à Assembléia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 5, seção Secções, p. 8, 06 out. 1965.

Homenagem dos corais à Assembléia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 6, seção Secções, p. 8, 08 out. 1965. (comentário à foto).

Inicia-se amanhã o III Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 6, seção Secções, p. 8, 08 out. 1965.

Começa hoje à noite o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 8, seção Secções, p. 8, 09 out. 1965.

Festival de Coros: Hoje e amanhã últimos espetáculos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 9, seção Secções, p. 18, 10 out. 1965.

Sábado e domingo, desfile de coros no Auditório. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 12, seção Secções, p. 8, 14 out. 1965.

Amanhã e domingo desfile de corais no Auditório. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 13, seção Secções, p. 8, 15 out. 1965.

Desfile de coros hoje e amanhã no Auditório. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 14, seção Secções, p. 8, 16 out. 1965.

Coros escolhidos pelo público hoje à noite no Araújo Vianna. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 71, n. 15, seção Secções, p. 16, 17 out. 1965.

1966

Programação definitiva do IV Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 1, seção Secções, s/p, 01 out. 1966.

Amanhã a serenata à imprensa do IV Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 3, seção Secções, p. 10, 05 out. 1966.

Hoje à noite a serenata à imprensa/Sábado, o início do IV Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 4, seção Secções, p. 10, 06 out. 1966.

Vozes de tôdas as idades ressoaram na redação do “Correio”: corais do Festival fizeram inesquecível serenata à imprensa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 6, seção Noticiário, p. 9, 08 out. 1966.

Hoje à noite o início do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, s/n, seção Secções, p. 11, 08 out. 1966.

Capuchinhos e Luteranos cantam no mesmo tom. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, seção Noticiário, s/n, 08 out. 1966.

A música e a beleza/ Houve público e dedicatória. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, seção Noticiário, s/n, 08 out. 1966.

Espectáculos à tarde e à noite no Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 7, seção Secções, p. 18, 09 out. 1966.

Sábado e domingo Festival de Coros no Araújo Vianna. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 10, seção Secções, p. 10, 13 out. 1966.

Espectáculos de encerramento do IV Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 11, seção Secções, p. 8, 14 out. 1966.

Oito corais vencedores hoje no auditório Araújo Vianna. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 12, seção Secções, p. 11, 15 out. 1966.

Hoje último espetáculo no auditório Araújo Vianna. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n.13, seção Secções, p. 18, 16 out. 1966.

CP 18-10-66: Os grandes premiados no IV Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 72, n. 14, s/s, s/p, 18 out. 1966.

1967

V Festival de Coros terá início sábado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 01 out. 1967.

CP 05-10-67: V Festival de Coros oferece amanhã serenata ao governador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 05 out. 1967.

Começará hoje o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1967.

Dois espetáculos do Festival de Coros hoje/ foto do cartaz do Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 08 out. 1967.

V Festival de Coros: Conhecidos os grupos eleitos pelo público. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1967.

Encerramento sábado e domingo do Quinto Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 12 out. 1967.

Amanhã espetáculo do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 13 out. 1967.

Os premiados do V Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 17 out. 1967.

1968

Em jantar festivo: Associação dos Festivais de Coros distribui bolsas de aperfeiçoamento a regentes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, s/n, s/s, s/p, 04 jan. 1968. (Fotocópia).

Serenata do Festival de Coros será amanhã. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 1, seção Secções, p. 14, 01 out. 1968.

Serenata do Festival de Coros ao prefeito. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 2, seção Secções, p. 10, 02 out. 1968.

Começa amanhã à noite o VI Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 3, seção Secções, p. 12, 03 out. 1968.

Começa esta noite o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 4, seção Secções, p. 10, 04 out. 1968.

Nôvo espetáculo do Festival de Coros esta noite na UFRGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 5, seção Secções, p. 10, 05 out. 1968.

Prossegue hoje e amanhã o VI Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 6, seção Secções, p. 22, 06 out. 1968.

Conhecidos os coros eleitos pelo público no recente Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 8, seção Noticiário, p. 9, 09 out. 1968.

Amanhã e domingo as finais do VI Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 10, seção Secções, p. 10, 11 out. 1968.

Hoje e amanhã, encerramento do VI Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 11, seção Secções, p. 8, 12 out. 1968.

Hoje o encerramento do VI Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 12, seção Secções, p. 22, 13 out. 1968.

Corais premiados no VI Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 74, n. 13, seção Secções, p.15, 15 out. 1968.

1969

Esta noite a serenata do Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 01 out. 1969.

Começa amanhã, na URGS, o Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 02 out. 1969.

Começa esta noite o primeiro Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 03 out. 1969.

Festival de Coros, hoje em vespéral e à noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1969.

Hoje e amanhã novos espetáculos do 1º Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 05 out. 1969.

Coral do Carmo: estamos aí... **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1969.

Conhecidos os corais eleitos no 1º Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 08 out. 1969.

A significação do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 09 out. 1969.

Festival de Coros do RGS começou a dar bons frutos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 09 out. 1969.

Amanhã à tarde a apresentação dos coros juvenis eleitos no Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 10 out. 1969.

Hoje à tarde e à noite mais duas apresentações dos coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1969.

O coral que veio de longe. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 12 out. 1969.

Encerra-se esta noite, na UFRGS, o 1º Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 12 out. 1969.

Encerrado o Festival de Coros com prêmios aos grupos e aos regentes. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 14 out. 1969.

1970

Esta noite, a serenata do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 01 out. 1970.

Começa esta noite na UFRGS o 2º Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 02 out. 1970.

Uma serenata inesquecível. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 03 out. 1970.

Festival de Coros hoje com espetáculos à tarde e à noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 03 out. 1970.

Fotos de coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1970a.

Fotos de coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1970b.

Prossegue hoje e amanhã o maior encontro coral do Brasil. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1970.

O Coral do Carmo é verdadeira comunidade de cantores e amigos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1970.

Coral Magistério traz ao Brasil recado do Chile. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 06 out. 1970.

Coral de Câmara de Niterói: dedicação à difusão da música erudita/Sexta-feira, início do Festival Pan-americano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 06 out. 1970.

Coral Carlos Gomes: reunião dos cantores de todo o Brasil. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1970.

O homem do Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1970.

Já conhecidos os corais que participarão do Pan-americano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1970.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1970.

Regente da Paraíba: música é música, popular ou erudita, o que importa é que ela seja bonita. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 08 out. 1970.

Organizada a programação do Pan-americano de coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 08 out. 1970.

Corais de quatro países apresentam-se hoje na URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 09 out. 1970.

Círculo Militar: o amor pelo canto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 09 out. 1970.

No coro AAA de Lima paga-se para cantar. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 10 out. 1970.

Mais oito coros se apresentam hoje no Festival Pan-americano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 10 out. 1970.

Coral juvenil mexicano quer unir cada vez mais os povos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 10 out. 1970.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1970.

Coral da USP: tudo pode e deve ser feito para o intérprete valorizar a canção. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1970.

Comentários às fotos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1970.

1º Festival Pan-americano de Coros: votação popular encerra hoje e júri decide amanhã. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1970.

Vencedor do Festival Pan-americano de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 13 out. 1970.

Coral Adventista de Curitiba: podemos não cantar um samba mas sabemos cantar um hino religioso. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 13 out. 1970.

Regente argentino vê sucesso nos coros latino-americanos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 13 out. 1970.

Pan-americano de Coros mostrou música a valer. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 14 out. 1970.

Conclusões e resultados do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 15 out. 1970.

Sorteio premia corais e regentes nacionais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 17 out. 1970.

1971

Amanhã, à tarde e à noite, o Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 1, seção Secções, p. 11, 01 out. 1971.

Hoje à tarde e à noite tem Festival de Côros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 2, seção Secções, p. 11, 02 out. 1971.

O canto coral homenageia do Correio do Povo (comentários às fotos). **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 2, seção Secções, p. 11, 02 out. 1971.

Novos espetáculos hoje e amanhã do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 3, seção Secções, p. 35, 03 out. 1971.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 3, seção Secções, p. 35, 03 out. 1971.

Freio Pio: o Coral do Carmo voltou e está em casa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 4, seção Secções, p. 15, 05 out. 1971.

Pernambuco também terá seu Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 5, seção Secções, p. 15, 06 out. 1971.

Coros classificados para o 3º Festival Nacional. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 5, seção Secções, p. 15, 06 out. 1971.

Sábado à noite, início da fase nacional do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 6, seção Secções, p. 15, 07 out. 1971.

Corais fizeram serenata ao governador e esposa. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 6, seção Secções, p. 15, 07 out. 1971.

Amanhã à noite, reinício do Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 7, seção Secções, s/p, 08 out. 1971.

Grandes coros de 8 Estados a partir de hoje no festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 8, seção Secções, p. 10, 09 out. 1971.

Novos espetáculos do 3º Festival Nacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 9, seção Secções, p. 35, 10 out. 1971.

Coral do Carmo cantou para Érico Veríssimo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 10, seção Secções, p. 17, 12 out. 1971.

Festival de Coros encerra hoje com superespectáculo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 10, seção Secções, p. 17, 12 out. 1971.

Complexo de desmancha-corais deu origem ao Côro da Paraíba. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 10, seção Secções, p. 17, 12 out. 1971.

Côro Universitário de Alagoas viajou quatro dias para cantar. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 11, seção Secções, p. 15, 13 out. 1971.

Roberto Zeidler: temos que exigir maior atenção ao canto coral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 11, seção Secções, p. 13, 13 out. 1971.

Côro de Presidente Prudente: Interior do Brasil pesquisa revela autores e melodias. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 11, seção Secções, p. 15, 13 out. 1971.

Encerrado com enorme brilho o 3º Festival Nacional de Coros/É algo fabuloso o amor do gaúcho pelas coisas do norte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 12, seção Secções, p. 19, 14 out. 1971.

Flashes rápidos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 12, seção Secções, p. 20, 14 out. 1971.

Comêço da noitada: orfeão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 12, seção Secções, p. 20, 14 out. 1971.

Haendel de 700 vozes encerrou Festival/A presença dos coros adventistas. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 12, seção Secções, p. 20, 14 out. 1971.

Dêste Festival, mil pinheiros nascerão. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 12, seção Secções, p. 20, 14 out. 1971.

Festival de Coros, idealismo e júbilo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 77, n. 13, seção Secções, p. 10, 15 out. 1971.

1972

Festival de Coros começa 6ª feira no Salão de Atos da URGs. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 01 out. 1972.

Orfeão Araújo Vianna no II Panamericano de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1972.

Amanhã à noite na UFRGS, início do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 05 out. 1972.

Esta noite na URGs tem início o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 06 out. 1972.

Com dois espetáculos prossegue o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 07 out. 1972.

Festival de Coros prossegue hoje com dois espetáculos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 08 out. 1972.

II Festival Pan-Americano de Coros: Os grupos nacionais que concorrerão no certame. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 10 out. 1972.

6ª feira início da fase internacional do festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 11 out. 1972.

Pan-Americano de Coros começa amanhã à noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 12 out. 1972.

II Festival Pan-Americano de Coros: Nove coros cantam hoje na Reitoria da URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 13 out. 1972.

Presidente Prudente vem à cidade pela 3ª vez. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 14 out. 1972.

Esta noite dez coros no Festival Pan-Americano/ Coral Claudio Monteverdi tem apenas um ano de vida/ Facmadrigal: da Paraíba ao Rio Grande do Sul/ Corais fizeram serenata de agradecimento ao "CP". **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 14 out. 1972.

Coral de Florianópolis vai botar pra quebrar/ Hoje e amanhã, três novos espetáculos do Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 15 out. 1972.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 15 out. 1972.

Injeções de música nos nossos futuros médicos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 17 out. 1972.

De Belém do Pará ao Pan-Americano de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 17 out. 1972.

Encerramento do Festival de Coros hoje com a OSPA. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 17 out. 1972.

Coral do Sergipe: O menor Estado vem com qualidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 18 out. 1972.

Regente do XI de Agosto tem idéias de ampliação. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 18 out. 1972.

Baianos também vieram cantar no Pan-Americano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 18 out. 1972.

Coral de Florianópolis deu exemplo de atuação. **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 19 out. 1972.

Coral do Carmo voltou: É preciso dizer outra coisa? **Correio do Povo**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 19 out. 1972.

1973

Festival de Coros: Muitas vozes e um idioma comum: a Música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, s/n, s/s, s/p, 23 set. 1973. (Fotocópia).

Para 12 mil habitantes, este coro é o coração de Galvez. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 13, s/s, seção Secções, s/p, 16 out. 1973.

Para Dante Magnone, música coral é música para o povo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 13, seção Secções, p. 15, 16 out. 1973.

O 11º Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 13, seção Secções, p. 15, 16 out. 1973.

Coro Polifônico de Resistência: Uma vida de 32 anos heroicos/ Todos os coros juntos cantarão Halleluia hoje à noite na URGs. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 13, seção Secções, p. 15, 16 out. 1973.

Afirmou regente do Pará: cada festival vale por um curso. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 13, seção Secções, p. 15, 16 out. 1973.

Com dois anos de atividade Coral da UFSM já se impôs. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 14, seção Secções, p. 15, 17 out. 1973.

Uma autocracia define trabalho do Coro Laudis de Mar del Plata. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 14, seção Secções, p. 15, 17 out. 1973.

De Sergipe a Porto Alegre: um longo caminho pela música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 14, seção Secções, p. 15, 17 out. 1973.

Regentes e corais premiados em sorteio no Festival de Coros/ O Festival de Coros em ritmo de primavera. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 17, seção Secções, p. 11, 20 out. 1973.

Festival de Coros: Seis espetáculos em tom maior. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 18, seção Secções, p. 18, 21 out. 1973.

Comentários às fotos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 18, seção Secções, s/p, 21 out. 1973.

Balanco do Festival de Coros: uma visão geral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 20, seção Secções, p. 9, 24 out. 1973.

Balanco do Festival de Coros: palavras finais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 21, seção Secções, p. 14, 25 out. 1973.

Compositor e Regente de seis coros: eis a vida do maestro de San Isidro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 79, n. 22, seção Secções, p. 8, 26 out. 1973.

1974

7 coros gaúchos iniciam sexta-feira o festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 1, seção Secções, p. 14, 01 out. 1973.

Uma tradição que se confirma: a serenata ao “Correio do Povo”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 2, seção Secções, p. 13, 02 out. 1973.

Depois de amanhã começa o Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 2, seção Secções, p. 13, 02 out. 1973.

Amanhã à noite, início do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 3, seção Secções, p. 15, 03 out. 1973.

Começa esta noite a 12ª Edição do Festival de Coros gaúcho. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 4, seção Secções, p. 11, 04 out. 1973.

Festival de Coros tem dois espetáculos: à tarde e à noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 5, seção Secções, p. 11, 05 out. 1973.

Dois novos espetáculos hoje no Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 6, seção Secções, p. 36, 06 out. 1973.

Três mil vozes trazem à cidade sua mensagem de beleza e harmonia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 6, seção Secções, p. 17, 06 out. 1973. (Fotocópia).

Já conhecida a programação do Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 7, seção Secções, p. 15, 08 out. 1973.

Começa amanhã à noite a fase Internacional do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 8, seção Secções, p. 11, 09 out. 1973.

Começa logo à noite o Segundo Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 9, seção Secções, p. 14, 10 out. 1973.

Prossegue esta noite com 10 coros o Segundo Festival Internacional. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 10, seção Secções, p. 11, 11 out. 1973.

Novo e brilhante espetáculo do Festival de Coros esta noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 11, seção Secções, p. 11, 12 out. 1973.

Hoje os dois últimos espetáculos de seleção do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 12, seção Secções, p. 35, 13 out. 1973.

Coral de Antofagasta em nossa redação. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 13, seção Secções, p. 15, 15 out. 1973.

O 12º Festival de Coros do RS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 13, seção Secções, p. 15, 15 out. 1973.

O folclore inca e pré-incaico no repertório do Coro Jueves. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 13, seção Secções, p. 15, 15 out. 1973.

Encerra-se esta noite o Segundo Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 13, seção Secções, p. 15, 15 out. 1973.

Festival de Coros: um espetáculo de rara beleza em que o público também é artista. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 14, seção Secções, p. 15, 16 out. 1973.

Coral são vozes num canto coletivo para que apareça a magia da beleza. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 14, seção Secções, p. 15, 16 out. 1973.

“Deveria haver um serviço coral obrigatório para todo cidadão”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 17, seção Secções, p. 11, 19 out. 1973.

Coral Villa-Lobos utiliza compositores contemporâneos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 17, seção Secções, p. 11, 19 out. 1973.

2º Festival Internacional de Coros: Um encontro de sons registrado pela imagem. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 80, n. 18, seção Secções, p. 16, 20 out. 1973. (Fotocópia).

1975

Prossegue com dois espetáculos o 3º Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 4, seção Secções, p. 10, 04 out. 1975.

À tarde e à noite, espetáculos inéditos do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 5, seção Secções, p. 32, 05 out. 1975.

Já organizada a programação do Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 6, seção Secções, p. 15, 07 out. 1975.

Amanhã à noite início da fase Internacional do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 7, seção Secções, p. 15, 08 out. 1975.

3º Festival Internacional de Coros começa esta noite no palco da URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 8, seção Secções, p. 14, 09 out. 1975.

Hoje à noite, segundo espetáculo do Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 9, seção Secções, p. 14, 10 out. 1975.

Brasil, Peru e Uruguai esta noite no Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 10, seção Secções, p. 12, 11 out. 1975.

Coro Juvenil Ramos Mejia mostrou qualidade jovem. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 11, seção Secções, p. 32, 12 out. 1975.

Com dois espetáculos prossegue hoje o Internacional de Coros/ Coral de Monlevade: a responsabilidade na formação cultural do povo de uma cidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 11, seção Secções, p. 30, 12 out. 1975.

Coral Villa-Lobos: é preciso divulgar muito os compositores brasileiros/ Ars Nova, o duplo desafio de quem canta com o coração. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 11, seção Secções, p. 31, 04 out. 1975.

Coral do Carmo, novo regente para a simpatia de sempre. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 11, seção Secções, p. 32, 12 out. 1975.

Encerra-se esta noite na URGS o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 12, seção Secções, p. 14, 14 out. 1975.

De São Luís a Porto Alegre, 108 horas de ônibus direto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 12, seção Secções, p. 32, 14 out. 1975.

Festival Internacional de Coros teve excelente nível neste ano. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 12, seção Secções, p. 15, 14 out. 1975.

Coro do Amazonas renasce no Festival, diz o regente. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 12, seção Secções, p. 15, 14 out. 1975.

Os últimos troféus entregues na terça-feira/ Troféu “Correio do Povo” (comentários às fotos). **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 12, seção Secções, p. 15, 14 out. 1975. (Fotocópia).

Este coral tem sede própria com piscina e boa disciplina. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 13, seção Secções, p. 14, 15 out. 1975.

Coro Aeroperu: levando ao mundo a alegria e as canções do povo peruano/Coral do SESI de Brasília esteve no Palácio Piratini. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 13, seção Secções, p. 14, 15 out. 1975.

Coral de Entre Rios: Festival gaúcho é um bom termômetro do que se faz. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 13, seção Secções, p. 14, 15 out. 1975.

Festival de Coros encerrou-se 3ª feira com festa emocionante. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 14, seção Secções, p. 14, 16 out. 1975.

Madrigal Paraíba enriqueceu o Festival com música aleatória. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 81, n. 20, seção Secções, p. 14, 23 out. 1975.

1976

Banda alemã chega hoje, faz serenata ao “Correio do Povo” e abre Festival. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 1, seção Secções, p. 15, 01 out. 1976.

Festival de Coros hoje em vespéral e à noite, na URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 2, seção Secções, p. 14, 02 out. 1976.

Comentários às fotos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 2, seção Secções, p. 15, 02 out. 1976.

Mais dois espetáculos do Festival de Coros hoje. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 3, seção Secções, p. 31, 03 out. 1976.

Organizada a programação do IV Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 4, seção Secções, p. 17, 05 out. 1976.

Estrangeiros começam a chegar hoje para o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 5, seção Secções, p. 17, 06 out. 1976.

Começa amanhã à noite o Festival Internacional de Coros da URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 6, seção Secções, p. 19, 07 out. 1976.

Hoje à noite na URGS o início do Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 7, seção Secções, p. 15, 02 out. 1976.

Prossegue esta noite na URGS o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 8, seção Secções, p. 12, 09 out. 1976.

Hoje Itália e amanhã Alemanha no Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 9, seção Secções, p. 30, 10 out. 1976.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 9, seção Secções, p. 31, 10 out. 1976.

Hoje e amanhã o encerramento do Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 10, seção Secções, p. 19, 12 out. 1976.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 10, seção Secções, p. 19, 12 out. 1976.

Com o “Aleluia” de Haendel será encerrado hoje o IV Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 11, seção Secções, p. 16, 13 out. 1976.

Madrigal do Recife para vir ao festival ficou pendurado em banco. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 11, seção Secções, p. 16, 13 out. 1976.

A pequena Galvez, de 15 mil almas, é capital do canto coral argentino/ Alvinho Alcântara: Participar de corais fornece ideal ao jovem e lhe dá formação sadia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 11, seção Secções, p. 16, 13 out. 1976.

Sérgio Vargas Beltran, da Bolívia: Por que os responsáveis pela cultura brasileira não estão neste Festival? **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 11, seção Secções, p. 16, 13 out. 1976.

Walter Führer, da Alemanha: O espanto de encontrar aqui um Festival de Coros de alto nível. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 12, seção Secções, p. 13, 14 out. 1976.

Coral da cidade de Campinas reúne cantores de dezesseis associações. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 12, seção Secções, p. 13, 14 out. 1976.

Ritual de culto à beleza que se repete há 14 anos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 12, seção Secções, p. 14, 14 out. 1976.

Comentários a fotos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 12, seção Secções, p. 14, 14 out. 1976.

Coral do Carmo canta logo à noite no Auditório da A. L. e diz adeus. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 13, seção Secções, p. 12, 15 out. 1976.

Coro de Monfalcone reúne tradição popular ao melhor da música erudita. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 13, seção Secções, p. 13, 15 out. 1976.

O Festival terminou. No ano que vem tem mais. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 13, seção Secções, p. 13, 15 out. 1976.

Milagre existe, sim senhor: são os meninos cantores da cidade de Bagé. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 13, seção Secções, p. 13, 15 out. 1976.

Juan Vaslo: O público brasileiro é sensível e escolhe sempre os melhores coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 13, seção Secções, p. 14, 15 out. 1976.

Todos unidos pelo idioma da música. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 15, seção Secções, p. 33, 17 out. 1976.

Festival de Coros: um meio e um fim. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 16, seção Secções, p. 19, 19 out. 1976.

Comentário à foto. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, n. 21, seção Secções, p. 32, 24 out. 1976.

Corrigindo um erro sobre coral gaúcho. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 82, s/n, s/s, s/p, 07 nov. 1976. (Fotocópia).

1977

Começa nesta sexta-feira na URGS o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 3, seção Secções, p. 19, 04 out. 1977.

Festival de Coros começa depois de amanhã na URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 4, seção Secções, p. 17, 05 out. 1977.

Amanhã à noite o início do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 5, seção Secções, p. 19, 06 out. 1977.

Esta noite no salão da URGS início do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 6, seção Secções, p. 16, 07 out. 1977.

Hoje à tarde e à noite na URGS prossegue o Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 7, seção Secções, p. 15, 08 out. 1977.

Festival de coros gaúchos hoje à tarde e à noite no salão da URGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 8, seção Secções, p. 32, 09 out. 1977.

Festival de Coros: conjuntos eleitos e programa da fase internacional. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 9, seção Secções, p. 18, 11 out. 1977.

Amanhã na Reitoria o início do V Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 10, seção Secções, p. 19, 12 out. 1977.

Esta noite na Reitoria começa o 15º Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 11, seção Secções, p. 17, 13 out. 1977.

Festival Internacional de Coros prossegue esta noite na Reitoria. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 12, seção Secções, p. 15, 14 out. 1977.

Com grande êxito segue na Reitoria o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 14, seção Secções, p. 30, 16 out. 1977.

Festival Internacional de Coros: Quinze anos depois o inventário das realizações, e perspectivas/ Programa de encerramento do XV Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 15, seção Secções, p. 18, 18 out. 1977.

Roberto Parreira: Entre os objetivos da FUNARTE um Encontro de Regentes em 1978/ Festival de Coros no parque. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 16, seção Secções, p. 15, 19 out. 1977.

Terminou o Festival de Coros (comentário à foto). **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 17, seção Secções, p. 14, 20 out. 1977.

Coral do Chile apresenta-se para o Governador do Estado. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 8, seção Secções, p. 15, 21 out. 1977.

V Festival Internacional de Coros: sobrou da festa um desafio aos gaúchos/comentários às fotos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 83, n. 20, seção Reportagem, p. 20, 23 out. 1977.

1978

Começa sexta-feira na URGS o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 1, seção Secções, p. 33, 01 out. 1978.

Festival de Coros começa nesta sexta-feira. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 2, seção Secções, p. 18, 03 out. 1978.

Grande procura de ingressos para o 6º Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 3, seção Secções, p. 14, 04 out. 1978.

Um momento de harmonia. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, s/n, s/s, s/p, 04 out. 1978. (Fotocópia).

Começa amanhã na Reitoria mais um Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 4, seção Secções, p. 19, 05 out. 1978.

Inicia-se hoje no Salão de Atos 6ª edição do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 5, seção Secções, p. 15, 06 out. 1978.

Festival de Coros tem hoje espetáculos à tarde e noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 6, seção Secções, p. 15, 07 out. 1978.

Dois espetáculos encerram hoje a fase gaúcha do Festival de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 7, seção Secções, p. 31, 08 out. 1978.

Um prêmio à arte, ao talento e à sensibilidade. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 7, seção Secções, p. 11, 08 out. 1978.

Vinte coros gaúchos eleitos para a fase internacional do certame. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 8, seção Secções, p. 17, 10 out. 1978.

Amanhã à noite terá início o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 9, seção Secções, p. 17, 11 out. 1978.

Tem início hoje na Reitoria da UFRGS o Festival Internacional de Coros. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 10, seção Secções, p. 19, 12 out. 1978.

Correio do Povo, Porto Alegre, ano 84, n. 10, seção Secções, p. 10, 12 out. 1978. (Propaganda do Festival com a imagem do troféu).

Festival Internacional de Coros prossegue hoje na Reitoria da UFRGS. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 11, seção Secções, p. 15, 13 out. 1978.

Prossegue hoje Festival de Coros com espetáculo reunindo 9 grupos. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 12, seção Secções, p. 19, 14 out. 1978.

Festival de Coros prossegue hoje com espetáculos à tarde e noite. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 13, seção Secções, p. 31, 15 out. 1978.

Correio do Povo, Porto Alegre, ano 84, n. 13, seção Secções, p. 3, 15 out. 1978. (Propaganda do Festival com a imagem do troféu).

Festival Internacional de Coros: Doze coros participam da festa de encerramento hoje na Reitoria. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 14, seção Secções, p. 17, 17 out. 1978.

Festival Internacional de Coros: Cada vez mais próximo da perfeição. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 15, seção Secções, p. 18, 18 out. 1978.

Coral Meninos do Céu apresenta-se na redação do Correio do Povo em homenagem a seus 83 anos de fundação. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 15, seção Secções, p. 11, 18 out. 1978. (Comentário à foto).

Coro da Colômbia no “Correio”. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 16, seção Secções, p. 15, 19 out. 1978. (Comentário à foto).

Eles atravessaram os Andes para nos trazer a música colombiana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 18, seção Secções, p. 15, 21 out. 1978.

6º Festival Internacional de Coros: Imagens que ficaram da grande festa latino-americana. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 19, seção Reportagem, p. 60, 22 out. 1978.

Coral do Carmo visita Amaral. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 19, seção Secções, s/p, 22 out. 1978. (Comentário à foto).

Morreu o prof. João Ribeiro: Perde a Associação dos Festivais de Coros seu grande impulsionador. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, s/n, s/s, s/p, 18 out. 1978.

Povo não está preparado para votar. É o que diz o maestro Gil de Roca Sales. **Correio do Povo**, Porto Alegre, ano 84, n. 20, seção Secções, s/p, 24 out. 1978.

Jornal Zero Hora

II Festival de Coros. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 06 out. 1964.

II Festival de Coros terminará domingo. **Zero Hora**, Porto Alegre, s/a, s/n, s/s, s/p, 16 out. 1964.

Todo mundo ouviu canções. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano III, n. 737, s/s, p. 2, 07 out. 1966.

Está na hora do coral. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano III, n. 738, s/s, s/p, 08 out. 1966.

Em corais, somos pioneiros. **Zero Hora**, Porto Alegre, ano IV, n. 1042, s/s, p. 14, 09 out. 1967.

Jornal Folha da Tarde

Os melhores corais deste Festival Nacional. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, ano XXXVI, n. 144, seção Panorama, p. 48, 14 out. 1971. (Fotocópia).

Festival de Coros terminou com apresentação dos melhores. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, ano XXXVIII, n. 148, seção Panorama, p. 48, 18 out. 1972. (Fotocópia).

Folha da Tarde, Porto Alegre, ano XXXVI, n. 151, seção Panorama, p. 48, 21 out. 1972. Comentário à foto. (Fotocópia).

Todos coros cantam juntos. **Folha da Tarde**, Porto Alegre, ano XXXVIII, n. 148, seção Panorama, p. 43, 15 out. 1974. (Fotocópia).

1.2 Arquivos Particulares

- Acervo de Maria Beatriz Ribeiro da Silva: cartas de João de Souza Ribeiro e outros documentos;
- Acervo do maestro Agostinho Ruschel: programas musicais;
- Acervo do maestro Osório Stoffel: programas musicais, fotografias e artigos de jornais.

2 Documentos orais: entrevistas

Elda Pires – entrevista realizada em 28/10/2011
 Miriam Matte – entrevista realizada em 28/10/2011
 Gil de Roca Sales – entrevista realizada em 06/01/2012
 Agostinho Ruschel - entrevista realizada em 24/04/2012
 Osório Stoffel – entrevista realizada em 02/05/2012
 José Arimatéas – entrevista realizada em 27/08/2012
 José Sperb Sanseverino e Ivo Egon Stigger – entrevista realizada em 20/03/2013
 Antônio Hohlfeldt – entrevista realizada em 03/04/2013
 Sérgio Almeida Figueiredo – entrevista realizada em 10/04/2013
 Luchy González – entrevista realizada em 04/06/2013
 Renato Koch – entrevista realizada em 17/11/2013
 Marisa Viero – entrevista realizada em 20/11/2013
 Flávio Oliveira – entrevista realizada em 21/11/2013
 Octávio Longhi – entrevista realizada em 03/01/2014
 Anita Campagnolo Pereira – entrevista realizada em 22/02/2014
 Joicelei Bohrer – entrevista realizada em 24/02/2014
 Jair Ferreira – entrevista realizada em 14/03/2014
 Ondina Bonfim – entrevista realizada em 15/03/2014
 Lídia Ferreira – entrevista realizada em 07/04/2014
 Cláudio Ribeiro – entrevista realizada em 27/04/2014

3 Documentos sonoros

VALLE, Marcos; VALLE, Paulo Sérgio. **Viola Enluarada** [interpretado pelo Coral da Universidade de Caxias do Sul, sob a regência de Anita Campagnolo Pereira]. Local: Salão de Atos da UFRGS, Festival Internacional de Coros, 1973. Acervo particular da maestra Anita Campagnolo Pereira. [áudio 1].

VILLA-LOBOS, Heitor. **Pra frente, ó, Brasil** [interpretado pelo Orfeão do Instituto de Educação General Flores da Cunha, sob a regência de Dinah Néri Pereira]. Local: Salão de Atos da UFRGS, Festival Internacional de Coros, 1976. Acervo particular do maestro Osório Stoffel. [áudio 2].