

“Então, de repente, a ideia de fazer
uma coisa maior pra cidade...”:
institucionalização e ação da Associação dos
Festivais de Coros do Rio Grande do Sul

Lúcia Helena Pereira Teixeira*

Introdução

A cidade de Porto Alegre (RS) experimentou momentos intensos de vida musical durante o período de 1963 a 1978. Por dezesseis anos consecutivos, o Salão de Atos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) foi palco para apresentações de centenas de coros nacionais e estrangeiros que vinham participar dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, realizados no mês de outubro daqueles anos. Programas musicais, artigos de jornais e cartas compuseram as fontes de dados para esta pesquisa,¹ além de fontes orais geradas a partir de depoimentos de diferentes atores sociais participantes, entre regentes, cantores de coros, jornalistas e membros da comissão organizadora. As entrevistas em história oral, combinadas às fontes escritas, ajudaram na aproximação aos festivais como “pistas para se conhecer o passado” (Alberti, 2013, p. 78). As narrativas contribuíram para que se pudesse perceber os sentidos atribuídos pelos interlocutores àquele momento da história musical da cidade e conhecer as suas concepções sobre diversos aspectos concernentes à participação nos eventos.

* Professora do Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Pampa (Unipampa). E-mail: lucia.teixeira@unipampa.edu.br; lhpteixeira@yahoo.com.br.

1 *Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia* (UFRGS/PPGMus/2015) é o título da pesquisa de doutorado orientada pela Prof.^a Dr.^a Jusamara Souza, na subárea Educação Musical.

A iniciativa de realização da primeira edição dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul ganhou a força de um mito, tanto pela imprensa quanto pela narrativa dos colaboradores da pesquisa. Entrevistados reportaram-se à criação do primeiro festival como possibilidade de angariar fundos para uma necessidade pontual revelada na relação entre o futuro secretário da Associação dos Festivais de Coros – paroquiano e cantor do coro da igreja – e o padre de uma paróquia da cidade de Porto Alegre. Esse evento acabou sendo transformado na “formalização simbólica” (Portelli, 2006, p. 121) do início dos festivais:

Tudo começou assim: a Paróquia Nossa Senhora de Lourdes precisava de um novo órgão [...]. (Três mil vozes..., 1974, p. 17).

Partiu daquela ideia do Ribeiro e do padre Luft, pra angariar fundos lá pra igreja. Tinha, parece, que trocar o órgão, o harmônio, mas ninguém imaginava que ia ter essa repercussão já no primeiro. (Agostinho Ruschel, 2012).

Naquele tempo tinham esses corais aí que cantavam... a ideia foi do Ribeiro... de trazê-los pra fazer esse espetáculo que o padre Eugênio precisava. Então, de acordo com o convite, eles ficaram encantados de vir aqui cantar, em Porto Alegre, e deu certo. Daí que partiu pra ideia da fundação da Associação dos Festivais de Coros. (José Sperb Sanseverino, 2013).

A comissão organizadora da primeira edição dos festivais era formada por três figuras principais: João de Souza Ribeiro (advogado, jornalista e professor), Dante Barone (administrador do Teatro São Pedro) e Oswaldo Goidanich (jornalista responsável pelas promoções culturais do jornal *Correio do Povo*). Este último havia adquirido ampla experiência na área do turismo, como funcionário do Touring Club do Brasil e diretor do Serviço Estadual de Turismo do Rio Grande do Sul, tendo projetado ambas as instituições como promotoras culturais na cidade de Porto Alegre. Em 1960, ou seja, três anos antes da primeira edição dos festivais, foi convidado a assumir o posto de gerente de promoções culturais do *Correio do Povo*, com o propósito de realizar eventos que aproximassem o jornal de seus leitores. Permaneceu no cargo até 1967 (Hohlfeldt; Valles, 2008). João de Souza Ribeiro e Oswaldo Goidanich haviam sido colegas no Touring Club e Ribeiro conhecia Dante Barone dos eventos culturais no Teatro São Pedro. Dadas as relações de

proximidade que tinham esses três personagens e a oportunidade de criação de um evento através do qual o *Correio do Povo* pudesse, pela ampla cobertura, tornar-se mais procurado que seus concorrentes, encontrava-se a rede tramada e armada para o empreendimento. O jornalista e cantor de coro Antonio Hohlfeldt explicita as articulações existentes 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 e Barone. O Oswaldo e o Barone tinham o... o Barone tinha na mão o espaço... que ele, ainda como administrador do Teatro São Pedro, os contatos com a UFRGS 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 Júnior.² O *Diário [de Notícias]* não contava... acho que aí já tinha quebrado, e a *Zero Hora*... já era *Zero Hora*? Não, em 1963 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. (Antonio Hohlfeldt, 2013).

Além dos três, fizeram parte da comissão organizadora dos festivais o jornalista e advogado Adail Borges Fortes, Franklin Perez (jornalista) e o vigário da paróquia Nossa Senhora de Lourdes, padre Eugênio Luft, responsável pela confecção dos programas musicais.

2 A Companhia Jornalística Caldas Júnior foi fundada em 1895. Além do *Correio do Povo*, mantinha os jornais *Folha da Tarde*, *Folha da Manhã*, a Rádio Guaíba (AM e FM) e a TV2 Guaíba (Galvani, 1994).

Os Festivais de Coros tiveram inicialmente abrangência regional, e foram depois ampliados para Festivais Nacionais, Pan-Americanos e Internacionais, tendo participado, em algumas edições, mais de três mil cantores. Havia uma primeira fase, realizada geralmente de sexta a domingo, em que o público votava nos quatro grupos que gostaria de ver/ouvir classificados para a segunda fase, que ocorria no final de semana posterior. Desde a primeira edição houve também as “vesperais”, apresentações à tarde, das quais participavam os coros *infanto-juvenis*.

A constituição da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul

O jornal *Correio do Povo* refere-se aos responsáveis pela organização dos eventos, de 1963 a 1965, como comissão organizadora. Em 1966 é criada a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, cujo presidente passa a ser José Sperb Sanseverino, na época também presidente da Assembleia Legislativa do Estado. A recém-criada associação contava com um conselho formado por onze membros e mais três conselheiros fiscais, todos indivíduos de prestígio na vida cultural e social da cidade de Porto Alegre. Dante Barone foi empossado como presidente da diretoria do conselho, João de Souza Ribeiro como secretário e Oswaldo Goidanich como tesoureiro. Antonio Hohlfeldt caracteriza o presidente do conselho e seu secretário:

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. (Antonio Hohlfeldt, 2013).

João de Souza Ribeiro também trabalhava na Assembleia Legislativa e essa proximidade não só com a presidência da instituição mas com o poder político facilitava, em muito, a obtenção de patrocínios e apoios aos eventos. Atuando sob a chefia de Sanseverino, presidente da Assembleia, Ribeiro tinha permissão para trabalhar em prol da organização dos festivais, conforme o jornalista Ivo Stigger relata:

Nesses anos todos, José Sperb Sanseverino, o presidente da Assembleia, [...] sabia que aquele trabalho que ele estava fazendo era muito importante para a cultura do estado. Ele não estava lesando o estado. Ele não estava lá escrevendo, sei lá, memorandos ou pareceres jurídicos. Outros estavam fazendo isso. Porque ele estava fazendo uma coisa que era talvez até mais importante para o estado que essa rotina burocrática que é atender às demandas da Assembleia e dos deputados também. Ele estava trabalhando numa coisa cultural que projetou o Rio Grande, projetou Porto Alegre, toda a América Latina. As pessoas que vinham aqui, elas ficavam absolutamente comovidas! Não eram pessoas inexperientes. Eram corais que viajavam pela América, viajavam pela Europa. (Ivo Stigger, 2013).

Pela rede que mantinha com diferentes esferas da sociedade e pelas posições sociais ocupadas por seus membros, a Associação dos Festivais de Coros tinha sua ação facilitada, já que gozava de uma oportunidade ampliada de interferência na vida social da cidade (Elias, 1994, p. 48-49). As tramas formadas entre aqueles indivíduos e deles com outros âmbitos de poder político constituíram configurações favoráveis ao engendramento dos festivais e de sua permanência durante dezesseis anos consecutivos.

Os Festivais de Coros e o período sócio-histórico

Os colaboradores da pesquisa não fizeram conexão entre os eventos e o contexto sociopolítico vivido pelo país na época. No entanto, pelos programas musicais, seja nas mensagens de saudação de autoridades municipais ou estaduais, nas propagandas de empresas patrocinadoras ou mesmo em artigos do jornal *Correio do Povo*, percebe-se um forte discurso ideológico sobre a música transcendendo fronteiras. Esse ideário busca “estabelecer mecanismos de ordem e paz social destinados a apagar ou atenuar a percepção de conflitos entre classes, culturas, povos e mesmo países” (Gilioli, 2008, p. 34). Na mensagem do então governador do Rio Grande do Sul, Euclides Triches, no programa do 1º Festival Internacional de Coros, lê-se:

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. (Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, 1973).

No que tange à educação musical escolar nas décadas de 1960 e 1970, ainda se impunha – embora não fosse mais obrigatório a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1961 – o ensino do canto orfeônico, cujas letras – desde sua obrigatoriedade na década de 1930, sob a orientação de Villa-Lobos – traziam conteúdos ufanistas de exaltação à pátria, ou se baseavam em tradições populares. A ideologia da época do Estado Novo, que necessitava formar cidadãos com forte sentimento pelas coisas nacionais, servia também aos propósitos da ditadura no sentido do desenvolvimento de valores cívicos, disciplinadores e no desfazimento dos conflitos sociais, políticos e econômicos.

Para Ivo Stigger, embora os festivais tenham sido realizados durante a ditadura, “não tinha nenhuma conotação política”:

Porque naquela época talvez tu não podias fazer um festival de cinema ou de rock que atraísse esse público jovem sem que tu tivesses censores e um monte de coisa... quantos textos meus sobre crítica de cinema não foram publicados porque não passavam pela censura! E [ele] rompia isso... o festival era uma coisa à parte. (Ivo Stigger, 2013).

A maior parte dos coros era ligada a escolas, instituições religiosas, de tradição alemã ou italiana, e trazia repertórios de canções tradicionais de seus países de origem, canções tradicionais brasileiras, músicas originais para coro ou do repertório da música popular ou internacional. Conforme o cantor Jair Ferreira, eventualmente era apresentada alguma canção de protesto arranjada para canto coral, em um movimento impulsionado pelos festivais da canção³ que ocorriam nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro:

Apareciam coisas assim como *Viola enluarada*, mas eram músicas que estavam tocando, porque a censura, também... coisas que eram ditas com segunda intenção, mas que não estava claro, não eram censuradas. Eu me

3 Os festivais da Record iniciaram em 1965 e terminaram em 1969; ocorriam em São Paulo. Os Festivais Internacionais da Canção passaram a ocorrer a partir de 1966, no Rio de Janeiro, e eram divididos em uma fase nacional e outra internacional (Napolitano, 2013).

lembro que o Coral da UFRGS cantou *Viola enluarada*, do Damiano Cozzella [arranjo]. *Viola enluarada* tem um texto que pode ser encarado como revolucionário, mas tocava no rádio, então... tocar na rádio ou tocar no festival dá na mesma. (Jair Ferreira, 2014).

Quanto aos procedimentos com relação à censura, assim os descreve Antonio Hohlfeldt:

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. (Antonio Hohlfeldt, 2013).

Assim que terminava uma edição dos festivais, já se iniciava a preparação da seguinte através de cartas enviadas não só a coros e regentes, mas também a políticos das esferas municipal, estadual e federal. A associação manteve bom relacionamento político com todas as instâncias também pelo fato de ser representada por “autoridades morais” (Tilly, 1999) e dignitários, apresentando uma imagem de respeitabilidade e confiança. Foram as posições sociais de seus membros que lhe possibilitaram a abrangência de articulações e a formação de uma vasta rede de contatos.

Para realizar os Festivais de Coros, a associação precisou agir no sentido da mobilização de atores internos – imprensa, público, coros e regentes – e externos – apoiadores, patrocinadores e autoridades ou governos. Dessa forma, gerou-se uma rede. Com a divulgação dos festivais, a imprensa atraía o público não somente para os eventos, mas para si. Com o público numeroso, aproximavam-se os patrocinadores. A plateia, por sua vez, era levada a assistir os coros e seus regentes, que se motivavam a assistirem-se mutuamente. A associação procurava mobilizar, ainda, entidades, autoridades ou governos como apoiadores financeiros e/ou da logística dos eventos.

Mobilização de atores internos

Foram denominados atores internos os agentes mais próximos da Associação dos Festivais, aqueles com os quais a instituição mantinha contato direto através de seus membros.

A mobilização da imprensa

Para além das edições do *Correio do Povo* que preparavam os festivais quando se aproximava o mês de outubro, ou mesmo dos artigos, informações sobre os eventos e fotos publicados nos dias dos espetáculos, a imprensa é salientada pelos participantes da pesquisa como fator-chave para a realização dos festivais. Para o regente Gil de Roca Sales (2012), “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”.

Como já ressaltado, embora fosse do interesse do próprio *Correio do Povo* apoiar a realização dos eventos, no intuito de retribuição pelo apoio dado pela imprensa, alguns coros eram convidados a cantar na redação dos jornais: “Na redação do *Correio do Povo*, de noite, eles vinham, eles faziam aquela serenata! [Ribeiro] levava para agradecer o apoio do *Correio*” (Ivo Stigger, 2013).

Antonio Hohlfeldt descreve como ocorriam as “serenatas de agradecimento” na redação do jornal:

A serenata era uma maneira de agradecer, antecipadamente... e o Breno [diretor da 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. (Antonio Hohlfeldt, 2013).

Para a Associação dos Festivais, a mobilização da imprensa, por meio dos jornalistas que eram seus membros e que acabavam estimulando também os colegas de redação, foi condição para o êxito do empreendimento. As várias páginas de chamadas diárias, fotos e divulgação da programação asseguraram a afluência de um público numeroso que buscava garantir seu bilhete antecipadamente. Para Elda Pires, cantora, “era uma coisa parecida ao que é hoje o Porto Alegre em Cena,⁴ de as pessoas irem comprar seus ingressos com antecedência” (Elda Pires, 2011).

4 Festival Internacional de Artes Cênicas que ocorre em Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.portoalegreemcena.com/>>. Acesso em: 31 maio 2018.

Em 1978, com o falecimento de João de Souza Ribeiro, o principal articulador dos festivais e secretário da associação, os eventos sofreram uma interrupção e, mesmo mais adiante, quando foram retomados, já não contavam mais com a mobilização plena do *Correio do Povo*:

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, 2012).

A mobilização do público

A associação, dias antes do início dos espetáculos, procurava envolver a população com os eventos, fazendo publicar nos jornais convites para que os cidadãos fossem recepcionar os cantores e regentes que chegavam à cidade pela rodoviária ou aeroporto. Usava o mesmo meio para estimular empresas e escolas a convidarem um coro para apresentar-se aos funcionários ou alunos, em troca de um almoço para cantores e regentes. Também instituições públicas e casas de retiro foram parceiras da associação na recepção e alojamento de grupos. O cantor José Arimatéas relata:

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, 2012).

A Associação dos Festivais de Coros empregava estratégias também para aproximar a plateia. Como já mencionado, a compra de cada ingresso dava direito a um cupom para votação nos quatro grupos de preferência, a cada espetáculo. A cantora Ondina Bonfim (2014) avalia: “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". Renato Koch (2013), participante como regente nos festivais, também credita a presença de uma plateia numerosa à possibilidade de participação na escolha dos coros: "Por isso que lotava, também. [...] [No] auditório da UFRGS, onde cabiam duas mil pessoas, estavam quatro mil ali dentro. Os corredores ficavam abarrotados".

Em alguns espetáculos, a associação realizava sorteios de prêmios para a plateia, além de vender, no saguão do Salão de Atos, discos de alguns coros. Havia ainda a participação da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) no concerto de encerramento, com todos os coros apresentando-se juntos, no palco, cantando o conhecido *Aleluia* do oratório *Messias*, de Haendel, sob a regência de um dos regentes presentes. Houve edições em que foram apresentadas obras com a participação da Ospa, coros e solistas, além de músicas compostas e dirigidas pelos próprios regentes, quando ainda não havia sido modificado o regulamento de participação e podiam apresentar-se os coros com acompanhamento instrumental.

Outra estratégia para mobilização da plateia refere-se à ordem de apresentação dos grupos. O Coral do Carmo, de Recife, tornou-se aguardado pela plateia, de forma que sua apresentação era sempre deixada para o final da noite: "A gente só entrava para cantar depois de uma hora da manhã. Era sempre o último" (José Arimatéas, 2012). O interlocutor segue, tentando reproduzir a fala do secretário da 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, 2012). O Coral do Carmo era composto somente por vozes masculinas e trazia repertório geralmente formado por arranjos de músicas tradicionais do Nordeste. Possuía solistas e muitas das letras das canções eram cômicas, fazendo o público rir.

A mobilização de coros e regentes

Durante o ano inteiro, a associação correspondia-se com os coros, dando-lhes conta do recebimento de convites e das notícias dos grupos, além de fazer o papel de mediadora de apresentações musicais dos coros no exterior. O secretário da associação, desde o final de uma edição, já iniciava os preparativos para a próxima por meio do envio de fichas de inscrição aos coros e seu posterior recebimento para a organização dos programas musicais.

José Sperb Sanseverino viajava com João de Souza Ribeiro ao interior do estado do Rio Grande do Sul visitando regentes de coros das colônias alemã e italiana e convidando-os a participarem dos festivais:

Eu saía muitas vezes, quando fui presidente da Assembleia. Nós pegávamos o auto, o João e eu, e a gente ia por aí convidar maestros pra trazer o seu coral, e era muita gente que cantava. Por exemplo, aqui na colônia alemã e italiana, era uma coisa fantástica! (José Sperb Sanseverino, 2013).

Incentivar a participação de coros gaúchos nos festivais, dando-lhes visibilidade, era uma das metas da associação. Assim, com essa finalidade, instituiu uma primeira fase, classificatória, que contava somente com a participação de coros do estado.

A associação promovia, para coros e regentes, apresentações especiais de grupos musicais ou concertos, e na fase final realizava sorteio de prêmios e entrega de mimos aos participantes. O movimento propalado no estado pelos festivais fez crescer o número de instituições desejosas de criar seus próprios grupos corais. Dessa forma, a associação passou a intermediar o contato dessas instituições com regentes, já que um de seus objetivos era também o de promover “atividades de fomento à formação e desenvolvimento profissional dos regentes e coros” (Ribeiro, 1974).

Mobilização de atores externos

Autoridades ou governos, patrocinadores e apoiadores eram participantes que não tinham ligação direta com os festivais, mas que eram imprescindíveis à realização dos eventos. Cláudio Ribeiro, cantor e ajudante do secretário da associação, seu pai, descreve a relevância das ligações políticas dos membros da instituição como chave para a obtenção de ajuda financeira:

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 Barone foi, por muitos anos, o 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 Brossard,⁵ 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, 2014).

A respeito da figura política de Dante Barone, presidente do conselho da Associação dos Festivais de Coros, Antonio Hohlfeldt ressalta:

O Barone, por estar dentro da estrutura do estado, 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. (Antonio Hohlfeldt, 2013).

O interlocutor considera relevante a rede denominada por ele de “uma grande panela”, constituída pelos membros da associação. Essa rede mantinha, ainda, dois procuradores, moradores da cidade do Rio de Janeiro e parentes do secretário da instituição, a fim de facilitar a assinatura de convênios firmados com o MEC (Ministério da Educação e Cultura).

A mobilização de autoridades e governos

Os membros da associação mantinham ligações políticas com os poderes Legislativo e Executivo, em escala municipal, estadual ou federal e, possivelmente, aos olhos do regime militar, eram considerados figuras confiáveis. Souberam tirar proveito das políticas oficiais para a cultura brasileira, já que no final dos anos 1960 e durante a década de 1970 o Estado tornou-se o principal financiador e

5 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 da República (1975-1983), também pelo MDB (Paulo..., s.d.).

organizador de ações culturais (Maia, 2012, p. 25). Em 1967, durante o governo de Castelo Branco, foi criado o Conselho Federal de Cultura (CFC), que tinha por objetivo a formação da população a partir da ideologia da integração nacional, através do incentivo às manifestações regionais, buscando “acentuar a identidade nacional” (Silva, 2001, p. 123). Em 1970, instituiu-se o Departamento de Assuntos Culturais, órgão interno ao CFC ao qual esteve vinculado o Programa de Ação Cultural (PAC), lançado em 1973, sob o governo Médici. Mais adiante, em 1975, foi também criada a Funarte (Fundação Nacional de Artes), dentro do Plano Nacional de Cultura (PNC), que tinha por objetivo o uso da cultura como estratégia desenvolvimentista. Os Festivais de Coros valeram-se, em algumas edições, de apoios federais, pelo Programa de Ação Cultural do Departamento de Assuntos Culturais do MEC. O PAC tinha por estratégia o incentivo de apresentações de espetáculos pelo país, como estímulo ao intercâmbio regional. Também alguns coros viajaram pelo país apresentando-se individualmente.

Figuras públicas ou autoridades que prestigiavam os festivais tinham sua visita noticiada pelo *Correio do Povo*, o que se revelava como um ato político da associação no sentido de buscar garantir apoio ou patrocínio para as edições seguintes. Por outro lado, o jornal também fazia críticas quanto ao descaso de autoridades locais, cobrando-lhes presença nos eventos.

A mobilização de empresas patrocinadoras e de apoiadores

Desde o primeiro programa musical, pode-se perceber a quantidade de empresas que apoiavam financeiramente a realização dos Festivais de Coros. Conforme o regente Agostinho Ruschel,

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. São duas, três, quatro páginas de patrocínio, aí vêm duas, três de programa e continua... (Agostinho Ruschel, 2012).

É também perceptível, nos programas musicais, que os espaços reservados às propagandas apresentam diferentes dimensões, o que leva a inferir que talvez houvesse diferentes valores pagos por eles à associação.

Desde a primeira edição dos festivais, a UFRGS foi parceira da associação, pois emprestava seu Salão de Atos para a realização dos eventos, bem como disponibilizava o restaurante universitário para que os cantores e regentes pudessem fazer suas refeições pelo mesmo valor pago pelos acadêmicos da instituição.

Conforme já mencionado, o jornal *Correio do Povo* foi apoiador dos eventos desde o princípio e a drogaria Panitz, que no passar dos anos tornou-se Paniel, era parceira na venda antecipada de ingressos. Também as empresas gaúchas de doces e chocolates Berbau e Neugebauer doavam sacos de balas a serem entregues aos cantores na saída do palco.

O Serviço Estadual de Turismo (Setur), órgão encarregado da divulgação turística no estado, responsabilizava-se pela confecção dos cartazes dos festivais. Já a Empresa Porto-Alegrense de Turismo (Epatur), vinculada à Secretaria Municipal de Turismo, passou a ofertar passeios turísticos de ônibus pela cidade a cantores e regentes, bem como passeios de barco pelo lago Guaíba: "Minha irmã acompanhava os corais nas visitas que faziam, nos passeios de barco ou de ônibus" (Cláudio Ribeiro, 2014). A Epatur distribuía um mapa de bolso para os cantores dos coros de outros estados e do exterior, e um mapa da cidade para cada regente.

A associação chegou a contar com o apoio de duas editoras que doaram coleções de livros infantis para serem sorteados entre os coros infanto-juvenis. Também a Ospa, conforme já mencionado, era parceira, acompanhando os coros no *Aleluia* do encerramento de cada edição. A associação contava ainda com apoiadores individuais, geralmente regentes que ajudavam a conseguir o contato de novos grupos musicais a serem convidados à participação nos festivais.

Dissensos nos Festivais de Coros: formas de apresentação, repertórios musicais e a questão do júri popular

A música de concerto escrita originalmente para coro é, em geral, apresentada com os cantores perfilados em estrados, um ao lado do outro, sem movimentos corporais, a não ser os exigidos para o ato de cantar. Não é incomum o uso de uniformes, e à frente do grupo posiciona-se o maestro

ou regente. Os orfeões são bons exemplos desse ideal coletivo de “igualdade” visual entre os indivíduos. O impacto torna-se ainda maior se lembrarmos que o canto orfeônico trazia como repertório, conforme mencionado, canções de exaltação à pátria ou músicas de tradição popular, o que, embora fosse resquício da educação musical da era Vargas, servia bem aos ideais de integração nacional e formação de cidadãos para o civismo e a obediência ao regime militar.

Ocorreu que, na década de 1960, movimentos como o teatro de Augusto Boal, o concretismo, a Tropicália e a Bossa Nova, bem como, na música de concerto, o movimento Música Nova, passaram a fomentar a utilização da cena e da movimentação corporal no canto coral. Grupos vindos de fora do estado para se apresentar nos festivais, em especial coros do Rio de Janeiro e de São Paulo, começaram a trazer repertórios diferentes, com cantores que moviam seus corpos ou incluíam cenas durante o canto.

Não eram raras manifestações de artigos do *Correio do Povo* exaltando a pujança e a qualidade do repertório da música de concerto em detrimento da música urbana ou mesmo da canção de tradição popular. É também criticada a movimentação corporal dos cantores dos coros. No excerto abaixo, segundo o articulista, era necessário

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. (Conclusões e resultados..., 1970).

O caráter civilizatório, presente na ideologia do regime militar, torna-se outra vez evidente quando a “música elevada” é entendida como aquela que deve formar as plateias dos festivais, de forma semelhante ao que ocorria no governo Vargas, em que a “música culta” fazia parte da formação dos indivíduos e foi disseminada de forma ampla por todas as camadas sociais (Souza, 1999, p. 21).

Com o passar das edições dos Festivais de Coros, a coreografia passou a ser permitida somente nos espetáculos de encerramento, onde não havia mais concorrência pública entre os coros. Para Renato Koch (2013), não mais eram permitidas apresentações de grupos com acompanhamento musical ou

realizando movimentos porque “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’”.

A escolha do repertório a ser apresentado nos eventos era cuidadosamente feita pelos regentes. Conforme Antonio Hohlfeldt, “não [se] podia correr risco”, trazendo músicas que não agradassem o público. Ele relata como eram escolhidas as obras a serem cantadas nos festivais no coro em que cantava, de origem alemã:

Em primeiro lugar tu tinhas que ter uma *pièce de résistance* pra levantar o público. Nos primeiros anos era *Die Jugend*...⁶ depois já... por exemplo, então tinha que arranjar... o *Xangô*⁷ foi uma delas. Então tinha que ter pelo menos uma peça, assim, daquelas de fechar. Outras que a gente... por exemplo... nós temos *Vassourinhas*.⁸ 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. (Antonio Hohlfeldt, 2013).

Agostinho Ruschel conta que, além de “uma peça clássica, uma peça religiosa”, buscava “sempre fazer uma surpresa” com uma música da mídia, já que “isso era o que atraía o público também”:

Eu fiz um arranjo e o pessoal gostou muito, me pediram, era do *Fogo sobre terra*.⁹ 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, 2012).

6 *Lass doch der Jugend ihren Lauf*: melodia popular alemã.

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

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

9 Novela da Rede Globo de Televisão, de autoria de Janete Clair, exibida entre 1974 e 1975. A canção homônima é de Toquinho (1946) e Vinicius de Moraes (1913-1980).

Os Festivais de Coros foram dinamizadores do movimento coral no estado do Rio Grande do Sul e acabaram instituindo um *habitus*, ou “saber social incorporado” (Elias, 1997, p. 9), quanto às práticas músico-educativas a partir da participação de grupos, regentes e do público. Assim, tradições e concepções foram internalizadas pelos indivíduos desde sua atuação nos eventos. Formas de se apresentar e repertórios musicais foram estabelecidos no decorrer dos festivais e passaram a ser normatizados através de regulamento, considerando-se a ideologia do período sócio-histórico e as concepções da época sobre cantar em coro.

Como mencionado, o público, ao comprar seu ingresso, recebia um cupom de votação através do qual tinha direito a eleger os quatro coros de sua preferência. A prática da votação popular – uma das estratégias para a mobilização do público utilizada pela Associação dos Festivais – sempre foi questão de dissenso entre os participantes. Mesmo na última edição, em 1978, alguns regentes elogiavam a iniciativa da associação em solicitar ao público seu voto, já que “não se poderia determinar critérios suficientemente amplos que abarcassem grupos tão diferentes” (Festival Internacional de Coros..., 1978, p. 18), enquanto na opinião de outros participantes seria necessário formar um júri com “regentes e especialistas reconhecidos” (Povo..., 1978).

Alguns interlocutores relatam ter se sentido incomodados com colegas que realizavam arranjos de músicas com o que costumeiramente se chama “*grand finale*”, ou seja, com final vibrante, a fim de arrancar aplausos fervorosos da plateia. Outros mencionam a questão dos coros numerosos que levavam à sua noite de apresentação uma plateia também numerosa de parentes e amigos que acabavam votando naquele coro especificamente. Assim, segundo o regente Joicelei Bohrer,

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. (Joicelei Bohrer, 2014).

A partir do 1º Festival Internacional de Coros de Porto Alegre, em 1973, foi proibida a inclusão de qualquer instrumento musical para o acompanhamento de grupos adultos na fase classificatória. A afluência do público – que abarrotou o Salão de Atos desde o primeiro festival – foi se tornando cada vez mais intensa, de forma que, no intuito de que alguns grupos não fossem favorecidos diante da votação popular pelo uso de acompanhamento musical, o regulamento foi modificado daquela data em diante.

A associação acabou convidando alguns coros gaúchos que eram sempre votados durante a fase classificatória para que se apresentassem *hors concours*, com participação garantida na segunda fase, liberando, com essa estratégia, a votação em outros grupos, naqueles espetáculos. Apesar disso, Cláudio Ribeiro relata algumas situações de “saia-justa” enfrentadas pela associação na questão do júri 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, 2014).

Um dos objetivos da associação com a instituição dos festivais era o de fomentar o canto coral gaúcho e a formação dos regentes. No entanto, com o passar das edições, a disputa gerada entre os coros fez com que alguns grupos gaúchos, que tradicionalmente participavam dos eventos desde o seu início, não quisessem mais se inscrever. Ribeiro, secretário da associação, em carta ao regente Frei Pio, do Coral do Carmo, um apoiador da iniciativa dos festivais, desabafou ao amigo:

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 Mº 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. (Ribeiro, 1973).

Além de dinamizadores, os festivais foram também disseminadores de formas de se apresentar, de repertórios e de exigências que, embora muitas vezes não declaradas, acabaram instituindo um *habitus* nas práticas músico-educativas dos grupos que absorviam essas formas difusas envolvidos pela/na teia de todos os agentes mobilizados.

Considerações finais

Tornei-me cantora de coro na década de 1980, participando de um grupo porto-alegrense e, naquele meio, ouvia falar sobre os festivais que moviam a cidade. Parte do repertório musical que o grupo interpretava ainda era formado por arranjos e peças originais para coro cantadas naqueles eventos. Os comentários dos cantores mais antigos sobre aquele período que movimentou o canto coral no estado eram muito presentes e, mesmo na graduação, tive contato com professores de música que contavam ter passado por aquela experiência. Mais adiante na vida acadêmica, já no doutorado, considerei a possibilidade de, mesmo diante de fontes escritas numerosas – fossem artigos de jornais, cartas ou programas musicais dos festivais –, empregar como procedimento de investigação as entrevistas em história oral. Acreditava que o contato com as histórias pessoais dos participantes e o conhecimento de suas concepções sobre as experiências nos festivais poderia trazer o “vivido conforme concebido por quem viveu” (Alberti, 2013); que as fontes orais, combinadas às fontes escritas, ajudariam a compreender o que significaram aqueles eventos em seus diversos aspectos.

A emergência da instituição Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul somente foi possível porque houve uma convergência de interesses de um grupo de indivíduos que mantinham contatos entre si, em diferentes âmbitos sociais, desde seus grupos de origem, formando uma rede que,

através da sua ação, soube mobilizar outros atores sociais, tornando, assim, possível a manutenção dos Festivais de Coros.

Além de vários dos membros da associação se relacionarem, eram ainda indivíduos ligados aos meios culturais da cidade, à igreja ou à esfera política em variadas dimensões. Essas conexões com diferentes espaços e a representatividade sociopolítica de seus membros facilitaram a mobilização para os eventos por meio dos contatos, de forma mais próxima, com a imprensa, os coros, os regentes e o público, e, mais distante, com apoiadores, patrocinadores, autoridades e governos.

A associação foi criada para tornar possível a manutenção dos festivais, já que uma instituição juridicamente estabelecida permitiria o recebimento de patrocínios e apoios financeiros das várias esferas públicas e/ou privadas. A mobilização coletiva gerou e fomentou práticas músico-educativas que foram, no decorrer das edições, modificadas pela participação dos atores sociais e incorporadas ao regulamento dos festivais.

Os encontros musicais apresentaram repertórios característicos daquele período sócio-histórico, com a presença de arranjos ou de peças originais para coro que, no caso de alguns grupos, traziam conteúdo cívico ou popular tradicional. Nos programas musicais, também as mensagens de autoridades das diferentes esferas políticas direcionadas ao público, bem como as propagandas, continham forte teor ideológico.

Com o passar das edições e em razão do júri popular – que acirrava a competição entre os participantes –, o regulamento para a inscrição passou a vedar, na fase classificatória, a utilização de instrumentos musicais para o acompanhamento vocal, de movimento ao cantar e ainda de coros cênicos. Tal regra, em seu sentido pedagógico-musical, privilegiava o estudo de obras *a capella*,¹⁰ o que induzia os coros a buscarem maior preparo músico-vocal. A Associação dos Festivais de Coros, com o passar das edições, conseguiu alcançar seu propósito de promover os grupos nacionais e fomentar a formação de seus regentes. No entanto, a proibição do uso de instrumentos musicais e de coreografia, assim como a questão da votação popular, sempre foram assuntos controversos nos eventos.

Ao longo do tempo, a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul foi geradora e propaladora da movimentação do canto coral no estado. O falecimento do secretário da entidade, em 1978, dois meses após

10 Música vocal interpretada sem acompanhamento instrumental.

a realização da última edição, interrompeu o ciclo inicial e, em 1980, foi instituída a Federação de Coros do Rio Grande do Sul (Fecors), entidade que retomou os eventos. A federação passou a ser constituída por outros agentes sociais, ligados, de alguma forma, aos coros gaúchos, mantendo nos festivais o formato de uma primeira fase regional e outra internacional.

Referências

ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

ASSOCIAÇÃO DOS FESTIVAIS DE COROS DO RIO GRANDE DO SUL. *1º Festival Internacional de Coros* [programa – 2ª fase]. Porto Alegre: Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, 1973. Disponível em: <https://docs.wixstatic.com/ugd/8914a7_8dcd41ba93124ad59d3896a23e8e2042.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2018.

CONCLUSÕES E RESULTADOS do Festival de Coros. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 out. 1970.

ELIAS, Norbert. *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.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS: cada vez mais próximo da perfeição. *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 84, n. 15, p. 18, 18 out. 1978.

GALVANI, Walter. *Um século de poder: os bastidores da Caldas Júnior*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

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

HOHLFELDT, Antonio; VALLES, Rafael Rosinato. *Dois pioneiros da comunicação no Rio Grande do Sul: Oswaldo Goidanich e Roberto Eduardo Xavier*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.

MAIA, Tatyana de Amaral. *Os cardeais da cultura nacional: o Conselho Federal de Cultura na ditadura civil-militar (1967-1975)*. São Paulo: Itáu Cultural: Iluminuras, 2012. (Coleção Rumos Pesquisa).

MATHEUS, Rize Lorentz. *Elementos impressionistas na obra composicional de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFMG, Belo Horizonte, MG, 2010.

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.

NAPOLITANO, Marcos. 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.

PAULO Brossard de Souza Pinto. *Supremo Tribunal Federal*, Brasília, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stf&id=26>>. Acesso em: 31 maio 2018.

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 (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

POVO não está preparado para votar. *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 84, n. 20, 24 out. 1978.

RIBEIRO, João de Souza (Secretário da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul). [Carta], 29 nov. 1973, [para] Frei Pio Moreira (Coordenador do Coral do Carmo, de Recife).

_____. [Carta], 10 jun. 1974, [para] Manoel Diegues Júnior (Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC).

SILVA, Vanderli Maria da. *A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978)*. Dissertação (Mestrado em Música) – USP, São Paulo, SP, 2001.

SOUZA, Jusamara. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Brasiliana: Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, n. 3, p. 18-24, set. 1999.

TILLY, Charles. From interactions to outcomes in social movements. In: GIUGNI, Marco; McADAM, Doug; TILLY, Charles (Ed.). *How social movements matter*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. p. 253-270.

TRÊS MIL VOZES trazem à cidade sua mensagem de beleza e harmonia. *Correio do Povo*, Porto Alegre, ano 80, n. 6, p. 17, 6 out. 1974.

Fontes orais

ARIMATÉAS, José [80 anos]. [ago. 2012]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 27 ago. 2012.

BOHRER, Joclei [64 anos]. [fev. 2014]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 24 fev. 2014.

BONFIM, Ondina [71 anos]. [mar. 2014]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 15 mar. 2014.

FERREIRA, Jair [67 anos]. [mar. 2014]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 14 mar. 2014.

HOHLFELDT, Antonio [65 anos]. [abr. 2013]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 3 abr. 2013.

KOCH, Renato [73 anos]. [nov. 2013]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 17 nov. 2013.

PIRES, Elda Maria [62 anos]. [out. 2011]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 28 out. 2011.

RIBEIRO, Cláudio [56 anos]. [abr. 2014]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 27 abr. 2014.

ROCA SALES, Gil de [79 anos]. [jan. 2012]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 6 jan. 2012.

RUSCHEL, Agostinho [73 anos]. [abr. 2012]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 24 abr. 2012.

SANSEVERINO, José Sperb [88 anos]. [mar. 2013]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 20 mar. 2013.

STIGGER, Ivo Egon [66 anos]. [mar. 2013]. Entrevistadora: Lúcia Helena Pereira Teixeira. Porto Alegre, RS, 20 mar. 2013.

Resumo: A Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul foi criada, como entidade jurídica, após quatro anos de realização dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (que se estenderam de 1963 a 1978). Era formada, em seu núcleo, pelos mesmos indivíduos organizadores dos eventos, desde o seu início, em 1963, e foi estabelecida com o fim de viabilizar o recebimento de patrocínios e apoios financeiros de instituições e governos. O artigo aborda a constituição da associação e sua ação como mobilizadora de atores internos e externos a ela. Discute, ainda, os dissensos gerados nos festivais com relação às formas de apresentação dos grupos, aos repertórios musicais e à questão do júri popular. As fontes de dados empregadas foram entrevistas em história oral, com participantes dos eventos, combinadas a registros escritos, tais como programas musicais, cartas e artigos de jornais.

Palavras-chave: Festivais de Coros. Ditadura civil-militar. Configurações sociais. *Habitus*. História oral.

**“Then comes this idea of doing a greater thing to the city...”:
institutionalization and action of the Choir Festivals Association of Rio Grande do Sul**

Abstract: The Choir Festivals Association of Rio Grande do Sul (Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul) was conceived as a legal entity after four years promoting the Festivals of Rio Grande do Sul. Its core group included the same members who had organized its events since the beginning in 1963, and its purpose was to allow financial support from institutions and governments. This article approaches the creation of the Choir Association and its mobilization of internal and external actors. It also discusses dissent that emerged around the events regarding groups' performances, musical repertoires and the popular jury seen in that social and historical period. The data sources were oral history interviews with participants of the events combined with other sources such as musical programs, letters, and newspaper articles.

Keywords: Choir Festivals. Civil-military dictatorship. Social configuration. *Habitus*. Oral history.

Recebido em 19/02/2018

Aprovado em 12/05/2018