

Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): configurações sociais na dinamização de práticas músico-educativas

GTE 24 – Sociologia da Educação Musical

Comunicação

Lúcia Helena Pereira Teixeira¹
Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA)
luciateixeira@unipampa.edu.br

Resumo: O artigo apresenta resultados da pesquisa de doutorado intitulada *Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia*. Partindo de uma abordagem qualitativa e tomando a história oral temática como procedimento metodológico, a investigação combinou fontes orais com fontes escritas (artigos de jornais, cartas e programas musicais dos eventos). A noção de configurações de Norbert Elias ajudou a compreender como os Festivais tornaram-se possíveis e como as práticas músico-educativas estabelecidas no decorrer das edições foram instituindo formas de se apresentar e repertórios musicais. Redes de mobilização de diversos atores entram em cena no palco dos Festivais e, nessa dinâmica, tensões entre os participantes também são potencializadas. Ocorridos em um momento sócio-histórico de repressão social, foram relevantes, ainda, estudos sobre o canto coral como movimento nacionalista/sociopolítico.

Palavras-chave: Festivais de coros, configurações sociais, práticas músico-educativas.

1 Introdução

A investigação intitulada *Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia*² 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. A escolha da temática está relacionada à minha trajetória de formação musical que inclui a vivência em canto coral e que levou-me à graduação em Regência. Na década de 1980, durante o período em que cantei em coro, participei dos Festivais de Coros

¹ Graduada em Regência, mestre e doutora em Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Bagé.

² Pesquisa de doutorado orientada pela prof^a Dr^a Jusamara Souza, junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, na subárea Educação Musical.

promovidos pela Federação de Coros do Rio Grande do Sul (Fecors) e ouvia falar sobre a relevância de um período anterior de fomento ao canto coral gaúcho. Então, à época do doutorado, como regente coral e educadora musical, senti-me impelida a pesquisar sobre festivais de coros como contextos de formação musical.

Foram muitos os desafios. Por envolver um recorte temporal e a fim de compreender as práticas músico-educativas engendradas e impulsionadas pelos eventos e inseridas naquele momento histórico específico, a investigação fez-me adentrar também o campo metodológico da pesquisa histórica, buscando conhecer suas especificidades na lida com documentos e fontes orais articuladas ao período sócio-histórico-político abrangido pelo estudo.

2 Referencial teórico-metodológico

A pesquisa seguiu a abordagem qualitativa (GONZÁLEZ REY, 2005; MELUCCI, 2005; PIRES, 2010), contando com a história oral temática como procedimento de investigação (BOSI, 2003; MEIHY, 2005; MELUCCI, 2005; DELGADO, 2010; PORTELLI, 2011; ALBERTI, 2014).

A história oral permitiu combinar fontes escritas (artigos de jornais da época, programas musicais dos Festivais de Coros e cartas) com fontes orais (pré-entrevistas e entrevistas). Foram entrevistados 21 participantes dos Festivais entre regentes, cantores, membros da Associação dos Festivais de Coros e jornalistas, tendo sido mantidos seus nomes reais, dada a natureza do estudo. Além das entrevistas, compuseram os dados 661 cartas expedidas pela Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, 291 artigos de jornais e 25 programas musicais dos Festivais.

As redes constituídas entre os agentes foram estudadas a partir da noção de configurações, de Norbert Elias (1994; 1997; 2001) e, em razão do período histórico abrangido, ajudaram estudos que enfocam o canto coral como movimento nacionalista ou sociopolítico (PAZ, 1999; FUKS, 2007; SOUZA, 1993; 1999; 2007; GILIOLI, 2008; CHINALI, 2009; SANTOS, 2012). Investigações sobre festivais também foram úteis para compreender características desse campo empírico específico (KARLSEN, 2007; GOETSCHEL; HIDIROGLOU, 2013; FLÉCHET, 2013).

3 Constituição e organização dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul

Os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul foram possíveis graças às redes que se formaram entre vários agentes. O consultor jurídico da Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, João de Souza Ribeiro, apoiado pelo administrador do Theatro São Pedro, Dante Barone, juntamente com Oswaldo Goidanich, jornalista responsável pelas promoções culturais do jornal *Correio do Povo*, decidiram publicar um artigo-convite, naquele jornal, fazendo referência à tradição coral no estado e convidando a todos os coros do interior e da capital a participarem do 1º Festival de Coros Orfeônicos de Porto Alegre. Envolveram-se na ação também outros jornalistas que trabalhavam no *Correio do Povo* e o padre de uma paróquia da capital, que precisava de recursos financeiros para a compra de um novo órgão. João Ribeiro era, também, cantor do coro dessa igreja e amigo dos demais atores citados. Estava formada a rede inicial responsável por fomentar a realização e o engendramento das edições seguintes. O lançamento de um 1º Festival já gestava a ideia de continuidade dos eventos que serviriam como uma forma de aproximação do jornal *Correio do Povo* de seus leitores. Os Festivais interessaram, dessa forma, a todos os envolvidos em sua promoção.

Na primeira edição do Festival, em 1963, inscreveram-se trinta e quatro grupos, entre coros adultos e infanto-juvenis. Os espetáculos foram distribuídos nas noites de sábado à segunda-feira, para os grupos adultos, e houve uma apresentação de coros infanto-juvenis, no sábado à tarde.

Os Festivais de Coros seguiram, de 1964 a 1978, com diferentes abrangências, desde regional até internacional, ocorrendo 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.

As posições sociais ocupadas na sociedade porto-alegrense da época pelos organizadores do 1º Festival e a rede estabelecida entre eles conferiram-lhes “uma oportunidade social particularmente ampla” (ELIAS, 1994, p. 50), de interferência em relevantes instâncias tais como imprensa e órgãos da administração pública permitindo, assim, a constituição dos eventos por meio da vasta divulgação dos mesmos, da captação de patrocínios e da obtenção de apoios.

4 Instituição e ação da Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul

A Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul foi constituída a partir da comissão organizadora do primeiro evento. Para presidi-la foi convidado José Sperb Sanseverino, também presidente da Assembleia Legislativa do Estado; o presidente da diretoria era Dante Barone, e o secretário da diretoria da Associação, João de Souza Ribeiro. Presidente e secretário da diretoria da Associação contavam com trânsito político facilitado, pois ambos trabalhavam na Assembleia Legislativa. Também no sentido de angariar recursos financeiros o local de trabalho era estratégico, já que verbas podiam ser destinadas a instituições para diferentes fins. Dessa forma, foi instituída a Associação dos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul, com registro de pessoa jurídica, a fim de que pudesse receber apoios financeiros.

Para levar adiante os Festivais de Coros, a Associação mobilizava atores internos e externos a ela. Foram considerados atores internos aqueles com os quais ela mantinha vínculo de maior proximidade e o contato era feito de forma direta, tais como com a imprensa, os regentes, os coros e o público. Este último, mobilizado pela própria imprensa. Atores externos foram considerados todos os demais: apoiadores, patrocinadores, autoridades e governos. A ação da Associação e dos agentes participantes dos Festivais provocou e impulsionou uma mobilização coletiva em redes que envolvia, a cada edição, um número de participantes sempre mais numeroso.

Os Festivais de Coros foram realizados contando com a participação de alguns atores externos imprescindíveis. Para além da renda de bilheteria, os recursos financeiros eram geralmente provenientes dos governos municipal, estadual e/ou federal. Dispunham do apoio da UFRGS no empréstimo de seu Salão de Atos e da disponibilização do restaurante universitário com as refeições para cantores e regentes pelo mesmo valor cobrado aos discentes da instituição. A imprensa trabalhava divulgando amplamente os eventos e, dessa forma, garantia a presença de um público numeroso. Ao público, como estratégia de participação, eram realizados sorteios de brindes. Com a concentração numerosa da plateia, empresas patrocinavam os Festivais a fim de que suas marcas fossem divulgadas nos programas musicais. Coros e regentes, por sua vez, interessavam-se em participar, já que havia uma plateia para o canto coral.

As complexidades das redes formadas pelos participantes possuíam graus distintos. Havia o grupo de profissionais jornalistas atuantes no *Correio do Povo*, a rede formada por alguns deles com outros membros da Associação dos Festivais, da imprensa com público, coros e regentes. Alguns integrantes mantinham vínculos com autoridades municipais, estaduais e federais e, por meio delas, conseguiam patrocínios e apoio para os eventos. A Associação tinha contato com o público por meio da imprensa e as autoridades dirigiam-se à plateia e aos participantes por meio de mensagens nos programas musicais. Coros e regentes conectavam-se ao público, bem como grupos e regentes articulavam-se entre si. Várias outras tramas aproximavam os indivíduos uns dos outros através de laços pessoais, de redes invisíveis.

Tomando Norbert Elias como apoio teórico, os Festivais podem ser vistos como figurações ou redes, formadas pelos indivíduos no espaço social (ELIAS, 1994), em que todos os agentes são interdependentes, ou seja, agem uns em relação aos outros, movidos pela ação da Associação dos Festivais. Aqueles eventos somente se tornaram possíveis pelo movimento da Associação articulado aos demais agentes. Essa construção, concebida a partir da teoria das configurações de Elias (1997), ajudou a revelar e compreender como se constituíam as redes entre os agentes e a formação de *habitus*, ou saberes sociais tais como construções simbólicas, formas de agir e visões de mundo instituídas e partilhadas pelos participantes dos eventos e que foram internalizadas a partir daquelas práticas musicais.

5 O período sócio-histórico-político

Com o golpe civil-militar, em 1964, no Brasil, as liberdades individuais passaram a ser cerceadas e, em 1968, com a implantação do AI-5³, a ditadura torna-se ainda mais cruel com os opositores do regime. Nos Festivais, a programação com o repertório musical que seria apresentado precisava passar pela censura da polícia federal. No entanto, os organizadores parecem não ter tido problemas nesse aspecto, como afirma Sérgio Figueiredo, membro da Associação, já que “tanto João de Souza Ribeiro quanto Dante

³ O Ato Institucional nº 5 foi decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, tendo vigorado até dezembro de 1978. Considerado o período mais duro da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), deu poder de exceção aos governantes para a punição arbitrária dos inimigos do regime.

Barone e Sanseverino eram pessoas de peso dentro do meio político; então, não havia interferência nenhuma” (Sérgio Figueiredo, 2013).

Quanto ao repertório, os eventos caracterizavam-se, de uma maneira geral, por trazerem músicas de tradição coral europeia, canções tradicionais brasileiras e, principalmente entre os coros orfeônicos, era comum a apresentação de canções cujos textos enalteciam a pátria, já que, apesar de não ser mais obrigatório, desde 1961, o canto orfeônico ainda se fazia muito presente na escola. Embora tenha sido instituído durante a era Vargas (1930-1945), as letras das canções orfeônicas continuavam a servir aos ideais do novo regime de exceção que buscava, por meio da construção de uma consciência de nação, a integração nacional e a eliminação das diferenças sociais (SOUZA, 1999). Mesmo algumas canções de protesto, que foram apresentadas nos festivais da canção⁴ e que receberam arranjos corais, também foram interpretadas no palco dos Festivais, sem terem sofrido censura, já que os integrantes da Associação dos Festivais de Coros eram dignitários e apresentavam uma imagem de confiabilidade e respeito, tanto para a sociedade da época quanto para autoridades governamentais.

6 Participação do público, dos coros e regentes nos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul

Para se compreender o dinamismo das configurações estabelecidas nos e pelos eventos engendrando e impulsionando práticas músico-educativas, é preciso refletir sobre o que unia os participantes em torno dos Festivais, levando-os a participar. O público dos Festivais era formado “predominantemente” por jovens (Correio do Povo, 20/10/1973). O jornalista Ivo Stigger relembra:

Nessa época eu era jovem; eu tinha 18 anos e era uma coisa que a gente curtia muito... eram as baladas de rock de hoje, era o mesmo público da época, só que era de coral. Isso é uma coisa impressionante. A gente não se dava conta de como isso era importante, como era representativo, e realmente era um movimento jovem, uma presença jovem muito forte (Ivo Stigger, 2013).

⁴ Os festivais da canção da Record ocorreram de 1965 até 1969, em São Paulo (NAPOLITANO, 2013, p. 81-82). Os Festivais Internacionais da Canção, criados pela TV Rio e a Rede Globo, aconteceram no Rio de Janeiro, de 1966 a 1972. Disponível em: <<http://www.musicabrasilis.org.br/pt-br/temas/festivais-da-cancao>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

O público numeroso, formado por crianças e jovens, era trazido, em parte, pelos coros que divulgavam os Festivais em seu meio. Também o Salão de Atos, local onde se realizavam os eventos, pode estar relacionado à presença jovem, já que possivelmente fosse ponto de convergência de estudantes universitários, pois diversos coros participantes representavam universidades tanto da capital quanto da região metropolitana e do interior do estado.

Já, dentre as razões que levavam coros e regentes a participarem dos Festivais, o regente Agostinho Ruschel aponta a curiosidade dos grupos em conhecerem os trabalhos uns dos outros, a relevância das interações entre os participantes e as aprendizagens que ocorriam por meio da participação. Conforme o regente Gil de Roca Sales, alguns coros ensaiavam durante todo o ano visando à apresentação no palco dos Festivais. Assim, os eventos representavam, ainda, um espaço de visibilidade para a expressão do canto coral.

Depois de inscritos, grupos de outros estados ou do exterior tinham, ainda, de buscar formas de viabilidade econômica para o deslocamento até Porto Alegre, fosse por meio de empréstimos ou através da organização de apresentações específicas que visavam à arrecadação de bilheteria para auxílio na viagem.

7 Repertórios musicais e formas de se apresentar: o estabelecimento de práticas músico-educativas

Com o passar das edições dos Festivais, foram estabelecidas formas de se apresentar e repertórios musicais. Quanto à escolha do repertório musical, Gil de Roca Sales (2012) ressaltou a necessidade de trazer pelo menos uma música nova a cada ano e uma peça “de certo peso”. Para o cantor e jornalista Antônio Hohlfeldt (2013), não se podia “correr o risco” de errar na escolha, cantando músicas que não agradassem ao público. Já o regente Jocelei Bohrer (2014) destacou o trabalho com “peças de efeito”: “uma peça mais difícil, uma peça mais trabalhosa, uma peça mais tranquila para o coro poder quebrar o gelo [...], que vai fazer o público gostar, de bater palma; outra peça, mais lentinha, vai fazê-los pensar um pouquinho, mais agradável, etc.” O regente Octavio Longhi (2014) salientou três aspectos relevantes na escolha do repertório: Trabalhar peças de caráter popular, mas também obras “eruditas” mais conhecidas do público; escrever arranjos para o coro e ter o

cuidado de não inscrever duas peças, para a apresentação, do mesmo arranizador, além da necessidade de realizar uma peça original para coro.

Na escolha do repertório dos coros juvenis, Marisa Viero revela as relações de poder que se estabeleciam entre os agentes que participavam dos Festivais e como as coerções externas eram absorvidas. Embora não houvesse qualquer obrigatoriedade com relação ao repertório para os coros infantis e juvenis, podendo trabalhar livremente com relação à questão cênica, prática que costumava estabelecer com seus grupos, afirma que procurava levar peças que fossem “para satisfazer o gosto do Festival, o gosto dos organizadores desse encontro” (Marisa Viero, 2013). Nesse sentido e conforme Elias (1994), os indivíduos, nas configurações, sofrem coerções ou regulações externas cujas “leis” ou “regularidades sociais” passam a ser assumidas como autorregulação (ELIAS, 1994, p. 23). A regente trabalhava, também, com músicas mais jocosas, com cena, onde dava liberdade ao grupo para a criação coletiva.

8 Festivais de Coros: palco de tensões entre os participantes

Com o passar das edições e do estabelecimento de práticas músico-educativas, também dissensos começaram a ocorrer entre os participantes. Jornalistas do *Correio do Povo* e alguns regentes teciam críticas a práticas da Associação dos Festivais, tais como: não selecionar previamente os coros gaúchos, já que, em sua opinião, nem todos teriam condições artísticas de participação; não organizar os grupos por categorias de repertório musical; permitir que alguns coros cantassem músicas além das inscritas, por solicitação da plateia. Críticas a alguns regentes e coros também foram publicadas pelo jornal.

Outra questão que causava divergência na opinião dos participantes era a da votação popular. Aqueles que não concordavam com essa prática, argumentavam que a plateia não poderia opinar, já que, em sua opinião, não possuía conhecimento musical para escolher; criticavam alguns grupos que convidavam o “seu” público, rendendo-lhes mais votos; censuravam determinados coros que traziam torcidas ruidosas e que acabavam interferindo, segundo eles, na votação, levando parte do público a elegê-los; afirmavam haver integrantes de coros que votavam no seu grupo e em concorrentes que, em sua opinião, eram considerados “mais fracos”, de forma a garantir sua presença como finalistas; condenavam regentes que escreviam arranjos com finais vibrantes visando a arrancar

aplausos da plateia. Algumas vezes, a votação popular criou situações desconfortáveis para a Associação, como quando regentes próximos da entidade não tinham seus coros escolhidos para o evento final, ou quando grupos que realizavam repertório musical complexo não eram votados.

Os Festivais, em vista da competição pelo júri popular, não apresentavam muitas inovações, pois os coros passavam a seguir um *habitus* quanto à maneira de se apresentar e ao repertório musical. No tocante ao repertório, alguns grupos não compartilhavam músicas com outros por receio de que pudesse haver comparações quanto às interpretações, ainda mais se se tratasse de alguma música de sucesso de público.

Repertórios com acompanhamento instrumental passaram a ser proibidos, pelo regulamento dos Festivais, nas apresentações noturnas de grupos adultos. Eventualmente, à noite, apresentavam-se coros juvenis que cantavam *a cappella*⁵ e que eram considerados como “de boa qualidade” para mostrarem seu trabalho junto aos grupos adultos. Essa alteração do regulamento, com o passar das edições e dos acontecimentos, embora tivesse por objetivo não favorecer os coros com acompanhamento instrumental em relação aos grupos que não cantavam com acompanhamento de instrumentos, acabou por fomentar práticas vocais *a cappella*. Tal impulso revela concepções músico-educativas da Associação dos Festivais:

[...] A idéia de suprimir instrumentos resultou magnífica. Acreditamos, mesmo, que um dos motivos pelos quais o festival alcançou um índice técnico de tal forma decantado pela imprensa resultou daquilo, do fato de todos os coros cantarem “a capella”. Foi belíssimo. E vamos continuar com a proibição, só permitindo os instrumentos na final (Excerto da carta do secretário da Associação ao maestro Arlindo Teixeira, em 29/10/1973).

Proibição semelhante aconteceu com relação à maneira de se apresentar, com os grupos cantando de forma estática ou com movimentação em palco. Coreografias passaram a não ser mais permitidas nos espetáculos noturnos, a fim de que os grupos cênicos não levassem vantagem em relação aos demais coros frente à votação da plateia.

Tanto em artigos de jornal quanto entre os colaboradores da pesquisa a questão do canto com movimento revelou-se polêmica. Um coro vindo da cidade de São Paulo apresentou trabalho cênico com movimentação e figurino e foi polemizado. Porém, em

⁵ Canto sem acompanhamento instrumental

entrevista para o jornal *Correio do Povo*, seu regente salienta aspectos positivos da representação: “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). A questão em torno da movimentação durante o canto, para além de ser um atrativo ao público, está também associada à tradição da música coral europeia que enfatiza o canto estático *a cappella* e cujo foco encontra-se no resultado músico-interpretativo final com vozes timbradas, afinadas e em naipes equilibrados. A atenção, portanto, ocorre quase que exclusivamente pela via da recepção auditiva, ao contrário da auditivo-visual, como no caso dos grupos que inserem movimento em suas propostas músico-vocais.

Com tais exigências para a participação, e diante de grupos vindos de outros estados do país ou do exterior e que cantavam repertórios *a cappella*, alguns coros gaúchos ameaçaram não mais participar dos Festivais, visto que não se achavam em condições de concorrer no mesmo patamar técnico-musical que aqueles. Disseminou-se a seleção de vozes para a participação nos coros, já que os regentes se preocupavam com o resultado artístico. Assim, quanto maior a experiência musical dos cantores, mais facilitado tornava-se o seu trabalho. O canto coral passou a identificar-se como prática excludente, onde nem todos os indivíduos interessados em uma prática vocal coletiva conseguiam ingressar, como no caso dos considerados “desafinados”.

9 Formações musicais nos e a partir dos Festivais de Coros

Os Festivais contribuíram para a reunião dos coros gaúchos, de outros estados brasileiros e do exterior, especialmente de países latino-americanos. As aprendizagens foram múltiplas. Os eventos foram vitrines para estreias de obras, bem como para 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, os Festivais contribuíram também na questão relacionada ao resultado vocal, já que certas obras corais demandavam uma técnica vocal mais apurada para a execução. Assim, um novo mercado profissional passou a

ser fomentado, voltado ao trabalho vocal específico. Nesse aspecto, cantores profissionais passaram a atuar junto a alguns regentes, encarregados da preparação vocal dos cantores dos coros. Também os regentes tiveram que procurar aperfeiçoamento, uma vez que passavam, cada vez mais, a serem exigidos tecnicamente.

Os Festivais funcionaram como portfólio dos trabalhos de regentes, pois serviram como vitrinas de exposição dos resultados musicais obtidos com seus coros. 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.

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 a implementação do projeto músico-educativo dos Festivais, embora, com o tempo e a ação dos demais agentes ele tenha sido, mesmo que em parte, transformado. O jornal não somente divulgava os eventos, mas também formava a plateia no ir e vir dos espetáculos, atravessada pelas leituras diárias da crítica às apresentações musicais. Ainda, 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, como se não existissem 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.

10 Considerações finais

A pesquisa *Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia* teve como objetivo geral compreender as práticas músico-educativas engendradas nos Festivais de Coros do Rio Grande do Sul realizados entre

1963 e 1978, na cidade de Porto Alegre/RS. A investigação seguiu a abordagem qualitativa e teve por procedimento metodológico a história oral temática. Além das fontes orais, foram empregadas fontes escritas como artigos de jornais, cartas e programas musicais. Para a análise dos dados foi relevante a noção de configurações de Norbert Elias, que permitiu compreender as redes de interdependência formadas pelos agentes sociais. Investigações sobre o canto coral como movimento nacionalista ou sociopolítico, bem como sobre festivais também foram importantes para o entendimento do período e do campo estudados.

Os resultados da pesquisa indicaram que as práticas músico-educativas estabelecidas nos Festivais e a partir deles somente se tornaram possíveis pela ação da rede de indivíduos que se mobilizou para a organização e instituição dos eventos. Dessa rede, outra maior configurou-se a fim de instituir-se a Associação dos Festivais, entidade que mobilizava outras tramas e outros agentes e que, nesse movimento, a cada edição, trazia mais participantes entre público, coros e regentes.

Foi a partir da ação de mobilização de atores internos e externos e das redes de interdependência estabelecidas entre os indivíduos que se instituiu um conjunto de regulações ou maneira de participação nos eventos. As configurações formadas pelos indivíduos no espaço social acabaram por estabelecer coerções ou regulações que passaram a ser internalizadas pelos participantes das redes (ELIAS, 1994). No caso dos Festivais, com o passar das edições, regras de participação foram sendo modificadas ou instituídas para além do regulamento dos eventos. Ocorreram aprendizagens sobre repertórios e sobre maneiras de se apresentar. Nesse âmbito e sob a perspectiva do período sócio-histórico é preciso considerar, ainda, as formações relacionadas à ideologia dominante.

Referências

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da história. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014. p. 155-202.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: Ensaios de Psicologia Social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

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.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História oral: memória, tempo, identidades*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ELIAS, Norbert. *Norbert Elias por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FLÉCHET, Anaïs et al. (Org.). *Une Histoire des Festivals: XXe-XXIe siècle*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2013.

FUKS, Rosa. A Educação Musical da Era Vargas: Seus Precursores. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. *Educação Musical no Brasil*. Salvador: P&A, 2007.

GILIOI, Renato de Sousa Porto. *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.

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.

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, A. *Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura*. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 25-42.

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.

PAZ, Ermelinda A. As concentrações orfeônicas e a presença de músicos populares. *Brasiliانا*, Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, n. 3, p. 12-17, set. 1999.

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.

PORTELLI, Alessandro. 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.

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.

SOUZA, Jusamara. *Schulmusikerziehung in Brasilien zwischen 1930 und 1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

_____. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Brasiliانا*, 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.

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. *Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.