

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Vera Núbia Santos

Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe.
Arte e História.

DOUTORADO EM SERVIÇO SOCIAL

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Vera Núbia Santos

Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe.

Arte e História.

DOUTORADO EM SERVIÇO SOCIAL

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Serviço Social: Serviço Social, Fundamentos e Prática Profissional sob a orientação do Prof. Doutor Evaldo Amaro Vieira.

SÃO PAULO

2009

Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. Arte e História.

Errata

Resumo

página 9, linha 6

Onde se lê: ... desenvolvido no ano de 2006...

Leia-se: ... desenvolvido nos anos de 2005 e 2006...

página 9, linha 21

Onde se lê: ... Palavras-chaves

Leia-se: ... Palavras-chave

Introdução

página 15, linha 21

Onde se lê: ... 1983...

Leia-se: ... 1985...

página 16, linha 15

Onde se lê: ... seis...

Leia-se: ... cinco...

página 20, linha 6

Onde se lê: ... documental...

Leia-se: ... pesquisa documental...

página 23, linha 7

Onde se lê: ... nuances...

Leia-se: ... nuances...

Capítulo 2

página 76, linha 15

Onde se lê: ... Ferreira Gullar (1969)...

Leia-se: ... Ferreira Gullar, na obra Vanguarda e Subdesenvolvimento (1969),...

página 77, linha 8

Onde se lê: ... nuances...

Leia-se: ... nuances...

Capítulo 3

página 82, linha 3

Onde se lê: ... lembra que...

Leia-se: ... lembra que é...

página 89, linha 6

Onde se lê: ... que se configura...

Leia-se: ... que se desenham...

página 90, linha 3

Onde se lê: ... não se configuram...

Leia-se: ... não se configurem...

página 90, linha 14

Onde se lê: ... justificar cada...

Leia-se: ... justificar a cada...

página 92, linhas 18 a 19

Onde se lê: ...aponta a partir da segunda metade do século XX nos países da América Latina, e no Brasil, em particular, como centro das decisões políticas à política econômica...

Leia-se: ...desponta, a partir da segunda metade do século XX nos países da América Latina, e no Brasil, em particular, como centro das decisões políticas...

página 103, linhas 19 a 21

Onde se lê: ... TRAZER A INFORMAÇÃO DA ENVOLVERDE SOBRE A INDÚSTRIA DO VOLUNTARIADO NO MUNDO – PESQUISA DE LESTER SALOMON PARA A UNIVERSIDADE JOHNS HOPKINS.

Leia-se: ... exclusão do texto.

página 117, nota de rodapé 112

Onde se lê: ... do município de Itabaiana, repasse dez meses, de um valor mensal de...

Leia-se: ... do município de Itabaiana, repasse de um valor mensal de...

Capítulo 4

página 121, linha 2

Onde se lê: ... Nobert Elias...

Leia-se: ... Norbert Elias...

página 125, nota de rodapé 22

Onde se lê: ... e __ de fevereiro de 2009...

Leia-se: ... e 8 de fevereiro de 2009...

página 127, nota de rodapé 27

Onde se lê: ... orquestra jovem capital...

Leia-se: ... orquestra jovem na capital...

página 148, linha 14

Onde se lê: ... Figura 2...

Leia-se: ... Figura 3...

página 149, linha 2

Onde se lê: ... Figura 3...

Leia-se: ... Figura 5...

Referências Bibliográficas

página 158, linha 12

Onde se lê: ... ELIAS, Nobert...

Leia-se: ... ELIAS, Norbert...

Banca Examinadora

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

Procura da Poesia
Carlos Drummond de Andrade.

À memória de minha mãe, **Maria Lúcia**: que partiu antes de ver-me concluir essa trajetória. Pelo último natal que tanto quis e não pudemos ter. Sua lembrança, eu trago profundamente guardada em mim.

Ao **Fábio**, cuja entrada e permanência na minha vida de forma tão intensa trouxe um novo sentido (faz-me querer ser uma pessoa melhor a cada dia) e uma nova direção (sem você, os caminhos seriam mais difíceis)...

À **Raphaelinha**, cujos movimentos, sons, cores e palavras transformam-na na melhor e maior *obra de arte da minha vida*. Com você, e por você, os caminhos por onde eu trilho tomam novos significados.

AGRADECIMENTOS

Agradecer a chegada ao final de uma trajetória não é uma tarefa fácil: corre-se o risco dos silêncios imperdoáveis. Mas, embora difícil, é algo necessário, não pelo rito em si, mas pela possibilidade de qualificar aquelas pessoas e instituições sem as quais esse momento não seria tornado possível. Como diz o poeta “navegar é preciso, viver não é preciso”, e sem poder atingir com precisão a todos que trouxeram significados nessa trajetória, ofereço meus agradecimentos.

Ao meu pai, Noylio, que me ensinou, pela sua postura idealista, a querer ir sempre além. A sua história de vida é um exemplo ao qual me apego, porque sei que as conquistas não são dádivas, elas são expressão de uma luta cotidiana;

Aos meus irmãos, por sempre torcerem pelo crescimento uns dos outros e sentirem-no como seus, mas também pela admiração que tenho pela capacidade de superarem as adversidades: Carlos Alberto, Robério, Noylio (*in memoriam*), Roberto, Normando, Luciene (*in memoriam*), Luciano, José (Dudi) e Marluce. Especialmente às *sisters now*: Nylza Maria, Luciana, Norma Lúcia, Maura Lúcia e Maria da Glória – a força feminina da família. Cada uma, em particular, tem uma contribuição determinante na minha caminhada;

Ao meu orientador, Prof. Evaldo Amaro Vieira, por transmitir-me a segurança necessária e pelo apoio, inclusive nos momentos mais difíceis dessa caminhada. As palavras que tenho são poucas para expressar minha gratidão pelo incentivo sobre o tema durante todo o percurso do doutoramento. Mas não lhe sou grata apenas pelas circunstâncias indicadas, também por deixar-me próxima de um intelectual tão admirável e uma pessoa tão generosa;

Às professoras Godiva Accioly e Myrian Veras Baptista, pela fecundas contribuições no exame de qualificação;

Às *quatro Marias* que deixaram frutos na minha formação profissional: Maria Luiza de Souza, desde a graduação sinalizando que eu poderia ir além e estimulando-me com seu exemplo e seu jeito de ser e viver; Maria Carmelita Yazbek, que me amparou no mestrado, estabeleceu um importante vínculo e transformou-se numa referência; Maria Lúcia Carvalho da Silva (Malu), professora e amiga muito especial. Permitiu uma relação pessoal e intelectual com uma grande

dose de carinho; e Maria Lúcia Martinelli, por quem nutro um profundo carinho e imensa consideração. São profissionais que foram, e continuam, muito importantes para os caminhos que trilho na vida profissional;

Aos amigos de hoje e de sempre, constantes portos seguros: Margarida Araújo Costa (mamão de cheiro), Regina Norma Santana (faz tempo!!!!!!), e Sérgio Ricardo da Silva: amigos que a distância temporal ou geográfica não consegue separar; Cândida Margarida Matos, Márcia Tavares, Rosemeire Guimarães e Magaly Góis: para além de reuniões e da docência; Leonardo Ribeiro e Rosângela Gundim: convivência que trouxe um aprendizado contínuo; Ana Livia Adriano, Maurílio Matos, Mauricléia Soares e Janaína Bilate: andanças na PUC e fora dela. Todos vocês trouxeram-me crescimento contínuo;

Aos jovens e professores do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, por despertarem minha observação para essa rica experiência e trazê-la para objeto de análise. Em especial a Priscilla da Silva Góis, pelas trocas e incentivos;

Ao maestro Ion Fábio Bressan, que acreditou na possibilidade de um melhor desfecho do projeto. Sua crença foi fundamental para que pais e alunos comprometessem-se na luta pela permanência do projeto, e mesmo sob desgaste, não abriu mão de seu apoio;

À Sônia Meire Santos Azevedo de Jesus que, respondendo pela Secretaria de Estado da Inclusão, Assistência e Desenvolvimento Social, liberou documentos para análise, bem como espaço e instrumentos para os ensaios da orquestra jovens, ainda que sem uma definição do governador sobre a continuidade do projeto;

Aos professores Antônio Rago Filho e José Paulo Netto, por indicarem caminhos;

Aos funcionários da PUC/SP: Kátia Cristina da Silva e Vânia Mendes Medeiros de Lima, ex-secretária e secretária atual do Programa de Serviço Social, respectivamente; e Edvaldo Castro Nunes, do suporte técnico. Com a gentileza e presteza que lhes descobri peculiares, possibilitaram que a minha passagem pela instituição fosse muito mais rica;

Ao Centro Acadêmico de Serviço Social João Bosco Seabra Santos e Executiva de Estudantes de Serviço Social, por me estimularem na apropriação do tema. O desafio de enfrentá-lo numa oficina para o Encontro de Estudantes da Região III levou-me ao doutoramento.

À Universidade Tiradentes, pela liberação para o ingresso no doutorado e à Universidade Federal de Sergipe, por meio do Departamento de Serviço Social, pelo apoio para concluí-lo;

Ao CNPq, cujo aporte financeiro tornou possível o diálogo sobre o tema em vários eventos em que participei;

Por último, mas não menos importante, ao Fábio e à Raphaela, porque mostraram a importância do convívio, do “estar juntos”, nessa trajetória. Se houve momentos de isolamento, as suas presenças (física ou mental) não me deixaram percebê-los.

Dizem que elaborar uma tese é um exercício solitário. Quero dizer que não posso chamar de solidão minha experiência. Não, definitivamente! Embora com o conteúdo sob minha responsabilidade, cada um daqueles aqui citados, e outros que acreditaram nesse momento, fazem parte dessa construção.

Muito obrigada!

SANTOS, Vera Núbia. *Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. Arte e História*. Doutorado em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica – PUC. São Paulo, 162 folhas, 2009.

RESUMO

A reflexão contida neste trabalho visa a rememorar o Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, desenvolvido no ano de 2006 nas cidades de Aracaju e Itabaiana, como uma atividade privilegiada de expressão da arte, apontada como uma forma de inclusão social para crianças e jovens. Traz como orientação teórico-metodológica as reflexões de Georg Lukács e Ernst Fisher no tocante à apropriação da arte como reflexo da realidade e como uma necessidade do ser social. Objetivava-se com essa indicação, compreender a arte como uma possibilidade de mediação no Serviço Social, com especial atenção ao desenvolvimento de um projeto que, mantido com apoio do Estado, só pode ser continuado sob o amparo de uma entidade da sociedade civil. A relação entre Estado e Sociedade representa, neste sentido, um dos elementos centrais para entender o alvorecer e o ocaso desse projeto. A pesquisa documental, o uso de reportagens impressas e a entrevista com o coordenador do projeto e maestro da orquestra possibilitou à tese “Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. Arte e História” perscrutar as sutilezas nem sempre evidenciadas quando do seu desenvolvimento e elucidar nesse projeto a possibilidade de mediação entre os sujeitos envolvidos e a realidade social.

Palavras-chaves: Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe; Arte; Mediação; Serviço Social.

SANTOS, Vera Núbia. *Youth's Symphonic Orchestra Project from Sergipe. Art and History*. Doctorate in Social Work. Pontifical Catholic University – PCU. São Paulo, 162 p., 2009.

ABSTRACT

The reflection in this work aims to remember the Youth's Symphonic Orchestra Project from Sergipe, developed in 2005 and 2006 in the cities from Aracaju and Itabaiana, as a privileged activity of an art expression, shown as a form of social inclusion for children and young people. It used as a theoretical-methodological orientation Georg Lukács and Ernst Fisher's reflections in the sense of the appropriation of the art as a reality reflection and a need of the social being. This indication's objective was to understand the art as a mediation possibility in the Social Work, with a special attention to the development of a project that, maintained by the State's support, can only be continued with the help of a civil society entity. The relation between the State and the Society represents, in this sense, one of the central elements to understand the appearing and the decadence of this project. The documental research, the use of printed report and the project's coordinator and conductor's interview could make this thesis possible. The subtleties, that were not always in evidence while the project was being developed, were scrutinized and the mediation possibility between involved people and the social reality was elucidated.

Key-words: Youth's Symphonic Orchestra Project from Sergipe; Art; Mediation; Social Work

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Formação da Orquestra Moderna	33
Figura 2	Orquestra Sinfônica de Sergipe	50
Figura 3	Apresentação de 21 de abril no Teatro Tobias Barreto	129
Figura 4	Ensaio do núcleo de Aracaju, no Espaço Cultural Gonzagão	138
Figura 5	Apresentação em defesa do projeto, em 18 de dezembro	143

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 – Reportagem “Venezuelanos que brilham”

Anexo 2 – Concerto de Lançamento do Projeto de Ensino de Música e Orquestras Jovens

Anexo 3 – Projeto Orquestra Jovens de Sergipe

Anexo 4 – Contrato de Prestação de Serviços 05/2006

Anexo 5 – Contrato de Prestação de Serviços 21/2006

Anexo 6 – Prospecto do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe

Anexo 7 – Relatório Técnico “Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe”

Anexo 8 – Reportagem “Orquestra Jovens de Sergipe: música e inclusão social”

Anexo 9 – Reportagem “Orquestra Jovem aguarda contrapartida do Estado”

Anexo 10 – Termo de Responsabilidade para cessão de instrumento

Anexo 11 – Lista de assinaturas em apoio à permanência do Projeto “Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe” – Núcleo Aracaju

Anexo 12 – Convite da Associação Estadual da Música Erudita e Orquestrada em Sergipe

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – ORQUESTRA ENQUANTO EXPRESSÃO DA ARTE	24
1.1 Música Erudita e Formação Musical: notas sobre Brasil e Sergipe	37
CAPÍTULO 2 – A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE MEDIAÇÃO NO SERVIÇO SOCIAL	53
2.1 A Mediação da Arte no Serviço Social	68
CAPÍTULO 3 – AS RELAÇÕES ESTADO/TERCEIRO SETOR E OS PROJE- TOS SOCIAIS COM ARTE	82
3.1 Estado e Terceiro Setor: novas configurações nas ações sociais	99
3.2 Terceiro Setor e Arte: qual mediação?	111
CAPÍTULO 4 – ALVORADA E AGONIA DO PROJETO ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE	119
4.1 Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe: alvorada e agonia	123
CONCLUSÃO	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
ANEXOS	163

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por pretensão falar de vida; vida objetivada por meio da arte, aqui compreendida como uma necessidade do ser humano nas suas relações sociais e também como produto desse ser. Mas não trata da arte na sua totalidade de gêneros ou expressões. Busca na música erudita, uma das manifestações particulares da arte, expressar a arte como uma forma de reflexo da realidade que a localiza no seu caráter de objetivação no cotidiano.

O meio para atingir esse objetivo deu-se pela aproximação a um projeto instituído em 2006 pelo Estado de Sergipe, por meio das Secretarias de Cultura e de Combate à Pobreza e Assistência Social, sendo que num primeiro momento a ênfase do seu desenvolvimento direcionou-se à primeira e, num segundo momento à segunda: Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe.

Ressalte-se que não se pretende historiar esse projeto de forma cronológica, mas ir além. Busca-se compreender os determinantes que impediram o seu desenvolvimento, ao contrário das experiências exitosas com projetos semelhantes no Brasil ou em outros países.

Nesse sentido, as fontes para essa aproximação foram principalmente notícias em jornais impressos e os documentos cedidos pela Secretaria de Estado da Inclusão, Assistência e Desenvolvimento Social. A tentativa de ouvir os sujeitos envolvidos foi abortada em razão da dispersão pela qual passou o grupo inicial, com a deterioração do movimento em defesa da sua continuidade. Os contatos com os jovens do projeto, por meio de mensagem eletrônica, não alcançaram o retorno desejado, mas o coordenador do projeto, regente da orquestra, e o, então, secretário da cultura cederam entrevistas, que são cotejadas com as outras fontes já citadas.

Falar sobre o Projeto de Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, considerando não possuir formação musical, envolve algo que só após essa aproximação pesquisadora/projeto ficou evidente: a capacidade que uma atividade de natureza artística tem de estimular crianças e jovens a reconhecerem-se uns nos outros e possibilitar-lhes mudanças significativas nas suas vidas, independente de sua inserção de classe, orientação religiosa ou quaisquer outras características que as particularizem na sociedade.

Iniciado de forma voluntária no ano de 2005 a fim de viabilizar a formação de uma orquestra sinfônica vinculada à Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, na cidade de Itabaiana, a quase 60 km da capital do Estado de Sergipe, esse projeto teve apoio inicial da Secretaria da Cultura e, quando oficializado, sustentação por parte de duas secretarias estaduais: Cultura e Combate à Pobreza e Assistência Social. Tratou-se, desde o início de um projeto com forte vínculo com o poder público.

Sergipe não é conhecido como um Estado que privilegia ou apoia a música erudita, ainda que possua um número significativo de coros e filarmônicas em várias cidades. O foco cultural que recebe apoio na divulgação do Estado, em se tratando de música, são as “raízes nordestinas”, principalmente o forró, fazendo com que nos meses de maio e junho as festividades juninas sejam um espetáculo à parte, como forma de desenvolvimento do turismo.

A Orquestra Sinfônica de Sergipe, por exemplo, só é oficializada em 1983, embora desde a década de 1960, em razão do Conservatório de Música de Sergipe, tenha iniciado uma formação orquestral. Importa considerar, todavia, que a música instrumental sinfônica não é uma novidade no Estado. As filarmônicas foram importantes formações orquestrais que se desenvolveram em vários municípios

sergipanos. No caso da cidade de Itabaiana, importante pólo econômico, a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição reivindica o título de “a mais antiga instituição musical do Brasil em atividade ininterrupta”. Sua formação deu-se no ano de 1745, por meio da Orquestra Sacra de Padre Francisco da Silva Lobo.

Assim como essa instituição, outras filarmônicas e bandas sinfônicas eram frequentes no cenário sergipano, mas o entusiasmo para a sua continuidade reduz-se em razão direta do crescimento das novas manifestações musicais, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

Cabe lembrar que a música erudita no Brasil desenvolve-se com maior destaque a partir da vinda da família real, no início do século XIX. Ainda assim, foca-se principalmente na capital, Rio de Janeiro. Então, como pensar em um projeto de orquestra numa situação desfavorável para esse tipo de formação musical e num Estado que não se configura por essa tendência?

Os estudos sobre música erudita são poucos e recentes no Estado de Sergipe. Há seis monografias e um trabalho de pós-graduação, nível especialização¹. Dentre as monografias há duas específicas sobre canto, duas sobre a música instrumental em Japaratuba, município localizado na zona norte do Estado, a 54 km da capital, e uma sobre a Orquestra Sinfônica de Sergipe. O trabalho de pós-graduação é sobre a Orquestra Sinfônica de Sergipe, de mesma autoria da

¹ Os trabalhos são os seguintes: CONCEIÇÃO, Ivete Eça da. *Sergipe cantava em Allegro ma non Troppo (O canto coral em Sergipe e a fundação do instituto de música e canto orfeônico em Sergipe 1930 – 1950)*. Monografia de graduação do departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 1997; SANTOS, Geane Corrêa dos. *A música instrumental em Japaratuba: trajetória da Sociedade Filarmônica Euterpe Japaratubense*. Monografia de graduação do departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2002; BOMFIM, Célia Maria dos Santos. *A música instrumental em Japaratuba: a trajetória da Sociedade Cultural e Musical Santa Terezinha (1983-2001)*. Monografia de graduação do departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2002; SANTOS, Ana Cristina Batista. *“Lá si dó, dó fá” Notas sobre a História do canto coral em Sergipe (1985 – 2004)*. Monografia de graduação do departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2005; GOIS, Priscilla da Silva. *Acordes dissonantes da história da música em Sergipe (A orquestra sinfônica, 1985-2005)*. Monografia de graduação do departamento de História da Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2006; _____. *A orquestra sinfônica como patrimônio imaterial*. Monografia de pós-graduação do curso de Educação e Patrimônio Cultural em Sergipe, Faculdade Atlântico, Aracaju, 2008.

monografia de graduação.

Ressalta-se que as autoras desses trabalhos têm formação em História e os trabalhos monográficos são para a conclusão de curso, na Universidade Federal de Sergipe, o que sinaliza uma perspectiva de análise dessas instituições no campo da sua história e formação.

A necessidade de (re) conhecer a importância histórica de determinada instituição musical é algo comum no estudo histórico, mas novo no Brasil. Dante Cavaleiro, ao ser entrevistado por Sonia Regina Albano de Lima para sua pesquisa sobre a Escola Municipal de Música de São Paulo, destaca, após focar a sua pesquisa sobre as temporadas do Teatro Cultura Artística de 1912 a 1996, que:

Este ano de 1996 é o primeiro em que a *Cultura* está apresentando os concertos em 3 turnos. Em 1950 o número de concertos era maior, só que hoje estes concertos são mais grandiosos. É uma temporada fantástica. [...] A Hebraica e o Mozarteum têm feito temporadas com ampla divulgação em jornais e de boa qualidade. Veja também os Institutos de Música nas Universidades, isso é sinal de avanço. Quando o número de teses sobre temas musicais foi tão grande? Se você analisar é um fenômeno recente, não tem mais de seis anos².

Perceber nesse aspecto um fenômeno recente, inclusive num Estado com tradição no ensino e divulgação da música erudita e no qual essa expressão musical atinge um grande prestígio ainda na atualidade, é significativo, no sentido de ter esperanças para a afirmação dessa expressão no Estado de Sergipe, onde o primeiro curso superior de música foi iniciado no ano de 2007, na modalidade licenciatura, e ainda não formou a primeira turma – está no sexto período da implantação na Universidade Federal de Sergipe.

Chega-se, contudo, a um segundo questionamento: qual a relação, ou mesmo a importância que se tem para o Serviço Social tal aproximação?

A vinculação da pesquisadora com o projeto infra, na qualidade de mãe de

² Apud Sônia Regina Albano de Lima. *Escola Municipal de Música – criação e desenvolvimento*, Tese de Doutorado, PUC-SP, 1999, p. 41.

aluna do projeto, levou a perceber na proposta a possibilidade de analisar numa determinada expressão da arte, essa relação. Está na ordem do dia o uso de expressões artísticas em projetos e programas sociais, seja no âmbito governamental, seja no âmbito das organizações da sociedade, junto a organizações do terceiro setor.

Enfatiza-se, dessa forma, que o objeto revelou-se enquanto tal para a pesquisadora, que inicialmente propunha fazer uma análise sobre a relação entre Serviço Social e arte. A participação no desenrolar do projeto, em 2006, até a sua completa extinção, em 2007, foi significativa para a pesquisa, fazendo com que o Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe tornasse objeto de estudo.

A hipótese de trabalho configurou-se a seguinte: A instituição de uma política cultural cujo foco centrasse na música erudita, permitiria aos seus participantes novas formas de sociabilidade e inviabilizaria quaisquer possibilidades de uso eleitoral desse projeto. Ao se tornar uma política cultural esse tipo de proposta, permitir-se-ia nos sujeitos envolvidos compreender, pela arte, a realidade em que se inserem.

Isso dito ressalta-se que o trabalho em evidência, embora recorra à música erudita, não se trata de um trabalho de crítica de arte (nem de um tratado sobre música erudita), mas de um estudo sobre a capacidade que a arte tem de educar e emancipar o ser humano, ao mesmo tempo em que discute a relação entre o Estado e a sociedade na atualidade em razão do repasse de responsabilidade na execução de políticas sociais.

Desvendar essa característica tão presente no Estado brasileiro desde a década de 1990, com a implantação de uma Reestruturação do Estado, ou contra-reforma, como sinalizam alguns autores, configurou-se um dos caminhos a trilhar.

A perspectiva de análise, aqui presente, busca decifrar a arte, e evidenciá-la como parte integrante da relação do ser humano com a natureza e como expressão de sociabilidade. É claro que os aspectos mencionados, anteriormente, indicam que não se trata de uma elaboração facilitada. Algumas questões relativas a esse objeto merecem destaque:

- 1) Embora instituída oficialmente na década de 1980, como um órgão estadual, a Orquestra Sinfônica de Sergipe só passa a ter funcionamento ininterrupto a partir de 2003; Nesse processo, questões como vínculo empregatício, condições de trabalho, rotatividade de profissionais, constituem óbices para o seu desenvolvimento, mas não impedem a vinculação inicial ao projeto;
- 2) O projeto Orquestra Jovens de Sergipe, anunciado como ponto de partida para a criação de vários núcleos no Estado, atinge uma dimensão inesperada: chega-se a quase 800 crianças e jovens em dois núcleos – Aracaju e Itabaiana, sem estrutura e definições para o seu pleno desenvolvimento;
- 3) Há uma cisão no ensino musical: o Conservatório de Música do Estado, instituição voltada especificamente para a formação musical, de nível médio e técnico, vinculada à Secretaria de Estado da Educação, não obtém o mesmo tipo de apoio para o seu funcionamento. A prática orquestral é estimulada, mas pouco desenvolvida;
- 4) Os vários projetos ou atividades artísticas desenvolvidas junto a órgãos governamentais ou não-governamentais no Estado apropriam-se, na maioria das vezes, de outras linguagens da arte, principalmente o teatro e a dança. No caso da música, não se estimula a música erudita, como se

essa não respondesse às demandas da população. Mas a música é a arte da duração, quanto mais se ouve, mais se aprende a ouvir e gostar e só assim pode ser apreciada.

Essas questões sinalizaram a necessidade de uma apropriação de documentos de leitura sobre a música erudita no Estado de Sergipe. No caso da documental, deparou-se com a ausência de registros sobre o projeto na Secretaria da Cultura e, segundo informações da secretária adjunta de assistência social em 2007, ter-se perdido (sumido) parte dos documentos e arquivos da gestão anterior, de outra agremiação partidária.

Buscaram-se outras fontes, como o uso de formulário com questões relativas ao projeto, o qual foi enviado para alunos e professores, mas obteve-se somente 11 respondentes na fase pré-teste, sendo oito alunos e três professores, o que inviabilizou a utilização desse recurso. Observou-se que a dispersão, após um processo de luta para a efetivação do projeto, influenciou na não consecução das informações por esse meio.

Uma fonte que possibilitou o desenvolver da pesquisa foram os jornais locais, os quais deram ênfase em momentos cruciais para o projeto: seu início; os desdobramentos decorrentes da saída da Secretária da Cultura; a mobilização em torno da sua continuidade. A limitação dessa fonte levou à necessidade de realização de entrevistas com dois sujeitos diretamente envolvidos na implantação do projeto: o secretário da cultura, que estimulou a sua criação e o maestro, que o coordenou.

Sobre as entrevistas, destaque-se que o secretário da cultura não mencionou sequer o nome do projeto durante sua fala. A entrevista pautou-se no relato das suas realizações e na menção a pessoas ligadas ao desenvolvimento do projeto,

mas atendo-se a relatos que não se configuravam inerentes ao objeto, mas a relações pessoais. A entrevista com o maestro, por seu turno, trouxe várias informações, que foram cotejadas com as notícias veiculadas nos jornais e com os documentos a que se teve acesso.

Foram informações importantes para a construção do caminho do trabalho, com a conseqüente definição teórica a seguir: um movimento que permitiu compreender a arte como uma categoria importante, pela possibilidade de refletir a realidade objetiva ao mesmo tempo em que transforma os sujeitos nela envolvidos, seja pelo processo de criação, seja pelo de recepção.

Essa direção levou à construção de quatro capítulos que, embora com conteúdos muito particulares, buscam expressar a reflexão sobre o projeto na sua totalidade: a expressão da arte na formação de uma orquestra; o caráter de mediação inerente à arte; a relação entre Estado e Sociedade no desenvolvimento de projetos sociais e de caráter artístico; e os desdobramentos na implantação e arrefecimento do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe.

O primeiro capítulo, cujo título “Orquestra enquanto expressão da arte” já anuncia o caminho seguido, faz uma construção sobre a música erudita e o seu desenvolvimento, com especial atenção aos componentes históricos que fazem dessa linguagem da música uma expressão particular da arte, e a formação orquestral como uma forma que permitiu a sua difusão. Algumas notas sobre a música erudita no Brasil desenvolvidas nesse capítulo apontam para a percepção de que o país tem uma tradição musical marcadamente sólida, mas uma solidez que não se espraia em todas as regiões e Estados, como no caso sergipano.

Na direção dessa reflexão, a recorrência a um estudo sobre a Orquestra Sinfônica de Sergipe passa a ser o centro de atenção, uma vez que foi por meio dela

que o Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe iniciou suas atividades, ao mesmo tempo em que se fez fortalecida como uma expressão da arte com apoio da sociedade.

O Capítulo 2 traz um estudo da arte como uma particularidade na objetivação da vida. Intitulado “Arte como possibilidade de mediação no Serviço Social”, anuncia a necessidade da arte na vida do ser social e a reflexão como inerente ao momento artístico e instiga a apropriação dessa manifestação da vida e sua relação com o trabalho e a formação profissional.

Ressalta-se, contudo, que a categoria mediação é entendida como uma relação pautada na negação e no reflexo, que atinge a superação do imediato pelo mediato e é central para a interpretação da relação sujeito/objeto e conhecimento/experiência em razão dessa superação.

Para o Serviço Social significa uma intervenção que compreende a instrumentalidade e a sua particularidade na profissão, a fim de superar a instrumentação da arte. Essa referência faz-se necessária porque é no âmbito da relação Estado e Sociedade, por meio da política social, que o trabalho do assistente social é mais acionado.

Nessa perspectiva, compreender essa relação e localizar nela a utilização da arte e suas expressões em projetos e atividades sociais, principalmente aquelas vinculadas ao terceiro setor, espaço no qual se amplia cotidianamente o trabalho profissional, passa a ser o foco do Capítulo 3, “As relações Estado/terceiro setor e os projetos sociais com arte”.

Esse capítulo traz uma análise sobre as novas configurações da relação entre Estado e Sociedade Civil, por meio das organizações do terceiro setor. Enfoca o debate acerca dessa relação e localiza criticamente o lugar dos projetos sociais

desenvolvidos por essas organizações, particularmente aqueles que envolvem arte e suas expressões. No caso do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, o seu início vinculado à Filarmônica Nossa Senhora da Conceição é parte constituinte dessa análise.

O capítulo seguinte, “Alvorada e agonia do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe” remete ao surgimento, desenvolvimento e declínio do projeto, com as nuances que o envolveram. Recupera informações importantes sobre o projeto e sinaliza a sua importância como um fato que possibilitou perscrutar na arte, por meio da orquestra, a sua capacidade de mediação.

A mediação, chave para consecução da passagem para autoconsciência, não se tornou um marco desse projeto, pela visão utilitária nele empregada, mas o seu alcance atingiu, por certo, os sujeitos que dele participaram.

CAPÍTULO 1 - ORQUESTRA ENQUANTO EXPRESSÃO DA ARTE

A música é a arte da duração e só é possível compreendê-la nessa perspectiva, sinalizam Jean & Brigitte Massin no livro *História da Música Ocidental*.

Dizem os autores, no prefácio da obra, que:

A arquitetura, a escultura e a pintura requerem o espaço como dado primordial de sua existência; a música requer o tempo... [pois] é impossível que uma só “escutadela” nos forneça a totalidade da mais breve obra musical que se possa imaginar (...). Qualquer música (mesmo circular ou repetitiva) exprime, de certo modo, uma história a que devemos estar atentos do começo ao fim¹.

Na intenção de atender a uma necessidade “de nossa época”, os autores lembram as várias funções porque passou a música na história da humanidade: função sacralizadora, recorrente desde a pré-história; função estimulante, em razão das músicas guerreiras; função erótica, presente em todas as épocas e lugares; função pacificadora, conhecida desde os mitos de Orfeu e de Davi.

Fisher argumenta que no seu início a música tem como função social atuar como um estímulo ao trabalho, ao canalizar esses efeitos, e não a de representar uma realidade: “de todas as artes, a música é a que dispõe de maior capacidade de nublar a inteligência, de embriagar, de criar uma obediência cega e, naturalmente, de provocar ânsias e morrer”², pois sua forma inicial tem como única significação produzir efeitos sobre os seres humanos.

Mas o papel da música na vida do ser humano vai muito mais longe. Os autores Jean & Brigitte Massin argumentam que a música é “a mediadora que nos reconcilia conosco mesmos, nos dá acesso àquela região íntima, lá no fundo de nós,

¹ Jean & Brigitte Massin. *História da música ocidental*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. xvii.

² Ernst Fisher. *A necessidade da arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1971, p. 213.

onde enfim encontramos nosso eu (...) em plena liberdade³.

Quando se trata de interpretar o seu significado na vida das pessoas, a perspectiva histórica presente nas obras sobre a história da música focaliza, na maioria das vezes, as formações musicais por excelência, seus representantes e as características a elas inerentes. Observa-se, contudo, que a música ocidental tem características próprias que remetem à própria formação das sociedades ocidentalizadas: influência religiosa, política, econômica e cultural.

Carpeaux, já em 1958, critica as obras que tratam a música ocidental as quais não conseguem desenvolver a história recente da música e atêm-se com maior profundidade à antiguidade. Faz-se necessário, argumenta o autor, apropriar-se do seu contexto e perceber as nuances que a fazem propagar-se no tempo e no espaço⁴. Sobre esse aspecto inferem Jean & Brigitte Massin:

Tal como a da arquitetura, das artes plásticas ou da literatura, a história da música é indissociável da história geral. Da história política e, mais ainda, da socioeconômica, cultural e religiosa. Que a história da música seja indissociável dela, entretanto, não significa que lhe seja subordinada. Tal como a linguagem e as outras artes, a música perderia qualquer valor específico, qualquer importância intrínseca, se fosse considerada como a superestrutura de tais ou quais infra-estruturas⁵.

Fisher, ao examinar o processo de secularização da música, confirma o caráter social desse fenômeno, uma vez que à organização dos sons corresponde a própria organização da sociedade. Só para ilustrar, exemplifica o autor: “a homofonia pode ser definida como a música da época feudal... A polifonia, por sua vez, é música da burguesia em ascensão... A harmonia e a expressividade aparecem na música [com] a competição mercantil...”⁶.

Como uma linguagem específica, e importante aspecto da sociabilidade por

³ Idem, p. xviii.

⁴ Otto Maria Carpeaux. *Uma nova história da música*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1958.

⁵ Jean & Brigitte Massin. *op. cit.*, p. xxi.

⁶ Fisher, *op. cit.*, p. 216-217.

interferir de diversas formas nas relações sociais, a música está presente no cotidiano das pessoas. Sabe-se que o século XX exemplifica essas formas e suas várias mudanças, seja no jazz ou outras manifestações mundiais ou nacionais, e questiona-se: Qual o papel da música erudita nesse contexto?

A música erudita é uma formação recente da sociedade ocidental, e cumpre um papel característico nessa sociedade. Desde uma perspectiva europeia, respondendo à própria expansão do “velho mundo”, até seu arrefecimento na segunda metade do século XX, essa expressão musical teve grande importância no desenvolvimento cultural ocidental.

Sobre esse aspecto, Fisher traz uma importante contribuição. Após sinalizar que, na Idade Média, a música é uma forma de submissão à religião e que a sua progressiva secularização deve ser percebida na modificação das formas musicais, o autor revela que duas “espécies” de música vigoram na sociedade: uma música erudita e uma música popular.

O caráter abstrato e formal da música desvinculada da religião exigia virtuosismo, originalidade, inventiva sutil. Havia perigos inerentes a essa situação. Certo tipo de música instrumental tornou-se exclusiva de um número reduzido de ouvintes refinados. Em consequência disso, duas espécies de música se desenvolveram: uma música “erudita”, afastada do povo, e uma música “popular”, de diversão, em geral com pequeno valor⁷.

O autor acentua que embora o abismo entre essas duas espécies de música tenha se tornado um problema no mundo burguês, sua reflexão deve considerar que não se trata de algo simplificado, pois na análise da necessidade artística da experimentação musical, dois aspectos não podem ser desconsiderados:

1) um compositor, tal como qualquer outro artista, serve, em última análise, a uma necessidade *social*; 2) mas existem igualmente a sua necessidade individual de artista de se comprazer no que está fazendo. Na música sacra, esse comprazimento era excluído ou forçado a se disfarçar; na música profana, liberado, ele insiste em seus direitos⁸.

⁷ Idem, p. 217.

⁸ Idem, p. 218.

Das músicas para vozes ou instrumentos, sagradas e profanas, chega-se à formação orquestral como o ápice de uma expressão da música erudita, perpetuando-a até o presente. É cada vez mais significativa a popularização da música erudita por meio de, em alguns casos, formação de novas orquestras. Para Fisher “um compositor não pode trabalhar exclusivamente para ouvintes não cultivados, pois isso levaria ao empobrecimento e à estagnação da música, sobretudo da música instrumental”⁹.

Deve-se salientar, contudo, que quando se trata de música como uma expressão da arte o aspecto da forma tem sido sinalizadora da sua interpretação, como se o seu conteúdo não exprimisse uma visão de mundo do seu autor (ou intérprete, como se evidencia no caso da música erudita). Para Fisher,

(...) as modificações contínuas nas formas e modos de expressões musicais ao longo dos séculos, o desenvolvimento da música através da história, não podem ser explicados unicamente pelo aparecimento de novos instrumentos e pelo incremento da habilidade técnica dos músicos¹⁰.

Nesse sentido, o surgimento da formação orquestral não pode ser entendido como algo dissociado do movimento da sociedade pós-revolucionária no século XIX.

A orquestra, entendida como um grupo de músicos que interpretam obras musicais, é uma recente denominação na história ocidental, já que na antiguidade expressava um espaço por onde bailarinos e músicos faziam evoluções. O vocábulo grego “Orkhéstra” passou para o latim como “orchestra” e somente no século XVI, com a denominação advinda do latim, remete à autonomia da música instrumental sobre as vozes. A obra musical *Hoquetus David*, de Guillaume de Machaut (1300-1377), descoberta no século XVI, é indicada como a primeira composição voltada exclusivamente à música instrumental, a música até então tinha na expressão vocal

⁹ Idem, p. 220.

¹⁰ Idem, p. 207.

sua maior importância e os instrumentos seriam seguidores para a voz.

Cabe enfatizar que a sua função nessa época, sob forte influência religiosa, “era a de levar os crentes a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade neles e diluindo-os numa coletividade submissa”¹¹.

Carpeaux, lembra que o Coral Gregoriano, “a mais antiga música ainda em uso”¹², trouxe para a sociedade o “germe de uma evolução: a contradição entre a obrigação de acompanhar fielmente o texto litúrgico, à maneira de recitativo, e, por outro lado, a presença de tão rica matéria melódica, os ‘melismos’”¹³. Nessa divisão, tem-se uma voz que recita o texto e outra que o orna melodicamente. Outra formação musical, a música profana, populariza-se, e o século XIII traz a chamada *Ars Antiqua* como expressão de uma época.

No século XIII, “*Ars Antiqua*” era nova; é a arte que pertence à chamada “Renascença do século XIII”, florescimento das cidades e construção das catedrais, vida nova nas Universidades, tradução de Aristóteles e de escritos árabes para o latim e elaboração da grande síntese filosófica de São Tomaz de Aquino¹⁴.

A partir do século XIV, surge uma nova expressão musical: a *Ars Nova*, que “permitiu maior e, enfim, infinita diversidade do movimento melódico nas diferentes vozes”¹⁵. Machaut, conhecido durante séculos como poeta fecundo, transforma a missa numa formação musical que servirá aos compositores durante séculos: cinco partes fixas – Kyrie, Glória, Credo, Sanctus (com Benedictus) e Agnus Dei¹⁶.

As formas musicais da época são cantadas sem acompanhamento

¹¹ Idem, p. 213.

¹² Carpeaux, *op. cit.*, p. 16.

¹³ Idem, p. 17.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Idem, p. 18.

¹⁶ Composições de “formas litúrgicas e paralitúrgicas de cerimônias religiosas (no caso, cristãs e, na maior parte das vezes, católicas)... [nas quais] as partes cantadas podem ser: o *Kyrie* (súplica à Santíssima Trindade), o *Glória* (glorificação da Santíssima Trindade), o *Credo* (resumo dos dogmas), o *Sanctus* (proclamação da santidade divina) seguido de *Benedictus* (reconhecimento do Messias) e do *Agnus Dei* (súplica ao Cristo antes da comunhão (...)). Cf. Jean & Brigitte Massin, *op. cit.*, p. 80-81.

instrumental, ou seja, *a capella*. A introdução de instrumentos no acompanhamento vocal dá-se na Renascença, expressão dos madrigais. No período da Reforma, o Coral luterano desenvolve-se e configura-se, como reforça o estudo de Carpeaux, “uma melodia sacra popular ou de origem popular e depois harmonizada, cantada (...) pela comunidade inteira, acompanhada pelo órgão, ao qual se concede o direito de preludiar o canto ou de orná-lo com variações livres”¹⁷.

A música da contra-reforma, por seu lado, é *a capella*, pois “só a voz da criatura humana é digna de louvar o Criador”¹⁸. Evidencia-se, nas artes em geral, e na música em particular, a força da igreja e seu domínio numa sociedade aristocrática em declínio. Mas junto à aristocracia também se exprime uma nova formação musical: a ópera. Carpeaux, ao analisar suas raízes, lembra: “a ópera barroca é produto de uma colaboração fabulosa de artes arquitetônicas, cênicas, teatrais, musicais, a serviço de um novo realismo: da expressão do sentimentalismo humano pela melodia cantada”¹⁹. Mas a ópera representa também “a vitória do indivíduo sobre o coro; é o individualismo na música”²⁰.

Coube a Cláudio Monteverdi (1567-1643) o título de criador do gênero, com a obra Orfeo (1607). Suas *Vesperae Virginis* (1610) terminam com uma missa *a capella*, mas

Nunca antes se ouvira música sacra assim, com maciço acompanhamento instrumental e com solistas, cantando árias de comovente dramaticidade. Monteverdi tinha introduzido na música sacra os modos e meios de expressão da ópera. É mesmo o verdadeiro criador do gênero²¹.

¹⁷ Carpeaux, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸ Idem, p. 35.

¹⁹ Idem, p. 33.

²⁰ Idem, p. 52.

²¹ Idem, p. 54. Embora alguns autores de obras sobre a história da música identifiquem Monteverdi como o criador da ópera, há outros que remetem à obra *Daphne*, de 1597. Cf. Mário de Andrade. *Pequena história da música*, São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1976. ; Maria Ceres Rodrigues Murad. *A ópera como mediador no processo de aprendizagem e desenvolvimento de crianças de baixa renda cursando a 1ª série do Ensino Fundamental: uma perspectiva vigotskiana*. Tese de Doutorado. PUC-SP, 2004. Optou-se, nesse trabalho, o destaque a Monteverdi.

De apoio à música vocal, a música instrumental liga-se a uma autonomia e a padronização dos grupos instrumentais, que se desenvolvem a partir da definição de timbre em grupos determinados: cordas, sopros e percussão. A fixação, porém, da formação orquestral só acontece no primeiro quartel do século XVIII²², em seguimento à tendência de desenvolvimento da cultura urbana e burguesa ascendente. Jean & Brigitte Massin lembram que “até 1750 não existia uma formação instrumental típica”²³, pois no Renascimento essas formações eram representadas por pequenos efetivos.

A primeira grande orquestra de que se tem realmente notícia, formada por 33 músicos, é a que foi reunida para a execução da ópera Orfeo de Monteverdi, em 1607. Era formada por dois cravos, dois violinis, dez violas, dois violinos, duas harpas, dois órgãos, duas viola baixo, quatro trombones, dois cornetos, um flajolé e quatro trompetes. Tratava-se de um conjunto de muitos timbres, mas pouco homogêneo. A orquestra italiana, depois de Monteverdi, reduziu-se quase sempre a um conjunto de cordas acrescido de alguns instrumentos de sopro²⁴.

As mudanças nessa formação orquestral eram resultados diretos das características das obras e seus compositores: a orquestra dos “clássicos”, em razão da relação compositor/patrocinador, não teve alteração em número de integrantes, uma vez que se adapta ao espaço de apresentação – geralmente as dimensões dos salões da nobreza, mas renovou essa formação com a inserção de instrumentos de sopro e introdução de novos instrumentos. Nesse sentido, observa-se como nova a “relação numérica entre sopros e cordas, em sua importância qualitativa, na frequência de suas intervenções capitais, bem como na individualização cada vez

²² “No início do séc. XVIII, praticamente o Sinfonismo é concebido. Já se está de posse duma orquestra verdadeira, isto é, um conjunto instrumental em que os solistas concertantes foram substituídos por grupos de instrumentos concertantes. Se o conjunto não é muito variado na sonoridade, nem muito numeroso, e ainda bastante desequilibrado pelo excesso e timbração dos instrumentos de sopro, nenhum acrescentamento posterior lhe modificará o conceito instrumental de orquestra...”. Cf. Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 110-111.

²³ Jean & Brigitte Massin, *op. cit.*, p. 35

²⁴ *Ibidem*.

mais acentuada do papel específico de cada um deles”²⁵.

Se a Monteverdi coube a associação entre voz e instrumentos, a Jean-Baptiste Lully (1632-1687) coube a organização do que se considera a formação da orquestra.

Monteverdi tinha empregado uma massa imensa de cordas, a “grande guitarra”, acumulação inorgânica de instrumentos. Lully organizou o bloco, mais modesto e mais homogêneo, dos 24 “violons du Roi”; acrescentou um pequeno grupo de instrumentos de sopro; já é a verdadeira orquestra²⁶.

Importa considerar, nesse momento, alguns aspectos inerentes à formação orquestral, na perspectiva de compreender a lógica dessa expressão da arte musical e a necessidade da sua existência na sociedade. Para Salles, “a formação timbrística projetada pela ópera despertou o interesse pela música puramente instrumental, e que também começou a ser cultivada pela aristocracia e nobreza [com o apoio d’] a figura do mecenas”²⁷.

A orquestra romântica orienta-se pela ampliação de instrumentos e acentuação do seu papel específico, e avança com a inclusão de instrumentos de percussão. Sua evolução dá a Berlioz (1803-1869)

(...) um lugar excepcional, talvez mais como teórico, pensador e profeta do que por suas criações, apesar de geniais [pois] a característica de sua idéia de orquestra não é tanto o emprego dos instrumentos, mas a *escolha* deles, além do recurso a certas possibilidades, como por exemplo, a divisão dos violinos em quatro grupos. É isto que faz de Berlioz o criador da orquestra moderna²⁸.

Ênio Squeff lembra que os conjuntos instrumentais não são arbitrários. Eles apresentam “necessidades muitas vezes bem mais materiais do que sempre pregaram certos exegetas”²⁹. E continua: “Não há como negar, a propósito, que o aspecto material da orquestra, sua ampliação na medida da democratização da

²⁵ Ibidem.

²⁶ Carpeaux, *op. cit.*, p. 60.

²⁷ Cf. Felipe Salles. *A orquestra*. http://www.projeto musical.com.br/artigos/index.php?pg=artigo_10

²⁸ Jean & Brigitte Massin, *op. cit.*, p. 35.

²⁹ Ênio Squeff. *Música e sociedade burguesa*, In: Novos Rumos, n. 2, São Paulo, 1986, p. 106.

música, é um fato notável”³⁰, mas é preciso compreender que os elementos necessários para essa ampliação deram-se a partir da Revolução Francesa, o que tornou a formação orquestral numa fórmula para propagação da revolução burguesa. Para o autor, “não foi outro, modernamente, o propósito do soviético Zhdanov (1896-1948), que queria uma música politizada para propagar junto às massas certos ideais socialistas”³¹.

É importante salientar que a utilização da música como forma de disseminar os ideais revolucionários já é refletida anteriormente. Com a secularização da música, a dominação burguesa expressa essa relação, pois o comerciante substituiu o padre, e “na Revolução Francesa um outro procedimento típico dos tempos – o confessionalismo e, em alguns casos, a propaganda pura”³². Fisher lembra que a sinfonia, música característica do século XIX, se desenvolve por meio da música “barroca monotemática como uma nova forma de contradição. A unidade do período precedente deu lugar à competição, ao conflito, aos contrastes. Um elemento revolucionário havia penetrado na música”³³.

Alheio às argumentações de Squeff ou de Fisher, porque direcionado para as características técnicas dessa formação, Salles indica que a orquestração tem por objetivo último o equilíbrio entre os instrumentos de forma a atingir um conjunto sonoro que se apropria da melodia, da harmonia, do ritmo e do andamento para alcançar um equilíbrio da obra executada. Para o equilíbrio instrumental, a formação de uma orquestra leva em conta o posicionamento dos instrumentos para atingir “o equilíbrio da massa sonora produzida”³⁴.

³⁰ Idem, p. 107.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem.

³³ Fisher, *op. cit.*, p. 217.

³⁴ Cf. Salles, *op. cit.*

Assim, a formação orquestral moderna chega ao seguinte posicionamento:

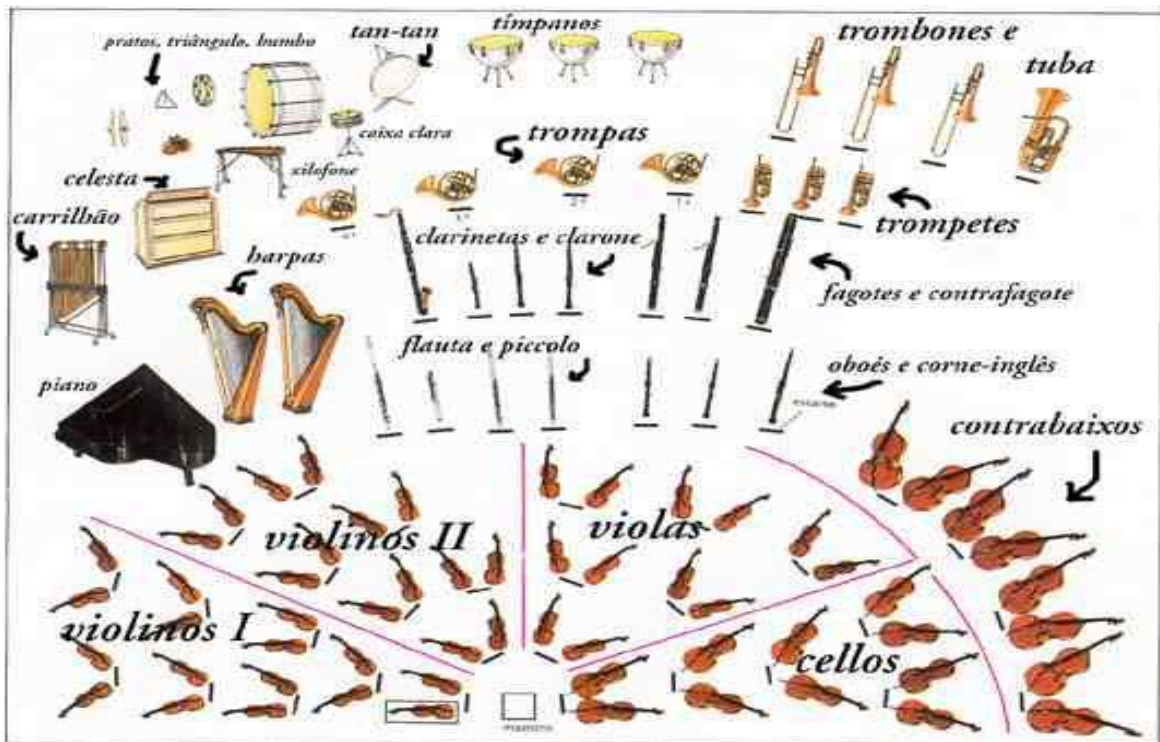


Figura 1: Formação da Orquestra Moderna. Fonte: www.mnemocine.com.br/filipe/.

Numa defesa inconteste dessa formação musical, ao lançar luzes sobre uma determinada percepção de totalidade presente numa orquestra (aquela dirigida à inter-relação entre instrumentos e os sons que emanam), Salles enuncia que:

A orquestra é uma das mais belas entidades artísticas de nossa civilização. Através dela é possível vislumbrar a engrenagem de dezenas ou centenas de vozes entoando num mesmo sentido a música escrita numa partitura. Assim, num conjunto orquestral se encerram valores de uma grande sabedoria intrínseca: A responsabilidade de cada um em gerar harmonia para um conjunto. Tantos instrumentos, tanta variedade de timbres, tantas funções, e tudo soando com perfeição. Cada homem, não importa o que toque, desempenhando da melhor maneira possível, individualmente, sua função para que o conjunto seja belo, e represente com maestria a Harmonia do Universo³⁵.

Essa harmonia deve ser considerada de forma a perpetuar os sons e baseia-se em estudos específicos, possíveis de maior difusão em razão da própria reprodução literária com a impressão já avançada. O primeiro estudo sistemático sobre a composição de uma massa orquestral foi elaborado pelo compositor francês

³⁵ Idem.

Hector Berlioz (1803-1869). O “Tratado de Instrumentação e Orquestração” é considerado como uma fonte de consulta histórica “tanto para estudar as possibilidades individuais de cada instrumento (que ele chamou de instrumentação) quanto seu conjunto (a orquestração, propriamente)”³⁶.

Cabe enfatizar, todavia, que se os manuais de orquestração têm em comum o objetivo de esclarecer a combinação dos timbres dos instrumentos, aqueles publicados até a década de 1950 apresentam uma defasagem no tocante aos instrumentos de percussão, outrora importantes na formação orquestral, como sinaliza Barros³⁷. A ampliação da percussão, com o chamado período romântico, traz também uma relação direta com o momento histórico pelo qual passa a sociedade.

Parece, por exemplo, ser o caso do uso das trompas a anteciparem o motivo do último movimento da terceira sinfonia de Beethoven. Salazar defende o ponto de vista de que Beethoven adotou o motivo porque a tonalidade das trompas (na época sem válvulas) exigia tal procedimento. Mas ela não é apenas expressividade nascida do nada, como se pode inferir de um sem número de exemplos³⁸.

Para Squeff, é importante perceber que “o aumento qualitativo dos instrumentos se faz, num certo sentido, na razão direta da ampliação do público”³⁹.

Como resultante de uma maior apropriação do grande público do produto musical, não só a ampliação do espaço, mas também o quantitativo de instrumentos necessários para atingir os ouvintes é algo obrigatório. Só para explicitar, Squeff sinaliza que “ao exigir cada vez mais instrumentistas, Gossec e Berlioz, para só citar alguns ‘produtos’ da revolução de 1789, têm em vista a mudança qualitativa e,

³⁶ Ibidem.

³⁷ Cf. Ana Leticia Ferreira de Barros. *Os manuais de orquestração do século XIX até a década de 50 do século XX e o naipe de percussão*. <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/117/80>

³⁸ Squeff, *op. cit.*, p. 106-107.

³⁹ Idem, p. 106.

consequentemente, também quantitativa do público”⁴⁰ e isso não pode passar despercebido.

Para esse autor, ainda que se volte à democratização da música, não se pode perder de vista que os conjuntos instrumentais respondem a necessidades materiais e vitais para a sociedade em vigor, e lembra ainda que, em alguns casos, deve-se considerar esse processo como forma de propaganda. Nessa relação,

Se antes era a aristocracia, nos novos tempos é a “plebe” que passa a fruir a grande música. Admite-se, portanto, que a ampliação do grande público, com a necessidade do aumento das salas de concerto, impôs ao compositor a orquestra que hoje possuímos, com não menos de oitenta figuras. E a história da orquestra empresta a isso uma importância notável⁴¹.

Nas observações de Carpeaux, deve-se considerar que dentre as manifestações da arte, a música apresenta um atraso habitual em relação às outras manifestações do espírito, ou seja, produções artísticas. Como a música é a arte da duração, “é muito mais difícil acostumar-se a um novo estilo musical do que a inovações no terreno da poesia ou da pintura, de modo que a música sempre ficaria para trás”⁴². Por sua vez, Squeff argumenta que no caso da formação orquestral moderna chama atenção a atomização do trabalho, que expressa uma profunda alienação do músico com o produto final que ele executa, sob a autoridade do regente, numa relação indireta com a reprodução da sociedade moderna, haja vista as condições a que a sociedade impõe ao desenvolvimento das artes.

O papel de destaque do regente na formação orquestral pode ser relacionado diretamente ao modelo de Estado que se configura após Revolução Francesa e, no que tange ao papel dos músicos, à Revolução Industrial. Trata-se, portanto, de um modelo recente, do século XIX. Enio Squeff lembra o papel regente como uma expressão do poder no novo Estado: “o condutor da orquestra não deixa de ser o

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Carpeaux, *op. cit.*, p. 119.

regente do novo Estado. O ‘maestro’ que governa o Estado moderno se expressa na perfeição, no apuro e na elegância com que o ‘mandatário’ das orquestras governa seus ‘súditos’⁴³.

Os Estados nacionais, principais figuras político-econômicas do século XIX, revelam-se, todavia, na relação entre regente e músicos e demonstra “uma espécie de egolatria que (...) funciona para as massas como uma expressão delas próprias, numa emulação que, no caso das orquestras, funciona também para os músicos”⁴⁴.

Ainda que sobre essas considerações, e levando em conta a capacidade inerente à música, pergunta-se: O que faz com que a música orquestral incida sobre os sentimentos algo inexplicável e permita tal subordinação?

Quando se trata de História da Música, ou da Orquestra, observa-se que duas tendências evidenciam-se: aquela que propõe traduzir de forma harmônica tais temas, sob a perspectiva da descrição de conceitos, obras, autores, com o objetivo de divulgar essa forma de expressão da arte; mas há também aquela na qual a reflexão sobre esses temas configura-se numa análise histórica, onde se analisam os seus reflexos na sociedade.

Mário de Andrade, ao comentar sobre o romantismo, na Pequena História da Música, sinaliza-o como inerente ao espírito popular e representante do estado de espírito geral contra o desumanizante século XVII. Esse espírito popular, em razão das mudanças decorrentes da Revolução Francesa: “transformou-se muito a sensibilidade social, e essa transformação consistiu fundamentalmente na troca do espírito aristocrático anterior pelo espírito popular”⁴⁵. A esse estado de coisas, deu-se o nome romantismo, que, para o autor, é a maior expressão da música erudita.

⁴³ Squeff, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Andrade, *op. cit.*, p. 133.

Mas, como se desenvolve no Brasil essa música?

1.1 Música Erudita e Formação Musical: notas sobre Brasil e Sergipe

A música erudita no Brasil está ligada diretamente ao processo de colonização do país e desenvolveu-se nos cinco séculos seguintes por meio de adaptações culturais ocorridas no país. Mas são poucos os estudos sobre essa expressão e pouco se conhece em nível mundial⁴⁶.

Recente publicação do Ministério das Relações Exteriores, cujo objetivo é divulgar a cultura brasileira para os estrangeiros, a Revista Textos do Brasil chega ao número 12 com o tema “Música Erudita Brasileira”. Músicos, ensaístas, jornalistas, historiadores, dentre outros, analisam o legado brasileiro no campo da chamada música de concerto, explicitando-o nos vários artigos a apropriação da música erudita desde o Brasil Colônia e as contribuições de compositores que levaram sua obra para o circuito europeu, berço dessa expressão da música.

Ao justificar a premência dessa revista, o editorial assim se expressa:

Ao procurarmos os vários fatores a que se deve a atual situação de desconhecimento da história e da produção da música de concerto no Brasil, deparamo-nos com dois principais, que são a falta de programas editoriais eficazes para a publicação de obras compostas no Brasil desde o século XVIII e o próprio desincentivo ou mesmo desinteresse das corporações musicais em conhecer e programar esse repertório em seus concertos. Diante desse quadro, nada mais oportuno que escrever, ainda que despretensiosamente, esta História da Música Erudita no Brasil, de modo multidisciplinar e em formato de revista⁴⁷.

A música erudita brasileira, embora pouco conhecida, tem uma produção significativa, porque ininterrupta desde o século XVIII. Segundo Harry Crowl

A música brasileira ainda é muito pouco conhecida no exterior de um modo

⁴⁶ Cf. Jean & Brigitte Massin. *Op. cit.* No item dedicado à música na América Latina, *História da música ocidental* dedica ao Brasil uma breve remissão à obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), indicando algumas contribuições étnicas na sua obra.

⁴⁷ *Revista Textos do Brasil*, p. 6

geral. Porém, quase sempre provoca surpresas. Causa espanto saber que existe uma produção ininterrupta de música erudita no nosso país desde o século XVIII até os dias de hoje. Nos outros países não europeus essa tradição apresenta vácuos. Tanto na América de língua espanhola quanto inglesa, as práticas musicais cultas tendem a ter um grande declínio após a independência dos países. Somente no século XX é que há um renascimento dessa música nos outros países⁴⁸.

Mas, se a música erudita brasileira chega ao século XXI com tamanha gana, sua fecundação não se deu alhures. A vida musical no Brasil colônia era reduzida e só se desenvolve plenamente após o período joanino, quando da passagem da corte portuguesa no início do século XIX.

Rogério Budasz, no artigo “Música e sociedade no Brasil colonial”, lembra que o processo de colonização no Brasil foi marcado por iniciativas e regulamentações contraditórias: ao mesmo tempo em que estimulavam a vinda de colonos, “reprimiam o desenvolvimento de uma identidade brasileira por proibir o surgimento de casas impressoras, periódicos e universidades”⁴⁹.

A música na colônia era expressa em três direções: no espaço doméstico, no contexto missionário e nas bandas de corporações militares ou de escravos mantidas pelos latifundiários como forma de ostentação de poder. Lembra o autor que

A primeira geração de brasileiros crescia, assim, ouvindo romances, cantigas e ritmos ibéricos cantados e tocados na viola pelo pai, enquanto era embalada pelos acalantos da mãe tupi em seu idioma. Quer fosse pelo seu conteúdo considerado “lascivo” ou pela sua associação com os cultos nativos, algumas daquelas cantigas, tanto ibéricas como tupis, escandalizaram os missionários, induzindo-os a comporem versões pias, ou “divinizadas”. José de Anchieta era mestre nessa transmutação e ensinava também as doutrinas, orações e hinos católicos no idioma tupi⁵⁰.

Para o autor, a geografia e a demografia brasileira impediam a difusão, pois “se Portugal era pequeno e densamente povoado, o inverso valia para o Brasil nos dois sentidos. A rarefação populacional tornava inviável certas práticas musicais e

⁴⁸ Idem, p. 143.

⁴⁹ Idem, p. 15.

⁵⁰ Idem, p. 16.

inúteis outras”⁵¹. O engenho tem por característica ser o espaço da sociabilidade, onde era desenvolvida a educação e os encontros sociais, por vezes acompanhados por música. A prática musical, embora com formação diferenciada, fazia parte da instrução de filhos, afilhados e mesmo dos escravos.

O profissionalismo musical, considerado de baixa estatura social, não adornava a formação dos filhos dos senhores de engenho, o que explica a quase inexistência de compositores brancos mesmo no século XVIII. Bastava ser um mecenas, pois “para a elite brasileira dos séculos XVII e XVIII, mesmo desdenhando do profissionalismo musical, o diletantismo na música era qualidade apreciável”⁵².

Harry Crowl, ao situar “A música no Brasil colonial anterior à chegada da corte de D. João VI”, aponta para a produção musical local, rara e normalmente de expressão religiosa. O estudioso argumenta que alguns compositores surgem não somente nas Minas Gerais, onde o ciclo do ouro permite o desenvolvimento de algumas vilas, mas nas capitânicas de Pernambuco e na antiga capital da colônia, Salvador.

O artigo “Música da corte no Brasil, de Apolo a Dionísio (1808-1821)”, revela que como característica da presença do rei, durante sua permanência “houve no Rio de Janeiro uma intensa atividade musical, distribuída basicamente em dois setores, o da Corte, onde a qualidade era imprescindível, e o de fora da Corte, em que a funcionalidade era festiva e mítica”⁵³. Maurício Monteiro, seu autor, lembra que o Rio de Janeiro já experimentava uma vida musical significativa e

(...) a vinda da Família Real para o Brasil juntamente com alguns dos compositores e intérpretes portugueses que serviram a Corte em Portugal, influenciou o estilo e as práticas desses músicos coloniais, “construindo” uma nova percepção do gosto e uma nova maneira de observar o mundo

⁵¹ Ibidem.

⁵² Idem, p. 17.

⁵³ Idem, p. 34.

das artes⁵⁴.

É nesse período que surgem a Capela e Câmara Reais, as quais favorecem a expansão da atividade musical e que faz com que, no Segundo Império, surjam o Conservatório de Música (1841) e a Academia Imperial de Música e Ópera Nacional (1857).

José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Ernesto Nazareth, Henrique Oswald, Camargo Guarnieri, Heitor Villa-Lobos, dentre outros, têm suas contribuições analisadas e lembradas como partes significativas da produção musical nacional. Trata-se de uma tentativa, como sinalizado anteriormente de divulgar essa produção.

As críticas a essa produção, porém, são registradas desde o início do século passado. Mário de Andrade⁵⁵, no capítulo dedicado à música erudita brasileira no livro *Pequena História da Música*, é contundente no que sinaliza como aspecto da subserviência brasileira: para ele, até início do século XX o fenômeno da transplantação foi o marco na sociedade.

Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo em que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da totalidade do universo e despertava no homem uma consciência mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial.⁵⁶

Para esse autor, faltou à maioria dos compositores brasileiros uma idéia de nação, pois o fruto das suas composições geralmente eram reproduções de modelos europeus, inclusive porque não usavam a língua nacional nas suas composições. Por outro lado, no que tange aos instrumentistas, Andrade enaltece a formação instrumental por meio de instituições, que permitem a formação de “virtuoses

⁵⁴ Idem, p. 35.

⁵⁵ Andrade, *op. cit.*

⁵⁶ Idem, p. 162.

‘brasileiros’ nacionais”⁵⁷, ou seja, aqueles “cuja vida artística funciona dentro dos limites da pátria”⁵⁸.

Em razão da decadência musical no Brasil no período da República, argumenta Andrade, o comércio musical estabelece-se em Buenos Aires, porque os artistas verdadeiros, sem apoio público, não se apresentam no Brasil, um mal estar decorrente do não reconhecimento público da “arte verdadeira”.

Esse mal-estar é aumentado pelo contraste entre a arte e o costume público de arte, contraste natural em todas as fases de transição. O público, do que gosta é mesmo das velharias a que já se acostumou. O público foge dos artistas verdadeiros. E os artistas verdadeiros, os empresários artistas, desprovidos do apoio público, não vêm pra cá. E por tudo isso nós só temos que contar com os virtuosos e sociedades musicais brasileiras para nos por em contato com a música universal contemporânea⁵⁹.

Os escritos de Andrade sobre a História da música no Brasil, sugere Arnaldo Contier, “defendia o folclore como a principal fonte de pesquisa e de reflexão estética de um compositor preocupado com a criação de uma música nacional”⁶⁰ e ampara-se na intensificação da produção historiográfica sobre música, característica da construção de discursos sobre o modernismo.

Fundamentalmente, esses ensaístas (literato-historiadores) procuravam enaltecer os compositores do “passado” (século XIX) ou do “presente” (décadas de 1920 e 30), a partir de um “programa” baseado na nacionalização da arte musical. Por esse motivo, baseavam-se numa concepção evolucionista e teleológica da História, desde as práticas artísticas introduzidas pelos jesuítas (cantos monódicos ou polifônicos importados da Europa), durante o século XVI, até concretizar-se através da transfiguração da tradição popular no campo da música nacional erudita⁶¹.

Em razão desses aspectos, continua Contier, “esses intelectuais almejavam declarar a independência musical do Brasil em face dos pólos culturais europeus no

⁵⁷ Idem, p. 171.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Idem, p. 170.

⁶⁰ Arnaldo Daraya Contier. *Música no Brasil: História e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80)*, Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História. Rio de Janeiro, 1991, p. 160.

⁶¹ Idem, p. 153.

momento da concretização do projeto modernista⁶². Trata-se de uma fase nacionalista que, no início do século XX, busca uma concepção de nação a qual se evidencia na intelectualidade brasileira, no campo da educação, da política, da gestão, da cultura e das artes.

Essa fase nacionalista teve no campo musical *stricto sensu*, na interpretação de Renato de Almeida, um dos expoentes do modernismo, um destaque a Heitor Villa-Lobos, cuja obra configurava-se “como um ‘sintoma’ do surgimento do ‘homem novo’, capaz de criar obras intrinsecamente ‘comprometidas’ com o caráter nacional do brasileiro”⁶³.

Jorge Coli, ao iniciar seu artigo “Heitor Villa-Lobos moderno e nacional”, atenta para os numerosos estudos sobre esse compositor, mas, ainda assim, alerta: “existem, está claro, algumas boas biografias e estudos, e um arrolamento catalográfico de suas obras. Mas eles são insuficientes, e seu catálogo crítico ainda não foi estabelecido”⁶⁴. A dificuldade em fazê-lo decorre também das falsas informações repassadas pelo compositor, algo que lhe é peculiar.

Coli, ao tempo em que enaltece as composições de Villa-Lobos, traz algumas informações necessárias para que se interprete o “caráter nacionalista” das suas obras: perceber as alterações que o compositor faz nas datas das suas composições para atender a uma idéia de modernidade no Brasil, é fundamental nesse aspecto.

Isto é fundamental, porque permite derrubar por terra o mito, a crença numa brasilidade autenticamente surgida da personalidade de Villa-Lobos, impregnada de um ser “nacional” desde sua gênese infanto-juvenil. Ao invés do mito prodigioso, teríamos o “constructor”, *a posteriori*, muito mais plausível. Pois é preciso lembrar que, de todos os modos, apenas com os *Choros*, nos anos de 1920, o caráter francamente brasileiro de Villa-Lobos se afirma. Isto é, no momento de suas longas e freqüentes estadas em

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ *Revista Textos do Brasil*, p. 73.

Paris⁶⁵.

Não se pretende, aqui, analisar a obra de Villa-Lobos, mas examinar a sua influência na implantação de uma política cultural, por meio da formação escolar. Coube a esse compositor, na fase nacionalista, característica do primeiro terço do século XX no Brasil, a iniciativa de implantação do ensino da música. No artigo intitulado “Enfim, música nas escolas outra vez”, Júlio Medaglia relembra a atuação desse compositor na consecução desse objetivo.

Para Medaglia, a paixão de Villa-Lobos pelo país levou-o a permanecer no Brasil, mesmo com uma carreira internacional consolidada, com a finalidade de “iniciar um projeto de ensino musical nas escolas [cujo objetivo era] proteger nosso povo de um possível ataque maléfico dessa emergente indústria da cultura, que ele chamava de música de repetição”⁶⁶.

Essa interpretação colide com o que Contier aponta. Na análise da relação entre literatura e música erudita, por meio da obra de José Miguel Soares Winisk, Contier recupera daquele autor uma crítica ao projeto villalobiano. Nesse sentido, argumenta:

Implicitamente, com a eclosão da Revolução de 1930 no Brasil, as colorações nacionalistas do projeto villalobiano, tornaram-se predominantemente ideológicas. Por essas razões, Winisk lamenta o “retrocesso” técnico-estético de Villa-Lobos. A “presença” do “grandiloquente” e do ideal de País Novo em Villa-Lobos “desagrada” profundamente o Autor de *O Coro dos Contrários*⁶⁷.

Se Winisk critica a composição, Medaglia, por seu turno, vê no projeto de canto orfeônico inestimáveis serviços à formação do brasileiro. É claro, sinaliza Medaglia, que sob o impacto do ufanismo patriótico nazi-fascista da Europa, esse tipo de projeto agradara o ditador Getúlio Vargas, que observara “nas concentrações

⁶⁵ Idem, p. 75.

⁶⁶ Cf. Júlio Medaglia. *Enfim, música nas escolas outra vez*. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2209200808.htm>

⁶⁷ Contier, *op. cit.*, p. 168-169.

corais de Villa o instrumento ideal para promover algo semelhante no Brasil [que] assim, decretou a obrigatoriedade do ensino musical”⁶⁸, mas ainda que essa crítica se faça necessária, Medaglia aponta que

Com a criação do “Guia Prático”, harmonização de 137 cantos populares das diversas regiões, Villa fazia com que o Brasil se conhecesse por meio da música e, ao vocalizá-los, que o jovem se autodisciplinasse. Nessas aulas chegava ao jovem também a informação de um universo musical amplo, assim como o conhecimento da música dos grandes mestres⁶⁹.

O ensino musical na escola é extinto em 1972; talvez, sugere Medaglia, em temor ao poder “subversivo” da música. Embora extinto como obrigatoriedade, as experiências não cessaram.

Em razão desse modelo de formação, alguns institutos e conservatórios são criados e o estímulo à formação musical, desenvolvido. Em Sergipe, por exemplo, o Instituto de Música e Canto Orfeônico é criado em 1945, destinado à formação de professores de música e canto orfeônico. Em 1960, muda-se a sua denominação para Instituto de Música de Sergipe e em 1971 passa a ter a denominação atual: Conservatório de Música de Sergipe.

Chama atenção, todavia, a formação de orquestras jovens como um desdobramento das escolas de música e, mais recentemente, como alternativa junto a organizações não-governamentais. A primeira orquestra jovem do país, fundada em 1968 em São Paulo, fora criada antes mesmo de uma escola de música. Lima, nas entrevistas para sua tese sobre a Escola Municipal de Música (EMM), ouve do seu primeiro regente, maestro Olivier Toni que entre a primeira apresentação oficial da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal (OSJM) e a fundação da EMM passam-se alguns meses. A autorização para a instalação da escola dá-se após a primeira audição da orquestra. Diz o maestro à entrevistadora:

⁶⁸ Medaglia, *op. cit.*

⁶⁹ *Ibidem.*

Não me esqueço que ainda, nesta ocasião [apresentação oficial da OSJM, à qual o prefeito Faria Lima fora convidado], ele disse: “isto é uma maneira bem brasileira de se fazer as coisas. Primeiro cria-se uma orquestra, depois a escola”.⁷⁰

No espectro da formação musical no Brasil há uma variada criação de orquestras durante a segunda metade do século XX. Nas três últimas décadas, por exemplo, chega-se a cerca de quase 30 orquestras. A década de 2000 consolida-se pela expansão da formação orquestral: são criadas 11 orquestras⁷¹ no Brasil, dentre as quais uma no Estado de Sergipe.

Numa busca sobre orquestras jovens no Brasil, também se observa o crescente número nos anos 2000. Mesmo em estados onde a tradição musical erudita fora maior, como Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, tem-se esse mesmo movimento expansivo de orquestras profissionais e de orquestras jovens.

O cenário sergipano, por seu turno, há que se destacar, conta com ricas experiências musicais, em bandas sinfônicas, mas não há uma divulgação ou preocupação histórica, até o momento, em estudá-las com afinco. Embora com um Conservatório de Música em atividade há mais de 60 anos, o primeiro curso superior de música é iniciado em 2007, com a modalidade licenciatura e os trabalhos sobre música ainda são esparsos.

Faz-se um destaque, contudo, à formação da Orquestra Sinfônica de Sergipe, instituída pelo Decreto 6.939, de 10 de maio de 1985, integrada à Fundação Estadual de Cultura (art. 3º), a quem caberia a formulação do seu regimento (art. 4º), tendo por objeto:

A divulgação da cultura musical, realizando concertos e gravações, criação e desenvolvimento do corpo de atuação técnico-artístico para o profissional

⁷⁰ Lima, *op. cit.*, p. 58-59.

⁷¹ Não há um registro específico sobre as orquestras no Brasil. Numa busca por meio da *internet* com as palavras “orquestras no Brasil” encontra-se um índice pelo sítio *Wikipédia*, no qual não constam as orquestras sergipanas, mas um rol significativo de orquestras no Brasil, com, no mínimo, a data de sua criação.

músico, intercâmbio cultural e artístico, a prestígio dos autores e intérpretes de músicas (Art. 2º)⁷².

A sua composição inicial conta com professores do Conservatório de Música de Sergipe e instrumentistas convidados de outros Estados e até mesmo de outros países, como a Argentina⁷³. A concretização desse órgão dá-se, sobretudo, em razão “de muitas lutas dos músicos sergipanos”⁷⁴, principalmente para atender a uma necessidade do Conservatório de Música, na disciplina Prática de Orquestra, obrigatória para seus alunos.

No seu primeiro ano de funcionamento, a Orquestra Sinfônica de Sergipe ainda não possuía um regimento próprio, que só fora publicado por meio do Decreto 7.763, de 12 de maio de 1986. A lembrança pela passagem do primeiro aniversário dá-se em forma de denúncias e crise: falta de divulgação; ausência de pagamento de salários; contratação de músicos insuficiente para o seu funcionamento e decorrente ausência de vínculo empregatício; situações que geravam insegurança no futuro dos profissionais⁷⁵.

Em 1988, o terceiro aniversário da Orquestra Sinfônica aponta para a aguda crise do órgão. A orquestra possui 50 músicos, dos quais 13 convidados. As denúncias de descaso são permanentes e a divulgação do salário médio, inferior a um terço daqueles operados em outras capitais⁷⁶, geram crescentes descontentamentos e a gradativa redução do quadro do pessoal, uma vez que alguns instrumentistas optavam, quando podiam, pela saída da orquestra “em busca

⁷² *Apud* Priscilla da Silva Góes. *Acordes dissonantes da história da música em Sergipe*, Monografia, Universidade Federal de Sergipe, 2006, p. 24.

⁷³ *Idem*, p. 25.

⁷⁴ *Idem*, p. 26.

⁷⁵ *Idem*, p. 28.

⁷⁶ “Na ORSSE o salário médio era de CZ\$ 24.000,00, enquanto que em outras capitais do Brasil variava entre CZ\$ 75.000,00 e 90.000,00”. *Idem*, p. 30.

de outra orquestra onde fossem mais bem (sic) remunerados”⁷⁷.

A definição dá-se por meio do Decreto 10.202, de 14 de dezembro de 1988 (só publicado no Diário Oficial em 17 de agosto de 1989), que altera, o seu artigo 1.º

O Quadro Pessoal Celetista, bem como a tabela de valores das Funções Gratificadas, da Orquestra Sinfônica de Sergipe – ORSSE, aprovados pela Resolução nº. 08/88 – FUNDESC, de 30 de junho de 1988, e pela Resolução nº. 08/89 – FUNDESC, de 23 de agosto de 1989, respectivamente.⁷⁸

A ausência de incentivos do Estado, que para além de baixos salários significava “divulgação constante para seus eventos, reciclagem dos músicos, um bom local para os ensaios, dentre outros elementos”⁷⁹, foi preponderante para o esvaziamento da ORSSE e sua conseqüente decadência.

Na década de 1990, a situação passa por uma particularidade em razão do desmembramento da Secretaria de Educação e Cultura. Ao constituir duas secretarias específicas, de Educação e de Cultura, o executivo estadual passa para esta a subordinação do CMS e da ORSSE. O orçamento destinado e as verbas repassadas à Secretaria de Cultura não atendem às demandas desses órgãos, o que “contribui para o início da decadência do Conservatório de Música e da Orquestra”⁸⁰ pela falta de “estrutura suficiente para mantê-las”⁸¹.

A reestruturação da ORSSE dá-se em 2003, sob o mesmo chefe do executivo que a instituiu em 1985⁸². Se antes a crise é percebida em razão de salários, condições de trabalho, dentre outros aspectos já mencionados; a partir da sua

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ *Apud* Góes, idem, p. 31.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Idem, p. 32.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Aqui cabe um registro: o governador que a institui, João Alves Filho, o faz no seu final de seu primeiro governo, no ano de 1985. O seu segundo governo dá-se no período de 1991 a 1994, quando se formaliza a separação entre as Secretarias de Educação e Cultura. No seu terceiro governo, no período de 2003 a 2006, reestrutura a ORSSE e viabiliza o Projeto de Orquestra Jovens de Sergipe, objeto de discussão do capítulo 4.

reestruturação observa-se um movimento contínuo de mudança de regentes. No período de 2003 a 2006 passam pela ORSSE quatro regentes diferentes, embora sob a indicação do mesmo secretário de cultura.

Nesse processo dá-se a reformação do grupo, com seleção de músicos locais, de outros estados e com formalização de um convênio com o consulado da Romênia, sob o qual se contratam músicos desse país.

A irregularidade dessa reestruturação leva à suspensão das atividades em novembro de 2004, por orientação da Procuradoria Geral do Estado, o que, “sob pressão do público que não aceitou a interrupção de seus trabalhos”⁸³ levou à criação de “trinta cargos comissionados para os músicos”⁸⁴. A regularidade e as apresentações públicas da ORSSE criam um público para essa expressão da arte no Estado de Sergipe, como sinaliza o regente Ion Bressan após assumir a regência e a direção artística da orquestra em 2005:

A animação é maior quando ele se refere à recente pressão feita pela imprensa e pela comunidade para que a Sinfônica de Sergipe não voltasse à inatividade. “Dentro do que me informei, a Orquestra existe porque também a comunidade quer que ela exista. Isso é excelente, significa que a comunidade daqui já chegou à maturidade. Uma sinfônica é um aspecto muito importante da vida musical”, diz o novo maestro⁸⁵.

A interrupção das atividades também leva à alteração do regente: o ano de 2005 inicia com a contratação do terceiro regente da ORSSE, fato que não passou despercebido pelos jornais de grande circulação local pelas trocas de acusações entre o regente afastado e o secretário de cultura. Em reportagem da semana de 04 a 10 de abril de 2005, o jornal semanal *Cinform* traz o seguinte título: “Polêmica em torno da Orquestra Sinfônica. Maestro Gladson Carvalho acusa substituto de desvalorizar músico sergipano e impor ritmo europeu aos ensaios”.

⁸³ Góes, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Cinform*, Maestro gaúcho assume Sinfônica de Sergipe, *Cultura & Variedades*, p. 1.

Na reportagem, o regente destituído aponta falhas na condução da orquestra em razão das demissões de músicos e do excesso de ensaios:

(...) o cara está demitindo um bocado de músicos bons que eu botei, que são sergipanos das cidades do interior... começou a dizer que os músicos que eu tinha botado eram ruins, que não tinham qualidade, humilhando-os, fazendo teste de aptidão todos os dias. A orquestra está ensaiando até aos sábados. O cara está querendo criar uma estrutura européia que não é a nossa realidade cultural... É um rojão de uma orquestra de primeiro mundo que deveria, pelos menos, ganhar uns 3 mil dólares cada. Eles estão ganhando R\$ 800, sem receber janeiro, fevereiro. Já é mês de março e eles não receberam nada ainda⁸⁶.

O secretário de cultura, ao ser questionado, justifica as demissões em razão da falta de qualificação profissional dos músicos e dispara: “você acha que eu abriria mão de músicos universitários para ficar com autodidatas?”.

Segundo José Carlos Teixeira, secretário da cultura, o lugar desses músicos dispensados seria a Orquestra Sinfônica Jovem. “Na Orquestra Juvenil, estariam incluídos estes que não preencheram os requisitos técnicos. Eles seriam bolsistas”, argumenta o secretário. Já Gladson assumiria a função de formar novos talentos junto às bandas do interior⁸⁷.

Sobre os baixos salários, reconhece: “é um dos mais baratos do país. Sabe quanto ganha um músico da Sinfônica da Bahia? R\$ 2.800. Um da Sinfônica de Brasília? R\$ 4.800. Um da Osesp, 8 mil”⁸⁸.

Embora o salário dos músicos de Sergipe seja desproporcional aos de outros estados, realidade vivenciada pela ORSSE desde a sua fundação, a Secretaria de Cultura agracia a população sergipana com vários grupos musicais internacionais durante os anos de 2005 e 2006, exaustivamente divulgados em jornais locais e com a entrada gratuita⁸⁹.

Chama atenção nesse processo a total vinculação do órgão ao poder público

⁸⁶ *Cinform*, Polêmica em torno da Orquestra Sinfônica. Cultura & Variedades, p. 6.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Só para citar a divulgação em dois jornais locais, um semanal e outro diário: nos meses de junho e outubro de 2005 e fevereiro, março, abril, julho e agosto de 2006 há sucessivos *releases* sobre apresentações de músicos e orquestras de vários países, como Inglaterra, Alemanha, Hungria e Rússia.

e a não cobrança de ingresso para o público assistente, o que, segundo Góes, contribui para o fortalecimento da ORSSE e a formação de um público para a música erudita orquestral.

Mesmo quando a ORSSE toca acompanhando músicos de outros estados e até mesmo de fora do Brasil, não é cobrado ingresso. Isso oferece grande contribuição para que a Orquestra seja mais conhecida, pois as pessoas que não teriam condições de frequentar um teatro, podem fazê-lo sem custo algum⁹⁰.

Paradoxalmente, ainda que não fosse cobrada a entrada para as apresentações, a proibição de acesso ao teatro com determinadas vestimentas⁹¹ passa a ser fator impeditivo para aqueles que não têm condições de frequentar um teatro. A casa de espetáculos, ao mesmo tempo em que propicia o acesso gratuito do público às apresentações da ORSSE, identifica para qual público essas apresentações são destinadas. A estrutura da ORSSE, ao final de 2005, é percebida na figura abaixo:



Figura 2: Orquestra Sinfônica de Sergipe. Foto para o calendário 2006 da SEC. Fonte: SEC.

⁹⁰ Góes, *op. cit.*, p. 36.

⁹¹ Por determinação da Secretaria de Cultura, o acesso ao Teatro Tobias Barreto, maior e melhor teatro do estado, é interdito para pessoas com trajés “inadequados”, seja camiseta, bermuda, ou outros considerados impróprios para acesso ao ambiente.

Mas os paradoxos não se bastam por aí. Com a nova direção artística, em 2005, desenvolve-se um projeto piloto iniciado em 2004 na cidade de Itabaiana: a formação de orquestras jovens. Em entrevista a Priscilla Góes, o então secretário de cultura, ao enaltecer a chegada do novo regente e as perspectivas futuras para a orquestra e seus desdobramentos, afirma:

Ele veio em janeiro e permanece até hoje. Ele ampliou os trabalhos, montou o coro sinfônico, fez apresentação pela primeira vez na igreja matriz de Itabaiana no dia do aniversário de emancipação política do nosso município, em vinte e sete de agosto de dois mil e cinco. Depois o concerto de Natal, só com músicas natalinas, na mesma igreja. Montou um coro e a regência ficou com Daniel Freire que já era pianista da orquestra. A coisa tomou um rumo muito grande e com grandes perspectivas de êxito. Agora estamos buscando deixar Itabaiana com sua orquestra Sinfônica Jovem e um projeto mais ambicioso para Aracaju, que envolve o social. Se nós conseguíssemos apoio poderíamos levar para São Cristóvão e Estância, que tem duas filarmônicas de grande força e prestígio na parte dos metais, madeira e percussão e tem três grandes regentes⁹².

Ao mesmo tempo em que faz da orquestra profissional um acesso para poucos pela inacessibilidade às suas apresentações de uma parte da população local, a idéia da expansão de um projeto para formação de orquestras jovens sinaliza a preocupação na formação de ouvintes da música instrumental erudita.

Em 2008, foi aprovado no Senado Federal projeto de lei que altera a lei 9.394/96 – de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, e propõe a obrigatoriedade do ensino da música nas escolas. Espera-se que dessa obrigatoriedade, novas propostas de formação musical espraíem-se, como as já conhecidas Orquestras Jovens. Porém, em 1999, Lima já argumentava:

Quando foi promulgada a LDB 5.692/71 o ensino musical de formação básica foi perdendo espaços consideráveis dentro do sistema de educação nacional, até agora não repostos. Na atual conjuntura, se continuarmos passivos às atuais mudanças, determinadas pela LBD 9394/96, novamente esses espaços serão preenchidos pelas demais áreas artísticas⁹³.

Essa mesma preocupação é apresentada pelo secretário de cultura de Sergipe que, no anúncio de mais uma (polêmica) mudança na regência da ORSSE,

⁹² Góes, *op. cit.*, p. 84.

⁹³ Lima, *op. cit.*, p. 130.

na sua gestão, ao ser questionado sobre o destino do Projeto de Orquestras Jovens apresentado com tanto entusiasmo em abril de 2006 e a proposta de ampliação para os municípios de Laranjeiras, São Cristóvão e Estância, afirma:

Esse é o décimo ano da Lei de Diretrizes e Bases da Educação. O item mais importante que o relator Darcy Ribeiro introduziu foi o retorno da obrigatoriedade do ensino da música e das artes nas escolas públicas e privadas. E o Conservatório de Música de Sergipe não tem dado conta dessa missão, por mais esforço que façam⁹⁴.

A constituição de novas orquestras, vinculadas à Secretaria da Cultura, seria, então, a possibilidade concreta de dar seguimento ao ensino musical e a transformar a vida de determinados grupos segmentados pela desigualdade tão característica da sociedade brasileira. A música, enfoca Medaglia, por ser a expressão que mais acompanha o ser humano na vida, pode fazer com que novos sujeitos dela recorram para conhecer “como é grande e colorido o mundo musical universal”⁹⁵.

Experiências de orquestras jovens no Brasil não são um dado recente, a primeira instaura-se, como sinalizado anteriormente, em 1968, em São Paulo, e na década de 2000 estima-se que se deu o crescimento vertiginoso desse modelo de formação musical. Na atualidade, encontram-se orquestras jovens em quase todos os estados brasileiros, com uma significativa expressão nos estados de Minas Gerais e São Paulo.

Segundo Marx, “é primeiramente a música que desperta o sentido musical do homem; para o ouvido não musical a mais bela música *não* tem sentido algum”⁹⁶. O grande e colorido universo musical só pode ser conhecido se aqueles para quem se destina, conheçam e reconheçam-se nesse universo.

⁹⁴ *Cinform*, “O troca-troca de batutas”. Comando da Sinfônica de Sergipe passa às mãos do paulista Guilherme Mannis, mas Ion Bressan segue à frente das Orquestras Jovens. *Cultura 2 & Variedades*, p. 9

⁹⁵ Medaglia, *op. cit.*

⁹⁶ Karl Marx, *Manuscritos econômico-filosóficos*, III, São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores), 1978, p. 12.

CAPÍTULO 2 - A ARTE COMO POSSIBILIDADE DE MEDIAÇÃO NO SERVIÇO SOCIAL

O que é arte? Qual a sua relação com a vida social? Qual o objetivo em trazer essa discussão para o Serviço Social?

Faz-se necessário destacar que a concepção de arte nesse trabalho deve ser entendida na perspectiva da sociabilidade humana. Não se pretende aqui desenvolver um estudo sobre estética, filosofia ou psicologia da arte, mas apreendê-la como um determinante da vida social e, enquanto tal, uma possibilidade de mediação no trabalho do assistente social na atualidade.

Para compreender, então, essa dimensão, faz-se mister analisar a arte e a sua necessidade na sociedade hodierna, face às profundas alterações que trazem ao cotidiano das pessoas que dela se apropriam. Nesse sentido, a opção teórica aqui empreendida ampara na tradição marxista, como um legado importante para desvelar a relação a que se propõe nesse capítulo.

Antônio Callado, no prefácio de *A necessidade da arte*, argumenta que as condições inerentes à sociedade capitalista levam ao isolamento do artista, cada vez mais distanciado do povo. Se a arte, na evolução humana, tem uma dimensão coletiva, essa é paulatinamente subsumida nessa sociedade. Para Callado,

À medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais “independente” da vida dos outros homens e, portanto, esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo a permanente escalada de si mesmo¹.

Decorre que o principal problema da arte no capitalismo é criar uma nova ponte entre o povo e o artista. Mas é uma operação difícil, porque se “a princípio o

¹ Antonio Callado in: Ernst Fisher. *Op. cit.*, p. 8.

capitalismo, forçando o artista para fora do mecenato, deu-lhe também um grande momento histórico de livre criação”²; por outro lado, o processo de individualização presente na sociedade capitalista trouxe-lhe uma idéia de liberdade de criação tal que o artista passou, em determinado momento, a criar para seus pares.

A arte está presente, lembra Callado, em todos os momentos da evolução da sociedade, na qual o artista “faz do homem do seu tempo um retrato imortal”³, tal como o fizeram “os pintores da Renascença ou os músicos do século XVIII”⁴. Mas, assegura Fisher, é importante compreender que o trabalho do artista “é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante”⁵.

A preocupação em compreender a arte e sua relação com a vida social não é algo novo na sociedade moderna: podem-se encontrar no século XIX suas raízes. Os filósofos do século XIX dão importante passo nessa direção e encontram na poesia e na literatura as manifestações que vicejam essa aproximação, pois a arte da palavra exprime toda a possibilidade de acesso ao conhecimento, conforme lembra Plekhânov ao citar Tchernishevski: “a importância das artes e, em especial a *mais séria delas*, a poesia, reside na massa de conhecimentos que se difundem na sociedade”⁶.

Da compreensão da arte como produção coletiva, fator preponderante nas sociedades primitivas pelo caráter místico/mágico da expressão artística, Fisher acentua que na sociedade de classes a arte é recrutada a serviço dos propósitos

² Idem, p. 9.

³ Idem, p. 8.

⁴ Ibidem.

⁵ Ernst Fisher, idem, p. 14.

⁶ Georg Plekhânov. *A arte e a vida social*, São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 12.

particulares das classes, rompendo o vínculo íntimo entre a arte e o culto.

Na sociedade recém dividida em classes, o papel do feiticeiro era repartido entre o do artista e o do sacerdote, aos quais se acrescentavam depois o médico, o cientista e o filósofo. O íntimo vínculo entre a arte e o culto só gradualmente veio a ser rompido. Mas, mesmo depois desse rompimento, o artista continuou a ser o representante e porta-voz da sociedade. Dele não se espera que importune o público com sua vida privada, seus assuntos particulares; sua personalidade é irrelevante e ele é julgado apenas por sua habilidade em fazer-se o eco e o reflexo da experiência comum, dos grandes eventos e idéias do seu povo, da sua classe e do seu tempo⁷.

O papel social do artista plasma-se no do produtor da arte para um determinado público consumidor. Desenvolve-se um mercado da arte, com a transformação *pari passu* do artista, o produtor, e da arte, sua mercadoria.

Evidencia-se na arte uma função social que permite trazer a reflexão sobre as relações entre o homem e a natureza e o homem e a sociedade, no sentido de “restaurar a unidade humana perdida”⁸ pela complexificação da sociedade de classes que exacerba a condução da vida individual em contraponto à existência coletiva, ou seja, à arte cabe “unir o pessoal ao universal”⁹.

É fato comum, dentre os estudiosos da arte, destacar que é no capitalismo mercantil que se desenvolve a centralização da personificação, da subjetivação do indivíduo como um produto das novas condições sociais, o que traz um importante aspecto no tocante à arte: o reflexo da sociedade.

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social*¹⁰.

A percepção de que a arte e as expressões artísticas trazem em si um “reflexo” da sociedade é um fato de tensão entre os estudiosos e pensadores da Estética. A explicitação da arte como reflexo é a base da *Estética*, de Lukács. No

⁷ Fisher, *op. cit.*, p. 51.

⁸ Idem, p. 52.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Idem, p. 57.

prólogo dessa obra, o autor indica que o ponto de partida para uma interpretação materialista da arte, numa ruptura com o idealismo filosófico, é sua concepção “como un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta”¹¹.

Uma das teses fundamentais do autor é que todas as formas de reflexo analisadas na totalidade da vida cotidiana – seja ciência, seja arte – reproduzem a mesma realidade objetiva, mas se faz necessário romper com a noção de reflexo como algo mecanicamente formulado; como uma reprodução fotográfica. A ciência e a arte são exemplificações da capacidade humana de refletir a sociedade. Para o autor,

La diferenciación es pues – ante todo en los terrenos de la ciencia y el arte – un producto del ser social, de las necesidades nacidas de él, de la adaptación del hombre a su entorno, del crecimiento de sus capacidades en interacción con la necesidad de estar a la altura de tareas nuevas cada vez¹².

Konder, ao analisar a obra de Lukács e suas aproximações com a arte, indica que na obra *História e Consciência de Classe* há uma rejeição à teoria do reflexo como definição do conhecimento, mas em suas obras subsequentes “o autor húngaro reformulou o seu ponto de vista e passou a admitir que a consciência – e, com ela também a consciência artística – *reflete* a realidade”¹³. Ele lembra que para definir o reflexo do real na consciência, Lukács amparou-se em Lênin, que argumenta:

¹¹ George Lukács, *Estética*, vol. I, livro 1, Barcelona; México, D.F.: Grijalbo, 1967, p. 21.

¹² Idem, p. 22.

¹³ Leandro Konder, *Os marxistas e a arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 151. Cumpre ressaltar que o ensaio inerente a Lukács neste livro não contempla a sua obra “Estética”; Quando se refere às particularidades da obra de Lukács, Konder enfatiza nela a defesa da sua concepção do *realismo*, tão caro às suas idéias sobre estética. “*Realista* significa: pôr a nu a estrutura das causas que regem a vida social; desmascarar o ponto de vista imperante como o ponto de vista da classe dominante; adotar, para escrever, o ponto de vista da classe que preparou as soluções mais amplas para os problemas mais prementes que afligem a sociedade humana; salientar o aspecto dinâmico do desenvolvimento social; visar um tipo de concreto que encoraje à abstração generalizante” (p. 147).

Quando a inteligência humana aborda a coisa individual e dela extrai uma imagem, um conceito, isso não é um ato simples, imediato, morto, não é um reflexo no espelho, e sim um ato complexo, de dupla face, zigzagueante, um ato que implica na possibilidade de um vôo imaginativo para fora da vida¹⁴.

Agnes Heller, no artigo *A estética de Georg Lukács*, sugere que o ponto de partida para a criação da síntese estética em Lukács é o lugar da obra de arte. Para a autora, a pergunta lukacsiana para analisar a arte centraliza na obra, e não no juízo estético, a pesquisa, numa contraposição ao idealismo de Kant e Hegel: “As obras de arte existem. O que é que lhes permite existir?”¹⁵.

No prólogo da *Estética*, Lukács diz ser imprescindível para apreensão da essência do estético a inter-relação com os demais modos de objetivação da vida social: “La comparación más importante es con la ciencia; pero también es imprescindible descubrir la relación de lo estético con la ética y la religión”¹⁶. Se o idealismo filosófico hierarquiza essas relações e concentra na beleza o seu interesse estético, para Lukács esse idealismo “resulta ser un obstáculo para la conceptualización adecuada de situaciones objetivas específicamente estéticas”¹⁷.

Lukács rompe, pois, com a interpretação de que o belo e o agradável sejam o problema central da estética, fazendo-se necessário compreender a arte enquanto *produto humano*. Nessa direção, argumenta Heller, ele busca “na antropologia e na ontologia marxista a chave para a compreensão desse para-nós de que são capazes as obras em si, concluindo que elas podem ser ‘retraduzidas’ na linguagem afetiva e

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Agnes Heller. *A estética de Georg Lukács*, In: Novos Rumos, n. 2, São Paulo, 1986., 121.

¹⁶ Lukács, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷ Idem, p. 19. Konder, *op. cit.*, reforça a necessidade de partir das raízes hegelianas para desenvolver uma concepção marxista da arte. Ele lembra que “no enfoque hegeliano, a arte aparece como a expressão de um estágio já superado da consciência humana em seu caminho para a racionalidade absoluta. Depois do *momento artístico* – acima dela – Hegel colocou o *momento religioso* e o momento filosófico. A arte não passaria, assim, de uma preparação sensível para o conhecimento filosófico, quer dizer, para o conhecimento racional plenamente desenvolvido” (p. 26).

intelectual dos homens”¹⁸.

Heller enfatiza, ainda, que na relação com a vida cotidiana *todo o homem torna-se homem inteiramente* na criação e no recebimento da arte. A autora lembra que uma obra de arte na sua criação faz com que o conteúdo plasme-se numa forma; no recebimento a forma é retraduzida em conteúdo, em razão do seu poder evocador.

Ainda hoje (1968), ele considera uma obra uma mônada fechada, uma mônada em si, que só se torna uma realidade para nós graças à sua ação evocativa sobre o sujeito que a recebe. Se a obra é capaz de exercer essa ação, é porque, embora em si, ela traz de maneira latente esse caráter de para-nós¹⁹.

Nesse sentido, a obra de arte tem por função a desfetichização da vida cotidiana, por meio da catarse, “sinônimo da purificação obtida pela identificação do indivíduo com a causa da humanidade”²⁰. A eficácia, ou ineficácia, da catarse nascida da criação artística depende de muitos fatores, “pode ocorrer que *uma única* obra baste para exercer uma ação direta sobre a vida, [ou] que toda uma série de obras seja necessária para penetrar lentamente, através do gosto e da cultura, na maneira de viver dos homens”²¹.

A importância da categoria reflexo dá-se nessa direção. O reflexo, para Lukács, rompe com as imagens sugeridas pela palavra e as interpretações presentes no século XVIII, principalmente no idealismo filosófico. Para ele a arte é concebida como “un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la

¹⁸ Heller, *op. cit.*, p. 122.

¹⁹ *Idem*, p. 121.

²⁰ *Idem*, p. 126.

²¹ *Idem*, p. 127.

realidad, en las que aquél refleja a ésta”²². E o reflexo, interpreta Agnes Heller, é “a expressão de um fato ontológico: o fato de que a realidade, sendo uma e contínua, apresentará em todas as suas esferas conexões para as quais prevalecem as *mesmas categorias fundamentais*”²³.

Reflexo e mimese, ou *mímesis*, constituem grande importância na estética lukacsiana. Como um fenômeno social universal, embora irrelevante na vida cotidiana e na ciência, a mimese desempenha um papel de destaque na arte: “cabe à mimese uma *missão social* (que já na magia lhe cabia) e ela constitui uma forma de assimilação ativa da realidade, uma forma que possui *a priori* um caráter evocador”²⁴.

Essa perspectiva de arte como reflexo da realidade social está também presente em vários autores da tradição marxista, os quais rechaçam na arte uma visão utilitarista ou de arte pela arte, esta última entendida como uma tendência que surge espontaneamente em razão do divórcio entre os artistas e o meio social que os rodeia.

Trata-se de um divórcio com regime imperante, acompanhado “de um sentimento de simpatia para com a *nova sociedade* que se estava gerando nas entranhas da velha sociedade e se dispunha a substituí-la”²⁵. Para os românticos, todavia, o divórcio com a sociedade que os rodeia, expressão da Revolução Francesa, é irremediável. Há que se considerar, entretanto, que o que se rotula como “romantismo” expressa também a capacidade crítica de interpretar a sociedade em vigor.

²² Lukács, *op. cit.*, p. 21. E continua: “Una de las ideas básicas decisivas de esta obra es la tesis de que todas las formas de reflejo – de las que analizamos ante todo de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte – reproducen siempre la misma realidad objetiva”.

²³ Heller, *op. cit.*, p. 129.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Plekhânov, *op. cit.*, p. 23.

Plekhânov insere no estudo sobre a arte o seu papel como meio de comunicação privilegiado, porque entende que é mérito da obra de arte “atingir” os sentimentos, como meio de uma comunicação espiritual. O autor argumenta que “quanto mais elevado é o sentimento expresso pela obra de arte, tanto melhor pode ela desempenhar, em igualdade com as demais circunstâncias, seu papel de comunicação”²⁶.

O autor aborda um aspecto importante na concepção da arte, a arte como fenômeno social, porque exprime não só os sentimentos dos homens, também os seus pensamentos, “*mas não os manifesta em forma abstrata, porém com imagens vivas [em que] reside seu traço mais distintivo*”²⁷. É claro que essa discussão passa também por outras: a concepção idealista e a concepção materialista da arte no interior da tradição marxista.

Konder, ao analisar a contribuição de Plekhânov para a tradição marxista, indica-lhe o mérito das primeiras grandes críticas de arte de orientação marxista, mas seus argumentos recaem no materialismo vulgar, por defender “o princípio materialista da dependência da arte em relação à vida social [e] dá-lhe uma formulação estreita de dependência *servil* da criação estética ante a ditadura implacável das circunstâncias sócio-econômicas”²⁸. Ressalta, ainda, que, na relação conteúdo/forma, o autor em questão reduz o problema colocado pela obra de arte à imediatez dos aspectos históricos e de conteúdo, subestimando as questões formais. Escreve Plekhânov:

Por que os românticos desprezavam os “burgueses” de sua época? Sabemos a razão: porque os “burgueses” punham acima de tudo, segundo expressão de Teodoro de Banville, a moeda de cinco francos. E que defendem em suas obras escritores como De Curel, Bourget e Hamsun? Defendem relações sociais que constituam para a burguesia uma fonte de

²⁶ Idem, p. 32

²⁷ Idem, p. 86.

²⁸ Konder, *op. cit.*, p. 41.

muitíssimas moedas de cinco francos. Que longe estão esses escritores do romantismo dos bons e velhos tempos! E que foi que os afastou? Nada mais que a marcha implacável do desenvolvimento social²⁹.

E acrescenta, de forma a tornar contundente a sua afirmação anterior: “Quanto mais se iam aguçando as contradições internas inerentes ao modo de produção capitalista, mais difícil era aos artistas que permaneciam fiéis ao pensamento burguês continuar sustentando a teoria da arte pela arte³⁰”.

Ao analisar a contribuição de Plekhânov, Konder lembra sua defesa firme do “princípio da dependência da arte em relação à vida social, esforçando-se por desenvolver esta idéia fundamental do materialismo histórico³¹”.

Ao sinalizar a necessidade de apreender a arte numa perspectiva materialista histórico-dialética e distante de uma característica hierárquica fruto do idealismo, Lukács lembra que no marxismo a rigidez da sistematização hegeliana impediu a relação entre o materialismo dialético e materialismo histórico. No marxismo:

La complicada interacción entre materialismo dialéctico y materialismo histórico es ya en sí misma señal relevante de que el marxismo no pretende deducir fases históricas de desarrollo partiendo del despliegue interno de la Idea, sino que, por el contrario, tiende a captar el proceso real en sus complicadas determinaciones histórico-sistemáticas.³²

Para esse autor,

La unidad de determinaciones teóricas (en este caso estéticas) e históricas se realiza, en última instancia, de un modo sumamente contradictorio y, consiguientemente, no puede aclararse, ni en el terreno de los principios ni en el de los casos concretos, sino mediante una colaboración ininterrumpida del materialismo dialéctico con el materialismo histórico³³.

Na sua obra inacabada (somente a primeira parte fora concluída)³⁴, Lukács

²⁹ Plakhânov, *op. cit.*, p. 52.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Konder, *op. cit.*, p. 40. Segundo Konder, sua influência no processo da revolução bolchevista fez com que Lênin indicasse aos jovens do Partido o estudo de suas obras filosóficas como necessário para tornar-se um verdadeiro comunista.

³² Lukács, *op. cit.*, p. 13-14.

³³ *Idem*, p. 14.

³⁴ Ao apresentar o planejamento da obra, Lukács indica que a primeira parte e a segunda parte, porque se trata de expressar conceitualmente a essência objetiva do estético, terão por base o

planeja estabelecer uma análise da estética numa perspectiva do método marxiano, pois “estos estudios no quieren ser más que una aplicación, lo más correcta posible, del marxismo a los problemas de la estética”. Tem a finalidade de contribuir com elementos que, em sua opinião, não se concretizaram nas obras anteriores de autores marxistas, e que, após ascensão de Stalin na União Soviética, tornaram-se menos significativas para o legado de Marx quaisquer interpretações sobre estética.

A arte é um produto humano refletindo sua realidade, e realiza tanto no criador quanto no receptor a unidade individual do sujeito com o objeto, de forma que na expressão de sua obra “embora seja uma coisa em-si, contém ao mesmo tempo algo para-nós, contém o sujeito nela, contém algo tanto do sujeito criador como do sujeito receptor virtual”³⁵.

Faz-se necessário, todavia, compreendê-la como uma necessidade humana, conforme sinalizado no início deste capítulo.

Dentre os autores sinalizados anteriormente, encontra-se uma obra cujo título sugere a apropriação do tema em questão: *A necessidade da arte*, de Ernst Fisher. Konder, no capítulo dedicado a esse autor, aproxima-o inicialmente das posições lukacsianas sobre a arte, para em seguida complementar que ele “se afastou das posições de seu antigo mestre e diverge dele no enfoque de diversas questões. Em face da arte moderna, por exemplo, (...)”³⁶.

Esse afastamento, relativo à obra de arte moderna, não impede que a sua obra tenha uma grande receptividade e influência. Ao contrário, Konder reconhece em Fisher “um crítico de amplos horizontes ideológicos e culturais, um teórico de

materialismo dialético; e a terceira parte fundamenta-se no materialismo histórico, porque se volta às determinações e peculiaridades históricas da gênese das artes, seu desenvolvimento, suas funções, quer dizer, estuda-se o problema do desenvolvimento desigual na gênese, no ser estético, nas obras e no efeito das artes. Cf. Lukács, *op. cit.*

³⁵ Heller, *op. cit.*, p. 130.

³⁶ Konder, *op. cit.*, p. 216

inegável talento [que] a despeito do seu *impressionismo*, assinala um êxito na renovação da crítica marxista”³⁷.

Fisher considera, ao citar as obras de Homero, Ésquilo e Sófocles, que a percepção das obras de arte deve considerar as potencialidades ilimitadas que as tornam contemporâneas. Perceber nas obras desses autores, diz Fisher, o reflexo das “condições rudimentares de uma sociedade baseada na escravidão”³⁸, torna-as marcos envelhecidos, pertencentes ao passado.

Todavia, na medida em que, no interior daquela sociedade, descobriram [os autores] a grandeza do homem, deram forma artística aos seus conflitos e às suas paixões e exprimiram potencialidades ilimitadas, permanecerão sempre modernos, atuais³⁹.

Fisher ainda argumenta que “quanto mais conhecemos trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade deles, seus elementos contínuos e comuns”⁴⁰. Trata-se de buscar nos fragmentos a composição da humanidade, pois na sua função a arte “concerne sempre ao homem *total*, capacita o ‘Eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser”⁴¹.

Ao explicitar as origens da arte e explicar a sua natureza, Fisher reporta-se à concepção do trabalho e sinaliza na arte uma forma de trabalho, uma atividade que permitiu historicamente a relação teleologicamente orientada entre ser humano e natureza. Para isso, analisa na evolução humana, o papel das ferramentas e da linguagem no alvorecer dessa atividade humana.

O autor, ainda, assegura que nesse processo evolutivo a consciência tem um papel fundamental pela capacidade de incluir “um propósito no processo de trabalho,

³⁷ Idem, p. 220.

³⁸ Fisher, *op. cit.*, p. 18.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Idem, pp. 18-19.

⁴¹ Idem, p. 19.

que só ocorre depois de se adquirir uma experiência manual concentrada⁴². O olhar para trás cria essa idéia de propósito, pois “o *fazer* consciente e o *ser* consciente se desenvolveram no trabalho, com o trabalho e só num estágio superior é que surgiu um propósito claramente reconhecido⁴³, como aquele que transforma instrumento em magia.

Num primeiro momento, a arte era magia, e não se diferenciava da religião e da ciência, mas fundia-se nelas, pois era um “instrumento mágico e servia ao homem na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais⁴⁴. Nesse sentido, como uma arma da coletividade humana em luta pela sobrevivência, a sua função foi “de conferir poder: poder sobre a natureza, poder sobre os inimigos, poder sobre o parceiro de relações sexuais, poder sobre a realidade (...) no sentido do fortalecimento da coletividade humana⁴⁵.

Segundo Fisher, o caráter coletivo da arte nunca foi inteiramente perdido, “mesmo muito depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes⁴⁶, nas quais “as classes procuram recrutar a arte – a poderosa voz da coletividade – a serviço de seus propósitos particulares⁴⁷. Mas esse recrutamento não se deu isolado do próprio movimento histórico em que as classes refundam-se na sociedade.

Nesse contexto deve-se esclarecer que a tarefa do artista é, então, “expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e

⁴² Idem, p. 29.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Idem, p. 44.

⁴⁵ Idem, p. 45.

⁴⁶ Idem, p. 47.

⁴⁷ Idem, p. 50.

entre o homem e a sociedade”⁴⁸, para desvendar o enigma dessas relações. Nas palavras de Konder, com a divisão social do trabalho “a arte se vinculou aos antagonismos de classe (que não existiam no período anterior) e passou a ser um meio para cada indivíduo se ligar à coletividade dilacerada”⁴⁹.

O capitalismo, com a sua peculiaridade de transformar tudo em mercadoria, também o fez à arte e ao artista essa transformação. Na sua essência, o capitalismo não se configura “uma força social propícia à arte, disposta a promover a arte”⁵⁰. A apropriação da arte pelo capitalista dá-se pela necessidade do embelezamento ou investimento: “desse modo, ao mesmo tempo em que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos”⁵¹, analisa Fisher.

É importante salientar que é no Renascimento onde se dá a primeira onda do avanço burguês e traz novos mundos que se abrem aos artistas. A segunda onda do avanço burguês, com a revolução democrático-burguesa que atinge o clímax na Revolução Francesa, leva o artista a exprimir as idéias do “seu tempo, em sua orgulhosa subjetividade, pois essa subjetividade era a subjetividade do homem livre que lutava pela causa da humanidade, pela unidade do seu país e da espécie humana como um todo”⁵².

É importante destacar que na metade do século XIX

Os artistas e as artes entravam no mundo capitalista da produção de mercadorias em sua forma desenvolvida, com sua completa alienação do ser humano, com a exteriorização e materialização de todas as relações humanas, com a divisão do trabalho, a fragmentação e a rígida especialização, com o obscurecimento das conexões sociais e como crescente isolamento e a crescente negação do indivíduo⁵³.

⁴⁸ Idem, p. 52.

⁴⁹ Konder, *op. cit.*, p. 217.

⁵⁰ Fisher, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Idem, p. 62.

⁵³ Idem, pp. 62-63.

Nesse sentido, Konder lembra que os aspectos relativos à subjetividade, em razão da individualização do ser humano, têm significativo aporte nas relações sociais. Para esse autor, é importante ressaltar que o espírito coletivo, historicamente associado à arte, é suplantado em razão da competição – centro das relações na sociedade em vigor. O desenvolvimento do capitalismo atinge um patamar no qual

A subjetividade se desenvolveu, mas seu desenvolvimento se deu em condições que não ensejaram um aprofundamento na comunicação intersubjetiva, porque o espírito comunitário não pode se impor onde a vida prática se rege pela competição mais exacerbada entre os indivíduos⁵⁴.

Fisher acentua que os estilos artísticos são representações do movimento da sociedade e de sua ideologia. Lembrando Hauser, Fisher assevera que “as formas artísticas não são exclusivamente formas da consciência individual, óptica e, oralmente, condicionadas, mas também exprimem uma *visão de mundo* socialmente condicionada”⁵⁵. Assim, sob a vigência do capitalismo, vários estilos, ou métodos, são desenvolvidos na arte⁵⁶.

O romantismo, “reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento”⁵⁷ foi atitude dominante na Europa. Mas não se configurou da mesma forma na Europa ocidental e oriental. No primeiro caso, o artista enfrenta o mundo burguês e clama por uma comunidade ideal; no segundo, em razão de uma sociedade ainda sob o jugo de um medievalismo decadente, “significava pura e simplesmente rebelião”⁵⁸.

Ao mesmo tempo, desenvolvem-se dois movimentos: o da arte pela arte e o

⁵⁴ Konder, *ibidem*.

⁵⁵ Fisher, *op. cit.*, p. 170.

⁵⁶ Aqui reside a crítica de Konder à obra de Fisher. Ao contrapor a idéia de que o realismo não configura o sentido da arte, afastando-se de Lukács, Fisher contribui para a parcialização da sua interpretação. Cf. Konder, *op. cit.*

⁵⁷ Fisher, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁸ *Idem*, p. 67.

realismo. Ambos constituem métodos que se contrapõem às preocupações da classe burguesa com os negócios. Se o primeiro caracteriza-se pelo protesto ao utilitarismo na arte, o segundo caracteriza-se pela crítica da sociedade.

Chama atenção, todavia, nesse processo de desenvolvimento da sociedade capitalista, a *objetificação* das relações sociais em razão da crescente especialização e divisão do trabalho. Trata-se de um mundo onde, sob a égide da produção de mercadorias, “os objetos têm mais força do que os homens. Os objetos tornam-se um ‘destino’, o *daeman ex machina*”. Na sociedade industrial, trata da alienação⁵⁹.

A alienação é a palavra-chave para compreender a arte e a literatura do século XX, afirma Fisher. Ao mesmo tempo em que o avanço tecnológico leva a conquistas em todos os níveis da vida, com o domínio pleno da natureza, é “precisamente esse mesmo poder sobre as forças da natureza que intensifica também a sensação de impotência, despertando terrores apocalípticos”⁶⁰.

O século XX figura como o século da decadência da classe burguesa e no campo da arte atinge diretamente a sua necessidade. Não há mais um caráter mágico, tudo é reprodução mecânica cada vez mais aperfeiçoada, que responde à “colossal indústria do entretenimento que serve a vastas massas de consumidores de arte”⁶¹.

Mas a arte ainda configura uma necessidade. Para uma sociedade que se caracteriza cada vez mais como estimuladora do individualismo exacerbado, do

⁵⁹ “Hegel e o jovem Marx desenvolveram filosoficamente o conceito de alienação. A alienação do homem começa quando ele se separa da natureza através do trabalho e da produção... Na medida em que o homem vai se tornando mais capaz de dominar e transformar a natureza e todo o mundo circundante, também vai-se vendo em face de si mesmo e do seu trabalho como um estranho e acaba rodeado de objetos que, embora produzidos pela sua atividade, tendem a crescer fora do seu controle e a impor cada vez mais fortemente o homem as suas leis de objeto”. Cf. Fisher, Idem, pp. 94-95.

⁶⁰ Idem, p. 100.

⁶¹ Idem, p. 117.

isolamento e dissociação do todo, da coletividade, a arte, configura-se como um dos meios pelo qual se potencializa a totalidade do ser humano.

Nas palavras de Fisher:

O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que ele é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e de idéias⁶².

O abalo desse reflexo dá-se na vida cotidiana, de forma a fragmentar a imagem de um mundo fetichizado no âmbito da experiência estética. Para Heller, “o receptor da obra de arte não deixa de se colocar (no mais das vezes, de modo inconsciente) a questão: *em que medida* o mundo é humano?”⁶³, que o faz pensar no mundo da obra de arte e em seu próprio mundo.

Ainda que esse mundo esteja transfigurado pelo próprio desenvolvimento da sociedade capitalista, com seu mecanismo de aprisionamento e alienação, o efeito pretendido de suprimir as desigualdades sociais e o componente de luta de classes é paulatinamente reinterpretado no sentido da superação. Com efeito, “a obra de arte deve apoderar-se da platéia não através da identificação passiva, mas através de um apelo à razão que requeira ação e decisão”⁶⁴.

2.1. A Mediação da Arte no Serviço Social

Pensar a mediação da arte no trabalho profissional do assistente social é uma tendência do início do século XXI, como uma resultante da consolidação do projeto

⁶² Idem, p. 13.

⁶³ Heller, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁴ Fisher, *op. cit.*, p. 15.

profissional do Serviço Social e em razão da apropriação teórica de autores da tradição marxista que ampliam o legado de Marx, especialmente Georg Lukács e István Mézaros.

A atividade profissional, historicamente associada ao desenvolvimento de serviços, consolida-se no sentido de dar acesso a direitos. Na literatura profissional, a categoria mediação passa a ter esse significado (de categoria), a partir da implantação de um projeto profissional na década de 1980 e é potencializada na década de 1990, principalmente com trabalhos de pós-graduação difundidos por meio editorial⁶⁵.

Pode-se inferir que a categoria mediação é muito difundida no meio profissional, com vários significados, principalmente quando relacionada com instrumentalidade. Há estudos que apontam na relação profissional/usuário uma mediação entre sujeitos, deslocando seu significado, para o nível do senso comum, por exemplo, o profissional que medeia a relação, como uma ponte entre o serviço e o usuário – aqui o sujeito é ele mesmo a mediação; ou o desenvolvimento de determinada atividade junto aos usuários, na qual, a atividade em si “é” a mediação.

Essa situação também se configura em outras áreas, por exemplo, a Educação, como sinalizam Almeida et al.

Embora seja de uso freqüente entre os educadores, esta categoria tem sido empregada de modo impreciso, pois é geralmente aplicada no sentido de termo médio numa relação entre dois elementos equidistantes, na ligação entre dois termos distintos, ou na passagem de um termo a outro; podendo, também, referir-se ao processo de harmonização de conflitos (...). Desta forma, atribui-se à *mediação* uma característica não concernente a ela, que é a de harmonizar ou eliminar a diferença existente entre os pólos ensino/aprendizagem, conhecimento científico/experiência cotidiana, ou ainda entre o professor e o aluno⁶⁶.

⁶⁵ Dois estudos são importantes nesse contexto: Reinaldo Nobre Pontes, *Mediação e Serviço Social* e Yolanda Guerra, *A instrumentalidade do Serviço Social*.

⁶⁶ Cf. José Luís Vieira de Almeida et al. *Mediação pedagógica: dos limites da lógica formal à necessidade da lógica dialética no processo ensino-aprendizagem*, p. 1-2. <http://www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/.../gt04-1724--int.pdf>

Enfatiza-se, contudo, que este trabalho entende a categoria mediação como uma relação pautada na negação e no reflexo, que atinge a superação do imediato pelo mediato, conforme sinalizado por José Luís Vieira de Almeida⁶⁷. Trata-se de uma categoria central para a interpretação da relação sujeito/objeto e conhecimento/experiência em razão da superação da linearidade e da hierarquia dos termos passíveis de mediação.

Almeida analisa a categoria mediação no campo da Educação, por se tratar de um elemento central na relação de aprendizagem e traz luzes à compreensão dessa categoria. Diz o autor que como categoria filosófica, a mediação tem seu pleno desenvolvimento com Hegel, e se faz presente nas reflexões de Marx e de Lukács. Dado o caráter dialético das reflexões desses autores, não se pode percebê-la como produto, mas como um *processo*, haja vista ser fundada na tensão e no movimento⁶⁸.

A mediação é, pois, entendida por meio da negação mútua dessa relação, uma vez que o movimento não apresenta limites, começo ou fim, em razão de sua continuidade, em contraposição à idéia de mediação amparada pelo sentido da unificação, da igualdade e da relação entre dois elementos antagônicos que por meio da mediação alcançam uma harmonia e equilíbrio, que é uma das interpretações dessa categoria.

Almeida et al. enfatizam que

O movimento e a negatividade da *mediação* somente adquirem sentido na perspectiva da superação, outra categoria da lógica dialética. Assim, o movimento que não admita a negatividade não pode superar a contradição inerente a ela. Na lógica dialética, o movimento, a totalidade, a contradição e sua superação, constituintes da *mediação*, não podem ser compreendidos de modo linear, o que os tornaria acumulativos. Por isso, a circularidade, presente na dialética hegeliana e em Marx, impede o estabelecimento da

⁶⁷ Cf. José Luís Vieira de Almeida. *Tá na rua: representações das práticas dos educadores de rua*. São Paulo: Xamã, 2001.

⁶⁸ Idem.

linearidade e da hierarquia entre os termos passíveis de *mediação*⁶⁹.

Assim entendida, a mediação é um dos elementos responsáveis pela relação entre o mediato e o imediato, que os une, separa-os e distingue-os, isto é, “a *mediação* permite, pela negação, que o imediato seja superado no mediato, e que do fenômeno se atinja a essência, sem que os primeiros sejam anulados ou suprimidos”⁷⁰. Significa dizer que “a mediação é responsável pela reflexão recíproca de um termo no outro”⁷¹. Para os autores,

Portanto, o mediato não supera o imediato, quem o faz é a *mediação*, fato que também ocorre em relação ao fenômeno e à essência, por isso, a força inerente e necessária à superação não se manifesta nos pólos da relação, ela é uma propriedade da *mediação*. Porém, a *mediação* não se restringe somente a uma relação pautada na negação e no reflexo, pois ela é, sobretudo, o modo pelo qual se dá a superação⁷².

No âmbito do Serviço Social, a mediação torna-se uma categoria mais firmemente debatida e refletida quando se trata da instrumentalidade. Yolanda Guerra, no artigo A instrumentalidade no trabalho do assistente social, ao enunciar a necessidade de uma adequada interpretação refere instrumentalidade “a *uma determinada capacidade ou propriedade constitutiva da profissão*, construída e reconstruída no processo sócio-histórico [que se] constitui numa condição concreta de reconhecimento social da profissão”⁷³. Nesse sentido, não se pode relacioná-la a um conjunto de instrumentos e técnicas, ou seja, à instrumentação técnica.

Essa distinção faz-se importante em razão “do significado sócio-histórico da instrumentalidade como condição de possibilidade do exercício profissional”⁷⁴, refletida em três níveis. O primeiro nível associa diretamente à

⁶⁹ José Luís Vieira de Almeida et al., p. 2.

⁷⁰ Idem, p. 3.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Yolanda Guerra. *A instrumentalidade no trabalho do assistente social*, p. 1-2. http://www.cress-mg.org.br/.../2007.05.19_plenaria5_yolandaguerra.doc

⁷⁴ Idem, p. 7.

instrumentalidade do Serviço Social face ao projeto burguês, o que significa a capacidade que a profissão porta (dado ao caráter reformista e integrador das políticas sociais) de ser convertida em *instrumento*, em meio de manutenção da ordem, a serviço do projeto reformista burguesia⁷⁵.

O segundo nível vincula-se à *instrumentalidade das respostas profissionais*, diretamente referida “à sua peculiaridade operatória, ao aspecto instrumental-operativo das respostas profissionais frente às demandas das classes, aspecto este que permite o reconhecimento social da profissão”⁷⁶. No segundo nível, a instrumentalidade do exercício profissional se expressa nas funções que lhes são requisitadas; no horizonte do exercício profissional; e nas modalidades de intervenção que lhes são exigidas. Nesses casos, enfatiza Guerra, “abstraídas de mediações subjetivas e universalizantes (...) estas respostas tendem a perceber as situações sociais como problemáticas individuais (...)”⁷⁷.

Mas é no terceiro nível que Guerra aproxima instrumentalidade e mediação.

Diz a autora:

Se é verdade que a Instrumentalidade insere-se no espaço do singular, do cotidiano, do imediato, também o é quando ela, ao ser considerada como uma particularidade da profissão, dada por condições objetivas e subjetivas, e como tal sócio-históricas, pode ser concebida como campo de mediação e instância de passagem.⁷⁸

Mediação, no Serviço Social, é entendida, portanto, como “uma instância de passagem” e dada sua inserção no “espaço do singular, do cotidiano, do imediato” configura-se uma particularidade da profissão.

Mas a autora alerta: a mediação, nesse sentido, ampara-se em Lukács, que a traduz em duas ordens que se inter-relacionam: mediação de primeira ordem, que relaciona homem/natureza por meio do trabalho e desenvolve “a consciência, a linguagem, o intercâmbio, o conhecimento, mediações estas em nível da reprodução

⁷⁵ Idem, p. 8.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Idem, p. 10.

⁷⁸ Idem, p. 11.

do ser social como ser histórico, e, portanto, postas pela práxis”⁷⁹; e mediação de segunda ordem, que se refere aos complexos sociais, tais como “a ideologia, a teoria, a filosofia, a política, a arte, o direito, o Estado, a racionalidade, a ciência e a técnica”⁸⁰.

Nesse sentido, a arte configura-se uma “matéria-prima e instrumento de trabalho para o assistente social”, como sinaliza Jane Cruz Prates. No artigo sob esse título, Prates, objetiva “dar visibilidade ao uso da arte como instrumento pedagógico, a partir do qual processos sociais reflexivos podem ser mediados”⁸¹ a fim de contribuir “para ações organizativas e educativas que caracterizam uma intervenção social emancipatória, ou junto aos sujeitos usuários dos serviços sociais ou profissionais em formação”⁸².

Prates reforça, ao compreender na arte uma possibilidade de instrumentação profissional (“A expressão dos sujeitos através da arte é importante material para a análise do Serviço Social, pois este desvendamento é condição para planejarmos estratégias de intervenção”⁸³), a idéia de mediação que, como lembram Almeida et al., se dá de forma imprecisa, como relação entre dois elementos que levam à harmonização.

Se se tomam essas pontuações iniciais como necessárias para compreender, na explosão de atividades, projetos e programas sociais no Brasil que, desde os anos 1990, utilizam as expressões artísticas para atingir determinados fins, sempre enfocados como de acesso à cidadania, seria importante desvendar de que forma o uso de expressões artísticas no cotidiano das práticas sociais cumprem, ou não,

⁷⁹ Idem, p. 4.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Jane Cruz Prates, *A arte como matéria prima e instrumento de trabalho para o assistente social*, In: *Textos & Contextos*, v. 6, n. 2, Porto Alegre, 2007, p. 221.

⁸² Ibidem.

⁸³ Idem, p. 7.

essa “determinação”. A arte, afirma Frederico, “é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano, pois nessa a aparência cumpre a sua função de ocultar a essência [e] a arte nos fornece uma realidade autônoma mais alta e verídica”⁸⁴.

Nessa direção, qual o propósito em trazer essa discussão para o debate em torno do Serviço Social brasileiro?

É a partir da segunda metade da década de 1990, por meio dos eventos da categoria, em nível do movimento estudantil ou profissional, que a temática Cultura e Arte passam a ter uma maior expressão. Estaria o Serviço Social brasileiro atento às mudanças no cotidiano da sua prática e às demandas emergentes postas à profissão?

Considerar esse contexto requer que se busque revelar que o debate em torno do Serviço Social na última década reflete, e é um reflexo de, um processo de mudança que há mais de 30 anos amadurece no seio da profissão, que possibilitou sobremaneira a constituição de novas direções para o Serviço Social, malgrado as discussões sempre presentes em torno da formação profissional, que ora avança na direção de uma perspectiva hegemônica, ora recupera traços de uma ofensiva que se pode considerar neoconservadora⁸⁵ na profissão. Esse movimento dá-se no plano político, mas também nas dimensões teórico-metodológicas, ético-políticas e técnico-operativas da formação profissional.

O movimento presente na profissão no limiar do terceiro milênio, aqui

⁸⁴ Celso Frederico, *Cotidiano e arte em Lukács*, In: Estudos Avançados, São Paulo, 200, p. 300.

⁸⁵ Nos eventos da categoria percebe-se a dificuldade do debate em torno de uma categoria amplamente defendida, mas pouco analisada: o pluralismo. Dessa forma, observa-se uma ofensiva neoconservadora tanto em eventos nacionais, como regionais ou locais. Para ilustrar, recorde-se a mesa de abertura do Encontro Nacional de Estudantes de Serviço Social, em 2003, que propunha como tema “Serviço Social Clínico X Perspectiva Hegemônica”, pensando no reflexo do Movimento Estudantil. Em nome do pluralismo, há cartas abertas que chegam às unidades de ensino que evocam, de forma muitas vezes capciosa, a necessidade de um debate com a direção social apontada pela perspectiva hegemônica.

chamado *reavaliação conceitual*⁸⁶, tem permitido observar como, no interior do Serviço Social, duas perspectivas de interpretação da profissão, a endogenista e a histórico-crítica⁸⁷, e as diferentes direções no interior dessas perspectivas, têm ocupado um espaço de discussão importante, o que sugere posição atenta na reflexão sobre as novas determinações da sociedade e seus rebatimentos na profissão.

Na pesquisa mais recente sobre o mercado de trabalho do assistente social no Brasil, o Conselho Federal de Serviço Social divulgou que a inserção do trabalhador do Serviço Social tem grande expressão no segmento estatal: federal, estadual ou municipal – mas, ao mesmo tempo em que se reduz no setor privado, amplia-se no chamado terceiro setor.

Embora Prates sinalize a utilização da arte nas políticas sociais setorializadas, privilegiando-se o setor estatal, cabe inferir que é no âmbito do terceiro setor que a utilização da arte e de expressões artísticas tem uma grande repercussão e respaldo de setores da sociedade. Como afirma Silva,

Os anos 90 caracterizaram-se também pela expressiva expansão das ONGs, que, em geral, se articulam em redes, como novos atores da sociedade civil que vêm assumindo relevante papel nas políticas sociais e contribuindo para o alargamento da cidadania e da participação democrática, a partir da vida cotidiana dos indivíduos, grupos e comunidades, nos níveis local, regional e nacional⁸⁸.

Não se pode desconsiderar esse significativo papel, embora se aponte como fundamental a análise dos programas e relatórios, os quais poderiam ser um caminho a seguir, para perceber a lógica manifestada nessas ações, quando da recorrência à arte.

⁸⁶ Entendida como o processo de discussão que se presentifica no Serviço Social no final da década de 1990 e que vem se desdobrando nesse limiar do Século XXI, que permite rediscutir, ao mesmo tempo em que busca dar sustentação ao projeto hegemônico gestado durante a década de 1980 e consolidado na década seguinte.

⁸⁷ Carlos Montaña. *La naturaleza del servicio social*. São Paulo: Cortez, 1998.

⁸⁸ Maria Lúcia Carvalho da Silva, *Um quase depoimento*, In: Serviço Social & Sociedade, n. 57, São Paulo, 1998, p. 155.

Opta-se por lançar um olhar atento à compreensão da arte, para que assim se possa perceber se é possível, no horizonte do projeto profissional do Serviço Social, pensar a “dimensão do sensível” sem que isso signifique opção pela quietude. Trazer para o Serviço Social uma reflexão sobre arte, e sobre o uso de expressões artísticas na sua prática cotidiana, requer que se reflita também sobre as demandas emergentes colocadas pela sociedade hodierna à profissão. Trata-se de apreender o lugar da profissão na reprodução da vida social, mas em destaque a relação Estado/Sociedade e seus rebatimentos na prática profissional.

Quando se tem na arte o mote para a consecução de cidadania, percebe-se, de forma contundente, que esse conceito não se coloca claramente numa sociedade marcada pela desigualdade. Esperar da arte o acesso à condição de cidadania, retira-lhe parte da sua essência: a condição de inquietação que move a construção de quaisquer obras artísticas. É preciso inquietar-se para contribuir na construção de outra sociedade.

Ferreira Gullar (1969), ao instigar a arte como uma das formas de participação na construção de uma sociedade, ou ainda da sociabilidade humana, aponta caminhos para que o Serviço Social, ao se permitir inserir a mediação da arte na sua intervenção, busque ultrapassar os limites da formação profissional. Quais são esses limites?

A concepção de formação profissional, que aqui se expressa, sugere extrapolar os limites acadêmicos e constituir-se num projeto profissional que insere a dimensão “da prática profissional” e a compreensão da realidade social como dinamizadora do trabalho do assistente social.

Este “salto para fora” dos limites profissionais e da vida universitária não significa a diluição das condições e relações *específicas* nas quais se molda a formação profissional; ao contrário, é mediação *necessária* para que ela possa atingir inteligibilidade nos quadros do processo da vida social contemporânea, como totalidade social. Exige apostar assim na *história*,

como fonte de nossas indagações e da construção de respostas acadêmicas e ético-profissionais saturadas de possibilidades⁸⁹.

O desafio, para lamamoto, é o de “historicizar o debate, rompendo com as análises teoricamente estéreis, porque descoladas da realidade”⁹⁰. Sugere-se, assim, “iluminar por meio da história contemporânea e de uma teoria crítica nela vincada, as particularidades do Serviço Social como profissão que se realiza e se reproduz no mercado de trabalho”⁹¹.

A realidade social, hoje configurada nas nuances do processo de reestruturação do capital e as demandas por ela impostas, requer buscar respostas para as questões complexas que a envolvem. Silva lembra que os “homens e mulheres, viveram e vivem uma etapa histórica muito acelerada, conturbada e de extrema complexidade nas diversas e variadas dimensões da realidade”⁹², em que se faz necessário um olhar atento a vários aspectos em que se inscrevem, como

(...) relações, valores, ideologias, comportamentos, conflitos, contradições, semelhanças, diferenças, ordem, desordem, avanços, retrocessos, dependência, autonomia, certezas, incertezas, equilíbrios, desequilíbrios, racionalidade, irracionalidade, subjetividade, objetividade etc.⁹³.

O assistente social pode perceber um horizonte de possibilidades de construção e reconstrução da vida social, que, pensadas numa determinada prática social historicamente dada, na qual se depara e interfere, tornam possível a associação a um determinado projeto de profissão e de sociedade.

Essa percepção requer pensar o Serviço Social como uma profissão inscrita na divisão social e técnica do trabalho na sociedade e, portanto, uma especialização do trabalho coletivo. Faz-se necessário, argumenta Yazbek, compreendê-lo

⁸⁹ Marilda lamamoto, *Serviço Social na contemporaneidade*, São Paulo: Cortez, 1998, bp. 171.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Silva, *op. cit.*, p. 155.

⁹³ *Ibidem*.

(...) na trama de relações sociais concretas, na história social da organização da própria sociedade brasileira que se gestam as condições para que, no processo de divisão social e técnica do trabalho, o Serviço Social vai se inserir, neste processo, como mediador, obtendo legitimidade no conjunto de mecanismos reguladores, no âmbito das políticas sócio-assistenciais, desenvolvendo atividades e cumprindo objetivos que lhes são atribuídos socialmente e que... ultrapassam sua vontade e intencionalidade⁹⁴.

Dessa forma, seria necessário situar o Serviço Social como trabalho especializado, não pela sua especificidade, mas pela necessidade de se compreender que a sua intervenção tem por alvo:

(...) a produção e reprodução social da vida das classes subalternizadas em nossa sociedade, a preocupação é afirmar a profissão e as particularidades de sua intervenção em face dos novos contornos da questão social e dos novos padrões de regulação com que se defrontam as políticas sociais na contemporaneidade⁹⁵.

Para Yazbek, a conjuntura que precariza e subalterniza o trabalho à lógica do mercado expressa novas configurações que interferem na matéria-prima da intervenção profissional: a questão social.

A intervenção balizada em arte, nas suas mais variadas expressões, apresenta uma das possibilidades de enfrentamento das manifestações da questão social na atualidade, no apelo presente em quase toda a ação assistencial desenvolvida, principalmente no campo do terceiro setor, mas não só, como também inseridos no campo das políticas sociais estatais. Para Ferreyra, hoje, “se plantea la necesidad de rever la práctica en función de la existencia de una coherencia entre la ética, por un lado como fundamento moral, y la estética por el otro, como fundamento de la sensibilidad”⁹⁶.

A dimensão do sensível se faz presente no cotidiano do fazer profissional do assistente social, mas sugere o conhecimento da realidade social e na maneira

⁹⁴ Maria Carmelita Yazbek, *O Serviço Social como especialização do trabalho coletivo*, CEAD/UNB: Brasília, 1999, p. 93.

⁹⁵ Idem, p. 97.

⁹⁶ Sonia Edit Ferreyra. *La calidad de vida como concepto. Su utilización en el accionar de los trabajadores sociales en el ámbito de la salud*, In: *Serviço Social & Sociedade*, n. 74, São paulo, 2003, p. 147.

como se a apreende e a medeia. Essa mediação pressupõe uma ética da prática social, como enfatiza Ferreyra:

La ética no es más que la coherencia entre medios y fines, mediada por valores morales. La estética está referida a lo *sensible*, a los sentidos, a la manera en que nos presenta la realidad (para Kant, no conocemos directamente la realidad, sino mediadas por nuestros sentidos). Así también la *forma* y el *contenido* de las acciones conforman una estética: la de la comunicación misma (Idem, p. 145 – grifos no original).

Mas é preciso ir além: se a arte se expressa por meio dos sentidos, importa considerar que os sentidos também são constituídos social e historicamente e essa mediação não pode ser pensada somente no que se refere a uma concepção idealista. A pergunta de Lukács é a fonte para essa mediação. O que permite existir a obra de arte?

Para Lukács, no caso da música, é importante observar a existência de “un salto entre la naturaleza y un oído capaz de oír la música, un artista que la saque la luz, un instrumento utilizado por ese artista. Es el salto constituido por la evolución social sobre la base del trabajo”⁹⁷.

Pode-se ir além nesse questionamento, ao trazê-lo para o Serviço Social: se na arte, que na criação plasma conteúdo e forma, e na recepção retraduz esse conteúdo, evoca-se uma mediação que resulta em memória da humanidade⁹⁸, é bastante a sua instrumentação?

Prates, ao comentar essa mediação, o faz em duas direções: na primeira, amparando-se na capacidade de, no exercício profissional, desenvolver estratégias criativas e um trabalho interdisciplinar; na segunda, por meio de uma formação que possibilite o estímulo à criatividade desse profissional.

Desenvolver estratégias criativas, numa ação junto, por exemplo, a crianças e jovens envolvidos numa orquestra parece redundância, pois a própria experiência

⁹⁷ Lukács, *Estética*, vol.I, livro 4, Barcelona; México, D.F.: Grijalbo, 1967, p. 11.

⁹⁸ Cf. Heller, *op. cit.*

desses segmentos na sua inserção musical permite-lhes a criatividade. O olhar atento do profissional observará esse movimento, pois se trata de um processo de objetivação que a arte permite ao seu criador e seu receptor.

Observe-se o caso da Orquestra Jovens de Sergipe. Criada oficialmente pela Secretaria de Cultura em abril de 2006, com o apoio da Eletrobrás, por meio da Lei de Incentivo à Cultura, junta-se aos vários exemplos de atividades artísticas em desenvolvimento do país que envolvem crianças e adolescentes. Aquelas que envolvem música erudita são também significativas.

O período de sua existência foi curto, somente no ano de 2006, mas possibilitou uma luta de jovens para sua permanência durante os seis primeiros meses de 2007 e instigou-lhes a capacidade de participação, para além das transformações no campo das relações sociais.

Os relatos dos jovens que participaram no Projeto de Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, ao serem indagados sobre os resultados que uma atividade dessa natureza traz, são indicadores dessa interpretação: responsabilidade; motivação; “oportunidade para melhoramento social”; socialização; compromisso; descobertas; aprendizado; sociabilidade.

Traz a possibilidade de descobrir novas potencialidades e superar os limites da convivência com nossos semelhantes. O ambiente descontraído, mas disciplinado de uma orquestra sinfônica tem muito a contribuir com a nossa vida fora da sala de ensaio. Sem falar na maratona de capacitação pela qual estávamos passando, pois as músicas que tocamos no projeto fazem parte dos melhores repertórios tocados no mundo todo. Muitos dos nossos professores tinham título de Bacharel em Música, formados pelas melhores universidades do país e estavam à nossa disposição, prontos para nos ajudar a ser ótimos musicistas com possibilidade seguir na música como profissão e, no futuro, compor a orquestra do nosso estado, que não tem quase nenhum sergipano (Wedmi, 22 anos, flauta transversal).

O anúncio do encerramento das atividades do projeto por meio da Secretaria da Cultura, em razão da troca de regente da ORSSE, mobilizou a imprensa local.

Adelaine Vieira Oliveira da Silva, 20 anos, considera Bressan um ótimo maestro. “Apesar do momento conturbado, o grupo está num ritmo muito bom. Pra mim, fazer parte desse projeto é realizar um sonho. Batalhei muito

pra chegar aqui”, comenta a violinista, que se juntou aos demais há pouco mais de uma semana⁹⁹.

As observações desses jovens sobre o projeto já demonstra a capacidade mediadora que a arte potencializa, por meio da objetivação das suas vidas. No terceiro dos Manuscritos Econômico-Filosóficos, Marx, sinaliza que somente,

(...) quando a realidade objetiva em toda parte se torna para o homem-em-sociedade a realidade das faculdades humanas, a realidade humana e, portanto, a realidade de suas próprias faculdades, que todos os *objetos* se tornam para ele a *objetivação dele próprio*¹⁰⁰.

A sua afirmação no mundo objetivo dá-se não somente pelo pensamento, mas por intermédio de todos os sentidos que o homem se afirma no mundo objetivo, pois,

É somente graças à riqueza objetivamente desenvolvida da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva é em parte cultivada, e é em parte criada, que o ouvido torna-se musical, um olho percebe a beleza da forma, em resumo, que os *sentidos* tornam-se capazes de gozo humano, tornam-se sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*. Pois não só os cinco sentidos, como também os chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor, etc.), em uma palavra, o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos, constituem-se unicamente mediante o modo de existência do *seu* objeto, mediante a natureza *humanizada*¹⁰¹.

Ao apropriar-se da arte como uma mediação, faz-se mister compreender, todavia, que

(...) a objetivação da essência humana, tanto no aspecto teórico como no aspecto prático, é, pois, necessária tanto para tornar *humano o sentido* do homem, como para criar o *sentido humano* correspondente à riqueza plena da essência humana e natural¹⁰².

Esse caminho requer a compreensão da mediação como negação e como superação, requer considerar a instrumentalidade mais além das relações entre instrumentos e corpus teórico.

⁹⁹ *Cinform*, “O troca-troca de batutas”, p. 9.

¹⁰⁰ Karl Marx, *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, p. 12.

¹⁰¹ *Idem*, p.12.

¹⁰² *Ibidem*.

CAPÍTULO 3 - AS RELAÇÕES ESTADO/TERCEIRO SETOR E OS PROJETOS SOCIAIS COM ARTE

Tratar de relações entre Estado e Sociedade requer, ainda que de forma panorâmica, que se desenvolvam noções e conceitos relativos a essas duas categorias. Potyara Pereira, no texto *Estado, sociedade e esfera pública*, lembra que nos séculos XVII e XVIII que se fortalecem as distinções entre *governo* e *Estado* e, ao mesmo tempo, entre *Estado* e *sociedade*, em que aquele fortalece “seus domínios sobre esta por meio de aparatos burocráticos, legais, policiais e ideológicos, conformando o Estado absolutista monárquico”¹.

No mesmo século XVIII, em razão da ascensão da classe burguesa e da expressão do liberalismo burguês, há um posicionamento contrário a esse tipo de Estado e insurge-se a chamada revolução burguesa, que torna o liberalismo o eixo central e tem na liberdade individual e na conquista dos direitos civis um triunfo. Atinge-se, todavia, a chamada *liberdade negativa*, ou seja, “*a liberdade que nega qualquer interferência do Estado ou dos governos nos assuntos privados, especialmente no mercado*”².

Essa liberdade torna-se um dos pilares da relação Estado/Sociedade e, com o desenvolvimento da economia capitalista (e economia centrada no mercado) e seus desdobramentos (a formação de monopólios nos fins do século XIX; as crises cíclicas; o reconhecimento da questão social e suas resultantes), é reformulada, agora no sentido positivo, que

¹ Potyara A. P. Pereira. *Estado, sociedade e esfera pública*, mimeo, 2009, p. 1.

² Idem, p. 2.

invocava a efetiva participação do estado nos assuntos da sociedade, para, inclusive, tornar as liberdades individuais possíveis. Subjacente a essa concepção, encontra-se a idéia de que a liberdade, como princípio matricial, não deve ser engessada numa postura negadora da participação social do Estado e, por isso, precisa-se associar a um outro princípio matricial: a *igualdade* substantiva (e não só formal), que implica *equidade* e *justiça social*³.

Configura-se a conquista dos direitos sociais no século XX, que passam a ser mediados por políticas *públicas*, isto é, não propriamente estatais ou coletivas e privadas. Segundo Pereira, “o termo ‘público’, que também qualifica a política, tem um intrínseco sentido de *universalidade* e de *totalidade orgânica*”⁴. O caráter *público* é garantia da inviolabilidade por ser indicativo da “legitimidade democrática e normativa, assim como sua irredutibilidade ao poder discricionário dos governantes; aos jogos de interesses particulares e partidários; ao clientelismo, aos azares da economia de mercado”⁵.

Ora, se a relação Estado/Sociedade desemboca na constituição da esfera pública, evidencia-se a necessidade premente de compreender essas instâncias em razão das mudanças pelas quais passam no curso da história. Só para figurar, lembre-se da crítica de Vieira, ao sinalizar no final do século XX o “incerto consenso geral” em razão dos direitos sociais. O autor argumenta que “os últimos anos do século XX comprovam uma realidade diferente do que se viu antes, uma realidade em que uma boa parte do mundo está excluída do sistema internacional”⁶. Ao mesmo tempo em que se ampliam direitos, os Estados ricos não perderam sua capacidade distributiva, mas a maioria dos indivíduos não tem como agir sobre o governo, e o controle social da administração pública não se efetiva. Diz Vieira:

³ Ibidem.

⁴ Idem, p. 3.

⁵ Ibidem.

⁶ Evaldo Vieira. *Os direitos e a política social*, São Paulo: Cortez, 2004, p. 19.

A verdade é que se trocou a soberania do cidadão pela soberania do consumidor, a participação na política pela participação no mercado, porque eleições periódicas e partidos variados não geram automaticamente cidadania política, e a luta não se trava somente entre populismo e tecnocracia. [...] As grandes ideologias finaram-se, mas as ideologias não faleceram⁷.

É no campo das ideologias, lembra Pereira, que se localizam várias interpretações sobre os conceitos de Estado e Sociedade, que “são instâncias complexas, contraditórias, que variam no tempo e no espaço e não são de fácil explicação”⁸.

Ao buscar conceituar o Estado, Pereira lembra sua amplitude e complexidade, em razão das quais não há uma concordância sobre sua caracterização. A autora enfatiza que há concepções que defendem a possibilidade de definir o Estado e há aquelas que divergem dessa condição. Aqueles que defendem uma definição do Estado fazem-no com base na existência e presença contínua de três elementos que o constituem: poder coercitivo, território e cultura política ou nação.

Os elementos podem ser assim considerados: o poder coercitivo, representado pelo conjunto de instituições e prerrogativas delegadas pela sociedade; o território, espaço geograficamente delimitado para o exercício do poder estatal; a cultura política, baseada num conjunto de regras e condutas reguladas num território.

Pereira argumenta, ainda, que a inter-relação entre esses elementos dá-se num plano ideal, mas de difícil aplicação por não se constituir uma relação pacífica.

Para os que sinalizam ser difícil definir Estado, as implicações que apresentam são as seguintes, embora alguns argumentos e questões, observe-se, distem do caráter histórico conceitual de que essa categoria necessita:

⁷ Idem, p. 20.

⁸ Pereira, *op. cit.*, p. 4.

a) há diferentes entendimentos a respeito de certas noções de Estado. Ex. i) Estado de Direito significa que há uma organização política ideal ou uma prática de governo não totalitária?; ii) O que vem a ser Estado Liberal: trata-se de um Estado progressista?; iii) E o que quer dizer Estado Social ou de Bem-Estar...? b) O Estado designa uma forma política e historicamente constituída. Seu aparecimento está ligado a certas épocas e circunstâncias, que podem ser datadas (...). Isso quer dizer que é necessário distinguir o tipo de Estado a que nos referimos: feudal, burguês, socialista. c) A definição de Estado está associada aos seus órgãos ou elementos constitutivos e, às vezes, confunde-se com eles. Para uns, Estado e governo são a mesma coisa. Para outros, o Estado se identifica com a burocracia ou com a justiça. Há os que perguntam: que relações esses órgãos especializados mantêm entre si?⁹

A contradição que permeia o Estado revela-o como um lócus no qual interesses diversos e objetivos diversos e opostos estão sempre em evidência, o que o representa mais do que um conjunto de instituições mediadoras dessas contradições, com autorização para tomar decisões e detentor do poder coercitivo, “pois se configura também como uma *relação de dominação*, que deve ser controlada pela sociedade”¹⁰.

Essa remissão traz à tona a evidência de que a conceituação do Estado pressupõe a conceituação da sociedade, pois se tratam de elementos, embora autônomos, que se inter-relacionam.

No que tange ao conceito de sociedade, deve-se enfatizar seu caráter histórico e relacional. Trata-se de um conceito complexo que se consolida no século XX, tendo incorporado contornos específicos a partir do século XIX. O pensamento social do século XX introduz o termo sociedade civil tendo por base a designação de Antônio Gramsci (1891-1937), que “privilegia a análise do Estado e da sociedade nas suas *relações* e procura estabelecer diferenças entre essas duas instâncias”¹¹.

O uso do termo sociedade civil é corrente no pensamento político, empregado segundo significados diversos. Pereira apresenta quatro significações que diferem

⁹ Idem, p. 6.

¹⁰ Idem, p. 10.

¹¹ Idem, p. 11.

frontalmente com a concepção gramsciana, mas que se configuram no marco conceitual de sociedade, a saber: a jusnaturalista; a dos teólogos e escritores eclesiásticos; a concepção de Hobbes (1588-1679); e a concepção de Rousseau (1712-1778).

Pereira assim as desenvolve:

a) a *jusnaturalista*, que a contrapunha à sociedade natural, dando, à sociedade civil, um sentido idêntico ao de sociedade política, ou seja, de Estado; b) a dos *teólogos e escritores eclesiásticos*, que a concebiam como uma esfera temporal, sobre a qual se estende o poder político... distinta da esfera espiritual, em que prevalece o poder religioso; c) a *hobbessiana*... que a identifica... como instância de política racional, inteligente, sociável e sem violência, diferente do “estado de natureza” que era o oposto... Nesta visão, sociedade civil... passou a significar sociedade política como instância civilizada; d) a *rousseauiana*... que, embora a identifique com uma sociedade civilizada, inverte a percepção *hobbessiana*... Portanto, para que a condição de paz seja preservada, é preciso que a sociedade... estabeleça um pacto de convivência que vai dar origem ao Estado¹².

O século XIX aponta uma distinção entre sociedade civil e Estado por meio de Hegel (1770-1831), que “reconhece na sociedade civil um dos momentos preliminares do Estado”¹³, mas com ausência de organicidade. Isso não foi impeditivo para receber a denominação de “Estado externo” pelo filósofo. Pereira lembra que na concepção hegeliana a sociedade civil “representa o momento em que a unidade familiar se dissolve nas classes sociais antagônicas [...] mas cujas lutas propiciam a instauração da lei como primeira forma externa de regulação de conflitos sociais”¹⁴.

A relação do termo *civil* como sinônimo de *burguês*, em Hegel, permite a Marx (1818-1883) a identificação de sociedade civil com a sociedade burguesa, mas distinta do Estado. O conceito marxiano de sociedade civil configura-se, portanto, o oposto do significado atribuído anteriormente e também daquele sinalizado por Hegel.

¹² Idem, pp. 12-13.

¹³ Idem, p. 13.

¹⁴ Ibidem.

Para Marx, sociedade civil é o espaço das relações econômicas, que caracterizam a estrutura (mundo material e condições objetivas socioeconômicas) de cada sociedade, enquanto o Estado é parte de uma dimensão denominada superestrutura (política, cultura, idéias e condições subjetivas) que se ergue dessa estrutura na qual prevalecem as relações de dominação¹⁵.

Na esteira do pensamento marxista, é Gramsci quem elabora uma abordagem que relaciona as duas instâncias e, com Marx, “converte a sociedade civil no verdadeiro palco da história”. Para Gramsci, sinaliza Pereira,

A sociedade civil está num dos dois eixos da superestrutura, isto é, naquele constituído por um conjunto de organismos e instituições privadas, ao qual corresponde à função de hegemonia. No outro eixo está a sociedade política, identificada com o Estado, à qual corresponde a função de puro domínio ou *coerção*¹⁶.

À relação dialética Estado/Sociedade, ou seja, o conjunto formado pela sociedade política e pela sociedade civil, Gramsci denomina “Estado ampliado”, no qual à sociedade civil configura-se a direção espiritual e cultural voltada ao “complexo das relações ideológico-culturais – escolas, instituições culturais, comunicação – por meio do qual as classes exercem sua hegemonia de forma consensual”¹⁷, enquanto à sociedade política configura-se “o momento da coerção e da força usada por um Estado restrito, dominador”¹⁸.

São muitas as questões, de forma que se pode atentar para a entronização de um relativismo que repercute na apropriação desses conceitos. Vieira sinaliza que o relativismo “nunca desapareceu na sociedade moderna e na intitulada sociedade pós-moderna (...) tira proveito de proposições que não são relativistas, para demonstrar a irracionalidade dos outros argumentos”¹⁹. E o autor denuncia: “o mais grave é que o *relativismo* termina por encontrar um expediente costumeiro:

¹⁵ Idem, p. 14.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Idem, p. 15.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Vieira, *op. cit.*, p. 31.

abandonar a verdade e a justiça”²⁰.

Ellen Wood, em importante ensaio sobre a sociedade civil, assegura que:

A separação entre estado e sociedade civil no ocidente certamente gerou novas formas de liberdade e igualdade, mas também criou novos modos de dominação e de coerção. Uma das maneiras de se caracterizar a especificidade da “sociedade civil” como uma forma social particular única no mundo moderno – as condições históricas particulares que tornaram possível a distinção moderna entre Estado e sociedade civil – é dizer que ela constituiu uma nova forma de poder social, em que muitas funções coercitivas que pertenceram antes ao estado foram deslocadas para a esfera “privada”, a propriedade privada, a exploração de classe e os imperativos de mercado²¹.

Para a autora, essa interpretação leva a crer em um novo processo, no qual “em certo sentido, trata-se da privatização do poder público que criou o mundo historicamente novo da “sociedade civil”²².

Ora, entendida dessa maneira, a relação Estado/sociedade configura-se dois lados de uma moeda que em muito se assemelham. Wood lembra que sob a explicação da existência de um mundo “pós-moderno”, a concepção de sociedade é elaborada tendo por base a diferença, a diversidade e o pluralismo.

No quadro histórico do século XX, essa distinção/aproximação revela-se na própria condução da política social e da política econômica nos países de economia desenvolvida e nos chamados países do terceiro mundo, nesses onde as transformações no âmbito da política econômica não se relacionam com o desenvolvimento de uma estratégia de proteção social equivalente.

Em um século breve, como afirma o historiador Eric Hobsbawm²³, no qual duas grandes guerras – e um sem número de “pequenas” guerras locais e regionais – dizimaram milhões de vidas, as definições estatais podem ser separadas conforme a estratégia beligerante de determinados Estados-nação sob os auspícios de uma

²⁰ Ibidem.

²¹ Ellen Meiksins Wood. *Democracia contra capitalismo*, São Paulo: Boitempo, 2003, p. 217.

²² Ibidem.

²³ Eric Hobsbawm. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*, São Paulo: Companhia da Letras, 1995..

também belicosa sociedade.

Não é demais lembrar que o Estado de Bem-Estar socorre a população dos países altamente capitalizados, mas não se desenvolve nos países da América luso-hispânica. Os princípios do pleno emprego e do “desenvolvimento acelerado pelo investimento do Estado em combinação com o investimento privado e a poupança popular”²⁴, estratégias apresentadas por Keynes que se configura na implantação do New Deal estadunidense, e que após a 2ª Grande Guerra em 1945, são retomados por Beveridge na implantação de um Estado de Bem-Estar que “representou uma criação do capitalismo, foi possível em determinado momento do capitalismo, surgindo sobretudo nos países onde o crescimento no pós 2ª Guerra Mundial (1945) foi muito acentuado”²⁵, conforme sinaliza Vieira.

O autor afirma que “não existiu Estado de Bem-Estar Social fora desses países e ele começou a morrer com a crise a partir da década de 70”²⁶. Ainda que possível em determinados países em crescimento acentuado, o Estado de Bem-Estar teve características próprias, diga-se de maior ou menor apoio às classes trabalhadoras, nos países onde se desenvolvem.

Segundo Vieira, essa estratégia inexistiu e inexistiu no Brasil e América do Sul, pois “nos países periféricos do capitalismo, operou-se a intervenção estatal no domínio econômico e social, no sentido de resguardar e garantir alguns serviços sociais”, prática, aliás, presente no Brasil desde a Segunda República²⁷.

²⁴ Evaldo Vieira, *Estado e política social na década de 90*, In: Estado e políticas sociais. Brasil-Paraná. Cascavel: Ediunoeste, 2003, p. 20.

²⁵ Idem, p. 20.

²⁶ Ibidem.

²⁷ A indicação da ausência ou presença de um Estado de Bem-Estar no Brasil não é ponto pacífico entre os estudiosos da política social. Utiliza-se nesse trabalho a visão de Vieira em razão dos seus estudos, inclusive aquele intitulado “Estado e miséria social no Brasil”, no qual o autor traz uma aprofundada análise do período de 1951 a 1978. Já a autora Laura Tavares Ribeiro Soares, citada a posteriori, ao analisar “Algumas características histórico-estruturais da Política Social no Brasil”, citando Aureliano e Draibe, reforça a posição contrária: “Se reconhecermos a existência de algum tipo

O Brasil configura-se, desde a década de 1970, uma das maiores economias mundiais (em se tratando de acumulação de riqueza), ainda que a realidade a que submete a sociedade e o caráter de um Estado conservador não se configuram em mudanças significativas nas relações em estudo. Para Vieira, a superação da sensação de retardamento do desenvolvimento brasileiro dá-se somente por meio de propagação ideológica que não se materializa historicamente, assim como o fora o “milagre econômico” na década de 1970 e a “entrada no primeiro mundo”, na chamada Era Collor, no início dos anos 1990. Assegura o autor:

O primeiro mundo não está lá fora, está aqui dentro mesmo, só que devido à desigualdade social presente no país e à incapacidade de superar a política oligárquica extremamente fechada e dependente para a maioria da população, sobrevém a necessidade de modernizar-se pela via ideológica²⁸.

Na esteira dessa ideologização, que cada vez mais justifica a crescente desigualdade no país, cria-se, como nos anos 1980, gradação para justificar cada vez maior a distância entre pobreza e riqueza no Brasil, pois o bolo que cresceu durante o milagre econômico não fora repartido, como anuncia Vieira:

Nos anos 80, foi necessário criar gradação de pobres. Os extremos de riqueza e de pobreza se distanciaram de tal maneira que surgiram o pobre, o subpobre, o quase pobre, o em vias de ser pobre, o mais ou menos pobre, os que têm traços de pobre, em múltiplos níveis de escala²⁹.

Essa gradação também se dá no tocante à concentração de riqueza, pois segundo Vieira, “proliferaram o rico esfuziante, o rico comedido, o rico mais ou menos rico, o rico que tinha dinheiro no Exterior, o rico que não tinha dinheiro só no Exterior, o rico que estava em vias de ter dinheiro no Exterior”³⁰.

Para os primeiros, justifica-se a existência de estratégias fugazes de

de ‘Estado de Bem-Estar Social’ no Brasil, país de capitalismo tardio, este foi conformado, de maneira mais completa, sob a égide de um regime autoritário, nos quadros de um modelo econômico concentrador e socialmente excludente”. Cf. *Ajuste neoliberal e desajuste social na América Latina*, p. 209.

²⁸ Idem, p. 25.

²⁹ Idem, p. 22.

³⁰ Ibidem.

atendimento, como o Programa Comunidade Solidária, na década de 1990, e, na atualidade, o Programa Bolsa Família desde o primeiro terço dos anos 2000. Deve-se considerar, todavia, o peso político implícito nas definições desses programas ou no desenvolvimento de políticas sociais setorializadas no país e reforçadas pelo Estado.

É sob seus auspícios que as definições políticas decorrem. É claro que se trata de um argumento que necessita recorrência a uma análise da sociedade brasileira. Evaldo Vieira, no livro *Estado e miséria social no Brasil*, traz uma importante contribuição nesse aspecto ao examinar a política social no país no período de 1951 a 1978.

O autor, após exaustiva análise de quatro momentos históricos porque passa o país entre o segundo governo de Getúlio Vargas até o governo Ernesto Geisel, conclui que a política econômica e política social no país formavam uma unidade e revelavam mudanças nas relações entre classes sociais ou nas relações entre distintos grupos sociais no interior de uma só classe, bem como na atuação do Estado no interesse de estimular e expandir o capitalismo monopolista no país.

Após o exame das determinações econômicas e políticas e suas interferências nas políticas sociais no período em elenco, Vieira revela que a política social foi reduzida a decisões setorializadas no âmbito da Educação, da Saúde, da Previdência, da Habitação e da Assistência Social, antes ou mesmo depois do Estado autoritário que se instituiu a partir de 1964. Numa separação do período entre governos civis e governos militares, o autor enfatiza que durante os governos civis:

A política social constituiu estratégia de mobilização e de controle das populações carentes por parte dos governos federais; a política social de qualquer maneira representou um conjunto de direitos da população perante o Estado. Devido às lutas sociais e às pressões sobre o poder estatal, a política social irrompe como limite de concessão do capitalismo, tomando a

forma dos direitos sociais e do bem-estar social; houve representatividade em órgãos pertencentes à política social, como, por exemplo, na Previdência Social³¹.

Após a instituição do Estado autoritário, que vigeu no país de 1964 a 1984, na análise voltada até o período de 1978, Vieira conclui que:

A política social consistiu, sobretudo, em controle das populações carentes, apesar de grupos e entidades atuarem em sentido contrário, em momentos propícios; a política social antes figurou como investimento ou encargo, a ser pago por quem já recolhe tributos; desapareceu qualquer representatividade em órgãos da política social, como existia a representatividade dos segurados da Previdência Social antes daquele ano; as condições de vida (levando-se em conta os preços, os salários, os serviços da Educação, da Saúde Pública, da Habitação Popular, da Previdência Social e da Assistência Social) geralmente tem piorado depois de 1964³².

Essas argumentações iniciais servem para sinalizar, principalmente, que a política econômica no Brasil é, historicamente, central no desenvolvimento do país e aponta a partir da segunda metade do século XX nos países da América Latina, e no Brasil, em particular, como centro das decisões políticas à política econômica. A abertura do mercado consumidor interno, os leilões de empresas públicas e o corte dos gastos públicos em nome do pagamento das dívidas interna e externa, ocasionaram um empobrecimento acentuado da população e a ampliação da violência e do desemprego: é, afinal, exigência dos organismos financeiros internacionais (credores desses países), que são administrados pelos governos dos grandes centros capitalistas.

Os índices de avaliação dos países respondem, quase sempre, aos critérios econômicos, que determinam o quê, como, quando e quanto investir, no sentido de consolidar uma democracia “de mercado” que opera na região após a Segunda Guerra Mundial, conforme explicita Chomsky³³. Essas determinações, no campo da política social, por exemplo, resume-se a orientações privatistas que atingem,

³¹ Evaldo Vieira, *Estado e miséria social no Brasil*, São Paulo: Cortez, 1995, p. 232.

³² Idem, pp. 232-233.

³³ Noam Chomsky. *A democracia e os mercados na nova ordem mundial*. Lisboa: Antígona, 2000.

principalmente, a saúde, a educação e a previdência social.

Chomsky argumenta que a defesa categórica dos Estados Unidos de uma identidade nacional, na qual os valores políticos e econômicos universais – a liberdade, a democracia, a igualdade, a propriedade privada e os mercados, deslocam para este país a “responsabilidade” pela manutenção desses valores em quaisquer países, à revelia de uma soberania nacional, conduz-lhe a agir ou interferir caso considere necessário. Diz o autor que “o direito dos Estados Unidos de agirem unilateralmente e de controlarem as regiões que escolhem é único, como, aliás, ficam bem à única potência que se define pela sua dedicação a todas as coisas boas”³⁴.

Contrapor-se a essa lógica imposta, significa para os países pertencentes à Organização dos Estados Americanos – OEA debelar-se e, portanto, arcar com as consequências da intolerância estadunidense. Exemplos dessa intolerância foram vistos em todo o século XX – veja-se a expulsão de Cuba da OEA e o embargo econômico a que esse país foi submetido por mais de quarenta anos – e ainda se vê no início do século XXI, quando a bandeira antiterrorista passa a referendar as ações beligerantes que sugerem a conquista de democracias onde, em verdade, impera o poder e o controle dos EUA sobre outros países.

Nesse sentido, afirma Vieira: “em 11 de setembro de 2001, talvez se tenha iniciado verdadeiramente o século XXI, e até mesmo o terceiro milênio”³⁵, em alusão ao ataque “terrorista” em Nova Iorque e em Washington, que “desencadeou a militarização cada vez maior da política externa dos EUA, em decorrência de um outro modo de exercer o poder e de organizar a ordem mundial pelos norte-

³⁴ Idem, p. 15.

³⁵ Evaldo Vieira. *Os direitos e a política social*, op. cit. p. 23.

americanos”³⁶.

Mas, em que essa análise interfere na condução, regulamentação ou desregulamentação de políticas sociais nos países da América Latina e no Brasil em particular? Qual a resposta da sociedade?

Essa questão remete à necessidade de perceber, no movimento da sociedade no século XX, a centralidade dos direitos. Já se sinalizou nesse capítulo que a conquista dos direitos civis, políticos e sociais decorreram de determinadas formas de organização da sociedade e do Estado entre os séculos XVII e XX.

O século XX é coroado como o século dos direitos, paradoxalmente à disseminação dos Estados totalitários e guerras permanentes (lembre-se, contudo, que até a metade desse século a divisão geopolítica mundial não atingia a uma centena de Estados-nação, conforme indica Hobsbawm), que apresenta um “panorama sanguinolento, insensato e totalmente imoral no âmbito dos direitos e da justiça”³⁷, conforme avalia Vieira, para quem “a separação entre direitos, vida dos direitos, proteção dos direitos e a realização deles”³⁸ como apregoam alguns teóricos dos direitos humanos, não é um bom caminho para a preservação da dignidade humana.

O autor, então, enfatiza: “de fato, não há direito sem a sua realização”³⁹. Se o marco dos direitos, expressão das lutas da sociedade no século XX, configura-se na centralidade das estratégias de governo, na constituição do Estado e da política social, faz-se necessário sair da pretensão e concretizar essas estratégias. Vieira lembra que:

³⁶ Idem, p. 28.

³⁷ Idem, p. 29.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

No Brasil e na América do Sul se têm empregado políticas econômicas discutíveis, praticamente sem formulações de política social. Às vezes aparecem programas e diretrizes, relacionadas com a política social. Quase sempre eles não se concretizam, apenas se transformam em quimera, em sonho, em programas e diretrizes para serem exibidos à sociedade, sem intervenção nela, porque não têm função de intervir⁴⁰.

Urge, todavia, compreender que cabe à sociedade apropriar-se dessas definições de forma a ter participação mais direta (!) nas mesmas, de forma a impedir que a política social não tenha a mediação dos direitos e da justiça, sem as quais “não passa de ação técnica, de medida burocrática, de mobilização controlada ou de controle da política, quando consegue traduzir-se nisto”⁴¹.

Se essa é uma direção a seguir, não o será de forma tranqüila, pois, como assinala Wood, a sociedade civil traz uma nova configuração, uma nova relação entre o “público” e o “privado”, com “clara presença e opressão pública própria, uma estrutura de poder e dominação única e uma cruel lógica sistêmica”⁴². Afirma a autora que a sociedade civil

Representa uma rede particular de relações sociais que não apenas se coloca em oposição às funções coercitivas, “policiais” e “administrativas” do Estado, mas também à transferência dessas funções, ou, no mínimo, de uma parte significativa delas. Ela gera uma nova divisão do trabalho entre a esfera “pública” do Estado e a esfera “privada” da propriedade capitalista e do imperativo de mercado, em que a apropriação, exploração e dominação se desligam da autoridade pública e da responsabilidade social (...)⁴³.

Embora seja necessário compreender a configuração da sociedade na atualidade, não se pode perder de vista, no sentido de aprofundar essa questão, que a formação da sociedade latino-americana pauta-se desde o século XVII na submissão econômica e política aos estrangeiros⁴⁴, a fim de garantir o modo de vida

⁴⁰ Vieira, *Estado e política social na década de 90*, op. cit., p. 19.

⁴¹ Vieira, *Os direitos e a política social*, op. cit., p. 59.

⁴² Wood, op. cit., p. 217.

⁴³ Idem, pp. 217-218.

⁴⁴ “A partir de 1492, Espanha e Portugal inventaram impérios nas Américas do Norte (em parte), Central e do Sul, dilatando-os progressivamente depois de 1500. Tais impérios coloniais não modificaram a posição de ambos os países, que, antes de possuírem os impérios, já eram secundários entre os demais, e continuaram a sê-lo. Nos princípios do século XVIII, evidenciava-se ainda mais a sujeição da Espanha e de Portugal a outros Estados, com relação às suas colônias na

da aristocracia e dos comerciantes. Se por um lado havia o desejo da total independência dos países colonizadores,

Por outro lado, muitos nativos americanos, descendentes de espanhóis e de portugueses, também tinham compreendido que a dominação da Espanha e de Portugal beneficiava-os com a continuidade da espoliação colonial, possibilitando-lhes ter parte na fruição da força de trabalho, da riqueza, da renda, de sistemas tributários extorsivos; na fruição do restrito acesso a cargos da burocracia política, militar e eclesiástica; na fruição de postos acima de qualquer suspeita; em resumo, na fruição do poder⁴⁵.

O autor revela, no ensaio “Política Social na América Latina”, o distanciamento nas decisões políticas que interferiram na própria formação da sociedade latino-americana daquela, na qual esses países buscam espelhar-se: a sociedade estadunidense. O modelo de país da “liberdade” e da “democracia” não impera naqueles países, em parte, porque:

Mesmo depois de suas independências, os dirigentes dos países latino-americanos visaram maior abertura de novas oportunidades para a melhor concretização dos próprios interesses, indo até a guerras civis em lugar do respeito a qualquer constituição, ou qualquer direito social que protegesse a grande maioria da população⁴⁶.

Mas também o processo de independência desses países não lhes permitiu, pelo caráter de mera formalidade, a produção de uma economia “autônoma e auto-sustentada”⁴⁷.

Os “valores universais”, ou os seus princípios, não são firmados nos países da América Latina⁴⁸, o que impede uma efetiva ação dos governos em políticas sociais, pela despreocupação com os interesses da maioria e a intensa preocupação

América. Melhor dizendo, nesse século, as economias da Inglaterra, da Espanha, de Portugal e de suas colônias americanas estavam muito entrelaçadas”. Cf. Vieira, *Os direitos e a política social, op. cit.*, pp. 62-63.

⁴⁵ Idem, p. 69.

⁴⁶ Idem, p. 76.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ “Mesmo depois de suas independências, os dirigentes dos países latino-americanos visavam maior abertura de novas oportunidades para a melhor concretização dos próprios interesses, indo até a guerras civis em lugar do respeito a qualquer Constituição, ou a qualquer justiça social, ou a qualquer direito social, que protegesse a maioria da população. Essas independências na América Latina, ocorridas principalmente nas primeiras décadas do século XIX, foram formais, antes cerimônias que realidade, não produzindo economia autônoma e auto-sustentada, mas neocolonialismo, expresso em variados processos de recolonização dos países aí localizados”. Cf. Vieira, *Ibidem*.

“com os interesses dos grupos econômicos e financeiros da América Latina ou fora dela”⁴⁹.

Essas preocupações levaram os governos latino-americanos a priorizar sua condição subalterna, tendo esses países como provedores de matérias-primas e consumidores da produção industrializada desde o século XIX, chegando ao final do século XX com o quadro apresentado anteriormente, e eximindo-se da implantação de políticas sociais que poderiam responder à crescente demanda, principalmente em razão da expansão das médias e grandes cidades e devido à concentração cada vez maior de migrantes que fogem da penúria em busca de "um lugar ao sol".

A subordinação política historicamente associada aos países latino-americanos é um dado que caracteriza essa região do hemisfério sul, que passa a definir um traço dessas formações sociais. Laura Tavares Ribeiro Soares, no livro *Ajuste neoliberal e desajuste social na América Latina*, lembra que “os problemas gerados pelas Políticas de Ajuste Neoliberal são agravados, no caso da América latina, pelo ‘peso do passado’”⁵⁰. A autora reforça o que foi sinalizado por Vieira [cf. infra], ao afirmar que para entender a realidade latino-americana no final do século XX é necessário ter por foco o conceito de heterogeneidade estrutural⁵¹. Soares argumenta tratar-se de um conceito que

expressa tanto as formas produtivas e relações sociais que são herança daquelas outras originadas no passado colonial, como as transformações que as sucessivas ondas de progresso técnico foram introduzindo nos procedimentos produtivos e nas relações sociais básicas que se articulam

⁴⁹ Idem, p. 78.

⁵⁰ Laura Tavares Ribeiro Soares, *Ajuste neoliberal e desajuste social na América latina*, Petrópolis, RJ: Vozes, 2001, p. 25.

⁵¹ Citando Marshal Wolfe, Soares assim define heterogeneidade conceitual: “uma situação na qual existem grandes diferenças de produtividade e de ‘modernidade’ entre os setores de atividade econômica e dentro deles, existindo, ao mesmo tempo, complexas vinculações de intercâmbio, domínio e dependência dentro de uma estrutura sócio-econômica nacional em contraposição a supostas situações dualistas nas quais coexistem, no território nacional, duas estruturas sócio-econômicas – uma moderna e outra tradicional ou primitiva – com escasso intercâmbio entre elas e pouca influência mútua”. Cf. Soares, *Ibidem*.

em torno das mesmas⁵².

Essas mesmas determinações levam a pensar o caso do Brasil, sinaliza Soares, um país no qual as definições sobre a política social tiveram, irremediavelmente, respostas pouco satisfatórias para a sua implantação. As décadas de 1980 e, principalmente, 1990, desembocam em política de ajustes na qual ao Estado brasileiro sobressai o “peso” das mudanças. Diz Vieira:

Entre os latino-americanos, revolução é palavra corriqueira, na política, na sociedade, na economia, na cultura, entre os intelectuais etc., embora pouco encontrável na realidade, excetuando as revoluções mexicana, cubana e sandinista, além de certos casos esparsos. Tirantes essas revoluções, o comum girou e gira em torno de conservadorismo que insiste em não se assumir conservador, até reacionário, mais voltado a alterar a composição dos poderes políticos do que as estruturas sociais. Tudo é revolução, tudo é revolucionário, tudo é ano zero da história, e nos países latino-americanos nada se fez ou se faz sem o Estado, a entidade de maneira geral onipresente⁵³.

E continua:

Quase sempre a teimosia na referência à revolução quer dizer revolução política e estatal: tomar o Estado. Esse importante aspecto ganha ainda maior importância quando se observa que o Estado presidiu na América Latina à instalação do capitalismo tardio, associado, subdesenvolvido ou dependente, ou também, como querem os mais amenos, “emergente” ou “em desenvolvimento”. Generalizando, é possível propor, sem perigo de exagerar demasiadamente, que capitalistas e trabalhadores, opressores e oprimidos, empregadores e empregados esperaram bastante do Estado, seja como ser dadivoso, merecedor de reconhecimento, seja como manancial do futuro, centro de esperança⁵⁴.

Essa argumentação configura-se em um importante aspecto quando se percebe o crescente espaço de atuação da sociedade no âmbito da política social e seu desenvolvimento no último quartel do século passado no Brasil. Como sinalizado anteriormente, o quadro histórico que aproxima a sociedade das intervenções no âmbito das políticas é consolidado no período pós-ditatorial, na segunda metade da década de 1980.

Ante o profundo fosso decorrente dos anos de crise no final da década de

⁵² Ibidem.

⁵³ Vieira, *Os direitos e a política social*, op. cit., p. 93.

⁵⁴ Ibidem.

1970, agravada durante a década seguinte, e a implantação de orientações econômicas baseadas no Consenso de Washington, os níveis de desigualdades tornam-se mais alarmantes. Numa relação paradoxal em face das garantias da Constituição de 1988⁵⁵, a sociedade é instada a participar diretamente em ações compensatórias à ausência da proteção do Estado.

3.1 Estado e Terceiro Setor: novas configurações nas ações sociais

O Estado brasileiro, assim como outras nações latino-americanas, passa a reduzir significativamente sua atuação no campo das políticas sociais a partir da década de 1990. Trata-se de uma orientação geral dos organismos mundiais, os quais interferem diretamente nas definições político-econômicas do país. O espaço das políticas sociais não implantadas, ou parcialmente implantadas pelo Estado, tem sido preenchido de forma recorrente e num movimento que redefine o papel da sociedade no final século XX no Brasil, por entidades da sociedade civil, comumente denominadas Organizações Não-Governamentais, as ONGs, ou outras organizações sociais do chamado terceiro setor.

A que serve e qual a finalidade desse terceiro setor? Como se desenvolveu e ampliou-se, de forma a atuar em todos os campos das políticas setorizadas? De que maneira reconfigura o papel da sociedade civil no final do século? Que idéia de sociedade traz em si?

Essas questões iniciais são necessárias para compreender, todavia, como

⁵⁵ É somente na Constituição de 1988 que se garantem a tríade de direitos dos cidadãos: civis, políticos e sociais com a definição de um controle social das políticas e a definição de um sistema de seguridade social, ao mesmo tempo em que se inicia um profundo processo de reestruturação do Estado, ou de reforma, como sinaliza o próprio governo.

projetos considerados exitosos são formulados e geridos por instituições da sociedade, atingindo determinados grupos no interior das classes subalternas, ao mesmo tempo em que no âmbito estatal as políticas sociais setorizadas não conseguem atingir o princípio da universalidade que lhes é inerente.

O uso corrente do termo terceiro setor é recente na literatura acadêmica, face às indefinições conceituais a que está submetido. No âmbito gerencial, o termo já é largamente difundido, mas no campo da interpretação sociológica ainda há estudos que reforçam a sua imprecisão conceitual.

Leilah Landim, em seu artigo *Notas em torno do terceiro setor e outras expressões estratégicas*, enuncia o debate que circunda o termo terceiro setor no Brasil e traz considerações importantes sobre a sua apropriação. A autora enfatiza que o terceiro setor passa por um processo análogo ao termo ONG (Organização Não-Governamental), que foi produzido na década de 1980 como “um investimento na afirmação de uma identidade comum e na produção de concepções, práticas e instâncias específicas de legitimidade por parte de um conjunto de organizações pré-existentes”⁵⁶ no pós-1964, com uma ação voltada à politização das bases da sociedade que o legitimou.

Trata-se de um termo que não é neutro, analisa Landim, pois tem procedência estadunidense e evoca, desse país, uma cultura política baseada no individualismo liberal, onde o contexto do associativismo e do voluntariado é um primado da precedência da sociedade em relação ao Estado. No caso brasileiro, alerta a autora, “evoca colaboração e positividade de interação, diluindo a idéia de conflito ou contradição e tendendo a esvaziar as dinâmicas politizadas que marcam (...) a

⁵⁶ Leilah Landim. *Notas em torno do terceiro setor e outras expressões estratégicas*, In: *O social em questão*, Rio de Janeiro, 1999, p. 61.

tradição associativista das últimas décadas”⁵⁷.

O terceiro setor chega ao final da primeira década do terceiro milênio no Brasil como um elemento que engloba todas as entidades da sociedade civil. Indiferentemente, compõem o terceiro setor no país desde ONGs até fundações empresariais, desde que se denominem de interesse público e sem fins lucrativos. Landim argumenta que o uso polissêmico desse termo leva, no campo das ações políticas e sociais, a diversas imagens, percepções ou questões associadas freqüentemente à sua pretensa neutralidade “para aludir ao amplo universo de organizações da sociedade civil no Brasil”⁵⁸.

No horizonte de um debate necessário, velhos conceitos e categorias são revistos e trazidos à cena contemporânea, “discutindo-se o possível reposicionamento de práticas e valores a eles associados”⁵⁹, quais sejam: solidariedade, assistência, caridade, reciprocidade, filantropia, dentre outros. Remete-se ao terceiro setor um papel de interligação entre Estado e mercado, ressaltando-se a necessidade de estabelecer-lhe um lugar de protagonista nessa relação.

A ausência de estudos específicos não se configura uma característica no Brasil. Landim assegura que a idéia que se generaliza é a de uma “revolução associativista” na conformação de diferentes sociedades, como um traço histórico desse “setor”. O debate sobre esse objeto constroi-se “comparativamente, os papéis de um vasto e diversificado universo de organizações tanto na evolução histórica das sociedades modernas, quanto na cena contemporânea”⁶⁰, diz Landim.

Importa considerar que mesmo numa direção semelhante, as formas como as

⁵⁷ Idem, p. 64.

⁵⁸ Idem, p. 65.

⁵⁹ Idem, p. 67.

⁶⁰ Idem, p. 68.

organizações privadas de caráter público e sem finalidade lucrativa estruturam-se, remete a cada experiência social específica. E não poderia ser diferente! Landim, ao percorrer a literatura internacional recente sobre o terceiro setor localiza exemplos variados: são promotoras de uma sociedade civil na ex-União Soviética e Europa do Leste; são colaboradoras ou substitutas governamentais na prestação de serviços sociais nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha; são protagonistas no combate à exclusão dos pobres e imigrantes na França; são promotoras de pluralismo associativo em sociedades escandinavas (...)⁶¹.

Quer dizer, trata-se de um movimento que, se é histórico na tradição liberal em países desenvolvidos, configura-se uma mudança radical em sociedades de tipo subalterna, como a brasileira, onde a relação Estado/Sociedade traduziu-se no caráter centralizador e autoritário do Estado e de uma tardia constituição de sociedade civil.

Landim lembra, ainda, que a literatura internacional enfocando o contexto latino-americano geralmente enfatizou, sobretudo em razão dos anos 1970-1980, seu papel na organização autônoma de grupos populares, na construção da sociedade civil, da cidadania, da ordem democrática⁶².

Não é demais lembrar que a atenção dessas organizações do terceiro setor volta-se, muitas vezes, para a ação social ou cultural, espaços que, conforme se observa no estudo de Vieira⁶³, não se constituem historicamente no Brasil como estratégias determinantes para o conjunto da sociedade. As controvérsias que entornam o terceiro setor evidenciam a transposição de um modelo estadunidense sem a devida experiência histórica.

⁶¹ Idem, p. 69.

⁶² Ibidem.

⁶³ Cf. *Estado e miséria social no Brasil*.

Como sinalizado anteriormente, o caráter cívico do associativismo e do voluntariado do terceiro setor nos Estados Unidos decorre de uma cultura política arraigada no individualismo liberal, bem diversa da cultura política no Brasil, onde, segundo Vieira,

(...) se firmou o princípio do privilégio, e não o princípio da igualdade, ou mesmo da liberdade. Basta passar os olhos nas Constituições e nas legislações para concluir que aqui se firmaram o latifúndio sem investimento, a utilização irracional e injusta da riqueza, a regalia dos militares, o assistencialismo, a caridade dos poderosos e particularmente o favor, uma das chaves da corrupção⁶⁴.

A tradição estadunidense no tocante ao terceiro setor beneficia, especialmente, o caráter voluntário e o associativismo institucionalizado, o que não significa, todavia, a ausência de financiamento estatal nas atividades a ele relacionadas, como “condição de garantia da existência e permanência de um ‘setor’ consolidado e efetivo”⁶⁵. Observando estudos recentes sobre o terceiro setor nos Estados Unidos, Landim afirma que a idéia da doação e voluntariado individual como sustentação do ‘setor’ é um mito, pois cerca de um terço dos seus recursos advém de fontes governamentais, e 12,9% de doações privadas.

TRAZER A INFORMAÇÃO DA ENVOLVERDE SOBRE A INDÚSTRIA DO VOLUNTARIADO NO MUNDO – PESQUISA DE LESTER SALOMON PARA A UNIVERSIDADE JOHNS HOPKINS.

Se o terceiro setor ampara-se numa defesa da parceria entre Estado e Sociedade, qual é a parcela que cabe à sociedade? Que rebatimentos traz para a definição ou mesmo minimalismo do Estado no tocante à execução da política social? São questões que estão presentes quando se busca interpretar a expansão do terceiro setor no Brasil, concomitante à ausência de uma política estatal que, de fato, universalize o acesso aos bens e serviços conforme garantia constitucional.

⁶⁴ Cf. Vieira. *Os direitos e a política social*, op. cit., p. 77.

⁶⁵ Landim, op. cit., p. 70.

Na esteira da expansão do terceiro setor, é importante esclarecer que os argumentos apontados indicam algumas fragilidades existentes nessa parceria Estado/Sociedade. A imprecisão conceitual e, mesmo, o caráter ideológico subjacente na sua disseminação, sem que o debate sobre o termo seja apropriado, gera críticas e apreensões, dentre as quais se destacam:

- O caráter substitutivo das ações do terceiro setor, que não responde às demandas de políticas sociais em lugares mais pobres e afastados, onde a ação do Estado ou foi reduzida, ou excluída, ou não existia, pois, em vez da evolução para um conceito e uma estratégia no sentido de constituir uma rede universal de proteção social que explicita o dever do Estado na garantia de direitos sociais, sinaliza Soares, houve um retrocesso a uma concepção de que o bem-estar pertence ao âmbito do privado⁶⁶;

- A denominação mesma de terceiro setor, que, segundo Montañó apresenta "*forte funcionalidade com o atual processo de reestruturação do capital, particularmente no que se refere ao afastamento do Estado das suas responsabilidades de resposta às seqüelas da 'questão social'*"⁶⁷. Nesse sentido, trata-se de um conceito ideológico com a função de encobrir e desarticular o real;

- Evidencia-se, também no campo da Administração, que o terceiro setor "*mais do que um conceito rigoroso ou um modelo solidamente fundamentado em teoria... terceiro setor no Brasil, é uma idéia-força, um espaço mobilizador de reflexão, de recursos e, sobretudo, de ação*"⁶⁸;

- A existência de poucas pesquisas: as pesquisas no Brasil são recentes e relacionadas aos movimentos sociais, aos quais as ONGs têm relação histórica. Na

⁶⁶ Cf. Laura Tavares Soares in Carlos Montañó, *Terceiro setor e questão social*, São Paulo: Cortez, 2002, p. 12.

⁶⁷ Montañó, *idem*, p. 16.

⁶⁸ Andres Pablo Falconer, *A promessa do terceiro setor*, Dissertação. USP, 1999, p. 4.

área da Administração, o primeiro instituto e programa acadêmico em *nonprofit management* aconteceram em 1977, na Columbia University⁶⁹;

- A utilização, no Brasil, de termos diferentes com significados semelhantes ou comparáveis: organização sem fins lucrativos, não-governamental, da sociedade civil, filantrópica, social, solidária, independente, caridosa, de base, associativa, em que prevalece o uso de terceiro setor⁷⁰;

- No âmbito internacional, *nonprofit sector*, *third sector*, *independent sector*, *voluntary organizations*, *charities*, *économie sociale*, *associations humanitaires* são termos que designam as organizações do terceiro setor, “cuja tradução para o português nem sempre faz sentido, ou o mesmo sentido que têm nos contextos de origem”⁷¹;

- “A idéia de ‘setor’ é abrangente, tendendo à homogeneização ou minimização de diferenças que podem ser social e politicamente significativas, segundo contextos e critério de análise”, ao contrário de ONG⁷²;

Os defensores da expansão do terceiro setor tendem à simplificação: "Hoje, quase todo mundo já sabe que o primeiro setor é o Estado; o segundo, o mercado; e o terceiro, formado pelas organizações da sociedade civil, as chamadas organizações não-governamentais"⁷³.

Gilberto Nascimento, que associa o terceiro setor no Brasil ao *nonprofit sector* estadunidense, afirma que até os anos 1980 a marca das ONGs era o assistencialismo, "com uma administração informal, praticamente amadora"⁷⁴, mas "o engajamento de empresários na área social trouxe a profissionalização a esse

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Landim, *op. cit.*, p. 66.

⁷² Idem, p. 64.

⁷³ Gilberto Nascimento, *Brasil: país modelo na relação empresa e área social*, In: Algar, Uberlândia (MG), 2004, p. 5.

⁷⁴ Idem, p. 6.

setor. Em muitos casos, executivos passaram a gerir entidades sociais"⁷⁵. Nesse sentido, o terceiro setor passa a exprimir-se pela lógica da gestão empresarial, o que não condiz com o modelo estadunidense.

Há que se esclarecer que entre o *nonprofit sector* e o terceiro setor no Brasil existem imprecisões que não permitem traduzi-las entre si. Falconer afirma que a legislação tributária dos Estados Unidos "distingue e trata de modo diferenciado as organizações sem fins lucrativos que beneficiam seus membros (...) daquelas que servem a um público amplo"⁷⁶, pois somente aquelas "que servem ao interesse público gozam da possibilidade de receber doações dedutíveis do imposto de renda da pessoa ou empresa doadora"⁷⁷ e são consideradas *nonprofit sector*.

No Brasil, o terceiro setor, em face da imprecisão conceitual apontada, engloba várias entidades e ainda não há definição legal sobre os benefícios tributários no setor. A Lei 4.690, de março de 1999, distingue as organizações da sociedade civil, mas não insere a questão das doações dedutíveis, o que não impede a sua expansão.

O terceiro setor passa, então, a ser uma opção para a atuação da sociedade civil nas várias expressões da questão social que margeiam as consequências do gradual processo de desigualdade social no Brasil.

Em que pese a participação da sociedade civil nas mobilizações em favor da redemocratização do país em meados da década de 1980, que possibilitou um modelo de Estado Democrático formal⁷⁸, é importante destacar: no Brasil, essa participação apresenta limites e incongruências, dentre as quais a crença na falência do Estado burocrático e a necessidade de substituir e/ou atuar em parceria por meio

⁷⁵ Idem, p. 6-7.

⁷⁶ Falconer, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Vieira, *Os direitos e a política social*.

de entidades sociais.

Consolida-se no país a partir da década de 1980, leis que favorecem a cidadania, com o pleno acesso aos direitos sociais, políticos e civis, ao mesmo tempo em que há, no plano mundial, uma crise do capital que leva ao refluxo dos movimentos sociais como sujeitos políticos. A "opção brasileira" dá-se pela garantia e expansão de direitos. Nos marcos dessa opção, as políticas sociais, embora fortalecidas pela Constituição Federal de 1988 e pelas Leis Orgânicas dela decorrentes, sofrem um retrocesso no que concerne à responsabilidade do Estado.

No caso brasileiro, essa direção leva à implantação de uma Reforma de Estado, na qual cabe minimizar as ações do Estado, que passa a gestão das políticas sociais estatais a organizações que atendam ao modelo de mercado, sugerindo a falência do modelo gerencial burocrático do Estado como ineficaz e ineficiente.

Nos anos 1990 proliferam "organizações da sociedade civil" (organizações não-governamentais, institutos e fundações empresariais) que, operando no âmbito público, buscam dar respostas focais às demandas sociais de determinados grupos da sociedade, aqui incluídos os trabalhadores, os desempregados ou inseridos precariamente no mercado de trabalho.

Pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE divulgada em dezembro de 2004 indica que entre 1996 e 2002 houve um aumento de 157% no número de entidades que formam o terceiro setor no Brasil: de 107 mil para 276 mil⁷⁹. Esse crescimento já se acentuara entre 1991 e 1995: foram 44,38%, segundo pesquisa da Universidade Johns Hopkins, dos Estados Unidos, e do Instituto

⁷⁹ *Folha*, 11 de dezembro de 2004.

Superior de Estudos da Religião – Iser⁸⁰.

Tem-se uma gama de entidades e instituições, ou organizações, que compõem um diversificado interesse: “compreende desde associações de defesa de interesses específicos, até entidades de cultura, educação, assistência social ou de defesa de direitos civis”⁸¹. No debate brasileiro, quatro pontos são fundamentais para compreender o peso social e político do terceiro setor:

a) Sua inserção nas diversas formas de sociabilidade, nas quais sobre essas “organizações voluntárias sem fins lucrativos, ou ‘comunitárias’, têm sido destacadas como lugares privilegiados nos debates sobre o resgate de vínculos”⁸² que busca desenvolver o caráter cívico da sociedade civil;

b) A sua importância na “redefinição do conceito de cidadania diante das diferenciadas identidades, valores, interesses que surgem na cena pública”⁸³, questões especialmente ligadas aos movimentos sociais e a grupos de interesses, a saber: mulheres, negros, indígenas, crianças e adolescentes, dentre outros;

c) A presença de ONGs em espaços de definição política, que desvirtua ou ameaça “a construção da institucionalidade democrática, dos movimentos sociais, das associações representativas tradicionais”⁸⁴, como no caso do controle social nos conselhos de políticas, ou, em dimensão internacional, junto a organismos como a Organização das Nações Unidas – ONU;

d) Em nome do fortalecimento da sociedade civil, o papel das organizações do terceiro setor corresponde ao de “substitutas de um Estado que se demite de

⁸⁰ Nascimento, *op. cit.*, p. 5.

⁸¹ Landim, *op. cit.*, p. 74.

⁸² Idem, p. 75.

⁸³ Idem, p. 77.

⁸⁴ Ibidem.

seus papéis sociais e delega à sociedade sua execução”⁸⁵, como já sinalizado anteriormente.

Embora a denominação terceiro setor tenha aglutinado na década de 1990 as instituições associativas, assistenciais, educativas, culturais, dentre outras, ligadas à sociedade civil, é imperativo destacar que sua conformação histórica no Brasil remete à própria formação social dessa sociedade.

Numa breve remissão histórica, é possível observar que o início da República aponta que quase tudo que se consolidara no âmbito da assistência social, saúde e educação (incluindo aqui a formação musical), estava ligado a organizações criadas pela Igreja Católica, sob o amparo do Estado. Nas primeiras décadas do século XX proliferaram-se as associações voluntárias e autônomas de tipo mutualista, profissionais e sindicais, que esbarram no ciclo ditatorial pós-30, que “vai se caracterizar pela dissolução desse campo de organizações e pelo fortalecimento e também atrelamento de sindicatos e organizações previdenciárias ao Estado”⁸⁶.

A partir dos anos 1930, expande-se a ação do Estado nas políticas de educação, saúde e cultura. São políticas fragmentadas que também apóiam as organizações sem fins lucrativos. Landim lembra que é desse período a “legislação que regulamenta essas relações (...): as precárias e obsoletas leis que regulam isenções fiscais, certificados de filantropia e de utilidade pública, através dos quais essas entidades têm acesso a fundos públicos”⁸⁷.

A presença das organizações voluntárias de caráter assistencial no país caracteriza-se pela forte relação com o Estado, mas não como uma atitude cívica do conjunto da sociedade. Diversamente desse modelo, as organizações de defesa de

⁸⁵ Idem, p. 78.

⁸⁶ Idem, p. 80.

⁸⁷ Idem, pp. 80-81.

direitos, promoção de cidadania e associações de defesa de grupos de interesses ou comunitárias, têm como característica um padrão de conflito com o Estado. Os regimes autoritários, civil e militar, que transcorreram por quase um terço do século XX no Brasil (1937-1945 e 1964-1985, respectivamente), dificultaram, segundo Landim, a criação de “um campo propício à permeabilidade e transparência nas relações da sociedade civil organizada com o Estado e as políticas públicas”⁸⁸.

Para a autora, são questões que conformam transformações recentes tanto do Estado, como da sociedade “revelando-se a polissemia do campo das ‘sem fins lucrativos’, onde os discursos e práticas de uma assistência paliativa convivem com os da co-gestão, controle e proposição de políticas” voltadas na sua maioria aos setores subalternizados da sociedade.

Por outro lado, a expressiva expansão das ONGs na década de 1990 é percebida por alguns observadores como assunção da sociedade civil do seu papel na política social, “para o alargamento da cidadania e da participação democrática, a partir da vida cotidiana dos indivíduos, grupos e comunidades nos níveis local, regional e nacional”⁸⁹. Essa tendência particulariza nas ONGs o seu caráter histórico como expressão dos movimentos sociais voltada, prioritariamente, para a defesa dos direitos do cidadão.

Ao conformar-se no terceiro setor, a diversidade de organizações que o compõem traz para si, como seu objeto, essa direção particular das ONGs: são instituições e entidades que passam a promover e patrocinar ações, projetos e programas que visam à consolidação da cidadania.

Ressalte-se o significativo número de projetos financiados por organismos internacionais bi ou multilaterais responsáveis, segundo Landim, por 76% dos

⁸⁸ Idem, p. 81.

⁸⁹ Silva, *op. cit.*, p. 155.

recursos arrecadados pelas ONGs na década de 1990. No campo das entidades filantrópicas ou assistenciais, o governo figurava como fonte de sustentação em 78% das entidades como asilos e albergues, em 48% nos casos de prestação de serviços médicos e educacionais, num exemplar contraste inerente ao terceiro setor⁹⁰.

Na esteira das ações que se espraiam nas organizações do terceiro setor, chama atenção, ainda que como um dado singular no conjunto de atividades e projetos desenvolvidos, aquelas que envolvem a arte e suas expressões, nas quais a arte é instrumentalizada para potencializar o posicionamento crítico, criativo e participativo dos indivíduos porque, segundo Maria Helena Carvalhaes, “atrelando criação e fruição artísticas ao processo de formação dos cidadãos, essas iniciativas reconhecem na arte um sólido caminho para o desenvolvimento humano”⁹¹.

3.2 Terceiro Setor e Arte: qual mediação?

Os projetos e programas desenvolvidos pelo terceiro setor têm como foco principal a defesa dos direitos do cidadão ou interesses comuns, herança do histórico das ONGs. Muitas ações sociais têm na arte uma intervenção privilegiada, "de acesso à cidadania" ou de "resgate da cidadania".

Em evento promovido na cidade de São Paulo pelo Instituto GTECH, pelo Ministério da Cultura e pela FNAC⁹², em outubro de 2004, foram apresentadas experiências com expressões artísticas, desenvolvidas por entidades brasileiras de

⁹⁰ Landim, *op. cit.*, pp. 89-92.

⁹¹ Maria Helena Carvalhaes, *Arte-cidadania: um novo lugar para a política pública de cultura*. <http://www.artecidadania.org.br>

⁹² Popularizado pelas iniciais, vem do francês *Fédération nationale d'achats des cadres*, é uma cadeia de lojas que opera no varejo o comércio de produtos culturais e artigos eletrônicos.

distintas regiões, atendo-se na responsabilidade da sociedade, mormente as ONGs, para com uma determinada camada da sociedade sem acesso à cidadania. O evento teve o propósito de "firmar uma certidão de nascimento ao conceito de Arte-cidadania, a ser legitimada pelo setor acadêmico e por representantes de iniciativas as quais, em sua pluralidade de experiências, promovem ações voltadas a essa direção comum", conforme prospecto distribuído⁹³.

No evento, evidenciou-se que as expressões artísticas são focos de programas e projetos sociais do terceiro setor no Brasil, e configuram-se como estratégias de acesso à cidadania. O caráter emancipatório presente na arte encontra-se também na cidadania proposta nessas ações do terceiro setor? Como se dá essa mediação numa sociedade de desigualdade social plena?

Konder, ao referir-se à idéia de Lukács sobre a arte, afirma que a criação artística "corresponde a múltiplas funções, mas aproveita ao máximo as possibilidades que lhe são inerentes na medida em que recria, reproduz, com meios que lhe são peculiares, a realidade humana"⁹⁴. Ao recriar essa realidade, a arte possibilita ao indivíduo recriar a si mesmo e superar a alienação da sua condição na sociedade.

Reconhecer na arte um caminho para o desenvolvimento humano requer que a condição de alienação a que o indivíduo esteja submetido, pelo lugar que ocupa na sociedade, possa ser transformada, à medida que a objetivação da realidade permite a assunção de uma consciência mais profunda sobre a sua alienação. Para

⁹³ O Instituto Gtech, organização criada em 2000, é transformado em Instituto Pensarte, que passa a difundir as atividades que convenciou intitular *arte-cidadania*. Nesse evento, financiado pelo governo por meio do Ministério da Cultura e pela FNAC o termo é lançado, com grandes repercussões, mas não adquire a potência evidenciada, mesmo após o lançamento no Fórum Social Mundial de 2005, onde o Instituto Gtech desenvolveu a I Conferência Brasileira de Arte-cidadania e criou o Fórum Nacional de Arte-Cidadania. (cf. http://www.pcr.utopia.com.br/tiki-view_blog_post.php?blogId=1&postId=31).

⁹⁴ Leandro Konder, *Lukács e a arquitetura*, In: O marxismo na batalha das idéias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 160.

Konder,

Através da arte, o homem pode passar a conhecer-se melhor: ele exterioriza numa realidade objetiva por ele mesmo engendrada e logo processa uma *reabsorção* (Rücknahme) dessa imagem exteriorizada, de tal maneira que a desalienação acaba por superar a alienação, e o ser humano se *desdobra* numa dimensão nova unicamente para assumir uma consciência mais profunda de sua própria condição.⁹⁵

A arte, nesse sentido, traduz-se como forma de emancipação humana e pela mediação da singularidade e da universalidade, expressando-se como uma particularidade. A realidade social aparece como síntese e, ao mesmo tempo, como manifestação do lugar social daquele que com ela se expressa.

Lukács argumenta que “toda reprodução estética da realidade é embebida de emoções”⁹⁶ e o fato de que o objeto resultante desse movimento passa a “ser-assim-e-não-de-outro-modo forma um momento constitutivo indispensável”⁹⁷ na elaboração artística e na “tomada de posição em face das lutas históricas do presente no qual vive o artista”⁹⁸. A mediação dá-se pela superação dos extremos – universalidade e singularidade, ao mesmo tempo em que expressa a relação entre eles.

Almeida afirma que “não há superação sem o concurso da mediação, daí a importância do particular na relação entre o geral e o singular”⁹⁹. Surge aqui um componente significativo no trabalho artístico: a sua concretude na vida daqueles que o elaboram. Conceitos, idéias e visões de mundo são superados na particularidade da reprodução estética. Diz Lukács:

Na arte, tais conceitos, idéias, concepções de mundo, etc., concretamente universais, aparecem sempre superadas na particularidade; isto é, o objeto do trabalho artístico não é o conceito em si, não é o conceito em sua pura e imediata verdade objetiva, mas o modo pelo qual ele se torna fator concreto da vida em situações concretas de homens concretos, pelo qual ele se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como meio importante para tornar sensível o específico

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Georg Lukács, *introdução a uma estética marxista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 197.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Idem, p. 196.

⁹⁹ Almeida, *Tá na rua: representações das práticas dos educadores de rua*, p. 71.

caráter humano, a particularidade típica de homens e situações humanas¹⁰⁰.

A arte, nas suas expressões, apreende a realidade pela sensibilidade. Dessa forma, proporciona caminhos complementares à abordagem científica e aos critérios da razão, uma vez que “os caminhos da sensibilidade jamais podem ser inteiramente abrangidos ou completamente devassados pelo discurso científico ou pelo discurso feito em nome da razão”¹⁰¹. Ademais, cumpre “reconhecer que nem o conhecimento construído pela razão, nem o conhecimento obtido pela percepção, estão inapelavelmente condenados a se estratificar em idéias ou imagens *coaguladas*”¹⁰².

Ao sinalizar um estatuto de cidadania tendo por base o acesso à arte nas suas várias formas de expressão, as organizações do terceiro setor revelam uma cristalização na idéia de cidadania e na idéia de arte: na primeira, pelo caráter de acesso – ter acesso não significa ter cidadania; na segunda, pela sua percepção como educadora. Antônio Gramsci, citando Croce, afirmava que “a arte é educativa enquanto arte, mas não enquanto arte educativa, porque neste caso ela não é nada, e o nada não pode educar”¹⁰³.

Experiências que trazem a perspectiva da arte como ferramenta de acesso à cidadania foram o mote para o evento que buscou dar significado ao termo arte-cidadania em 2004 e 2005¹⁰⁴, com a preocupação de “divulgar as iniciativas que

¹⁰⁰ Lukács, *Introdução a uma estética marxista*, op. cit., p. 198.

¹⁰¹ Leandro Konder, *A questão da ideologia*, São Paulo: Companhia da Letras, 2002, p. 213.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Antonio Gramsci, *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 10.

¹⁰⁴ Importante perceber que o veículo de divulgação desse pensamento, por meio virtual, foi modificado. Até o ano de 2005, o sítio artecidadania.org.br era um vetor de comunicação e divulgação do “conceito” de arte-cidadania e a partir de 2006 o acesso ao sítio leva ao Instituto Artecidadania, cujos objetivos são: “Investigar o papel da arte na sociedade contemporânea e seu sentido para o desenvolvimento humano e social; Oferecer aos indivíduos oportunidades e espaços de autonomia para o exercício do livre pensar e agir na sociedade; Democratizar o acesso à arte, seus códigos e linguagens”.

envolvam o processo artístico e discutir seus impactos na sociedade brasileira”¹⁰⁵. Os projetos incluem música, dança, teatro ou outras linguagens, em organizações que defendem seu uso, principalmente junto ao público infanto-juvenil, como formas de fortalecimento de uma política de inclusão cultural.

Jorge Werthein, ao tratar da política cultural, reforça a idéia de que ela “ajuda as pessoas, especialmente os jovens a internalizarem um sentimento vitalizador de pertencimento e não mais de exclusão, que com frequência tem sido a causa de interrupção prematura de tantas vidas”¹⁰⁶ na sociedade. A política cultural seria, portanto, uma estratégia de governo contra a “exclusão”. Ora, a política social é, ela mesma, uma estratégia do Estado. Deve-se, contudo, questionar: qual é a parcela que cabe à sociedade nesse aspecto? Essa argumentação, por si só, já demonstra os motivos pelos quais as críticas ao terceiro setor avolumam-se na sociedade.

Na defesa da inserção de ações no campo cultural, com base na arte e expressões artísticas, os defensores das iniciativas do terceiro setor comumente atentam para o potencial econômico da cultura. Leonardo Brant, no artigo *Um novo modelo para a política pública de cultura*, considera assistencialista o setor cultural no Brasil, que destina políticas públicas para cultura “a uma ínfima parcela da população [e] oferece sensação de impotência e desestimula o empreendedorismo, assunção de riscos inerentes a qualquer negócio”¹⁰⁷.

Nessa direção, o autor sustenta que a arte-cidadania representa “uma conquista da sociedade brasileira que ganha força por ter o processo cultural como elemento central no desenvolvimento das competências elementares de um cidadão”, mas, por outro lado, evidencia o lugar onde determinadas entidades do

¹⁰⁵ Carvalhaes, *op. cit.*

¹⁰⁶ Jorge Werthein, *Por uma visão política da cultura*. <http://www.artecidadania.org.br>

¹⁰⁷ Leonardo Brant, *Um novo modelo para a política pública de cultura*. <http://www.artecidadania.org.br>

terceiro setor situam-no no Brasil, conforme alega Montaño: “ele é funcional à nova estratégia hegemônica do capital e, portanto, não é alternativo e sim integrativo ao sistema”¹⁰⁸.

Aqui reside uma das polêmicas quando se trata da mediação da arte no terceiro setor: ao mesmo tempo em que se visualiza o nível de organização dos movimentos sociais e a expansão das ONGs, observam-se modelos que buscam atender à estratégia de mercado que não atende às demandas do conjunto da sociedade civil. Por outro lado, não se evidencia a arte como mediadora da vida do ser humano. Trata-se da instrumentalização da arte pela arte, ao que Gramsci anuncia;

A literatura não gera literatura, etc., isto é, as ideologias não geram ideologias, as superestruturas não geram superestruturas, senão como herança da inércia e passividade: elas são geradas, não por “partenogênese”, mas pela intervenção do elemento “masculino”, a história, a atividade revolucionária que cria o “novo homem”, isto é, novas relações sociais¹⁰⁹.

O caso da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, em Itabaiana, Estado de Sergipe, é exemplar nesse aspecto. Trata-se de uma entidade de 1897, mas com raízes em 1745¹¹⁰, que chega ao ano de 2005 como uma instituição social voltada ao ensino da música erudita e abriga diversos grupos e programas nas suas dependências.

A Filarmônica Nossa Senhora da Conceição inicia o projeto de orquestras jovens em Sergipe, no ano de 2005, com o apoio da Secretaria da Cultura do estado, que libera músicos e regente da Orquestra Sinfônica de Sergipe. Ao falar sobre a não continuidade do projeto e as condições reais de sua continuidade, o

¹⁰⁸ Montaño, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁹ Gramsci, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁰ A Instituição Filarmônica Nossa Senhora da Conceição é apresentada como a mais antiga instituição musical do país em atividade ininterrupta: inicia em 1745, por meio da Orquestra Sacra do Padre Francisco da Silva Lobo, é denominada em 1879 de Filarmônica Euphrosina, em 1897, passa a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição.

regente envolvido relata em relação à Itabaiana que

(...) o trabalho em Itabaiana, sim, tinha todas as condições de fazer uma orquestra jovem, e lá o trabalho tava recém começando baseado numa orquestra de sopros, que era a realidade. Então, por indicação até do Teixeira fui colaborar com o trabalho em Itabaiana¹¹¹.

Após o encerramento do projeto, a instituição mantém a Orquestra Sinfônica de Itabaiana, decorrência direta desse projeto, e amplia suas ações com a Banda Jovem, Banda Sinfônica, Orquestra Preparatória e Coros adulto e infantil. É mantida com recursos estatais¹¹² (Estado e município), além de recursos oriundos de um instituto vinculado a um grande grupo empresarial: o grupo Votorantim.

Destaca-se, contudo, que a denominação de projeto não era usual na instituição. A referência, desde a sua instalação, era feita à Orquestra Sinfônica de Itabaiana, ainda que decorrente desse processo. Do modelo instituído, a Filarmônica também implantou uma orquestra no município vizinho de Moita Bonita, onde já desenvolvia atividades musicais semelhantes.

Na apresentação institucional, destaca-se por ser uma instituição que “tem contribuído com o desenvolvimento sócio-cultural da cidade de Itabaiana e do estado de Sergipe, através da música”. Na lógica do terceiro setor, é uma instituição que opera onde o Estado não aparece.

Falconer insinua no terceiro setor uma promessa: aquele que surge e ocupa espaços abertos em razão da reestruturação do Estado, mas não possui legitimidade pelo conjunto da sociedade e que, embora se assente nos marcos legais, goza de pouco prestígio acadêmico para referenciá-lo. Não poderia ser

¹¹¹ Ion Bressan, entrevista concedida em 27 de novembro de 2008.

¹¹² No ano de 2008 esses recursos ficaram definidos: do município de Itabaiana, repasse dez meses, de um valor mensal de R\$ 8.000,00 (oito mil reais), durante dez meses, aprovados pela Câmara Municipal em fevereiro; dos recursos estaduais, por meio do Instituto Banese (Banco do Estado de Sergipe), o valor total de R\$ 350.000,00 (trezentos e cinquenta mil reais) para aquisição de instrumentos e bolsas de estudos para alunos de escolas públicas, com o prazo até o ano de 2010.

diferente nessa sociedade. Vieira argumenta que nesse país,

A riqueza e a pobreza têm nomes. Elas não expressam abstração pura e simples, entidades idealizadas, distintas apenas na mente e na linguagem. Entre os pobres, as pessoas nascem, porém inexistem socialmente, não por causa da exclusão e sim porque se originam do lado de cá da apropriação dos bens sociais¹¹³.

¹¹³ Vieira, *Os direitos e a política social, op. cit.*, p. 115.

CAPÍTULO 4 - ALVORADA E AGONIA DO PROJETO ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE¹

Otto Maria Carpeaux, ao finalizar o prefácio d'O Livro de Ouro da História da Música, o faz com a seguinte declaração:

Sabe-se muito bem que a palavra não é capaz de traduzir a substância musical; se fosse, não se precisava de música. Desse modo, nenhum livro escrito em palavras poderia jamais encerrar a amplitude e o espírito da única arte cuja linguagem foi criada fora de qualquer imitação da natureza. Só para ela não vale o conceito aristotélico da *mimesis*. É o triunfo do espírito criador humano. Shakespeare já observou (“Munch Ado About Nothing”, II/3) essa coisa estranha: umas tripas de um carneiro estendidas sobre um pedaço de madeira podem extasiar a alma do homem. É o violino².

Essa não é a visão lukacsiana. Bem ao contrário, Lukács enfatiza na música uma particularidade específica, e lembra que historicamente as determinações filosóficas excluem a necessidade de uma argumentação sobre as artes como reflexo por entendê-las “con una naturalidad que parecía excluir cualquier necesidad de argumentación, como reflejo, precisamente, de la vida interior”³. Ao lembrar que esse ponto de vista desenvolve-se com os gregos, afirma-o também na música:

Pero se trata aquí de otra cosa, y mayor. Pues la concepción de la música como una particular especie de mimesis acentúa enérgicamente con la seguridad dialéctica nada sorprendente en los griegos, aquello que, desde el punto de vista de la mimesis, aparece con la música en el cosmos de las artes, y al mismo tiempo, y inseparablemente, lo que separa a la música de todas las demás artes, lo que constituye su peculiaridad específica.⁴

E continua:

No había duda para los griegos de que toda relación humana con la realidad, la científica igual que la artística, se basa en un reflejo de la naturaleza objetiva de dicha realidad. Las divergencias internas y externas entre la música y las demás artes no pudieron nunca resquebrajar esa

¹ Utiliza-se o termo Projeto por ser comumente utilizado durante toda sua execução, mas a Secretaria de Estado da Cultura não repassou quaisquer documentos comprobatórios sobre sua existência.

² Otto Maria Carpeaux, *O livro de ouro da história da música*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 14. Trata-se de uma versão revista e atualizada da obra “Uma nova história da música”.

³ Georg Lukács, *Estética, op. cit.*, Vol. I, livro 4, p. 8.

⁴ Ibidem.

convicção de ellos⁵.

Atividade que para Carpeaux está isenta da imitação da vida, a música expressa uma forma da linguagem desenvolvida pelo homem, e, como expressão da arte, uma forma de trabalho necessária ao desenvolvimento do ser humano. Como sinaliza Fisher, ao abordar a capacidade que a arte tem de transformar a humanidade, “a sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social”⁶.

O desenvolvimento da música como forma de socialização, crescente com a música erudita a partir do século XVIII, arrefece na segunda metade do século XX, em decorrência do próprio desenvolvimento tecnológico. Concorre para isso, segundo Hobsbawm⁷, a difusão do gramofone e do *long play*. A transferência do centro de atenções da arte da Europa para a América do Norte, especificamente nos Estados Unidos, também trouxe repercussões na música: a paixão na música erudita é substituída por novos acordes, vindos do *jazz*.

Uma espécie de combinação de negros americanos, *dance music* rítmica sincopada e uma instrumentação não convencional pelos padrões tradicionais, quase certamente despertou aprovação universal entre a vanguarda, menos por seus próprios méritos que como mais um símbolo da modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado – em suma, outro manifesto de revolução cultural⁸.

Trata-se de uma manifestação de modernismo, que no Brasil evocou não somente seus choros, mas uma definição de música erudita que transparecesse a realidade brasileira, como evocava Andrade:

Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo em que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da tonalidade do universo e despertava no homem uma consciência, mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial⁹.

⁵ Idem.

⁶ Fisher, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Cf. Hobsbawm, *A era dos extremos, op. cit.*

⁸ Idem, p. 183.

⁹ Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 155.

Importa considerar que no campo da música as variações seguem o desenvolvimento da sociedade. Nobert Elias, ao ilustrar na vida de Mozart (1756-1791) as relações estabelecidas na sociedade europeia já no século XVIII, afirma que, se no campo da literatura e da filosofia era possível libertar-se do gosto da aristocracia e atingir um público diverso,

Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época especialmente na Áustria e em sua capital, Viena, sede da corte imperial, como, em geral, também nos pequenos países alemães. Tanto na Alemanha como na França as pessoas que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seu exemplo)¹⁰.

Se com Mozart ainda se estabelece a vinculação e dependência direta do artista ao seu patrocinador, essa relação já era estabelecida junto à crescente burguesia protestante e ao forte domínio religioso no século anterior, com Bach (1685-1750). Dentre os estudiosos desse compositor, Rueb comenta que a sua adesão “ao serviço de Deus” levou-o a renunciar a quaisquer honrarias que a sua condição de grande compositor pudesse ter e era um “artesão respeitado, um especialista em música. Na cidade de Leipzig, ele nem chegou a desfrutar sequer o reconhecimento de um professor universitário ou de um pastor”¹¹.

Pode-se considerar que é com Beethoven (1770-1827) que a relação entre músicos e sociedade torna-se complexa, e o trabalho do músico passa a ter valor. O fim do século XVIII traz uma importante transição na história da música: é fundada em Londres a primeira empresa para organizar concertos públicos, que estimula o surgimento de empresas semelhantes em outras cidades europeias.

No século XIX, sinaliza Carpeaux, “o compositor enfrenta o público, isto é, uma massa de desconhecidos, pessoas que não encomendaram nada: esperam,

¹⁰ Nobert Elias, *Mozart: a sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 17.

¹¹ Franz Rueb, *48 variações sobre Bach*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 333.

apenas, algo de novo”¹². Nesse sentido, Beethoven é um representante típico porque “foi o primeiro que, habitualmente, escreveu por encomenda, mas só por inspiração e soberana vontades próprias”¹³.

A chegada do século XX, com suas rápidas transformações atinge esse processo criativo, mas não a sua reprodução. As grandes composições da música erudita ainda na atualidade, conduzidas em todo o mundo, são na maioria obras de compositores dos séculos XVII a XIX¹⁴. Um dos meios para sua reprodução, as orquestras sinfônicas (não se tratará aqui do avanço da tecnologia moderna) mais que meros espaços reprodutores, tornam-se lócus de mediação dessa expressão da arte.

Passe-se a considerar não somente a relação entre criador e receptor da obra, mas reproduzidor e ouvinte: o instrumentista que dá a sua interpretação e uma platéia que se forma e responde, ao mesmo tempo em que ambos os sujeitos reelaboram-se na mediação da música.

Várias experiências podem ser consideradas, e a gama de orquestras sinfônicas no Brasil é de significativa importância. O incentivo à formação superior em música no Brasil, ao mesmo tempo em que disseminou profissionais da música estimulou esse processo, que, se por um lado atingiu negativamente o ensino musical de caráter técnico¹⁵, nos institutos e conservatórios de música, permite na atualidade a difusão da música erudita por meio de orquestras experimentais, ou projetos de orquestras jovens.

¹² Carpeaux, *O livro de ouro da música*, p. 191.

¹³ Idem, p. 195.

¹⁴ Ainda que se ressalte que a composição não deixara de ser algo que se desenvolveu nesse século.

¹⁵ Lima, *op. cit.*, capítulo V.

4.1 Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe: alvorada e agonia

Não se pretende aqui fazer inferências à capacidade que um projeto que envolve a música erudita, desenvolvido com o público infanto-juvenil, possa trazer a esse segmento a experiência da mimese. Mas observar que a possibilidade efetiva que ao se implantar uma atividade que recorra a essa expressão da arte, que envolva vários sujeitos políticos, para além do público-alvo, concorra no sentido de tornar essa atividade uma forma de mediação ou mera reprodução.

Para que se compreenda o Projeto de Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, faz-se necessário compreender o cenário musical orquestral do Estado, que não se desenvolveu de forma plena, apesar de que, dentre os 75 municípios, as bandas e filarmônicas sejam uma realidade da sua formação. Não há registros com divulgação sobre essa categoria musical, mas alguns trabalhos trazem importantes contribuições para interpretar o desenvolvimento da música em Sergipe.

Priscilla Góes, que estudou a Orquestra Sinfônica de Sergipe entre sua fundação em 1985 e o ano de 2007, defende, em razão do caminho trilhado pela ORSSE, principalmente a partir da sua reativação em 2003, a sua condição de patrimônio imaterial do Estado¹⁶. Chama atenção nos trabalhos da ORSSE o desenvolvimento do Projeto de Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, iniciado em 2005 junto à Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, no município de Itabaiana e, em janeiro de 2006, expandindo um núcleo na capital do Estado.

O potencial musical sergipano, embora pouco divulgado no contexto da música orquestral e sinfônica e muito divulgado no tocante às raízes culturais, como o forró, é percebido pelo número expressivo de filarmônicas, bandas, liras,

¹⁶ Góes, *A orquestra sinfônica como patrimônio da cultura sergipana*, op. cit..

associações musicais ou sociedades musicais. São cadastradas na Funarte¹⁷ 55 entidades dessa natureza, em 37 municípios sergipanos. Esse número atesta o potencial musical do Estado, pouco explorado tecnicamente no campo da música orquestral ou de concerto, conforme sinaliza o maestro Ion Bressan, responsável pela implantação e desenvolvimento do Projeto de Orquestras Jovens de Sergipe¹⁸.

Mas não somente da música instrumental essa riqueza desponta. Estudo de Ana Cristina Batista dos Santos, sobre o canto coral em Sergipe no período de 1985 a 2004, sinaliza que o encontro de coros organizado pela Universidade Federal de Sergipe potencializou o surgimento de um público para a música erudita¹⁹ fazendo com que se expandisse em todo Estado a formação de grupos para o canto coral, inclusive com premiações e participações em eventos nacionais e internacionais.

A fundação de uma orquestra sinfônica, num cenário de filarmônicas e outras entidades musicais, além de um Conservatório de Música, é um seguimento esperado, uma vez que a população já convive com experiências musicais e de canto coral com certo êxito. O passo dado em 2005, especialmente voltado a crianças e adolescentes, tem sido um marco nos projetos sociais que focam a capacidade de desenvolvimento pessoal e profissional para aqueles envolvidos.

Com o retorno das atividades da Orquestra Sinfônica de Sergipe, após breve paralisação em final de 2004 em razão de orientação da Procuradoria Geral do Estado, face aos contratos irregulares de trabalho dos músicos, uma nova direção

¹⁷ Pelo cadastro da Funarte, são 35 filarmônicas, sete associações musicais, seis bandas, quatro sociedades musicais e três líras.

¹⁸ Entrevista concedida em 27 de novembro de 2008.

¹⁹ A autora classifica o evento em três momentos: de 1985-1989, que buscou “conscientizar a comunidade sergipana da importância do canto coral e incentivar a criação de um mercado de trabalho para regentes e professores de música”; de 1990-1998, período de auge do encontro, quando se transforma em encontro nacional e chegou a ter 50 grupos participantes e um público ascendente; e de 1999-2004, entendido como período de declínio do encontro, em razão da falta de investimento necessário para sua consecução. Cf. Ana Cristina Batista dos Santos, *“Lá, si, dó, dó, fá”*: notas sobre a história do canto coral em Sergipe (1985 – 2004). Monografia.UFS, 2005.

artística assume a orquestra e submete ao Ministério da Cultura projeto para captação de recursos para a temporada 2005-2006, com a conseqüente ampliação do corpo de músicos de 35, conforme definição do governo com cargos comissionados²⁰, para 57, além da realização de concertos para alunos da educação básica e a temporada com cerca de 100 concertos no período²¹.

Para além desse objetivo, todavia, institui-se o Projeto de Orquestras Sinfônicas Jovens, como forma de preparação de músicos para comporem a ORSSE, bem como desenvolver a capacidade musical de concerto dos municípios sergipanos²².

O projeto de Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe foi instituído oficialmente pela Secretaria de Estado da Cultura e Secretaria de Combate à Pobreza do Estado de Sergipe, em 21 de abril de 2006. Ao ser lançado, porém, tinha por objetivo o acesso à música erudita como forma de “inclusão social” e para capacitar jovens para o mercado de trabalho da música, como possibilidade de enfrentamento de situações que tornam o segmento infanto-juvenil suscetível às condições de desigualdade social presentes no país.

O encarte do concerto de lançamento trouxe a seguinte informação, em texto do secretário da cultura:

O projeto de ensino de música e formação de orquestras jovens do Estado de Sergipe tem como objetivo principal os próprios jovens, com especial atenção àqueles de baixa renda familiar. Estudar música e ter a prática de tocar em conjunto desenvolve qualidades como a disciplina, a capacidade de convivência social, o respeito, a sensibilidade e o conhecimento cultural, aproveitamento escolar e muitas outras, além de adquirir uma profissão com grande mercado de trabalho²³.

²⁰ O histórico dessa situação consta no capítulo 1.

²¹ Cf. projeto PRONAC 051223, que solicitou a captação de R\$ 1.404.617,34, sendo captados R\$ 266.500,00. A prestação de contas foi apresentada em 01 de outubro de 2007, e aguarda análise do Ministério da Cultura. Cf. <http://www.cultura.gov.br/site/pesquisa-de-projetos>

²² Cf. Ion Bressan e José Carlos Teixeira, *Entrevistas concedidas*, em 27 de novembro de 2008 e ___ de fevereiro de 2009, respectivamente.

²³ Cf. Anexo 2.

A visão instrumental e utilitária da arte e do ensino da música é o foco da atenção do projeto. E não poderia ser de outra forma, afinal o “Projeto de Ensino de Música e Orquestras Jovens”, como indica o encarte, não aponta a arte como uma mediação privilegiada. Essa concepção, que se dá no âmbito da interpretação da realidade, não se configura central na implementação de uma atividade governamental, como no caso de Sergipe.

Embora voltado para atender a um determinado estrato social, significativamente crianças e jovens de baixa renda, o projeto inicia-se com uma participação de crianças e jovens das camadas média e pobre da sociedade sergipana. Nesse sentido, sua natureza excludente porque voltada para uma determinada camada da sociedade, permite constituir na adesão à música erudita um princípio de universalidade na cultura.

Sua gênese, porém, dá-se em abril 2005 junto à Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, no município de Itabaiana, que pretendia instituir uma orquestra sinfônica, mas não possuía o naipe de cordas necessário para uma orquestra. É característico de filarmônicas o naipe de sopros, seja madeira ou metais. O convênio, não oficial, contou com a cessão de músicos e regente para aulas, que levou à implantação da Orquestra Sinfônica de Itabaiana em agosto de desse ano. O Jornal *Cinform* destaca:

A semana do aniversário [117 anos da cidade] foi o momento escolhido para valorizar a música clássica. No dia 26 foi realizado o concerto inaugural da Orquestra Sinfônica de Itabaiana. “A gente já possuía a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, considerada a instituição musical mais antiga do Brasil (data de 1745). O projeto da orquestra sinfônica vem com acréscimo das cordas de violino, viola, violoncelo e contrabaixo, que se unem aos instrumentos de sopro já existentes, a exemplo de flauta, clarinete, trompete e trombone”, esclarece o regente Valtênio Alves de Souza²⁴.

Sobre o desenvolvimento do projeto, o regente indica que “foi tão satisfatório

²⁴ *Cinform*, Itabaiana faz resgate do folclore e da cultura local nos seus 117 anos. Município, p. 14.

que deu para chegar a esse ponto máximo da música, que é uma orquestra sinfônica”²⁵. A criação da orquestra dá-se num clima de contraposição à massificação musical que as festas populares disseminam na atualidade. Para a secretária de educação do município,

Foi a nossa forma de contrapor essa massificação da cultura. Claro que as pessoas queriam os trios, e a gente não quer que eles deixem de gostar desse tipo de música, mas, sim, acrescentar um outro tipo de valor que estava esquecido. Histórias, mitos e lendas que as novas gerações às vezes não têm nem a oportunidade de saber²⁶.

Considerados satisfatórios o desenvolvimento desse núcleo e a ampliação da orquestra sinfônica profissional, iniciam-se as atividades com um núcleo em Aracaju, em fevereiro de 2006. A seleção de alunos para esse núcleo, porém, deu-se de forma aleatória. Dentre os alunos respondentes ao questionário sobre a participação na orquestra, todos eles informam ter entrado no projeto por convite de professores ou estímulo de integrantes da orquestra²⁷.

Sobre o desenvolvimento do projeto e sua vinculação à orquestra sinfônica, o maestro Ion Bressan comenta:

Cheguei a Sergipe em 2005 e na experiência que eu tenho, a atividade de orquestra sinfônica, ela tem um grande potencial no desenvolvimento dos jovens do ensino de música como prática de tocar em conjunto. Então, a atividade de uma orquestra sinfônica ela vai muito além do que simplesmente montar um quadro de funcionários que tocam juntos, fazem uma orquestra sinfônica e fazem concertos tradicionais. A concepção de orquestra é muito maior que isso. Por ela ser constituída de profissionais teoricamente com grande especialização, deveria ser assim, né, e profissionais que, por sua vez, são muitos deles professores já de seus instrumentos, uma orquestra sinfônica, a concepção dela, no meu ponto de vista, ela tem que ser ampliada consideravelmente no que diz respeito ao ensino²⁸.

Para o regente, esse modelo tende a desenvolver a “comunidade”, bem como

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Os professores de música, que eram instrumentistas da ORSSE convidavam seus alunos para comporem o projeto, bem como os alunos do Conservatório de Música. Essa característica foi específica do núcleo de Aracaju e possibilitou que em dois meses o núcleo alcançasse um desenvolvimento tal que instituiu uma orquestra jovem capital.

²⁸ Cf. entrevista concedida em 27 de novembro de 2008.

a orquestra sinfônica.

Então, montar uma orquestra sinfônica, já que existe essa possibilidade quando se monta algo, pode-se montar ela da forma mais adequada possível, de várias formas. Uma delas é atrelar a atividade da sinfônica a uma atividade de ensino, formando um grande movimento de ensino de orquestras jovens, que isso desenvolve a comunidade como um todo, isso beneficia a própria sinfônica, ela cria muito mais enraizamento na comunidade, tem muito mais público, ela é muito mais bem quista, ela tem muito mais chances de continuar existindo... então é uma infinidade de ganhos, sem falar em desenvolvimento social, né, em diminuição da criminalidade, da ampliação do mercado de trabalho, uma série de coisas. Então, pensando assim, já ciente de que os lugares que eu passei, que os lugares onde realmente se desenvolve são os lugares onde tem apoio para suas orquestras jovens e num movimento amplo de ensino, foi proposto o trabalho em Sergipe [que] num determinado momento começou a andar e funcionou²⁹.

A experiência do encontro de coros, que, para além de compor um público para essa expressão, estimulou a criação de novos coros, normalmente vinculados a empresas e instituições públicas, é exemplar da capacidade que determinadas atividades que envolvem expressões artísticas têm em alcançar esses objetivos. A estréia do projeto seguiu essa estratégia e permitiu que os dois núcleos, junto ao Coro Sinfônico e à Orquestra Sinfônica de Sergipe, fizessem a abertura oficial do projeto.

²⁹ Idem.



Figura 3: Apresentação de 21 de abril de 2006 no Teatro Tobias Barreto. Fonte: Sítio da SEC.

A repercussão na imprensa foi imediata. O Jornal *Cinform*, de grande circulação nos Estados de Sergipe e Bahia, comentou:

Na última sexta-feira, dia 21, no TTB [Teatro Tobias Barreto], o público sergipano teve um encontro marcado com um dos maiores eventos de música já realizados no Estado de Sergipe. Pelo menos no número de participantes no palco. Foi a apresentação conjunta da Orquestra Sinfônica Jovem de Sergipe e seu coro, a Orquestra de Itabaiana junto como coro da Filarmônica daquele município. Ao todo, foram 350 pessoas no palco³⁰.

Sobre o papel da Secretaria de Cultura no projeto, a reportagem destaca:

Todo o trabalho para esta apresentação foi preparado por professores de nível universitário que integram o conjunto da Orquestra Sinfônica de Sergipe, segundo informa o secretário de Estado da Cultura, José Carlos Teixeira. O titular da pasta acrescenta que “este espetáculo foi possível graças ao patrocínio oficial da Eletrobrás, através da Lei Rouanet, que muito nos ajudará na manutenção dos cursos, em Aracaju e Itabaiana, destinados aos jovens músicos das sinfônicas e dos coros”, diz o secretário³¹.

O secretário refere-se à captação de recursos provenientes do projeto de

³⁰ *Cinform*, De palco cheio. Cultura, p. 10.

³¹ *Idem*.

programação artística da Orquestra Sinfônica de Sergipe para os anos 2005-2006, apresentado ao Ministério da Cultura, sob número PRONAC 051223, conforme destaca a nota de rodapé 19 desse capítulo.

Note-se que o projeto aponta, com os seus dois núcleos, para duas formas de desenvolvimento da atividade: o núcleo de Itabaiana, pela Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, com apoio do Estado; já o núcleo de Aracaju é vinculado à Secretaria de Cultura e desenvolvido pela ORSSE, como também pela Secretaria de Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho. Reportagem do Jornal Correio de Sergipe, do dia 20 de abril, destaca:

O concerto de lançamento do projeto "Orquestra Jovens de Sergipe" será nessa sexta (dia 21), às 20h, no Teatro Tobias Barreto. Mais de 300 músicos estarão no palco em um verdadeiro encontro da Orquestra Sinfônica de Sergipe, da Orquestra Sinfônica de Itabaiana e da Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. O projeto do Governo de Sergipe é desenvolvido pela Secretaria do Combate à Pobreza e tem a parceria do Banese³².

Importa destacar que a vinculação entre Estado e organização do terceiro setor nesse momento dá-se no sentido de ampliar o número de crianças e jovens envolvidas no projeto. E mesmo no interior da gestão estatal, não há clareza para o público sobre a inter-relação entre as duas secretarias no desenvolvimento do projeto. O discurso de abertura, pelo secretário da cultura, enfatiza o apoio da Secretaria do Combate à Pobreza e patrocínio da Eletrobrás e Banese.

As atividades do projeto consistiam em dois momentos: as aulas de instrumento com os professores e a prática de orquestra. Durante a semana, os alunos tinham aulas práticas com os instrumentistas, com ensaios às quartas-feiras e sábados, em Aracaju, e aos sábados em Itabaiana. A manutenção das viagens para Itabaiana era custeada às expensas do secretário da cultura, segundo sua informação, e com o apoio do *spalla* da ORSSE, oriundo de uma orquestra jovem

³² *Correio de Sergipe on line*, em 20 de abril de 2006.

em São Paulo, que fazia o traslado com seu próprio veículo³³.

Quando começa a ter seu reconhecimento na sociedade, o projeto é bruscamente interrompido pela Secretaria da Cultura, que exonera o regente da Orquestra Sinfônica – e também da Orquestra Jovens de Sergipe, e passa a ser desenvolvido na Secretaria de Estado do Combate à Pobreza e da Assistência Social, vinculado ao Fórum Permanente da Juventude³⁴, embora essa vinculação já fosse destaque em maio deste ano, em matéria publicada no sítio do fórum. Sob o título “Projeto Orquestra Jovens de Sergipe é lançado no Tobias Barreto”, informa a matéria:

Eu só acreditei que realmente tinha realizado meu sonho, de fazer parte de uma orquestra, quando subi ao palco do Teatro Tobias Barreto durante o lançamento do Projeto “Orquestras Jovens de Sergipe”, e sendo aplaudida de pé junto com vários profissionais da música”, a afirmação é da violinista Geniclese Santos Reis, 17, que é um dos talentos descoberto pelo Fórum da Juventude, e faz parte do projeto do Governo de Sergipe, por meio da Secretaria de Combate à Pobreza. (...) A senadora Maria do Carmo considerou a apresentação emocionante e disse que é um projeto originário do Fórum da Juventude, desenvolvido pela Secretaria de Combate à Pobreza. “Esse é um projeto importantíssimo de valorização da juventude sergipana”, declarou a senadora. O projeto do Governo de Sergipe tem como objetivo facilitar o estudo da música para jovens da capital e do interior³⁵.

Causa estranheza, contudo, que o relatório das atividades do fórum, quando da sua associação ao Fórum Permanente da Juventude Sergipana, bem como assinatura de convênio com o Banese, remete essa vinculação ao período de junho a dezembro de 2006.

Sobre exoneração e conseqüente alteração na gestão diretiva do projeto, o maestro Bressan revela que dois motivos devem ser considerados, um de caráter interno e outro externo. O externo trata da divergência sobre o uso dos recursos da

³³ Cf. Entrevista de José Carlos Teixeira, em 08 de fevereiro de 2009.

³⁴ Tratou-se de uma estratégia implantada pelo Governo do Estado, vinculada à Secretaria de Estado do Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho (comumente referida Secretaria do Combate à Pobreza), cujo objetivo era estimular os jovens para “integrar e construir políticas públicas em parceria com o Governo do Estado”. Foi instalado em março de 2006, com recursos, inclusive, da Unesco. Cf. *Correio de Sergipe*, Governo instala Fórum da Juventude.

³⁵ Cf. sítio do Fórum Permanente da Juventude Sergipana, em 26 de maio de 2006.

Secretaria da Cultura em apresentações internacionais³⁶ que não potencializavam o projeto; no âmbito interno, era a divergência entre a primeira dama do estado (senadora Maria do Carmo Alves) e o secretário da cultura, sobre o desenvolvimento e a filiação do projeto: afinal, a qual secretaria o projeto estava vinculado? Quem era o principal responsável pelo seu sucesso?

As divulgações sobre o início do projeto, que anunciavam vínculo à cultura ou à assistência social³⁷ eram sinalizadoras dessa divergência.

É importante considerar que, segundo Bressan,

(...) houve um grande movimento, por um lado muito positivo, e ao mesmo tempo uma forte oposição tão, tão forte como o movimento positivo, uma reação negativa por uma série de pessoas, por vários motivos, e ... como é normal, foi um jogo político no final das eleições lá e acabou, o projeto foi, foi, terminou, foi terminado. [Não] Sem antes que criar um bom fruto em Itabaiana que é uma cidadezinha daqui que participou desde o início do projeto e esse projeto continuou lá... Por questões políticas esse projeto não é, não anda não sei porquê, por mais que as pessoas considerem isso muito interessante, ele não emplaca, preferem gastar enormes quantidades de recursos num modelo falido, que é esse modelo que tá aí: construir um grupinho de música de sempre, dá uma vestimenta de uma orquestra sinfônica e no momento que tu corta isso então acabou, porque não deixa raízes, não deixa relação nenhuma (...)³⁸.

Já o ex-secretário José Carlos Teixeira argumenta: “eu não tinha poder de decisão, o que foi possível fazer eu fiz, mas quem decide não sou eu”³⁹. Segundo esse entrevistado, a proposta inicial deveria ser expandida para outros municípios. A escolha de Itabaiana deveu-se, segundo Teixeira, por “ser a terra dos meus pais”⁴⁰, mas outros municípios deveriam ser contemplados, caso houvesse injeção de recursos: Estância, São Cristóvão, Laranjeiras.

A mudança de direção no projeto vincula-o ao Núcleo de Trabalho Comunitário de Sergipe, uma entidade sem fins lucrativos, diretamente associada à

³⁶ Cf. Histórico sobre a ORSSE no capítulo 1.

³⁷ Embora com uma secretaria específica com um gestor próprio, todas as ações de assistência social do Estado eram personalizadas na figura da primeira-dama, senadora Maria do Carmo Alves.

³⁸ Ion Bressan. *Entrevista concedida*.

³⁹ José Carlos Teixeira. *Entrevista concedida*.

⁴⁰ Idem.

Secretaria de Estado do Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho; de onde provêm os recursos diretos para o desenvolvimento de várias atividades de assistência social pelo Estado. A assinatura do primeiro convênio dá-se em junho de 2006, por meio de contrato de patrocínio firmado com o Banese, no valor de R\$ 296.001,40 (duzentos e noventa e seis mil, um real e quarenta centavos) e vigência de seis meses, com o seguinte objeto:

O ajuste tem por objeto a concessão de patrocínio por parte do PATROCINADOR para a implantação e execução do PROJETO JOVEM MULTIPLICADOR, em seu Subprojeto “Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe”, que tem por escopo a democratização do ensino artístico da música com a prática orquestral e repertório sinfônico⁴¹.

No mês de agosto, outro contrato de patrocínio *com o mesmo objeto* é firmado, dessa vez junto à SEAC – Sergipe Administradora de Cartões e Serviços Ltda. O valor desse patrocínio, com liberação em cinco parcelas, chega ao total de R\$ 302.180,00 (trezentos e dois mil cento e oitenta reais)⁴².

Nesse mesmo mês, o maestro da ORSSE é exonerado, o que gera uma indefinição com relação à Secretaria da Cultura. Em reunião com representantes de pais e alunos, em início de setembro, o secretário da cultura tranquiliza a todos informando a contratação de uma maestrina para acompanhar a orquestra jovem⁴³.

Aqui se destaca uma hipótese lançada quando da formação da Comissão de Pais, mas comprovada após o acesso aos documentos, no ano de 2008: a idéia do uso eleitoral do projeto, na busca do alcance de votos do segmento juvenil. Os recursos repassados em convênio para o funcionamento do projeto, sob responsabilidade de uma ONG chegam ao total de quase seiscentos mil reais.

⁴¹ Cláusula primeira do “Contrato de patrocínio que entre si celebram o Banco do Estado de Sergipe S/A e o NUTRAC – Núcleo de Trabalho Comunitário de Sergipe, com a interveniência da Secretaria de Estado de Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho”, de 21 de junho de 2006.

⁴² A memória de cálculo apresentada indica que sob esse patrocínio ficarão os pagamentos dos músicos, coordenadores e serviços de pessoa jurídica do projeto, a saber: 1 Coordenador Geral – maestro; 3 Sub-Coordenadores e 19 Instrutores de música, além de uma pessoa jurídica com prestação de serviços de terceiros.

⁴³ Cf. *Cinform*, Cultura e Variedades, “O troca-troca de batutas”, 04-10/09/2006, p. 9.

Observa-se que se trata de uma soma considerável, que colide com a defesa do maestro de se tratar de um projeto com gastos inferiores à manutenção da orquestra profissional. A transferência de recursos do Estado para as entidades do terceiro setor, que reforça a tese do caráter substitutivo deste, é também foco de preocupação com a destinação dos recursos públicos.

Destaca-se que na divergência com os gastos da secretaria da cultura com eventos e convidados externos e a possibilidade de manutenção do projeto junto à ORSSE, o maestro Bressan afirma:

Ninguém vai entender que o secretário, ele gastava cem mil em um espetáculo e não tinha mil reais pra contratar, pra pagar uma bolsa. Ninguém vai entender que tu vai trazer uma romena (...) uma estudante de fora, gastando uma fortuna em dinheiro, ta, e tu não tem quinhentos reais; tu gasta vinte e cinco mil reais com uma romena (...) só porque é muito bacana dizer que tem uma estrangeira.⁴⁴

Com a exoneração do maestro, algumas divergências, até então desconhecidas entre aqueles envolvidos no projeto, tornam-se públicas. As relações internas entre maestro e secretário, cujo alcance atinge a imprensa; entre maestro e músicos, que circula em sítios, em grupos de discussões; e entre os músicos (entre si), neste caso em razão da divergência salarial entre aqueles com nível superior e os demais, também em grupos de discussões na comunidade virtual. No tocante à primeira, sinaliza o Jornal Cinform:

O troca-troca ocorreu por divergências entre comandante e comandado. “Ele considerou que não precisava mais do meu serviço, então fui exonerado. O secretário tem as suas prioridades, e eu respeito. O objetivo dele não é a formação, mas aplicar os recursos com espetáculos de fora que, na minha opinião, vêm e não deixam resultado nenhum. E eu não sou contra. A política que ele está fazendo de trazer espetáculos é muito boa desde que investisse uma parte aqui”, diz o demitido Bressan⁴⁵.

Ouvido Teixeira, conforme indica o mesmo jornal, há a segunda versão sobre sua exoneração:

⁴⁴ Ion Bressan, *Entrevista concedida*.

⁴⁵ *Cinform*, “O troca-troca de batutas”, *Cultura & variedades*, p. 9.

“Ele foi substituído em face de que não é possível um regente tomar conta de três projetos simultaneamente”, aponta Teixeira. Ele se refere à Orquestra Sinfônica de Sergipe e ao projeto das Orquestras Jovens de Aracaju e de Itabaiana. “A verdade é o que eu estou dizendo. O público que frequenta a Orquestra Sinfônica estava a reclamar totalmente da repetição de peças musicais, porque ele não tinha tempo para prepará-la”. “Quem estava sendo prejudicada era a orquestra profissional, a principal do Estado, que é o celeiro de 29 músicos de nível universitário”, afirma o secretário. (...) Apesar de tanta polêmica, o secretário anuncia a ampliação do projeto para Laranjeiras, São Cristóvão e Estância⁴⁶.

Essa situação também atinge outros músicos. Alguns músicos desincompatibilizam-se com a ORSSE e dão continuidade ao trabalho educativo junto à Secretaria do Combate à Pobreza. Da mesma forma que não há um projeto formal que descreve as atividades na Secretaria da Cultura, na Secretaria do Combate à Pobreza só é disponibilizado um relatório de atividades em janeiro de 2007, por ocasião de mudança de gestão no executivo estadual.

Importante considerar que a repercussão dessa situação não se restringiu ao Estado de Sergipe. No meio musical erudito, foram divulgadas algumas notas em sítios e espaços de relacionamentos⁴⁷. Esses espaços são também muito utilizados após o encerramento das atividades em Sergipe, por músicos que participavam da ORSSE, como uma prática comum para troca de idéias e acusações⁴⁸.

As mudanças porque sucede o projeto não passam despercebidas por outros sujeitos desse processo (crianças e jovens, professores e pais), que se organizam a fim de evitar o uso político do projeto e a defesa de sua continuidade como uma

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ No sítio <https://www.listas.unicamp.br/pipermail/cdmusica-l/2006/000033.html>, a versão foi divulgada com a seguinte chamada: “Ion Bressan exonerado da Sinfônica de Aracaju e Projeto Orquestras Jovens”, e apresenta a justificativa de que, para o secretário da cultura, “o cargo do maestro, assim como o da maioria dos músicos da orquestra era comissionado, ficando a critério total e absoluto do mesmo”; não sendo portanto justificada nenhuma questão musical ou artística a razão de sua exoneração; estando já substituído por outro maestro desde 16/08/2006, exatamente um dia após a notícia oficial perante a orquestra.”

⁴⁸ A “sensação” de segurança, ao expor suas idéias sem ser identificado, torna esse espaço, principalmente no *Orkut* um campo privilegiado da divulgação das relações conflituosas. Algumas intervenções, dadas suas características de denúncia, sem garantias de comprovação, são retiradas pelo “moderador” (pessoa responsável por lançar uma “comunidade virtual”) face o caráter difamatório e o baixo calão, comumente utilizados.

política cultural necessária para a universalização da cultura no Estado, por meio da música erudita.

Durante o período de setembro a dezembro de 2006, ocorreram várias reuniões, que estimulam a organização de estratégias para que o projeto não fosse inviabilizado: desde a solicitação de vinculação direta com a ORSSE, e conseqüentemente, com a Secretaria de Cultura, até a continuidade do projeto no governo posterior.

Sob o patrocínio do Banese, e vinculação à Secretaria do Combate à Pobreza, os dois núcleos do projeto apresentaram um concerto em atividade festiva do banco, conforme define contrato de patrocínio, em final do mês de agosto. Em encarte especial divulgado em dezembro de 2006 junto ao jornal *Cinform*, assim refere o banco a essa atividade:

Criada há apenas sete meses, a Orquestra Sinfônica Jovem de Sergipe é uma promessa para o Estado... O projeto é uma parceria entre o Banese e a Secretaria de Combate à Pobreza. Participam cerca de mil crianças e adolescentes de diversas classes sociais, principalmente as de baixa renda. A idéia faz parte da política do banco de apoiar as artes e a cultura como forma de ajudar a fortalecer a identidade do povo sergipano⁴⁹.

Na ata do Conselho de Administração do banco, em 24 de janeiro de 2007, o presidente do Banese, Jair Araújo, após a apresentação do balanço financeiro, e enfatizando a gestão no período de 2003 a 2006,

Destacou ainda a busca constante pela qualidade e excelência no atendimento, sendo o Banco com maior número de caixas executivos para atendimento à clientela e citou o fato de que foi a instituição que primeiro e melhor se adequou à Lei dos 15 minutos, que é reconhecido pelas autoridades e pela imprensa. Ressaltou ainda a evolução tecnológica, de equipamentos e de sistemas, que o Banco teve nos últimos quatro anos e disse que um capítulo à parte poderia ser escrito sobre a atuação do Banco nas áreas de desenvolvimento e valorização dos funcionários e de responsabilidade social. Na primeira, os diversos programas de desenvolvimento de competências estabelecidos em parceria com a Fundação Dom Cabral; o compartilhamento de despesas para estudos acadêmicos, de idiomas e para atividades físicas; a criação do Espaço Vida; os programas de odontologia e massoterapia; o programa de prevenção a LER/DORT; o pagamento de participação nos lucros e resultados e muitas

⁴⁹ *Cinform*, Banese. Responsabilidade Social. Orquestra Sinfônica tem apoio do Banese, p. 12.

outras ações semelhantes. No campo dos investimentos na comunidade, destacou o incentivo às atividades culturais, como nos prêmios de música e literatura, a *Orquestra Jovens de Sergipe* e os eventos promovidos pelas prefeituras do interior⁵⁰.

Os ensaios da Orquestra Jovem permanecem no Teatro Tobias Barreto, mas por determinação da Secretaria da Cultura o espaço não foi cedido, sendo transferido para o Espaço Cultural Gonzagão, que, embora cultural, funcionava sob o controle da Secretaria do Combate à Pobreza.

A estrutura desse espaço não condizia com a necessidade inerente à prática de instrumentos de concerto. O palco, aberto, e as salas sem tratamento acústico eram óbices para o projeto, mas não impediu a sua realização e adesão de muitos sujeitos.

O relatório final sobre o projeto⁵¹, apresentado em janeiro de 2007, destaca no seu desenvolvimento junto ao Fórum Permanente da Juventude os seguintes resultados alcançados:

Integração com outros jovens; Capacitação básica dos jovens e adolescentes para a música; Descoberta de novos talentos na música; Integração alunos – professores – pais – comunidade; Envolvimento e participação dos alunos em outras oficinas sócio-educativas e culturais realizadas pelo Fórum; Apresentações em público⁵².

O novo espaço, embora não se constituísse adequado, não afasta os jovens do desenvolvimento das atividades, que são mantidas conforme desenvolvimento anterior, no Teatro Tobias Barreto.

⁵⁰ Ata de reunião do Conselho de Administração do Banco do Estado de Sergipe S. A., em 24 de janeiro de 2007 [grifos nossos].

⁵¹ Conforme Capítulo 3, no tocante à relação da arte como instrumento para a cidadania, vale observar o objetivo geral do projeto, incluído no Relatório Técnico apresentado: “Promover a inclusão cultural e social de crianças adolescentes e jovens na faixa etária de 09 a 29 anos de baixa renda, na prática da musicalidade orquestral, na habilidade de repertório sinfônico, contribuindo para o desenvolvimento social e cultural desses adolescentes jovens e incentivando o protagonismo juvenil do Estado de Sergipe, que lhe possibilitará num futuro próximo buscar a profissionalização *utilizando a música como um instrumento para a construção e o exercício da cidadania*, proporcionando o desenvolvimento de talentos criando espaços para a mobilização social. Como também integrando alunos-professores-pais-comunidade [grifos nossos].

⁵² Cf. Anexo 7. Relatório Técnico “Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, p. 4.



Figura 4: Ensaio do núcleo de Aracaju, no Espaço Cultural Gonzagão. Fonte: alunos do projeto.

As mudanças são percebidas de imediato: a falta de estrutura física para a manutenção do projeto é motivo de contínuas reuniões entre pais e professores, os quais em razão do período eleitoral passam a preocupar-se com o possível uso eleitoral do projeto. A alternativa encontrada é a luta pelo retorno do projeto e dos seus professores, à Secretaria de Cultura.

As reuniões se intensificam e passam a ter registro a partir de 04 de novembro de 2006. Inicialmente, os professores não participam dessa atividade por temerem represálias por meio de suspensão do contrato, mas conta com o interesse crescente dos alunos, que se reconhecem como sujeitos do processo.

Algumas definições são debatidas e a primeira delas é a fundação de uma associação de pais, alunos e amigos da ORSSE Jovem, com a perspectiva de fortalecer o projeto. Os caminhos e estratégias são definidos pelos participantes e

permite adesão de pais e alunos. Percebe-se nesse momento que a “vida” do projeto está diretamente relacionada com as vidas daqueles que dele participam.

As reuniões são permeadas de relatos sobre como a inserção do projeto interferiu na forma de vida dos jovens, nas relações familiares e na capacidade de organização política.

As iniciativas – carta aberta, abaixo-assinado, manifestações públicas, não surtem o efeito desejado: um novo governo inicia-se em 2007, com a promessa de continuidade do projeto, mas não o garante. Sugere-se, por parte da Secretaria de Cultura e do “Gabinete da Primeira Dama”⁵³, a instituição de uma ONG, para que só assim o Estado possa contribuir com o andamento do projeto.

Nos momentos finais de projeto, numa manifestação construída nas reuniões de pais, alunos e professores, duas propostas são apresentadas: na primeira, a apresentação da orquestra ao ar livre, com a junção dos dois núcleos, em evento da Unimed, que já apoiava a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição; e a segunda proposta, mais ousada, foi a manifestação pela permanência do projeto em Aracaju, que contou com a participação dos alunos desse núcleo numa apresentação para o governador eleito.

A primeira proposta foi considerada um sucesso, pois estiveram presentes cerca de duas mil pessoas na orla da praia para assistir ao espetáculo. O jornal Correio de Sergipe assim divulgou o evento:

Os lagos da Orla de Atalaia será palco de um grande espetáculo nesse domingo, 17 de dezembro. O cair da tarde poderá ser contemplado ao som da Orquestra Jovem de Sergipe e Sinfônica de Itabaiana, além do Grupo Instrumental da Unimed. Organizado pela Coordenação de Marketing da cooperativa médica, o espetáculo está marcado para começar às 16h30 e é

⁵³ Herança histórica das gestões anteriores mantida pela gestão petista no executivo estadual. Segundo informação do Secretário da Cultura, trata-se de uma função de articulação das políticas a ser desenvolvida pela primeira dama do Estado. O chamado primeiro-damismo é uma deformação da gestão estatal no Brasil, principalmente no campo da assistência social, que se firmou a partir da década de 1940.

aberto ao público em geral. Intitulado "A vida precisa de grandes acordes", o evento é mais uma ação de responsabilidade social da Unimed Sergipe⁵⁴.

Sobre a apresentação no dia 17 de dezembro, na Orla de Atalaia, assim se manifestou o Jornal da Cidade, ao divulgar, na primeira página do dia 19, o seguinte título "Concerto reúne mais de 2 mil pessoas na orla":

Cerca de duas mil pessoas puderam apreciar, no final de tarde do último domingo, a apresentação de música clássica e popular brasileira, na região dos lagos da Orla da Atalaia. O concerto, promovido pela Unimed Sergipe, contou com a participação de 200 músicos, das orquestras Jovens de Sergipe e Sinfônica de Itabaiana, além do Grupo Instrumental da Unimed e integrantes dos corais da Petrobras, do Hemolacen, do Conservatório de Música, do Vocal Vivace e o Coro Sinfônico de Itabaiana. (...) O espetáculo foi encerrado com uma música que retrata bem a nossa bela Aracaju: "Cheiro da Terra", de Cláudio Miguel. Seguindo a batuta do maestro Ion Bressan, os músicos tocaram o hino aracajuano, com direito inclusive a coreografia, arrancando aplausos da platéia, formada por crianças, jovens, adultos e idosos, que pediram bis⁵⁵.

A segunda estratégia, mais ousada, envolveu os alunos do núcleo de Aracaju, para a entrega de carta ao governador eleito, a qual solicitava não somente a continuidade do projeto, mas a sua vinculação direta à Secretaria de Cultura, conforme idéia original. Junto à carta aberta, conforme definições em reuniões, foram entregues 4 mil assinaturas coletadas em todo o Estado. A carta foi elaborada por um casal de pais, ouvidas as sugestões feitas nas reuniões, sejam de alunos, pais e professores. O teor da carta, por representar o resultado de um coletivo, é apresentado a seguir:

Senhor Governador Marcelo Déda,
O momento histórico por que passa o Estado de Sergipe é único. A eleição de Vossa Excelência para o mais importante cargo do Estado foi um acontecimento de raro valor, um instante da história que alimenta as mais sinceras e generosas esperanças de mudanças na vida dos cidadãos comuns. Temos a certeza de que Vossa Excelência, com a sensibilidade política que o tem caracterizado ao longo de sua trajetória de homem público, está plenamente ciente dos desafios que se apresentam diante do exercício de tão honrado cargo e que saberá medir com maestria, justiça e presteza as demandas dos mais variados setores da sociedade sergipana. É por essa razão, e com grata satisfação, que pais, professores, amigos e alunos da Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, dirigimo-nos a Vossa Excelência com o intento de sugerir a continuidade do Projeto de

⁵⁴ *Correio de Sergipe*, "A vida precisa de grandes acordes" será domingo, dia 17, na Orla de Atalaia.

⁵⁵ *Jornal da Cidade*, Variedades, Concerto reúne mais de 2 mil pessoas na orla, 19/12/2006, p. 1.

Orquestras Sinfônicas Jovens do Estado de Sergipe, que tantas esperanças e alegrias têm trazido aos jovens e pais dos municípios de Aracaju e Grande Aracaju e Itabaiana e municípios da região agreste do Estado. Sabedores que somos de sua sensibilidade política e de seu apreço para com a cultura, e preocupação para com as crianças e os adolescentes, é que gostaríamos de salientar as qualidades educacionais, artísticas, profissionais e sociais do projeto em apreço.

Iniciado no ano de 2005, por iniciativa do então maestro da Orquestra Sinfônica de Sergipe – ORSSE, Ion Bressan, com a colaboração do Sr. Rômulo de Oliveira Silva, presidente da Filarmônica Nossa Senhora da Conceição e do maestro Valtênio de Souza, de Itabaiana, o Projeto Orquestra Jovens está estruturado em dois núcleos: o primeiro deles, com sede atual no Gonzagão atende a crianças e jovens da capital sergipana e Grande Aracaju, enquanto o núcleo de Itabaiana funciona junto à Filarmônica Nossa Senhora da Conceição e atende a 14 municípios da região agreste. Fazem parte do projeto, ainda, dois coros sinfônicos, no total o projeto atende cerca de 675 crianças e jovens, que além de tocarem nas orquestras participam de atividades de iniciação musical e de canto.

O lançamento oficial do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe deu-se em 21 de abril de 2006, no Teatro Tobias Barreto, onde se realizou um concerto com a participação da ORSSE, da Orquestra Sinfônica de Itabaiana, do Coro Sinfônico da ORSSE e do Coro Sinfônico de Itabaiana. Nesse concerto participaram 352 músicos e foi anunciado publicamente o apoio do Banese e da Eletrobrás para o financiamento de instrumentos e do Projeto Orquestras Jovens de Sergipe.

O Projeto tem por objetivo primordial a inclusão social por meio da música, o que tem possibilitado a participação de jovens interessados na experiência musical, e em especial daqueles oriundos de famílias de baixa renda. Desse modo, além de promover o exercício da cidadania, a convivência solidária, contribui para democratização do acesso à música erudita, esta herança preciosa de toda humanidade e que, por esta razão, um bem cultural ao qual todo cidadão tem direito.

Um projeto dessa natureza busca alcançar:

1. A ocupação do tempo livre de crianças e jovens, de maneira a diminuir a sua incursão em atividades que ponham em risco sua integridade física ou psíquica;
2. O desenvolvimento do sentido de ação coletiva, por meio de valores como solidariedade, integração, amizade, compromisso e liderança;
3. O fortalecimento e desenvolvimento pessoal e afetivo, por contribuir para a afirmação da auto-estima dos participantes;
4. O aumento do rendimento escolar, uma vez que o aprendizado da música estimula a atenção e concentração;
5. O envolvimento da família no desenvolvimento e desfrute das práticas culturais, “na medida em que os pais assistem aos concertos e as aulas, vão familiarizando-se com a música orquestral conhecendo-a e desfrutando-a”;
6. A existência de orquestras comunitárias, de forma que a música seja apreciada pelos próprios moradores e gere benefícios nas áreas social e cultural;
7. A oportunidade para profissionalização dos jovens.

Apesar dessas qualidades intrínsecas ao Projeto, o atual Secretário de Estado da Cultura, José Carlos Teixeira, interrompeu seu desenvolvimento, em agosto de 2006, por não o considerar prioritário na Secretaria da Cultura. Desde esse momento, o núcleo de Aracaju, até então desenvolvido no Teatro Tobias Barreto, funciona precariamente no Gonzagão. Cabe considerar que o apoio financeiro do Banese encerra-se no dia 31 de dezembro de 2006, o que torna sombrias as possibilidades de sua continuidade.

Cumpre-nos esclarecer, também, que os profissionais envolvidos no Projeto são músicos qualificados, em sua maioria com graduação e pós-graduação

em sua área de atuação, em países como Rússia, Alemanha e Áustria, e oriundos da ORSSE, que, por seu comprometimento com o projeto e por não concordarem com o seu encerramento, pediram exoneração da Orquestra Sinfônica de Sergipe para prosseguirem com as ações propostas. Tal situação levou-nos, pais, alunos e professores, a temer pela continuidade do Projeto, o que acarretaria em grandes decepções para um público das cerca de 675 crianças e adolescentes que fizeram desse projeto parte de sua vida. É por isso que apelamos para a sua determinação em manter acesa a chama da esperança em uma qualidade de vida permeada pelo acesso aos bens e valores culturais tão caros para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa, igualitária e fraterna.

Nesse sentido, reivindicamos a Vossa Excelência: o empenho para a continuidade desse grande projeto, mantendo-o vinculado de maneira permanente à Secretaria de Estado da Cultura; o retorno das atividades do núcleo de Aracaju ao Teatro Tobias Barreto, por compreendermos ser espaço adequado para seu desenvolvimento, pelas condições físicas e de recursos humanos disponíveis; e, por último, mas não menos importante, a manutenção dos atuais professores envolvidos no projeto.

Cientes das qualidades desse projeto, que por certo serão notadas por Vossa Excelência, e do seu compromisso com o segmento infanto-juvenil, uma das suas marcas na passagem pelo Executivo Municipal de Aracaju, é que apelamos para sua observância acurada e com isso faça com que essas crianças e adolescentes do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe tenham orgulho de ter participado de um momento ímpar na história de Sergipe, que certamente contará com o seu compromisso em torná-la uma parte importante da história da música no Brasil ⁵⁶.

A elaboração conjunta dessa carta, aprovada em reunião de pais e alunos, já sinalizava as mudanças pelas quais passavam a vida daqueles envolvidos nesse projeto. O rol a que se refere o alcance do projeto, por exemplo, é resultado das indicações feitas pelos próprios alunos.

Quando da manifestação para a entrega das assinaturas, decidida na reunião do dia 16 de dezembro, após ensaio para apresentação de concerto natalino, a idéia de um concerto na porta do Palácio dos Despachos teve uma repercussão muito positiva entre pais e alunos. Embora com receio da falta de participação dos alunos do núcleo de Itabaiana, a definição para esse movimento foi decidida com segurança pelos alunos.

Como reforço, foi definido que durante o concerto da Orla de Atalaia, o

⁵⁶ Cf. “Carta ao excelentíssimo Governador eleito, Marcelo Déda Chagas, em defesa do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe”, elaborada no mês de novembro de 2006 e entregue em 18 de dezembro de 2006, com quase 4 mil assinaturas, numa coleta que envolveu alunos dos dois núcleos do projeto na coleta de assinaturas.

concerto natalino do dia 17 de dezembro, seriam recolhidas mais assinaturas de apoio para serem entregues junto à carta ao governador.

O número de alunos presentes nesse momento, embora somente do núcleo de Aracaju, a opção em vestirem-se de camisa branca, o horário, o deslocamento da porta do teatro Tobias Barreto para a porta do palácio, tudo isso foi pensado e discutido e apoiado por pais, alunos e professores.

Conforme definição em reunião, de imediato jornais e emissoras de rádio e televisão são contatadas para um fato que se criou naquele momento. Qual seria, contudo, a reação do governador eleito, ante a manifestação, era a pergunta que todos se faziam, naquele momento. A expressão de seriedade na face dos jovens expressava a responsabilidade que sentiam por participarem, alguns pela primeira vez, de qualquer tipo de manifestação coletiva.



Figura 5: Apresentação em defesa do projeto, em 18 de dezembro. Fonte: Alunos do projeto.

As repercussões dessa manifestação não passaram despercebidas por toda a imprensa local. Jornais impressos, televisão, rádio, toda a mídia percebeu no Projeto de Orquestra Jovem um potencial para o Estado.

Sobre a manifestação para entrega das assinaturas em apoio à permanência do projeto, destacou o Cinform, na sua versão *on line*:

Integrantes do projeto Orquestra Jovem realizaram na manhã de hoje, 18, uma manifestação em frente ao Palácio dos Despachos, onde o governador eleito Marcelo Déda se reunia com o atual governador João Alves, para solicitar a continuidade de suas atividades. Ao sair do prédio, Déda foi recepcionado pela orquestra sob a regência do maestro Ion Bressan, e recebeu das mãos do pai de um dos integrantes uma carta com mais de quatro mil assinaturas solicitando a manutenção do projeto. “Desejamos dar continuidade ao projeto e que ele volte a ser de responsabilidade da Secretaria de Cultura e que os músicos exonerados retornem à atividade”, disse o pai de um dos integrantes do projeto, Fábio Maza. Tal reivindicação é devido ao fato de dez músicos terem pedido a exoneração em solidariedade ao maestro Ion Bressan, que foi exonerado por conta de desentendimentos com o atual secretário de cultura, José Carlos Teixeira. O governador eleito assumiu por alguns minutos a regência da orquestra e garantiu dar continuidade ao projeto. “Se todo protesto que eu tivesse que enfrentar fosse desta maneira, seria ótimo. Não temos o interesse de terminar com projetos que tenham resultados positivos”, frisou Déda⁵⁷.

As investidas para a continuidade do projeto no ano de 2007 ficaram sob a responsabilidade dos pais, alunos professores, e destes muitos voltaram aos seus locais de origem, por não terem condições de permanecer no Estado. De janeiro a junho de 2007 várias negociações foram discutidas e definidas por esse coletivo. Foram questões que envolveram o poder executivo federal, estadual e municipal de Aracaju e o poder legislativo estadual e municipal de Aracaju.

O fato de os partidos políticos à frente dos executivos estadual e municipal serem, ou do Partido dos Trabalhadores ou do Partido Comunista do Brasil, respectivamente, foi pensado como positivo em face da situação singular que se encontram o Estado e o município naquele momento. Deve-se enfatizar, todavia, que não faltaram sinalizações sobre essa condição também não significar,

⁵⁷ *Cinform on line*, Integrantes do projeto Orquestra Jovem protestam em frente ao palácio dos despachos, em 18/12/2006.

necessariamente apoio, uma vez que, mesmo dentro de um partido, as diferenças na execução da sua programática é um fato.

No tocante ao executivo federal, por sugestão de alguns professores e aceitação dos demais envolvidos, foram enviadas mensagens via correio eletrônico ao Ministério da Cultura, à direção de projetos, naquele momento sob a responsabilidade de Sérgio Mamberti. Em reunião, foi definido que todos os alunos que tivessem acesso a correio eletrônico deveriam enviar mensagem diretamente ao Mamberti, relatando sua experiência no projeto e solicitando apoio para que não houvesse interrupções. Essa orientação também foi seguida por pais de alunos, que visavam ressaltar os aspectos positivos na vida desses sujeitos após a sua participação na orquestra. Foi também enviado um projeto de viabilização das orquestras para conhecimento do ministério.

Para as ações no âmbito do executivo estadual, municipal de Aracaju e legislativo estadual e municipal, foi criada uma comissão de pais e alunos em defesa do Projeto de Orquestras Jovens de Sergipe. No executivo estadual, os contatos deram-se na Secretaria da Cultura, Secretaria do Desenvolvimento e Assistência Social e Secretaria do Trabalho e da Juventude, bem como ao “Gabinete da Primeira Dama”. Um novo projeto foi elaborado e entregue em cada um desse espaço⁵⁸.

As Secretarias de Estado aceitaram dialogar com a comissão de pais e alunos, cada uma ressaltando a importância da continuidade do projeto, mas ao mesmo tempo sinalizando que a definição caberia ao governador⁵⁹. No “gabinete”,

⁵⁸ Cf. Apêndice.

⁵⁹ Ressalte-se, entretanto, que a Secretaria de Desenvolvimento e Assistência Social, mesmo sem apoiar diretamente a continuidade do projeto, cedeu o espaço Gonzagão para a continuidade dos ensaios e instrumentos adquiridos quando do desenvolvimento do projeto na gestão anterior, conforme solicitação da comissão de pais.

embora a primeira dama não tivesse recebido a comissão, a orientação deu-se no sentido de a comissão pensar a possibilidade de se instituir uma entidade para esse fim.

O executivo municipal, que também recebeu cópia do projeto, mas não deu retorno sobre a possibilidade de o município desenvolvê-lo. Cabe enfatizar, contudo, a existência da Escola de Artes Valdice Teles, mantida pelo município de Aracaju, que desenvolve oficinas de música com vários instrumentos.

Ao mesmo tempo, o grupo passa a solicitar apoio ao legislativo (via deputados e vereadores), o que gerou um desgaste muito grande quando da acusação do líder do governo do estado de que o projeto era eleitoreiro e tinha mesmo que acabar. O espaço no plenário foi usado para troca de acusações entre oposição e situação e, embora parlamentares dos dois lados exprimissem seu apoio, nada de concreto foi alcançado no legislativo estadual. Em mensagem enviada a um dos deputados que sinalizara o apoio, um dos representantes da comissão de pais e alunos assim manifestou-se:

Olá excelentíssimo Deputado Prof. Wanderlê, estamos apreensivos com a demora na solução do problema da **ORSJA**⁶⁰. Hoje já são 04/04/07. O corpo docente da Orquestra Sinfônica Jovem de Aracaju, já está há quatro meses sem saber o destino; os jovens músicos, alunos do projeto, não sabem se continuam ou não no projeto que tanto depositaram seus sonhos. Indagam-nos todos os dias sobre quando a 1ª Dama definirá se acaba ou não o projeto. Não sabemos mais como respondê-los, sabemos que é difícil para **Vossa Excelência** e achamos que o agendamento só depende da boa vontade da Sra. Eliane Aquino. Estranho que dia 29/03 ela tenha viajado e não mais retornado, não sabemos em quem e em quem acreditar. Vamos convocar os jovens a voltarem à Assembléia Legislativa para pedir mais uma vez **socorro** aos que nos representam e que representam toda sociedade sergipana que manifestou apoio a este projeto através de um baixo assinado com 4.000 assinaturas, entregue ao Governador Marcelo Déda no Palácio Adélia Franco em 18/12/06, na época da transição. Professor Wanderlê, pedimos que não desista de dar o seu apoio a estes jovens que certamente darão bons frutos. Frutos este que alimentam os políticos, principalmente em época de eleições, sabemos que não é seu caso no momento, mas também sabemos que a sua história está vinculada ao desenvolvimento da música erudita no município de São Cristóvão, com

⁶⁰ Refere-se à Orquestra Sinfônica Jovem de Aracaju, denominação que se tentou instituir após a dissociação do núcleo de Itabaiana, mas que não foi absorvida por todos os membros. Cf. Anexo 11.

a filarmônica que tanto apoio teve de seu pai. Só queremos a continuidade do projeto como nos foi garantido pelo então Governador eleito ou **o(s) nome(s) daquele(s)** que irão dizer que o projeto está **acabado**⁶¹.

A experiência da carta ao governador foi repetida em manifestação na porta da Assembléia Legislativa, agora com a solicitação da manutenção do núcleo de Aracaju, uma vez que a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição afastara-se do processo.

Após historiar o projeto e a luta pela sua continuidade, ressalta a carta aos deputados e deputadas:

A idéia de aliar um grande projeto cultural ao desenvolvimento de crianças e jovens tem sido a tônica em vários países que têm implantado formação musical erudita para possibilitar a essas crianças e jovens uma forma de proteção à situações de risco pessoal e social a que estão sujeitos esses segmentos da sociedade, como por exemplo a Venezuela, o Chile e, mais recentemente a China, que tem investido maciçamente na formação musical erudita do público infanto-juvenil, ao mesmo tempo em que se transforma num dos maiores produtores de instrumento musical orquestral⁶².

A questão principal lançada aos deputados era a seguinte e baseada na preocupação de que “quando se tem [mudança de governo] o que continuará? O que será extinto?”⁶³

Após informar a ausência de quaisquer retornos do Estado, chegado o mês de junho de 2007, a carta conclama o apoio do legislativo estadual, independentemente da filiação partidária a que pertença cada deputado, e sugere a transformação do projeto numa política cultural no Estado de Sergipe.

Os sonhos de muitas crianças e adolescentes e de seus pais podem ser iniciados com projetos dessa natureza, que transformem Sergipe num Estado de referência quando o assunto for CRIANÇA e ADOLESCENTE. Precisamos romper com as políticas focais, que no caso da cultura trata-a apenas como um espetáculo, e além do circo, ofereçamos pão. O pão é que dá sustentação. O pão que é a Cultura, a educação, a Saúde, o Trabalho, a Assistência Social, o Lazer, a Segurança⁶⁴.

⁶¹ Mensagem eletrônica enviada por membro da comissão de pais ao Deputado Prof. Wanderlê (PT).

⁶² Cf. “Pela permanência do projeto Orquestra Sinfônica Jovem de Sergipe – Núcleo Aracaju. Carta aos deputados e deputadas estaduais de Sergipe”, em junho de 2007.

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem.

No legislativo municipal a articulação deu-se com um vereador que fora membro da comissão de cultura no governo de transição. Não se obteve apoio direto, com interferência junto ao executivo municipal, mas se apontou para a possibilidade de renovação do Projeto PRONAC 015223, sobre captação de recurso, que o secretário da cultura da época recusou-se a fazer.

Da experiência do projeto, nos dois núcleos, chegou-se ao seguinte número de apresentações dos alunos envolvidos, que estimulou a disseminação da prática musical de orquestra:

Em 2005:

- 26/08 – Lançamento da Orquestra Sinfônica de Itabaiana.
- 18/12 – Apresentação na Igreja Matriz em Itabaiana.

Em 2006:

- 21/04 – Lançamento oficial do projeto: concerto de estréia no Teatro Tobias Barreto (cf. Figura 2).
- 21/08 – Apresentação na Igreja Matriz em Itabaiana (núcleo de Itabaiana).
- 26/08 – Concerto na Festa Anual do Banese, na Casa de Espetáculos Augustu's, em Aracaju.
- 23/09 – Apresentação em Itabaiana ao ar livre (núcleo de Itabaiana).
- 20/10 – Apresentação no Espaço Cultural Gonzagão. Primeira apresentação sob a vinculação direta com a Secretaria de Estado do Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho.
- 20/11 – Apresentação na Semana Acadêmica da UFS.
- 27/11 – Apresentação na Secretaria de Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho.
- 17/12 – Concerto Natalino na Orla de Atalaia, com o apoio da Unimed Sergipe.

- 18/12 – Manifestação pela permanência do projeto e entrega de 4.000 assinaturas em favor da permanência do mesmo ao Governador Marcelo Déda (cf. Figura 3).

Em 2007:

- 01/02 – Apresentação de um quarteto de cordas na Pré-estréia do filme “O céu de Suely”, no Hall do Moviecom, Shopping Riomar.

- 06/02 – Inauguração da Reforma da Igreja Matriz de Divina Pastora – Projeto Financiado pela Petrobrás. Com o apoio da Petrobrás, que cedeu o transporte para o traslado dos músicos.

- 09/02 – Apresentação na Universidade Tiradentes, Campus Aracaju-Farolândia.

O Projeto de Orquestras Jovens pereceu, com tentativas diversas por meio do núcleo de Aracaju em continuá-lo. No caso de Itabaiana, houve um distanciamento do movimento, em razão de acordos via prefeita da cidade, que apoiara o governador que assumiu em 2007, bem como o apoio da Universidade Federal de Sergipe, que concluía as instalações do auditório do *Campus* Universitário naquela cidade, com a cessão do espaço para os ensaios da Orquestra de Itabaiana.

Uma das tentativas do núcleo de Aracaju foi o desenvolvimento com o apoio da maçonaria, que, por motivos de incompatibilidade ideológica, alguns membros não quiseram participar. Além de que, para os componentes da Loja Maçônica, o projeto acabara, por isso um recado: “esqueçam aquele projeto”. Criou-se uma associação⁶⁵ a fim de captar recursos, mas sem o envolvimento de alunos e pais, findou-se. Na reunião para discutir o Projeto Orquestra Jovens de Sergipe, em 07 de julho de 2007, as divergências de concepção entre os membros da diretoria, a exigência de contribuição financeira e a ausência de representação de jovens e o objetivo de iniciar uma nova proposta dissociada daquela anterior, levaram ao

⁶⁵ Associação Estadual da Música Erudita e Orquestrada em Sergipe, sob CNPJ 08.894.748/0001-97. Cf. Anexo 12.

afastamento definitivo de alguns membros da comissão de pais e consequente diluição da associação.

Em abril de 2008, após negociações tornadas públicas nesse período, o Estado de Sergipe, por meio do Banese, patrocina a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição para o desenvolvimento do projeto. Agora não mais vinculado a quaisquer secretarias de estado. O valor do patrocínio é superior a 300 mil reais e assim é divulgado em sítio de notícias, em 15 de abril de 2008:

Finalmente depois de mais de um ano de espera foi assinado no último sábado o convênio entre o Banese e a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. O Governo do Estado através do Banco do Estado de Sergipe (Banese) e da Secretaria de Estado da Cultura, vai investir R\$ 356.100,00 na a Associação Musical Lyra Nossa Senhora da Conceição. O patrocínio vai custear despesas com a aquisição de instrumentos musicais e conceder bolsas de estudos a alunos da rede pública municipal e estadual na cidade de Itabaiana⁶⁶.

A realização e desenvolvimento da atividade não esperam atingir a arte na sua particularidade, que reflete a realidade pela capacidade de possibilitar aos sujeitos envolvidos a autoconsciência. Para eles, basta-lhes o acesso à música no seu caráter utilitário. A mediação, chave para a consecução dessa passagem não é marco para projetos tão focais. Agoniza-se um projeto, mas suas respostas alcançarão, não todos, mas alguns sujeitos que dele participaram.

⁶⁶ Cf. www.interativ.net/t,440,convênio_entre_filarmonica_e_governo_do_estado_e_assinado.html.

CONCLUSÃO

Por outro lado e subjetivamente considerado: é primeiramente a música que desperta o sentido musical do homem; para o ouvido não musical a mais bela música *não* tem sentido algum, não é objeto, porque meu objeto só pode ser a confirmação de uma de minhas forças essenciais, isto é, só é para mim na medida em que minha força essencial é para si, como capacidade subjetiva, porque o sentido do objeto para mim (somente tem um sentido a ele correspondente) chega justamente até onde chega *meu* sentido; por isso também os *sentidos* do homem social são *distintos* dos do não social.

MARX, *Manuscritos econômico-filosóficos* /III/, p. 12.

Ao se buscar compreender a arte e seu papel social, este trabalho depara-se com uma particularidade: a autoconsciência inerente à apropriação da arte e a sua capacidade de refletir a realidade, mediar relações e permitir a sua fruição.

Pode-se considerar, nesse sentido, que a execução do Projeto Orquestra Jovens de Sergipe foi uma experiência que permitiu, especialmente ao segmento infanto-juvenil, possibilitar atingir em parte essa apropriação da arte.

A sua vinculação direta ao poder público inicialmente sugere a possibilidade de se instituir uma mudança na política cultural do Estado, uma vez que a tradição orquestral em Sergipe, com um número significativo de filarmônicas, embora pouco divulgada, constitui-se de significativa importância para a história musical nesse estado.

O modelo orquestral significou um processo de democratização da música, se desenvolveu há dois séculos e ainda se configura um modelo privilegiado de fruição da música erudita, com possibilidade de também interferir na organização do indivíduo não somente para tocar e buscar a harmonia musical, mas no caso do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe, a organização política daqueles nele inseridos.

Há que se considerar, todavia, que o desconhecimento sobre a história da música erudita no Brasil concorre diretamente para a falta de incentivo à sua expansão. Quando desenvolvidas atividades a ela inerentes, consolida-se a formação de um público ouvinte que compreende a sua grandeza. Em Sergipe, as experiências com o encontro de coros e a oficialização da orquestra sinfônica, possibilitaram seguir esse caminho e fomentaram, na particularidade da música, que só se atinge um público ouvinte quando se submete esse público à audiência musical.

É essa formação de ouvintes, juntamente com a formação de músicos, que permite a defesa e difusão de projetos dessa natureza, tornando-se uma apropriação da sociedade.

A experiência da Venezuela, com a Orquestra Sinfônica Juvenil Simón Bolívar, composta por cerca de 200 músicos com idade entre 12 anos e 26 anos, e de expressivo crescimento pelo país, fez com que se criasse uma fundação para tratar especificamente da sua expansão e é um exemplo contundente de um modelo que não pertence ao governo, faz parte da sociedade.

Merece destaque, contudo, o caráter utilitarista pelo qual esse tipo de intervenção pode passar, como se buscou explicitar nesse trabalho. Esse caráter utilitário desvela algo que é particular na arte: a sua capacidade de refletir a realidade social. Ainda assim, não se pode perder de vista que um conjunto orquestral, embora voltado para o equilíbrio entre instrumentos musicais, possibilitou aos jovens integrantes do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe organizar-se no sentido de defender a manutenção desse projeto, que cresceu à razão da sua participação no movimento de defesa de sua permanência na Secretaria da Cultura e continuidade no novo governo.

Os limites do projeto não inviabilizam a interpretação da capacidade que teve em fazer mobilizar diversos segmentos da sociedade – imprensa, políticos, universidades e outras instituições, pais e outras pessoas envolvidas com a música em Sergipe – para sua efetiva condição de estratégia de governo de acesso à cultura erudita.

Ainda que as entrevistas, os questionários da fase pré-teste e as reportagens relativas ao Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe reforçassem o conteúdo utilitário da arte, obliterando a idéia da capacidade emancipadora presente na sua mediação, faz-se necessário destacar que os conflitos de interesses porque passou a interrupção do projeto resvalou na capacidade que teve a Comissão de Pais e Alunos na plena defesa de sua continuidade.

Os “bastidores” desse processo só vieram à tona com a entrevista com o maestro, cotejada com as várias reportagens veiculadas em jornais impressos ou na sua modalidade virtual. Os impactos sofridos pelos componentes do projeto não lhes fizeram arrefecer, mas a ânsia de atingir um objetivo sem conseguir êxito, impossibilitou a continuidade do processo de organização do grupo.

A possibilidade de utilizar o Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe para atingir fins eleitoreiros, se pensada, não se configurou exitosa nesse propósito, pois nem o governador da época, em 2006, nem a prefeita do município de Itabaiana, em 2008, foram reeleitos. Esse aspecto, embora importante, não foi possível apreender por não configurar central no trabalho, bem como pela ausência de informações sobre o projeto na Secretaria da Cultura e de documentos da Secretaria do Combate à Pobreza.

Destaque-se, por outro lado, a inserção dos alunos do projeto no ensino superior em Música. Em 2007, quando da implantação do curso na Universidade

Federal de Sergipe, e nos anos seguintes, tanto alunos do projeto, quanto músicos da ORSSE figuravam na lista dos aprovados no curso.

O despertar para o movimento em defesa da permanência do projeto foi um dos pontos altos, no instante mesmo que se avizinhava o seu declínio. A participação dos jovens deu-se tanto nas reuniões, com sugestões para atingir determinados objetivos, como nas manifestações públicas ou em ambiente virtual.

Essa experiência e seu significado na vida desses jovens não se configuraram objeto de estudo, mas é uma possibilidade que surge, para que a memória desse projeto não se esvaia nas mentes dos que dele participaram.

É nesse sentido que trazer para o Serviço Social uma reflexão sobre arte, e sobre o uso de expressões artísticas na sua prática cotidiana, requer que se reflita também sobre as demandas emergentes que se colocam na sociedade hodierna para a profissão. Trata-se de apreender o lugar da profissão na reprodução da vida social, mas em destaque a relação Estado/Sociedade e seus rebatimentos na prática profissional.

A intervenção balizada em arte, nas suas mais variadas expressões, apresenta uma das possibilidades de enfrentamento das manifestações da questão social na atualidade, no apelo presente em quase toda a ação assistencial desenvolvida, principalmente no campo do terceiro setor, mas não só, como também no campo das políticas sociais estatais.

A substituição das políticas sociais estatais, com a minimização do Estado, por ações desenvolvidas por organizações e entidades do “terceiro setor” passa a ser a tônica da relação Estado/Sociedade, incluindo-se os desdobramentos da própria atividade da orquestra, que em 2008 obtém apoio para seu desenvolvimento junto a uma organização da sociedade civil na cidade de Itabaiana.

Quando se tem na arte o mote para a consecução de cidadania, percebe-se, de forma contundente, que esse conceito não se coloca claramente numa sociedade marcada pela desigualdade. Esperar da arte o acesso à condição de cidadania, retira-lhe parte da sua essência: a condição de inquietação que move a construção de quaisquer obras artísticas. É preciso inquietar-se para contribuir na construção de outra sociedade.

Essa é uma tarefa contínua, e exige outros esforços para sua consecução.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, José Luís Vieira de. *Tá na rua: representações das práticas dos educadores de rua*. São Paulo: Xamã, 2001.

ALMEIDA, José Luís Vieira de, ARNONI, Maria Eliza Brefere e OLIVEIRA, Edilson Moreira de. s/d. *Mediação pedagógica: dos limites da lógica formal à necessidade da lógica dialética no processo ensino-aprendizagem*. Disponível em: <www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/.../qt04-1724--int.pdf>. Acesso em: 05 set. 2009.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1976.

BARROS, Ana Letícia Ferreira de. *Os manuais de orquestração do século XIX até a década de 50 do século XX e o naipe de percussão*. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/117/80>>. Acesso em: 21 ago. 2009.

BRANT, Leonardo. *Um novo modelo de política pública para a cultura*. Disponível em: <www.artecidadania.org.br>, em 22/10/2004. Acesso em: 03 fev. 2005.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *Textos do Brasil*, Música erudita brasileira, n. 12, Brasília, s/d.

BRESSAN, Ion Fábio. *Entrevista concedida no Museu do Homem Sergipano*, em 27 de novembro de 2008.

CALLADO, Antonio. Prefácio. In: FISHER, Ernst. 1971. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da história da música*. Da idade média ao século XX. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1958.

CARVALHAES, Maria Helena. *Arte-cidadania: um novo lugar para a política pública*

de cultura. Disponível em: <www.artecidadania.org.br>, em 22/10/2004. Acesso em: 03 fev. 2005.

CHOMSKY, Noam. *A democracia e os mercados na nova ordem mundial*. Lisboa: Edições Antígona, 2000.

CINFORM, Cultura & Variedades, *Orquestra jovem aguarda contrapartida do Estado. Enquanto esperam, cerca de 70 aprendizes ensaiam precariamente em local inadequado para sonoridade das execuções musicais*, p. 2, Ano XXIV, Edição 1243, 05 a 11/02/2007.

CINFORM, Caderno IS (Instituições Sólidas), *Responsabilidade Social*, p. 10, Ano XXIV, Edição 1236, 18 a 24/12/2006.

CINFORM, Cultura 2 & Variedades, *O troca-troca de batutas*, p. 9, Ano XXIV, Edição 1221, 04 a 10/09/2006.

CINFORM, Cultura & Variedades, *Cena Cultural, De palco cheio*, p. 10, Ano XXIV, Edição 1202, 24 a 30/04/2006.

CINFORM, Cultura & Variedades, *Breves, Filarmônica de Itabaiana*, p. 9, Ano XXIV, Edição 1186, 02 a 08/01/2006.

CINFORM, Cultura & Variedades, *Sinfônica de Itabaiana nasce da tradição de 260 anos de música. Filarmônica Nossa Senhora da Conceição, instituição mais antiga do Brasil, transmuta-se em Orquestra Sinfônica*, p. 1, Ano XXIII, Edição 1171, 19 a 25/09/2005.

CINFORM, Municípios, *Itabaiana faz resgate do folclore e da cultura local nos seus 117 anos*, p. 14, Ano XXIII, Edição 1168, 29/08 a 04/09/2005.

CINFORM, Cultura & Variedades, *Polêmica em torno da Orquestra Sinfônica. Maestro Gladson Carvalho acusa substituto de desvalorizar músicos sergipanos e impor ritmo europeu aos ensaios*, p. 6, Ano XXIII, Edição 1147, 04 a 10/04/2005.

CINFORM, Cultura & Variedades, *Maestro gaúcho assume a Sinfônica de Sergipe*, p. 1, Ano XXIII, Edição 1141, 21 a 27/02/2005.

CINFORM on line. *Integrantes do projeto Orquestra Jovem protestam em frente ao*

palácio dos despachos. Disponível em: <www.cinform.com.br>, em 18/12/2006. Acesso em: 18 dez. 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80)*. In: História e debate. Problemas, temas e perspectivas. Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História. Rio de Janeiro, 1991.

CORREIO DE SERGIPE, Cultura, Conexão Roberto Lessa, *Gestão responsável*, p. C6, Ano V, nº. 1680, 02/09/2006.

CORREIO DE SERGIPE, Cultura, *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. Com mais de 260 anos de fundada, a Orquestra de Itabaiana nunca deixou de funcionar*, p. C2, Ano V, nº. 1498, 22-23/01/2006.

ELIAS, Nobert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

FALCONER, Andrés Pablo. *A promessa do terceiro setor*. Dissertação. Faculdade de Economia e Administração, Universidade de São Paulo, 1999.

FERREYRA, Sonia Edit. La calidad de vida como concepto. Su utilización en el accionar de los trabajadores sociales en el ámbito de la salud. *Serviço Social & Sociedade*, a. XXIV, n. 74, São Paulo, p. 118-150, 2003.

FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Trad. Leandro Konder. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados* 14 (40). São Paulo, 2000.

GOIS, Antônio. Terceiro Setor cresce 157% em seis anos. *Folha*. Edição 27.646, Cotidiano, Página C3, 11/12/2004.

GOIS, Priscilla da Silva. *Acordes dissonantes da história da música em Sergipe (A orquestra sinfônica, 1985-2005)*. Monografia. Graduação em História, Universidade Federal de Sergipe, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. 2. ed. Trad. de Carlos Nelson

Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GUERRA, Yolanda. *A instrumentalidade no trabalho do assistente social*. Disponível em: <www.cress-mg.org.br/.../2007.05.19_plenaria5_yolandaguerra.doc>. Acesso em: 05 set. 2009.

HELLER, Agnes. A estética de Georg Lukács. In: *Novos Rumos*, n. 2, São Paulo, abr./jun., p. 119-134, 1986.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IAMAMOTO, Marilda. *Serviço social na contemporaneidade*. São Paulo: Cortez, 1998.

INTERATIV. *Convênio entre filarmônica e governo do estado é assinado*. Disponível em: <http://www.interativ.net/t,440,convenio_entre_filarmonica_e_governo_do_estado_e_assinado.html>. Acesso em: 15 abr. 2008.

JORNAL DA CIDADE, Variedades, *Concerto reúne mais de 2 mil pessoas na orla*. 19/12/2006.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KONDER, Leandro. Lukács e a arquitetura. In: _____. *O marxismo na batalha das idéias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Os marxistas e a arte. Breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LANDIM, Leila. Notas em torno do terceiro setor e outras expressões estratégicas. In: *O Social em Questão*, Vol. 4, Nº. 4, Rio de Janeiro, p. 61-98, 1999.

LIMA, Sônia Regina Albano de. *Escola Municipal de Música – criação e desenvolvimento*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Área de Artes. PUC/SP, 1999.

LUKÁCS, Georg. *Introdução ao uma estética marxista*. Trad. de Carlos Nelson

Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. I, livros 1 e 4. Trad. de Manuel Sacristán. Barcelona; México, D.F.: Grijalbo, 1967.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Seleção de textos de José Arthur Giannotti; traduções de José Carlos Bruni... (et al.). 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores), 1978.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MEDAGLIA, Júlio. *Enfim, música nas escolas outra vez!* Disponível em: www1.folha.uol.com.br/fsp/opinião/fz2209200808.htm. Acesso em: 22 set. 2008.

MONTAÑO, Carlos. *Terceiro setor e questão social*. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *La naturaleza del servicio social*. São Paulo: Cortez. 1998.

NASCIMENTO, Gilberto. Brasil: país modelo na relação empresas e área social. *Revista Algar*, a. 35, n. 181, Uberlândia (MG), 2004.

PEREIRA, Potyara A. P. *Estado, Sociedade e esfera pública*. Curso de Especialização em Serviço Social: direitos sociais e competências profissionais. UNB/CFESS/ABEPSS. (Mimeo), 2009.

PLEKHANOV, Georg. *A arte e a vida social*. São Paulo: Brasiliense, 1969.

PRATES, Jane Cruz. A arte como matéria-prima e instrumento de trabalho para o assistente social. *Revista Textos & Contextos*, Porto Alegre v. 6 n. 2 p. 221-232. jul./dez, 2007.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Trad. João Azenha. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

SALLES, Felipe. *A orquestra*. Disponível em:

<http://www.projetomusical.com.br/artigos/index.php?pg=artigo_10>. Acesso em: 21 ago. 2009.

SANTOS, Ana Cristina Batista dos. *“Lá si dó, dó fá”*. Notas sobre a história do canto coral em Sergipe (1985 – 2004). Monografia. Graduação em História, Universidade Federal de Sergipe, 2005.

SILVA, Maria Lúcia Carvalho da. Um quase-depoimento. *Serviço Social & Sociedade*, a. XIX, n. 57, São Paulo, p. 149-165, 1998.

SOARES, Laura Tavares. Prefácio. In. MONTAÑO, Carlos. *Terceiro setor e questão social*. São Paulo: Cortez, 2002.

SOARES, Laura Tavares Ribeiro. *Ajuste neoliberal e desajuste social na América Latina*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

SQUEFF, Ênio. Música e sociedade burguesa. In.: *Novos Rumos*, n. 2, São Paulo, abr./jun., p. 103-117, 1986.

TEIXEIRA, José Carlos. *Entrevista concedida em sua residência*, em 08 de fevereiro de 2009.

VIEIRA, Evaldo. *Os direitos e a política social*. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. *Estado e política social na década de 90*. In: NOGUEIRA, Francis Mary Guimarães; RIZZOTTO, Maria Lúcia Frizon (orgs.). *Estado e políticas sociais: Brasil – Paraná*. Cascavel: Edunioeste, 2003.

_____. *Estado e miséria social no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1995.

WERTHEIN, Jorge. *Por uma visão política da cultura*. Disponível em: <www.artecidadania.org.br, em 23/10/2004>. Acesso em 03 fev. 2005.

WOOD, Ellen Meiksins. *Democracia contra capitalismo*. São Paulo: Bomtempo, 2003.

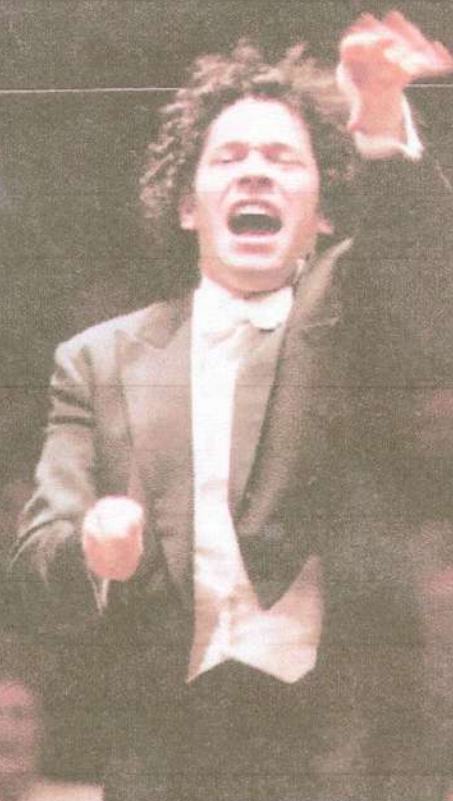
YAZBEK, Maria Carmelita. O Serviço Social como especialização do trabalho

coletivo. *Capacitação em serviço social e política social*. Módulo 2: Crise Contemporânea, Questão Social e Serviço Social. Brasília: CEAD, p. 87-99, 1999.

ANEXOS

Música

Venezuelanos que brilham



Dudamel: elogios de expoentes da regência e contrato com a Deutsche Grammophon

Jovens como Gustavo Dudamel são as estrelas de um programa que, até agora, escapou da sanha de Chávez

Entre a nova geração de maestros, não há promessa mais fulgurante que Gustavo Dudamel. Queridíssimo da imprensa especializada, que não se cansa de lhe dedicar reportagens, esse jovem de apenas 25 anos é admirado por expoentes da regência como o italiano Claudio Abbado, o argentino Daniel Barenboim e o inglês Simon Rattle — que o considera “música em estado puro”. Dono de um estilo teatral, Dudamel é aplicado e capaz de interpretações repletas de personalidade, que vão muito além do que consta da partitura. Hoje, ele rege os melhores grupos sinfônicos do mundo, como o do Scala de Milão, e mantém um contrato com a mesma agência que cuida da carreira de Abbado e de Rattle. Há cerca de um mês, lançou um disco pelo prestigiado selo Deutsche Grammophon. Talvez o aspecto mais excepcional da trajetória de Dudamel, contudo, seja a forma como esse talento despontou.

O regente vem de família humilde — seu pai pertence a uma banda provinciana de salsa — e nasceu numa vizinhança barra-pesada de Barquisimeto, a cerca de 260 quilômetros de Caracas, a capital da Venezuela. Muitos de seus amigos de infância foram ganhar a vida no crime. Dudamel acredita que ele próprio teria seguido caminho semelhante, não fosse ainda na infância ter topado com um programa singular: El Sistema, um projeto instituído na Venezuela em 1975 para integrar jovens de comunidades carentes por meio da música (de forma similar à adotada pelo Instituto Baccarelli, entidade que trabalha na favela paulista de Heliópolis). Financiado em parte pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), El Sistema é uma das poucas iniciativas governamentais venezuelanas que escaparam da sanha mediocrizante do ditador Hugo Chávez. Seu sucesso é tanto, aliás, que nenhum dos seis presidentes

O contrabaixista Ruiz: aos 21 anos, titular da Filarmônica de Berlim

que o antecederam teve coragem de pôr a mão no projeto criado pelo educador José Antonio Abreu.

Dudamel é o resultado mais vistoso do programa, mas não o único. Em 2002, ele revelou outro talento: o contrabaixista Edicson Ruiz, de 21 anos, saiu da periferia de Caracas para se tornar titular da Filarmônica de Berlim — a mesma que já foi regida pelo legendário Herbert von Karajan. O mais estimulante no método elaborado por Abreu é sua simplicidade. Jovens com potencial aptidão são recrutados em zonas pobres da Venezuela, recebem aulas de teoria musical e são incentivados a aprender um instrumento. Caso se saiam bem, têm quase garantida a oportunidade de sobreviver como instrumentistas de orquestra, já que o país conta com 212 grupos sinfônicos infanto-juvenis. Dudamel fez melhor: ganhou seu próprio conjunto. Desde os tenros 18 anos, ele é diretor artístico da Orquestra Jovem Simón Bolívar, que considera sua prioridade. “A música salvou minha vida”, disse o regente a VEJA. Espera-se, agora, que ele retribua e se mostre capaz de salvar a música da fúria predatória de Chávez. ■



Sérgio Martins

ORQUESTRA SINFÔNICA DE ITABAIANA

Violinos Diogo Araújo Isabela Teles Roseane Paixão Kelly Reis Daniel Santos Hudson Oliveira Regina Brito Victor Resende Jairton Mendonça Tiago Andrade Antoniel Almeida Jonathan Lopes Cláudia Oliveira	Oboés Lucas Nogueira Gabriela Oliveira	Clarinetes Thiago Peixoto Fabrício Santos Bayron Santos	Fagotes Carlos Henrique Costa Alysson Vasco	Trompas Frederico Cunha José de Oliveira Tássio Vieira Johnatas de Souza	Trompetes Max Sousa Márcio Paixão Raimundo Júnior	Trombones Nailson Rosa Genivaldo Oliveira	Tuba Otoniel Santos	Percussão Anderson Barbosa Alexandro Santos Wenderson Mendonça	Flautas Jaqueline Conceição Blanca Paixão Joel Oliveira	Contrabaixos Wagner Mendonça David Pimentel
---	---	---	--	---	---	--	-------------------------------	--	---	--

PRÓXIMAS ATRAÇÕES

- Dia 25 de Abril (Terça-feira) As 21 horas
Sala Antônio Carlos Plech
Biblioteca Pública Epifânio Dória
Quarteto Salzburgr da Áustria
- Dia 27 de Abril (Quinta-feira) As 21 horas
Teatro Tobias Barreto
Orquestra Sinfônica de Sergipe com o Solista Eduardo Campadello (Violino)



CORO SINFÔNICO DA ORQUESTRA SINFÔNICA DE SERGIPE

Daniel Freire
Regente
Ezequiel Oliveira
Preparador Vocal e Regente Assistente
Camila Argolo
Apoio Técnico/Administrativo

SOPRANOS Andréa Melo de Rezende Anete Vieira de Araújo Freire Araí Moura Santos Camila Argolo Cecília Maria G. Andrade Danielle Costa-Silva Dioneth Lara de Sâ Barreto Domingas Pereira Donato Edilaura Sâ Melo Elaine Barreto Eliane Neves Batista Erivalda Menezes Santos Helen Sandes da Silva Ikki Sorala C. de Oliveira Izís Christiani de O. Araújo Joana Angélica Araújo Santos Livia Regina Lima Santana Luciana Couto de Aguiar Márcia Seixas Brito Marta Claudina Gomes da Silva Marta de Lourdes Santos Marta Heloisa Reis Marta Madalena Santos Silva Marta Nazare Oliveira Mariana Maynard F. Moura Mirrele Fábio Santos Patrícia Sandes da Cruz Rosângela Argolo Valdenora Dias Dantas	CONTRALTOS Cleide Maria Gomes Silva Crenia Araújo Santos Roodha Edite Teles Barreto Eliane dos Santos França Elieti Cardoso Ellen dos Santos França Eulália Torres Ingrid Santos Reis Isabância Perolina Jeanne dos Santos França Juliana de Carvalho Condoto Keila Maria Campos de Oliveira Laura Maria B. Oliveira Luzia Menezes de Mendonça Magna Maria Bastos Rodrigues Maria Carmã da Conceição Marta Gorete de Almeida Lima Marta José da Conceição O. dos Santos Marta Yolanda Barros dos Santos Márcia Spella de Araújo Silva Márcia de Lourdes Santos Márcia Helena Reis Nadja Fonseca dos Santos Raquel Silva de Carvalho Rosali Medeiros Santana Roselinde A. Fireman Sabrina Samara Silva da Conceição Sara Alves Amaranete Sara Dantas Lima Sarah Macedo da Conceição Simone Braga Santos Simone Melo da Silva Thirza Reis de Mendonça Costa	TENORES Ailton Prado de Menezes Alzair Ivo Alves Anderson Rodrigues Costa Daniel Oliveira Andrade Domingos José da Luz Ezequiel Oliveira Hélio dos Santos França Jessé Moraes Jonatas Menezes Mathias Jorge Euclides José Mateus C. Silva José Robson Oliveira Kleyber da C. e Silva Leandro Fortes Marcelo Máximo L. Fireman Reginaldo B. Mercês Rogério Carvalho Sandro Marcos de Lima Tiago N. Sena e Silva Tiago Rodrigues Lopes	BAIXOS Adelson Santos Montes Adriano Vasconcelos Alessandro Gomes Mongil Daniel V. de A. Freire Francisco de Souza Vieira Isaac do Nascimento Santos Jorge Euclides de Oliveira Jorge Luiz Santos José Edilson F. de Barros Marcelo Emmanuel S. Oliveira Rivaldo B. de Sá Rodrigo Araújo Coelho Thiago Temson C. das Neves
--	---	---	--

JOÃO ALVES FILHO GOVERNADOR DE SERGIPE

JOSÉ CARLOS TEIXEIRA
SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SERGIPE

ION BRESSAN
REGENTE TITULAR E DIRETOR ARTÍSTICO
LUIZ FERNANDO CADORIN
REGENTE ASSISTENTE

Violino I Eduardo Campadello Ana Gúlia Lidia Manguiera Susan Rabello Fabrliano Santana	Violino II Luiz Cadorn Grace Malda Ismari Oliveira Andrei Pinheiro Deyse Firmino	Viola Anne Katerinne Josemar Caetano Gledson Souza Fabíola Fontelle Hermano Linhares Rosillo Monteiro **Laura Stan **Wallace da Silva	Violoncelo Adolfo Horacio Núñez Mário Peixoto Evangeline Oliveira Genivaldo Lima	Contrabaixo Paulo Andre Simão Pedro Victor Mesquita	Flautim Evarado Belchior	Flauta João de Mattos Clara Rodrigues Gilberto Moura	Oboé Francisco Holanda	Clarinete Wagner Santana Hugo Marcelo Johnatas Araújo	Fagote Walber Moreira Kertí Hanslike	Trompa Tássio Vieira Johnatas Araújo Denisson Santos José de Oliveira Robson Gomes	Trompete José Armistênia Adrian da Silva José de Andrade **Jeziel Rezende	Trombone José Junior Eder Filipe Alexsandro Araújo Israel Silva	Tuba José Fontes	Harpa Mariana Tudor	Percussão Júlio Fonseca Sidelci Andrade	Piano Daniel Freire	*spalla **estagiários
--	--	--	---	---	------------------------------------	--	----------------------------------	---	---	--	--	--	----------------------------	-------------------------------	--	-------------------------------	--

Direção Administrativa: Maritise de Carvalho Santos
Inspector: Antônio Marcos Santos
Montador: Edecarlos dos Santos
Arquivista e Copista: Camila Argolo

GOVERNO DO ESTADO DE SERGIPE

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

SECRETARIA DE COMBATE A POBREZA

ORQUESTRA SINFÔNICA DE ITABAIANA

CORO SINFÔNICO DE ITABAIANA

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE

CORO SINFÔNICO DA ORSSE

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SERGIPE

Grande Concerto de Lançamento

Projeto de Ensino de Música e Orquestras Jovens

Teatro TOBIAS BARRETO
21 de abril de 2006
20:00h

**TEXTO DO SECRETÁRIO
JOSÉ CARLOS TEIXEIRA**

O projeto de ensino de música e formação de orquestras jovens do Estado de Sergipe tem como objetivo principal os próprios jovens, com especial atenção àqueles de baixa renda familiar. Estudar música e ter a prática de tocar em conjunto desenvolve qualidades como a disciplina, a capacidade de convivência social, o respeito, a sensibilidade e conhecimento cultural, aproveitamento escolar e muitas outras, além de adquirir uma profissão com um grande mercado de trabalho. Os professores são os músicos integrantes da Orquestra Sinfônica de Sergipe, sob a direção do Maestro Ion Bressan. No ano passado, em convênio com a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição de Itabaiana, foram criadas a Orquestra Sinfônica e o Coro Sinfônico daquela cidade. O sucesso do projeto foi muito grande o que levou a uma importante parceria com a Secretaria de Combate à Pobreza, Eletrôbrás e Banese, ampliando o projeto para Aracaju com a Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. Em breve será criado também o Coral Jovens de Sergipe e a Escola de Música no espaço "Gonzaga". Nosso desejo é que este projeto continue crescendo e se espalhe por todo o cenário musical do Estado de Sergipe.

Fique informado sobre os concertos da ORSSE. Envie um e-mail para sinfonica@cultura.se.gov.br solicitando sua inclusão na lista de divulgação da orquestra. Você receberá em seu e-mail todas as informações da nossa programação.

**Prestígio e divulgue a
Orquestra Sinfônica de Sergipe,
um orgulho para todos nós.**

PROGRAMA

LORENZO FERNANDEZ, Oscar

- Batuque da ópera Malazarte

SUPPE, Franz von

- Cavaleria Ligiera Abertura

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SERGIPE

VERDI, Giuseppe

- Va, pensiero da ópera Nabucco

CORO SINFÔNICO DA ORSSE

CORO SINFÔNICO DE ITABAIANA

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SERGIPE

BRESSAN, Ion

- Dança Nordestina

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE

ORQUESTRA SINFÔNICA DE ITABAIANA

ORFE, Carl

- Carmina Burana - O Fortuna

CORO SINFÔNICO DA ORSSE

CORO SINFÔNICO DE ITABAIANA

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE

ORQUESTRA SINFÔNICA DE ITABAIANA

ORQUESTRA SINFÔNICA DE SERGIPE

Regente: ION BRESSAN

ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE

**CORO SINFÔNICO DE ITABAIANA
"MARIA DA CONCEIÇÃO"**

VIOLINOS

Alicia Rodriguez Maida
Clance E. M. S. Moreira
Esmeralda dos Santos Neta
Luana Rachel Farias Mangueira
Santos Silva
Victória de Souza Carvalho
Ane Yzza de Melo Bezerra
Caroline Ramos de Andrade Lima
Davi de Melo Bezerra
Érica Couto de Melo
Hannah Silva Linhares
Letícia Conceição Messias
Párgata Araújo Côrtes dos Santos
Paulo Fernandes Máximo Sobrinho

Thales Vicente Rabelo
Tássis de Jesus Santos
Viviane Santos de Almeida
Raphaela Santos Rocha
Isaac Menezes Rocha
Fernanda Ferreira Tavares
Lais Alves de Oliveira Lima
Vanessa Gonçalves Vieira
Washington dos Santos Pereira
Adalberto da Silva
Ana Izabel dos Santos Félix
Eli de Jesus Azevedo
Ismael Santos

Noemi Ferreira dos Santos
Priscila da Silva Góes
Soraya Diniz dos Santos
Douglas Rafael A. Silveira
Horácio Costa das Chagas
Thirza Reis de Mendonça Costa
Antônio Chagas Neto
Carlos Henrique S. Santiago
Felipe Oliveira Mota
Kleyber da Cruz e Silva
Krisley Rocha Amante dos Santos
Larissa Albuquerque
Marcone Matusalém dos Santos

Weyzia Milena dos Santos Ferreira
Daniele de Oliveira Santos Silva
Genilseze Santos
Flaydson Mangueira

Pedro Marcelo Silva Ribeiro
Thiara Kelly Silva Barbosa
Virnicus dos Santos Lima
Mathheus A. Oliveira Silva

VIOLA
Allan Mendes dos Santos
Mathheus A. Oliveira Silva

VIOLONCELO
Allan Mendes dos Santos
Mathheus A. Oliveira Silva

CONTRABAIXO
Leandro Felix da Silva
Wendell Pereira Barreto

FLAUTA
Julio Flavio V. Ferreira
Bruno Rafael Santos

OBOÉ:
Ricardo Silva de Rezende
Ewerton Mamédio

CLARINETE:
Efran dos Santos
Suzana Passos dos Santos
José Eneias Lemos Santos
Ana Carla Matos de Rezende
Gleide Jane Santos Oliveira
Magdali Jabes dos Santos
Marcus Vinícius Santos
Daniel Silva
Carlos André
Daisejane Melo

TROMPA:
Frederico Silva Cunha
Calebli Vila Nova

TROMPETE:
Anderson Mota Assunção
Ruth Suzineide dos Santos
Thiago Dalto
Ana Thuane

TROMBONE:
Marcel Marques Amorim
Wolney Barros da Silva
Bruno Moreira Santos
Nailson Viana de Jesus (Baixo)

TUBA:
Maria Helena dos Santos
Valério Mota
Lutz dos Santos

PERCUSSÃO:
Allan Douglas Conceição Tavares
Itaiqueino Chagas
Paulo Sérgio Azevedo
Carlos Henrique

Sopranos
Leonardo dos Santos
Lenita Cunha
Jussysara Fagundes
Maria Aparecida
Marleide Santos
Celiene de Melo
Lara Santos
Suelen Araújo
Sabrina Araújo
Alane Barbosa
Silvânia Alves
Marta de Fátima
Larissa Menezes
Irene de Santana

Contraltos
Ana Carla Vitorino
Rita de Cassia Almeida
Cristiane Resende
Izabela Silveira
Igor de Oliveira
Ana Cristina Pereira
José William Menezes
Dulce Graça Leite
Olga Graça Leite
Marta Aparecida Santos
Vanúzia Araújo
Dayane Costa
Luana Alves
Aline Barbosa
Rosivânia Santos
Michel Douglas
Carmen Santos

Tenores
Rafael Prado
José Lutz Santos
Jackson Trindade
Marco Aurélio Vasconcelos
Marcos de Andrade
Sandro Melo

Baixos
William Henrique
Adenir de Jesus
Ermildo dos Santos
Adriano dos Santos
Gutemberg Velloso
Levy Júnior
Marcus Vinícius
David Borges
Oscar Francisco
Carlos Roberto
Johnatas de Souza



NUTRAC
NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE

PROJETO JOVEM MULTIPLICADOR

PROJETO

ORQUESTRA SINFÔNICA

JOVENS DE SERGIPE

Aracaju - SE

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

1. IDENTIFICAÇÃO DO PROJETO:

1.1 . Nome do Projeto:

Projeto **Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe**- Democratizar o ensino artístico da música com a prática orquestral de repertório sinfônico

1.2 . Entidade: Núcleo de Trabalho Comunitário de Sergipe – NUTRAC

1.3 Gestor da Entidade:

Angela Acácia Ribeiro de Menezes

1.4 . Endereço:

Rua Senador Rollemberg, 655

Fone/Fax: (79) 3214-0358

Interveniente

Secretaria de Estado do Combate à Pobreza, da Assistência Social e do Trabalho

1.5 . Gestor da Secretaria de Estado do Combate à Pobreza da Assistência Social e do Trabalho

Maria Selma Mesquita

1.6 . Endereço:

Rua Santa Luzia, 680, CEP: 49.015-190

Fone/Fax: (79) 31797681

1.7 . Responsável Técnico:

Vera Lúcia Silva Cardoso

Coordenadora do Forum Permanente da Juventude Sergipana

1. Dados sobre o projeto:

Descrição Sumária do Projeto:

O Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe – de ensino artístico da música com a prática orquestral para Musicistas Crianças, Adolescentes e Jovens de Sergipe, visa promover a cidadania, desenvolver a prática orquestral, habilidades com repertório

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

sinfônico, contribuir para o desenvolvimento social e cultural desses jovens e incentivar o protagonismo juvenil, de jovens de baixa renda do estado de Sergipe, que lhes possibilitará num futuro próximo buscar a profissionalização.

A metodologia realizada será por meio de aulas teóricas e práticas, recebendo aulas de instrumentos musicais, especificamente os que comporá o universo da musica sinfônica.

Justificativa:

Ciente de seu papel de inclusão social e com base na realidade descrita acima, o Governo do Estado de Sergipe, por meio da Secretaria Estadual do Combate à Pobreza, da Assistência Social, levando em consideração os talentos da musica, habilidades necessidades e expectativas dos adolescentes e jovens de Sergipe apresenta o *Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe em parceria com o Fórum Permanente da Juventude* como uma forma não só de intervenção social, mas pretende-se gerar para o cidadão um diferencial no aprendizado da musica e na capacidade futura de ascensão profissional e financeira, bem como estímulo à participação da criança e do adolescente em processos educativos e sociais representando uma forma gradual e saudável do desenvolvimento social e cultural

Devemos destacar que na presente proposta entende-se a musica como um processo mais amplo do que apenas ensinar a utilização da musicalidade. O projeto pretende identificar talentos levantar outras demandas dos participantes incentiva-los de forma a desenvolver apresentações em publico significativas, a integração com outros jovens e uma futura profissionalização na área da musica sinfônica.

Pretendemos que este projeto de ação cultural e social seja uma contribuição no processo de transformação, formando cidadãos e garantindo uma maior participação na vida da sociedade. Nesse sentido, estimulando a arte e a musica . .

Objetivos/Resultados com Metas:

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

Metodologia:

A metodologia utilizada terá o compromisso com a musicalidade permanente do indivíduo, levando em conta os talentos identificados. Durante 06 meses em 02 dias por semana com duas horas aula.,

Seis eixos nortearão as ações do projeto:

1. **Desenvolvimento Pessoal** – busca-se o resgate da auto-estima e a ascensão do poder pessoal de crianças adolescentes e de jovens, levando-os a quebrar a importância e o sentimento de exclusão de não fazer parte tendo como foco a ação protagonista de jovens e a inclusão musical.
2. **Desenvolvimento da Cidadania** – busca-se desenvolver um cidadão diferenciado, consciente de que é um ser de direito e o exercício do seu auto protagonismo em ações de inclusão musical.
3. **Incentivo a ampliação do seu leque de conhecimento cultural** e buscar a permanência desse adolescente no sistema educacional.
4. **Promoção a inclusão social** de crianças, jovens e adolescentes de baixa renda através de práticas cultural e de musica.
5. **Preparação para o mundo profissional da musica:** do publico alvo na apropriação dos conhecimentos inerentes ao mundo da profissionalização musical sinfônica .
6. **Incentivar ao protagonismo** de mudanças devido aos talentos da musica identificados

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

3.8 Cronograma de atividades e orçamento:

<u>Atividades / meses</u>	1	2	3	4	5	6
Inscrição dos jovens e adolescentes no curso em musica	X					
Seleção dos jovens inscritos	X					
Capacitação básica dos jovens e adolescentes selecionados		X	X	X	X	X
Capacitação específica dos jovens na musica sinfônica		X	X	X	X	X
Desenvolvimento de atividades culturais		X	X	X	X	X
Acesso ao mundo da musicalidade		X	X	X	X	X
Apresentação em público			X	X	X	X
Monitoramento e avaliação		X	X	X	X	X
Relatório final						X

Sistema de Monitoramento e Avaliação:

O plano de Monitoramento e Avaliação deverá contemplar os seguintes Indicadores de Resultados:

Quantitativos:

- ◆ N° de atividades musicais e desenvolvidas x N° de crianças, adolescentes e jovens envolvidos.
- ◆ N° de jovens e adolescentes inscritas no curso ;
- ◆ N° de turmas oferecidas;
- ◆ Índice de frequência;
- ◆ Desempenho dos jovens e adolescentes no curso.

Qualitativos:

- ◆ Índice de satisfação dos alunos;
- ◆ Atuação dos maestros;
- ◆ Conteúdos trabalhados;
- ◆ Impacto causado pelo Projeto

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

Os indicadores de quantidade serão levantados através de relatórios de acompanhamento e dos diários de classe dos cursos. Já os indicadores qualitativos deverão ser medidos por meio de relatórios de acompanhamento, entrevistas com os beneficiários e seus familiares. Será desenvolvida metodologia para análise dos indicadores de resultado.

Também serão produzidos relatórios sintéticos das informações básicas sobre o desempenho dos alunos nos cursos, objetivando a circulação das informações para o acompanhamento e supervisão da Secretaria do Combate a Pobreza..

Orçamento

Para implantação e desenvolvimento do projeto serão alocados recursos a ser disponibilizados pela Secretaria de Estado do Combate à Pobreza da Assistência Social em parceria com o BANESE e NUTRAC

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

3.9.1. PLANILHA ORÇAMENTÁRIA

Material de Consumo (1)

Material Didático

N.º	DISCRIMINAÇÃO	UNID.	QUANT.	Valor unit.	Valor Total
1	Papel A4	resma	24	14	336,00
2	Pasta c/ elástico	Unid	240	2	480,00
3	Disquete	cx	25	10	250,00
4	Caneta esférica	Unid	240	1,2	288,00
5	CD R	Unid.	40	1,5	60,00
6	Cartucho p/impressora	Unid.	9	90	810,00
7	Quadro Branco	Unid.	3	80	240,00
8	Marcador para quadro branco	Unid.	12	1,2	14,40
9	Bloco grande com logo do forum	Unid.	310	1,2	372,00
10	Folder	Unid	10000	1,3	13.000,00
11	Apagador para quadro branco	und	2	6	12,00
TOTAL					15.862,40

Material de Consumo Complementar (2)

Nº	ITEM	UNID.	QUANT	Valor Unit	Valor Total
1	Camisa - uniforme	und	310	9	2.790,00
2	Bolsa de nylon -tipo sacolaão com logmarca	Und	310	13,7	4.247,00
TOTAL					7.037,00

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

Quadro Demonstrativo por Elemento de Despesa

ELEMENTO DE DESPESA	TOTAL
MATERIAL DE CONSUMO (1 + 2)	R\$ 22.899,40
PESSOAL	R\$ 192.384,00
EQUIPAMENTO E MATERIAL PERMANENTE	R\$ 80.718,00
TOTAL GERAL	R\$ 296.001,40

CRONOGRAMA DE DESEMBOLSO:

1ª Parcela

Material de Consumo	R\$ 22.899,40
Pessoal	R\$ 32.064,00
Equipamento	R\$ 80.718,00
TOTAL	R\$ 135.681,40

2ª a 6ª Parcela

Pessoal	R\$ 32.064,00
TOTAL (das 5 parcelas)	R\$ 160.320,00

NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC

Memória de Cálculo de Material Permanente

Nº	Discriminação	Quantidade	Valor Unitário	Valor Total
1	Instrumento musical violino ¼	5	335,00	1.675,00
2	violino ½	10	335,00	3.350,00
3	violino ¾	10	335,00	3.350,00
4	violino tamanho inteiro	15	299,00	4.485,00
5	Viola tamanho 38	5	680,00	3.400,00
6	Viola tamanho 39	5	680,00	3.400,00
7	Violoncelo tamanho ¾	4	1.699,00	6.796,00
8	Violoncelo tamanho inteiro	8	1.699,00	13.592,00
9	Contrabaixos inteiro	3	5.200,00	15.600,00
10	Contrabaixos ¾	2	2.820,00	5.640,00
11	cadeiras pretas com acochado preto	100	80,00	8.000,00
12	cadeiras brancas de plastico com braço	100	48,00	4.800,00
13	aparelhos de ar condicionado 10000 BTU	3	950,00	2.850,00
14	Estante para partitura	60	63,00	3.780,00
TOTAL				80.718,00

Memória de Calculo do Pessoal

Nº	Histórico	Quant	Meses	Valor unitário	Encargos sociais unitario	Valor Mensal	Encargos Sociais Mensal	Custo Total Mensal	Total Geral do Projeto
1	Instrutor de Musica	16	6	1.670,00	334,00	26.720,00	5.344,00	32.064,00	192.384,00
TOTAL									192.384,00

CONTRATO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇO 05 / 2006

Pelo presente instrumento particular de CONTRATO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇO, a NUCLEO DE TRABALHO COMUNITARIO DE SERGIPE, pessoa jurídica, inscrita no CNPJ sob o nº 13.182.290/0001-83, com sede à Rua Senador Rolemberg, nº 655 Bairro São Jose, em Aracaju/SE, neste ato representada por sua Presidente a Sra. Ângela Acácia Ribeiro de Menezes, brasileira, portadora do R.G. nº 198.996 SSP/SE, aqui denominada CONTRATANTE, e, do outro lado, ALEXANDRO JOSÉ DOS SANTOS pessoa física, C.I 1534213, CPF: 004.782.304-40, residente e domiciliado à Rua Francisco Bragança, 200-Itabaiana-SE, doravante denominada CONTRATADO, estipulam as seguintes condições:

CLÁUSULA I – DO OBJETO

O objeto do presente contrato é a prestação de serviço como Instrutor de Música no Projeto Jovem Multiplicador (Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe) a CONTRATADA prestará à CONTRATANTE o qual será desenvolvido no local e horário acordados.

CLÁUSULA II – DA REMUNERAÇÃO

Pelos serviços prestados pela CONTRATADA, a CONTRATANTE pagará o valor de R\$ 10.020,00 (dez mil e vinte reais), divididos em 6 (seis) parcelas de R\$ 1.670,00 (um mil seiscentos reais) cada.

CLÁUSULA III – DAS OBRIGAÇÕES

Caberá à CONTRATANTE fornecer à CONTRATADA todo equipamento e material necessário para o desempenho das atividades desta última, além das informações que forem solicitadas pela contratada.

Caberá à CONTRATADA desempenhar com zelo e eficiência, o serviço ora contratado, estabelecidos na cláusula I, em local indicado pela CONTRATADA,

CLÁUSULA IV – DO PRAZO

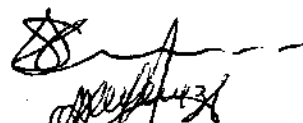
Este contrato será prestado por um período correspondente a 6 (seis) meses a contar da assinatura do mesmo.

CLÁUSULA V – DA RENOVAÇÃO

Não haverá renovação do presente contrato.

CLÁUSULA VI – DA RESCISÃO

A rescisão se dará de forma natural, pelo atingimento do seu termo final, ou por violação de qualquer uma das cláusulas contratuais, neste ato estabelecidas.



Poderá ainda haver rescisão contratual imotivada, mediante comunicação expressa, não incidindo, neste acaso, a multa prevista na cláusula VIII, ficando as partes obrigadas a cumprir as obrigações no período.

CLÁUSULA VII – DA CLÁUSULA PENAL

Havendo violação de qualquer uma das cláusulas contratuais previstas neste instrumento, com exceção da cláusula segunda, que já possui previsão de multa, poderá a parte inocente exigir multa equivalente ao valor de 50% do valor acordado.

CLÁUSULA VIII – DO FORO

Para dirimir qualquer controvérsia decorrente do presente contrato, fica eleito o FORO de Aracaju, independentemente da existência de outro que seja privilegiado, mesmo que haja a mudança da sede do CONTRATANTE,


Assim por estarem justas e contratados na forma das cláusulas acima expostas, estando estas de acordo com a legislação vigente, especificamente a Lei. 10.406/2002 (Código Civil), subscrevem o presente contrato, em duas vias de igual teor, na presença de duas testemunhas, para que produzam seus jurídicos e legais efeitos.

Aracaju (SE), 23 de junho de 2006


ÂNGELA ACÁCIA RIBEIRO DE MENEZES
Presidente Nutrac


ALEXANDRO JOSÉ DOS SANTOS
Contratado

TESTEMUNAS:



Sidney Souza Carvalho
Tesoureiro Nutrac

R.G nº 1.373.407 SSP / SE

R.G. nº _____

CONTRATO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇO 21 / 2006

Pelo presente instrumento particular de CONTRATO DE PRESTAÇÃO DE SERVIÇO, a NUCLEO DE TRABALHO COMUNITARIO DE SERGIPE, pessoa jurídica, inscrita no CNPJ sob o nº 13.182.290/0001-83, com sede à Rua Senador Rolemberg, nº 655 Bairro São Jose, em Aracaju/SE, neste ato representada por sua Presidente a Sra. Ângela Acácia Ribeiro de Menezes, brasileira, portadora do R.G. nº 198.996 SSP/SE, aqui denominada CONTRATANTE, e, do outro lado, ION FABIO BRESSAN pessoa física, C.I 903.335.464-9 SSP/RS, CPF: 357.678.630-91, residente e domiciliado à Rua João Pereira Feitosa, 90-apt. 302 – Aracaju-SE, doravante denominada CONTRATADO, estipulam as seguintes condições:

CLÁUSULA I – DO OBJETO

O objeto do presente contrato é a prestação de serviço como Coordenador Geral Maestro no Projeto Jovem Multiplicador (Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe) a CONTRATADA prestará à CONTRATANTE o qual será desenvolvido no local e horário acordados.

CLÁUSULA II – DA REMUNERAÇÃO

Pelos serviços prestados pela CONTRATADA, a CONTRATANTE pagará o valor de R\$ 41.000,00 (quarenta e um mil reais), divididos em 5 (cinco) parcelas de R\$ 8.200,00 (oito mil e duzentos reais) cada.

CLÁUSULA III – DAS OBRIGAÇÕES

Caberá à CONTRATANTE fornecer à CONTRATADA todo equipamento e material necessário para o desempenho das atividades desta última, além das informações que forem solicitadas pela contratada.

Caberá à CONTRATADA desempenhar com zelo e eficiência, o serviço ora contratado, estabelecidos na cláusula I, em local indicado pela CONTRATADA,

CLÁUSULA IV – DO PRAZO

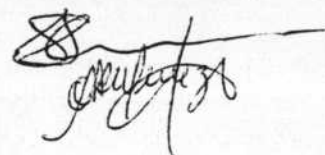
Este contrato será prestado por um período correspondente a 5 (cinco) meses a contar da assinatura do mesmo.

CLÁUSULA V – DA RENOVAÇÃO

Não haverá renovação do presente contrato.

CLÁUSULA VI – DA RESCISÃO

A rescisão se dará de forma natural, pelo atingimento do seu termo final, ou por violação de qualquer uma das cláusulas contratuais, neste ato estabelecidas.



Poderá ainda haver rescisão contratual imotivada, mediante comunicação expressa, não incidindo, neste acaso, a multa prevista na cláusula VIII, ficando as partes obrigadas a cumprir as obrigações no período.

CLÁUSULA VII – DA CLÁUSULA PENAL

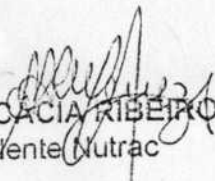
Havendo violação de qualquer uma das cláusulas contratuais previstas neste instrumento, com exceção da cláusula segunda, que já possui previsão de multa, poderá a parte inocente exigir multa equivalente ao valor de 50% do valor acordado.

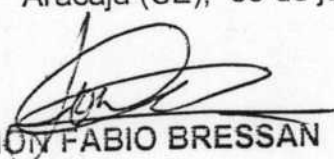
CLÁUSULA VIII – DO FORO

Para dirimir qualquer controvérsia decorrente do presente contrato, fica eleito o FORO de Aracaju, independentemente da existência de outro que seja privilegiado, mesmo que haja a mudança da sede do CONTRATANTE,


Assim por estarem justas e contratados na forma das cláusulas acima expostas, estando estas de acordo com a legislação vigente, especificamente a Lei. 10.406/2002 (Código Civil), subscrevem o presente contrato, em duas vias de igual teor, na presença de duas testemunhas, para que produzam seus jurídicos e legais efeitos.

Aracaju (SE), 05 de julho de 2006

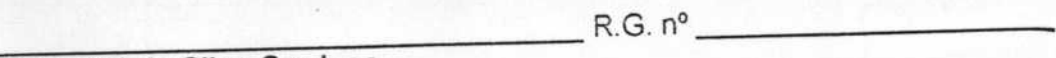

ÂNGELA ACÁCIA RIBEIRO DE MENEZES
Presidente Nutrac


IURY FÁBIO BRESSAN
Contratado

TESTEMUNAS:


Sidney Souza Carvalho
Tesoureiro Nutrac

R.G nº 1.373.407 SSP / SE


Vera Lúcia Silva Cardoso

Coordenadora do Fórum Permanente de Juventude Sergipe

R.G. nº _____



ORQUESTRA SINFÔNICA JOVENS DE SERGIPE

O PROJETO



O projeto "Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe" tem como objetivo a inclusão social de jovens e adolescentes pela música, como arte e instrumento da paz. Sendo um dos Projetos mais importantes do gênero no Nordeste, é composto por professores de grande qualificação profissional e com aproximadamente mil alunos em dois núcleos. "Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe" é realizado pela Secretaria de Estado de Combate à Pobreza em parceria com o BANESE e o NUTRAC.

Em Aracaju, a sede é localizada no Fórum Permanente da Juventude (Espaço Cultural Gonzagão); e em Itabaiana, na Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. Na Capital, o Projeto possui uma Escola de Música e a Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe; Já em Itabaiana, também existem a Escola de Música, a Orquestra Sinfônica de Itabaiana e o Coro Sinfônico com jovens do agreste sergipano.



RESULTADOS DA PARTICIPAÇÃO DOS JOVENS:

- 1 – Ocupa o tempo livre: nos grupos socioeconômicos mais carentes, a participação em um projeto desta natureza se converte em uma possibilidade de aproveitar o tempo ocioso. Desta maneira, se diminui a incursão das crianças e dos jovens nas drogas, violência, prostituição e delinquência;
- 2 – Desenvolve a ação coletiva: alunos e professores trabalham constantemente em contraposição com a visão tradicional e individualizada do ensino da música. Assim, os jovens desenvolvem valores como solidariedade, integração, amizade, compromisso e liderança;
- 3 – Fortalece o desenvolvimento pessoal e afetivo: a orquestra agrega prestígio social a seus membros, o que contribui para elevar a auto-estima do jovem. Ademais, estimula certas disposições pessoais como a paciência, a perseverança e o reconhecimento próprio dos colegas;
- 4 – Melhora o rendimento escolar: o ensino da música implica na exposição à diversos estímulos que permitem melhorar a atenção e concentração do aluno;
- 5 – Aproxima à cultura: o envolvimento da família do jovem possibilita o acesso ao desenvolvimento e desfruto das práticas culturais. Na medida em que os pais assistem aos concertos e as aulas, vão se familiarizando com a música orquestral conhecendo-a e desfrutando-a;
- 6 – Surgimento de novas orquestras: possibilita a existência de orquestras comunitárias fazendo com que a música seja feita e apreciada pelos próprios moradores destas comunidades, gerando benefícios nas áreas social e cultural;
- 7 – Cria oportunidades para a aquisição de uma profissão: os jovens que desejam seguir carreira musical terão mais oportunidades de se desenvolver e de adquirir uma profissão de grande oferta de trabalho. Com investimentos em educação, cultura e saúde, nos últimos 20 anos, o Brasil duplicou o número de orquestras profissionais e a estimativa é que este crescimento continue intensamente.





FÓRUM
PERMANENTE
DA JUVENTUDE
SERGIPE/MS

SECRETARIA DO
COMBATE À POBREZA



BANESE



Relatório Técnico
"PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVENS DE SERGIPE"

1. DESCRIÇÃO DO PROJETO

Projeto; "Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe
Responsável Institucional" / pelo Projeto; Secretaria de Estado do Combate a Pobreza
Gestor: Maria Selma Mesquita
Executor; "Fórum Permanente da Juventude Sergipana"
Endereço; Sede do Fórum Permanente da Juventude-

Organização Parceira; NUTRAC
Presidente; Ângela Acácia Ribeiro de Menezes

Responsável Técnico - Coordenação; Vera Lucia Silva Cardoso

Responsável Artístico- Maestro Ion Bressan

Endereço;

- Núcleo de Aracaju -Sede do Fórum Av Heráclito Rollemberg S/N Conjunto Augusto Franco -Bairro Farôlandia
 - Núcleo de Itabaiana - Praça da Matriz -Sede da Filarmônica de Itabaiana
- Participantes - Jovens dos Municípios do Agreste Sergipano

PARCEIROS;

BANESE - SEAC- Sergipe Administradora de Cartões e Serviços Ltda - BANESE CARD - NUTRAC

Período de abrangência do Relatório: Junho á Dezembro

Modalidade; Musica

População alvo; Crianças Adolescentes e Jovens e Idade; 09 á 29 anos

Meta; 725 crianças adolescentes e jovens

Período; Junho á Dezembro

Objetivo Geral do Projeto

Promover a inclusão cultural e social de crianças adolescentes e jovens na faixa etária de 09 a 29 anos de baixa renda, na pratica da musicalidade orquestral, na habilidade de repertorio sinfônico, contribuindo para o desenvolvimento social e cultural desses adolescentes jovens e incentivando o protagonismo juvenil do Estado de Sergipe, que lhe possibilitará num futuro próximo buscar a profissionalização utilizando a musica como um instrumento para a construção e o exercicio da cidadania, proporcionando o desenvolvimento de talentos criando espaços para a mobilização social. Como também integrando alunos-professores-pais-comunidade

Relatório Técnico
"PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVENS DE SERGIPE"

Cursos realizados de musica por Instrumento

- Violino
- Viola
- Violoncelo
- Percussão
- Saxfone
- Clarinete,
- Flauta.
- Trompete.
- Trombone
- Oboé
- Tuba
- Trompa
- Contrabaixo
- Harpa

Numero de Professores

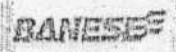
- 39 Instrutores maestros-professor

Metodologia

- O jovem faz a inscrição
- E feito um teste de habilidade pela equipe de avaliação musical
- O aluno é encaminhado para o professor de acordo com o seu instrumento.
- São realizadas aulas teóricas e praticas
- O aluno quando apto passa a praticar 02 vezes por semana em um ensaio Geral na orquestra sinfônica com os demais jovens
- Aquele jovem que não possui o instrumento musical recebe por meio de um termo de cessão de uso a concessão do **instrumento do projeto** pelo seu responsável se menor. Para levar para casa e assim poder praticar mais além dos ensaios.
- A freqüência e participação do aluno nas aulas são criteriosamente avaliadas.

Resultados Alcançados no período;

- Integração com outros jovens
- Capacitação básica dos jovens e adolescentes para a musica
- Descoberta de novos talentos na musica
- Integração alunos - professores – pais-comunidade
- Envolvimento e participação dos alunos em outras oficinas sócio-educativas e cultural realizadas pelo Fórum
- Apresentações em publico



Relatório Técnico
"PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVENS DE SERGIPE"

2. EXECUÇÃO FÍSICA

2.1. Indicadores de Resultados

Quantitativos

- O Nº de atividades musicais desenvolvidas foram realizadas com 90 % da participação dos alunos;
- Foram inscritos 1.025 jovens no período no cursos de acordo com o instrumento musical para serem selecionado de acordo com a habilidade e vocação;
- Foram selecionados 675 jovens dentro dos inscritos;
- Foram formadas 46 turmas de alunos dentro dos jovens que foram inscritos e selecionados no período;
- O índice de frequência dos alunos nos cursos foi de 90%;
- O desempenho dos jovens e adolescentes nos cursos fora de 95 %

Qualitativos

- O índice de satisfação dos alunos teve mensuração pelo grau de interesse apresentado nas aulas teóricas e nas aulas praticas e frequência as aulas;
- A atuação profissional do corpo de instrutores maestros e professores fora avaliada pela frequência total nas aulas, programa de aula apresentado e o envolvimento com os alunos;
- O conteúdo do curso foi satisfatório com aulas teóricas e praticas;
- O grande impacto sentido no projeto foi o alto índice de procura e interesse despertado em outros jovens que procuraram a sede do Fórum para se inscrever no projeto;
- Envolvimento participativo da família nos ensaios e apresentações e a valorização da comunidade ao projeto;
- A oportunidade valorização e a acessibilidade da musica clássica para um publico alvo de baixa renda;

2.2. FATORES TÉCNICOS, PEDAGOGICOS FINANCEIROS E ADMINISTRATIVOS

- Todo o material necessário pedagógico, equipamentos permanente, e pagamento dos Professores, foi disponibilizado pelo BANESE - SEAC por meio da parceria efetuada com a Secretaria de Estado do Combate a Pobreza e com o Nutrac . Foi disponibilizada umas bolsa auxilio a todos os integrantes do Projeto Orquestra Sinfônica jovens selecionado. No valor de R\$ 150,00 (cento e cinquenta reais) mês durante o período pela execução do projeto. JOVEM MULTIPLICADOR também da SecPobreza em parceria com a ONG Sergipe Voluntário, Projeto voltado também para o publico jovem. E de acordo com a sua meta contemplava a atividade musical.
- O projeto desde a sua iniciação contou com a coordenação pedagógica e acompanhamento técnico dessa Assistente Social , Coordenadora do Fórum e com a Coordenação Musical do Maestro Íon Bressan.
- Inicialmente foram inscritos nos dois núcleos 1025 jovens que passaram por uma entrevista técnica de avaliação e habilidade musical, onde eram verificados o grau de interesse, participação habilidade e experiência musical, em que eram selecionados os já com habilidades para integrar ao corpo da orquestra sinfônica

DANESSE



Relatório Técnico
"PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVENS DE SERGIPE"

jovens e os que não tinham habilidade mais demonstravam interesse iam para as turmas de iniciante.

- Após seleção dos inscritos foram formadas turmas de acordo com o horário instrumento musical e disponibilidade dos alunos e professores.
- Foram formadas turmas no total de 725 alunos entre o pólo de Aracaju e o pólo de Itabaiana
- Das turmas formadas e dos 725 alunos inscritos e selecionados atualmente só permanecem no projeto 675 alunos.
- Os alunos que saíram do projeto e que foram desligados foi devido a baixa frequência e numero de faltas, e por não apresentar interesse e habilidade suficiente para participar, ficando assim no projeto atualmente 675 jovens.
- Todo jovem integrante do projeto quando selecionado para fazer parte da orquestra sinfônica jovens de Sergipe com habilidade, recebia para uso o instrumento adquirido pelo projeto por meio de um termo de concessão de uso assinado pelo responsável se o mesmo fosse menor de idade, com o acompanhamento do professor maestro pais e responsáveis.

2.3. COORDENAÇÃO

- O projeto proporcionou e alcançou os resultados propostos desde a participação do publico alvo, e a valorização que se começou a ser dada a musica clássica.
- Cadastrou todos os participantes do projeto por meio de ficha social;
- Cadastrou e viabilizou a participação dos alunos selecionados numa bolsa auxilio junto ao Projeto jovem Multiplicador da Secretaria de Estado do Combate a Pobreza
- Encaminhou todos os interessados e selecionados do Projeto para outras oficinas técnico pedagógicas de acordo com o interesse e habilidade de cada um;
- A coordenação contou com o total apoio do Nutrac dentro das metas estabelecidas no projeto.
- Acompanhou e realizou todas as ações e atividades propostas no projeto;
- Integração com todo o corpo técnico de professores do projeto.
- Realizou reunião com os pais e responsáveis pelos alunos;
- Viabilizou contatos e apresentações ao público;
- Realizou reunião de avaliação com o coordenador e diretor artístico do projeto e maestro Ion Bresan;
- Reforçou e despertou a integração dos jovens do projeto com outros jovens de projeto e ações do Fórum.
- Realizou programação cultural e de integração do projeto com outros.
- Realizou todo o acompanhamento técnico e pedagógico ao projeto
- Elaboração de todo material didático necessário utilizado no projeto ficha cadastral ficha de frequência dos alunos e professores termo de cessão de uso do instrumento musical entregue e relatório final.



Relatório Técnico
"PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVENS DE SERGIPE"

3- APRESENTAÇÕES DO PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVEM AO PUBLICO

1. Apresentação no evento do BANESE " Banco Empreendedor" no Augustus
2. Apresentação do I Concerto para a Juventude - sede do Projeto - Fórum da Juventude.
3. Apresentação no Lançamento da Pesquisa do Perfil do Idoso Sergipano e da juventude Sergipana- Auditório da Secpobreza
4. Apresentação no Campos da UFS.
5. Apresentação no encerramento das atividades das oficinas do Fórum
6. Apresentação no evento da UNIMED " A vida precisa de grandes acordes" Praia e Boa Musica: O que você quer mais

4. QUADRO DEMONSTRATIVO

4.1 Numero de participantes

• N° de inscritos no Projeto	1.025	alunos
• N° de alunos selecionados	725	alunos
• N° de alunos que ficaram no projeto até hoje	675	alunos

• ALUNOS DO NUCLEO DE ARACAJÚ:

1. Integrantes da Orquestra sinfônica jovem _____ 123 alunos
2. Iniciantes _____ 103 alunos

TOTAL _____ 226 alunos

N° de Jovens e crianças do sexo feminino - 93

Quanto o grau de escolaridade

1. 1º Grau - 30
2. 2º Grau - 49
3. 3º Grau - 14

N° de Jovens e crianças do sexo masculino - 133

Quanto o grau de escolaridade

1. 1º Grau 38
2. 2º Grau 83
3. 3º Grau 12

Numero de jovens que recebem a Bolsa auxilio
123 bolsistas

▪ ALUNOS DO NÚCLEO DE ITABAIANA

1. Integrantes da Orquestra sinfônica jovem _____ 142 alunos
2. Iniciantes _____ 307 alunos

✉ Espaço Cultural Gonzagão-Av Heráclito Rollemberg – Farolândia- Aracaju - Sergipe - CEP 49030-640 - 079- 31793010
Email -forumdajuventude@combatepobreza.se.gov.br



Relatório Técnico
"PROJETO ORQUESTRA SINFONICA JOVENS DE SERGIPE"

TOTAL 449 alunos

Nº de Jovens e crianças e jovens do sexo feminino - 61 alunos

Quanto ao Grau de escolaridade

- 1. 1º grau - 08
- 2. 2º grau - 49
- 3. 3º grau - 04

Nº de crianças e jovens do sexo masculino - 81 alunos

Quanto ao grau de escolaridade

- 1. 1º grau - 11
- 2. 2º grau - 59
- 3. 3º grau - 11

Numero de jovens Que recebem a Bolsa Auxilio
142 bolsistas

5. PROFESSORES

- 1. ADELSON...
- 2. ADRIANO...
- 3. ALBERTO...
- 4. ANTONIO...
- 5. ARMANDO...
- 6. AUGUSTO...
- 7. BARTOLOMEU...
- 8. CLEONILSON...
- 9. DEDÉ SILVA...
- 10. EDUARDO...
- 11. FRANCISCO...
- 12. FREDERICO...
- 13. GONCALVES...
- 14. HELTON...
- 15. ILVAN...
- 16. JOSE...
- 17. LEONARDO...
- 18. MARCELO...
- 19. NIVALDO...
- 20. ROBERTO...
- 21. ROSELI...
- 22. ROSI...
- 23. ROSI...
- 24. ROSI...
- 25. ROSI...
- 26. ROSI...
- 27. ROSI...
- 28. ROSI...
- 29. ROSI...
- 30. ROSI...

FÁBIO MAZA

DOCTOR EM HISTÓRIA SOCIAL PELA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. PROFESSOR ADJUNTO DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Orquestra Jovens de Sergipe: música e inclusão social

Nos dicionários de filosofia, encontramos em geral algumas definições para música. Uma delas seria a que pensa a música como uma realidade divina e privilegiada dos seres humanos. De fato, apesar de o homem não ser o único animal que produz som, só ele é capaz de fazê-lo de maneira racional e evolutiva; só o homem é capaz de perpetrar pela música uma ligação transcendental que o une através do sentimento a uma realidade divina. Não por acaso, dois filósofos alemães do século XIX, Schopenhauer e Hegel, pensavam a música como possuidora de uma essência de natureza universal e eterna. Antes deles, Platão acreditava que a música era um meio de se chegar ao conhecimento da harmonia cósmica.

Todas estas palavras nos parecem levar a uma definição abstrata e elitista de música. Não obstante, não há como negar que a música tem esta característica de elevação espiritual e, portanto, um caráter libertador. Se isso não aparece claramente em nossa sociedade hoje é devido a um fenômeno apontado por outro filósofo alemão, este do século XX, chamado Adorno, que nos mostrou como a indústria cultural e seus produtos levariam a uma regressão auditiva. Não há como negar que certos tipos de músicas que inundam as rádios e televisões desse país só reforçam esta idéia. São canções que se repetem sem nenhuma criatividade, com letras empobrecidas, ou seja, que servem apenas a interesses comerciais e que não possuem, em princípio, qualquer valor cultural.

Já as músicas instrumental, erudita e popular, de valores culturais inegáveis, ficam restritas a pequenos grupos que podem ter acesso a essas manifestações, que são na verdade bens culturais de toda a humanidade e, por esta razão, todos os cidadãos têm o direito de ter acesso.

É justamente esta última perspectiva que move a idéia norteadora do Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. Ensinar aos jovens que a música erudita pode e deve ser um instrumento de acesso a direitos que lhes são negados. Direito à cultura. Este projeto que se iniciou em Itabaiana junto com a Filarmônica Nossa Senhora da Conceição possui dois núcleos: Um na mesma Itabaiana e outro em Aracaju. Atende a cerca de 700 jovens que têm aulas de iniciação musical e/ou compõem

duas Orquestras Jovens em Aracaju e Itabaiana. Os relatos dos pais e alunos do projeto configuram a maior prova da qualidade desse projeto. É comum ouvir pais e alunos afirmarem o quanto esse projeto modificou suas vidas. E talvez seja redundante repetir aqui o que a música pode trazer para o desenvolvimento cognitivo e pessoal de crianças e jovens. Ela melhora a concentração e disciplina, portanto ajuda nos estudos escolares. Mas não apenas isto: ao se apresentarem para grandes platéias, como foi o caso da Orquestra Jovem de Sergipe, contribui para elevação da auto-estima das crianças e jovens.

Pensando nisso e na popularização da música erudita é que esse projeto foi concebido pelo maestro Ion Bresson e apoiado pelo maestro Valtênio de Souza, da Filarmônica de Itabaiana, pelo seu presidente, o Dr. Rômulo de Oliveira Silva e o professor aposentado da UFS, José Costa.

Apesar do sucesso do projeto e de suas qualidades educacionais e sociais, os atuais membros da Secretaria da Cultura do Estado de Sergipe colocaram-se contra o projeto, exonerando o maestro Ion Bresson. Em resposta a esse ato arbitrário, dez músicos, muitos com formação na Alemanha, Rússia e Áustria, países com forte tradição na música erudita e berço de grandes gênios da música como Mozart, Beethoven, Bach, Tchaicovski, Mendelssohn, Mahler, pediram exoneração de suas funções em solidariedade ao maestro demitido e para continuarem, ainda que de forma precária e incerta, no projeto Orquestra Jovens. Hoje, o núcleo de Aracaju funciona com todas as dificuldades e precariedades no Gonzagão, local esse inadequado para os estudos musicais e ensaios das crianças e jovens.

Diante dessa situação é que um grupo de pais e alunos tem saído às ruas de várias cidades do Estado coletando assinaturas para que o projeto Orquestra Jovens de Sergipe não apenas continue, mas volte para a Secretaria da Cultura do Estado e seja ampliado para outras cidades de Sergipe. A ação dos pais e alunos não se deve apenas a razão da troca de governo,

mas principalmente porque, não contentes em tentar acabar com o projeto, alguns setores da sociedade sergipana (pessoas que pensam, aliás, a cultura apenas para poucos) vêm tentando minar o projeto utilizando-se dos mais variáveis expedientes.

Como um projeto que propõem a inclusão social através da música, sua concepção incomoda aqueles que pensam que a música erudita deve ser algo para as elites. Esquecem de dizer que se a música erudita é elitista no Brasil é porque vivemos em um país de desigualdade social. Em vários países europeus e mesmo em alguns da América Latina, a música erudita é uma realidade que abrange vários segmentos sociais, inclusive como projetos de inclusão social pela música, como é o caso da Venezuela, que envolve cerca de 250 mil crianças e adolescentes no país.

Sabedores das dificuldades da transição de um tipo de governo tradicional para um governo que desperta as mais honestas esperanças da população em Sergipe, como também da sensibilidade artística e cultural do governador eleito Marcelo Déda e de sua consideração para com os jovens é que os pais, amigos e alunos do projeto Orquestra Jovens, pedem ao governador que olhe com o carinho esta experiência que já é única em Sergipe e no Nordeste. O Estado não tem direito de destruir as esperanças que esse projeto despertou nas crianças e jovens que participam de suas atividades. Nosso governador que foi eleito por um partido que nasceu das lutas sociais não pode deixar de ouvir o clamor dos pais e alunos que saíram às ruas em defesa do projeto, escutando apenas os que articulam pelos bastidores o seu final. De minha parte, observador da política e da cultura, exercício que minha profissão me exige, estou pleno de confiança que o novo secretário da Cultura, o sr. Luis Alberto do Santos - homem formado também nas lutas sociais - e o governador Déda saberão tomar a decisão correta e que eles levarão em conta os desejos e esperanças das crianças e jovens da Orquestra Jovens de Sergipe. Os pais, alunos e a sociedade contam com o senhor, governador Marcelo Déda.

Orquestra Jovem aguarda contrapartida do Estado

Enquanto esperam, cerca de 70 aprendizes ensaiam precariamente em local inadequado para sonoridade das execuções musicais

1 Gilmar Costa
Da Redação

No rol de ações e programas a serem descartados ou viabilizados pelo atual governo do Estado está o futuro da Orquestra Jovem, um projeto que, iniciado em 2005, contava com a participação de aproximadamente 800 jovens nos núcleos de Habatiana e Aracaju e agora enfrenta dificuldades. Hoje, na capital sergipana, o número de aprendizes foi reduzido a 70 que, persistentes, desafiaram o local de ensaio afirmando os instrumentos e fazendo soar as sinfonias de Mozart sob a regência do maestro Ion Bressan.

"Alguns desistem por conta da inviabilidade de continuar as aulas teóricas iniciais. Estamos apenas com aqueles que já começaram a prática instrumental e efetuamos ensaios gerais duas vezes por semana no Gonzálgio, que não é o lugar adequado, devido ao barulho dos carros e à ventania também. Esses são fatores que prejudicam a sonoridade", afirmou Fábio Maza, pai de um dos integrantes do projeto.

Iniciadas ainda no ano passado, quando da exoneração de músicos que participavam do projeto, as dificuldades cresceram com o fim do financiamento do Banease no dia 31 de dezembro de 2006. Algo que precipitou os pais dos jovens e os fizeram entregar ao então governador eleito Marcelo Deda uma lista com 4 mil assinaturas solicitando o retorno dos músicos, do maestro e também do projeto à Secretaria Estadual de Cultura.

"Estamos, formalmente, atuando pela Secretaria de Assistência Social, mas trabalhamos com música, com cultura. Naquele momento, quando ainda não havia tomado posse, Marcelo Deda nos garantiu a continuidade do projeto e agora desistimos que as ações sejam efetivadas", explicou o professor.

I CONTRATO

Com o término do contrato com o Banease, os profissionais que atuavam



1 Gilmar Costa

1 Músicos têm apenas aulas práticas parecer aos ensaios por falta de dinheiro para o transporte até o local dos encontros musicais.

"É um projeto unversalizante que faz com que o menino do Santa Maria conviva e toque um instrumento ao lado do colega que mora no Jardim. Então, aquele que não tem dinheiro para pagar o ônibus vem com o amigo que tem um carro, que oferece carona ou então divide o valor do transporte. Vai muito além da inclusão social. Cultura é um bem de todos", afirmou Vera Nibbia, mãe de um dos integrantes do projeto.

Na última quinta, 1º de fevereiro, alguns pais de jovens se reuniram com o secretário de Estado de Cultura, Luiz Alberto, para discutir o futuro da Orquestra Jovem. No encontro, além de recursos financeiros para o desenvolvimento das atividades do projeto, também foi reivindicado o retorno dos músicos exonerdados de forma arbitrária, quando José Carlos Teixeira era o então secretário de Cultura.

"Os músicos foram obrigados a escolher entre o projeto e a Orquestra Sinfônica, pois, de acordo com José Carlos Teixeira, era inviável a

crefário foi produtiva e ele foi bastante receptivo", disse Vera Nibbia.

I RETORNO

Em resposta aos pedidos, Luiz Alberto solicitou que lhe fosse encaminhado um projeto da orquestra juntamente com os contratos dos músicos para que ele possa conversar com o presidente do Banease, João Andrade, e viabilizar os recursos. Ainda foi proposto o retorno do vínculo da Orquestra Jovem com a Orquestra Sinfônica de Sergipe e também a outros órgãos do Estado. "Muitos músicos da Orquestra Sinfônica são receptivos ao projeto e acredito que não haveria problemas. Agora estamos trabalhando para que as questões sejam solucionadas e possamos desempenhar as nossas atividades", ressaltou Fábio.

Ainda assim, os jovens iniciantes que aguardam com ansiedade o retorno das aulas teóricas terão que esperar um pouco mais até que os recursos financeiros sejam concretizados e o projeto, vinculado a algum órgão estadual, Segundo Fábio Maza, o interesse de Luiz Alberto é de que a Orquestra Jovem reconecte no mês de



RELIGIÃO

PALAVRA DA FÉ A apresentação do Senhor

1 Dom José Palmeira Lessa (*)

Combedida em nossas plagas sergipanas como a festa de Nossa Senhora da Purificação, das Candéias, d'Ánã, a Igreja celebra, neste último dia 2, a festa da Apresentação do Senhor, conforme descrito no Evangelho de Lucas, nas narrativas da infância de Jesus.

"Trata-se de uma festa antioquêsima, atestada no século 4, no Oriente Cristão, quando as pessoas celebravam a candleia, a grande profusão das luzes, que antecede a liturgia eucarística, para expressar que Cristo é a Luz do mundo, a brilhar de forma admirável por sobre todos os séculos. A época, celebrava-se, em 14 de fevereiro, 40 dias após o nascimento de Jesus. Para uns, a solenidade era tamanha que a consideravam a segunda páscoa.

A Lei do Senhor, como o demonstra o Livro de Levítico, ordena a purificação do recém-nascido, para a purificação de sua mãe e a oferta de resgate, razão pela qual a chamam a festa da Purificação de Maria. Quando José e Maria vão ao templo, para cumprir o que determinava a Lei, encontram-se com o Velho Simão. Essa é a razão porque a festa era também chamada de "festa do Encontro". A idade anunciada de Simão (Antigo Testamento) lembra a longa espera de Israel pelo Messias Salvador. "Simão foi chamado pelo Espírito ao Templo" (Lc 2, 27). E O Messias-Memho quem o inspira a ir ao templo.

O Encontro entre Jesus-Memho e o Velho Simão é o ponto de convergência entre as Alianças. A espera vislumbrou o cumprimento da promessa. "Agora, Senhor, pois des deixo o teu servo partir em paz, pois meus olhos já contemplaram a tua salvação" (Lc 2, 29-30). Essas palavras do Velho Simão expressam admiravelmente bem o que significa este encontro: Deus cumpriu

a sua promessa de Libertação!

Essa liturgia nos apresenta o encontro definitivo entre Deus e o seu Povo redimido. "Tal encontro só é possível graças à mediação do Menho Deus, que empreende a Salvação da humanidade. É uma festa da salvação, que completa o ciclo das narrativas da infância, apesar de não fazer parte do ciclo do Natal, na actual disposição do ano litúrgico.

Apesar de Maria, símbolo da humanidade crente, ter grande importância na cena, não é essa uma festa mariana, mas cristológica e cristocêntrica, pois é Cristo o sol que brilha mais forte, na noite sombria da falta de esperança de muitos dos hebreus. E o mesmo Cristo que brilha, reluzente, nas plagas de nossa humanidade, na existência carente de Seu amor, de sua luz, de seu afeto.

A festa da Apresentação do Senhor quer ser um grande convite ao amor de Deus, presente na nossa comunidade de fé. Marcados pela certeza de que podemos, a todo instante, nos encontrar com Ele, somos atingidos pela contagiante alegria de sabermos que os nossos olhos, saltamos a Salvação de Deus, com um grande fôlego a iluminar nossos passos.

Façamos de nossas vidas uma grande possibilidade de encontro, com Deus, com os irmãos, com os desconhecidos, com os sofredores, com os oprimidos e marginalizados. A todos, dirijamos as palavras de Simão: "Ele é a Luz para iluminar as nações". Deixar, poderemos ter a certeza de que é na comunidade de fé o local oportuno para essa experiência de fé, que o testemunho do Senhor desperte nos para o compromisso santo e piedoso de levar aos outros os resplendos do amor de Cristo.

(*) Arcebispo Metropolitano de Aracaju

MOMENTO ESPÍRITA Tempo de transição

1 José Sotero Filho (*)

Quem, neste período que compreende o final de um ano e início de outro, já não experimentou a estranha sensação de que o tempo passou demasiadamente rápido, sem que o tenha aproveitado como gostaria? Tudo leva a crer que esta instintiva impressão tem muita relação com a delicada fase de transição pela qual o Planeta está passando e que é característica das grandes mudanças.

Basta que façamos uma leve análise do que sucedem com civilizações históricas como a sumeriana, egípcia, helênica,

De causar estardalhaço também é o elevado índice de suicídios, principalmente entre os jovens. Estranhamente é nos países escandinavos, como Noruega, Dinamarca, Suécia e Finlândia, que se incluem entre os mais desenvolvidos do globo, que as estatísticas registram o maior número de ocorrências.

A esse quadro, por si só já tão desolador, juntam-se ainda gravíssimas anomalias econômicas: desemprego em alta escala, renda e produção distribuídas de forma desigual e o eterno e quase insolu-

TERMO DE RESPONSABILIDADE

O NÚCLEO DE TRABALHO COMUNITÁRIO DE SERGIPE - NUTRAC, vem através deste expediente, disponibilizar o referido instrumento.....
para uso (ensaio) em seu domicílio localizado à
..... do aluno
.....

Portador da RG. nº e CPF nº

No período de 30 de janeiro a 28 de fevereiro de 2007, o qual se responsabiliza por qualquer dano que venha a ocorrer com o instrumento em questão.

Obs.: Caso o aluno seja menor, fica sob a responsabilidade do responsável legal.

Aracaju, de de 2007.

RG, nº.....

CPF. nº.....



Associação Estadual da Música Erudita e Orquestrada em Sergipe
C.N.P.J.: 08. 894. 748/0001- 97

Convite

O diretor executivo da *Associação Estadual da Música Erudita e Orquestrada em Sergipe*, no uso de suas atribuições legais, convida a todos da diretoria executiva e do conselho fiscal (titulares e suplentes), bem como os diretores da Loja Maçônica Clodomir Silva, para uma reunião cujo assunto é de interesse do projeto *Orquestra Sinfônica Jovem de Sergipe* - Núcleo Aracaju.

Local: Loja Maçônica Clodomir Silva, Rua 7 de Setembro. Vizinho ao Huteba do Terminal Rodoviário Dr. Luiz Garcia (Rodoviária Velha).

Data: 07 de Julho de 2007, das 09h30 às 12h00.

Sirineu Batista dos Santos
Sirineu Batista dos Santos
(Coordenador Executivo)

Para contatos: sirineu.santos@hotmail.com
Telefone: 8818-0685

2007

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)