



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

JÚLIO DE MESQUITA FILHO

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Paulo Celso Moura

VOZES PAULISTANAS:

as práticas do Canto Coral em São Paulo
e suas relações com políticas públicas para cultura.

São Paulo

2012

Paulo Celso Moura

VOZES PAULISTANAS:
as práticas do Canto Coral em São Paulo
e suas relações com políticas públicas para cultura.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa.Dra. Dorotéia Machado Kerr

São Paulo

2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

	Moura, Paulo Celso, 1964-
M929v	Vozes paulistanas: as práticas do canto coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura / Paulo Celso Moura. - São Paulo, 2012. 189 f. ; il. + anexo
	Orientador: Prof ^ª Dr ^ª Dorotéia Machado Kerr Dissertação (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.
	1. Canto coral. 2. Cultura – Aspectos políticos. I. Kerr, Dorotéia Machado. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 784.2

Paulo Celso Moura

VOZES PAULISTANAS:
as práticas do Canto Coral em São Paulo
e suas relações com políticas públicas para cultura.

Tese apresentada e aprovada pela Banca Examinadora:

Profa.Dra. Dorotéia Machado Kerr - orientadora

Profa.Dra. Dilma de Melo Silva

Prof.Dr. Alberto T. Ikeda

Prof.Dr.Carlos E.Kater

Prof.Dr. Herom Vargas Silva

São Paulo, 24 de Agosto de 2012

Agradecimentos

Em especial à Profa.Dra.Dorotéia Machado Kerr,
por uma orientação sempre na melhor acepção da palavra.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do IA/UNESP,
pela possibilidade de realizar este trabalho.

A Maurício Stocco, responsável pelo Museu do Teatro Municipal de São Paulo,
pela abertura, atenção e disponibilidade.

Na figura de Naomi Munakata, aos colegas regentes
pelo compartilhar de experiências e ideias.

A todos os coralistas com os quais trabalho e trabalhei,
pela oportunidade que me ofereceram.

Para Rita e Beatriz,
e ao amigo mestre Samuel.

RESUMO

Neste trabalho aborda-se o contexto de algumas políticas para cultura no Brasil sob o ângulo dos circuitos culturais, *locus* privilegiado para sua realização, contemplando suas interações com as práticas do Canto Coral em São Paulo. Tem como principal objetivo caracterizar as diversas práticas do Canto Coral como um circuito cultural híbrido resultante de processos de construção e desconstrução de sentidos sócio-culturais ao longo do século XX. A partir do retrospecto histórico apresentado, e baseando-se em conceitos de Brunner (1987), Canclini (1997), Teixeira Coelho (2004), Hall (2004), Vargas (2009) e Furtado (2012) reflete-se sobre os cenários de realização cultural híbrida e suas características na pós-modernidade. Esse processo permitiu enquadrar o objeto de estudo nessa categoria, e assim apresentar algumas considerações sobre possíveis mecanismos de apoio e incentivo a seu desenvolvimento.

Palavras-chave: Canto Coral, Políticas Públicas, Política Cultural, Híbridismos, Circuito Cultural

ABSTRACT

This work covers the context of government policies for Culture in Brazil under the views of “Cultural Circuits”, privileged locations for these events, covering the interactions with Chorale practices in São Paulo. Its main objective is to characterize the different Chorale practices as a hybrid circuit resulting from socio-cultural construction and deconstruction processes along the 20th Century. From the presented historical retrospect and based on concepts from Brunner (1987), Canclini (1997), Teixeira Coelho (2004), Hall (2004), Vargas (2009), and Furtado (2012), the work examines scenarios for the hybrid cultural realization and its characteristics in post modernity. This process allowed the object under analysis to be clarified and led to conclusions on mechanisms for support and incentives aiming its development.

Keywords: Choir, Public Policies, Cultural Policy, Hybridism, Cultural Circuit

SUMÁRIO

Introdução.....	09
Capítulo I - Direitos culturais, políticas públicas e políticas culturais.....	19
Capítulo II - Circuitos culturais e o Canto Coral como circuito cultural.....	39
Capítulo III - Retrospecto histórico das políticas públicas para cultura.....	56
III.1 – A era Vargas e o Departamento de Cultura de São Paulo.....	61
III.2 – O intervalo democrático: 1946/64.....	80
III.3 – O período militar: 1964/85.....	82
III.4 – A redemocratização: 1985/94.....	94
III.5 – Após 1994.....	97
Capítulo IV – Da identidade nacional à diversidade cultural.....	107
Capítulo V – Canto Coral como circuito cultural híbrido.....	121
Considerações Finais.....	139
Referências.....	148
Bibliografia.....	153
Áreas de Conhecimento – tabela CAPES.....	155
Anexos.....	156

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas tem crescido o interesse pelo tema cultura e por sua articulação junto às diversas dimensões de nossa sociedade. Assim, cultura e desenvolvimento, cultura e cidadania, cultura e juventude, cultura e saúde são algumas das temáticas e processos cada vez mais presentes como pauta oportuna e necessária em eventos acadêmicos e em produções científicas, que visam resgatar sua história, entender seus mecanismos e alinhar novas propostas que dialoguem mais consistentemente com nossa realidade. Para Silva (2007, p.01) “cultura tornou-se um conceito-chave nas reflexões sobre mudanças sociais do mundo de hoje, enquanto reconfiguração de sociedades, representações e modos de vida”.

Esse processo reflete amplas e profundas transformações da sociedade, resultado da consolidação de ideários que incidiram de forma desigual e assimétrica sobre alguns importantes elementos de organização e representação social: os direitos individuais e coletivos; o papel e a função social das realizações culturais; o conceito de identidade nacional; e a ascensão valorativa da diversidade cultural, entre outros.

A partir de minhas experiências e vivências pude contatar que, dentre as diversas práticas musicais - e por conta de seu viés coletivo e coletivizante que lhe confere a capacidade de articular demandas, potencialidades e expectativas individuais às coletivas - o Canto Coral propicia espaços privilegiados de diálogo com essas questões, que perpassam as dimensões de produção, difusão e recepção de bens culturais. Ainda, acredito que, de forma recíproca, ele pode também ser explicado e entendido a partir dessas transformações. O trabalho aqui apresentado nasceu dessa percepção.

Estudos sobre práticas corais têm vindo à luz principalmente nas duas últimas décadas, com enfoques em diversos aspectos de sua realização. Alguns se dirigem ao seu contexto interno como questões técnicas de expressão vocal e regência, formação de repertórios e tendências estéticas em sua realização (como em Ramos 1989, Junker 1999, Oliveira 1999, Fernandes 2003, Camargo 2010, Camargo e Ricciardi 2011); outros às variadas categorias de grupos, suas características e potencialidades em processos educativos

(Souza 2003, Fernandes *et al* 2006, Fucci Amato 2007/2008 entre outros), e o conjunto atesta o crescente interesse em entender sua importância e representatividade .

As práticas corais se fizeram presentes de forma constante no contexto das realizações culturais ao longo do século XX em São Paulo; da mesma forma foi observada, em muitas delas, a atuação do Estado sob suas variadas representações.

As ações estatais organizadas e sistematizadas visando incidir sobre demandas e expectativas da sociedade são denominadas políticas públicas. Para Furtado (2012) as condições nas quais a população de uma forma geral exerce suas potencialidades definem claros limites e desigualdades, e cabe ao Estado interagir com a sociedade para enfrentá-las; assim, “na política cultural, como a compreendemos, o Estado, longe de se substituir à sociedade, aplica-se em criar as condições que propiciam a plenitude das iniciativas surgidas dessa sociedade” (p.66). Implica ainda a participação ativa dos demais agentes sociais no sentido de ampliar as condições de participação nos processos de criação, difusão e recepção de bens culturais; nas palavras de Furtado, deve possibilitar à população alcançar “a plenitude de sua criatividade” (p.94).

No sentido de entender os mecanismos e consequências das ações públicas junto às práticas corais, algumas questões foram então formuladas com o objetivo de esclarecer: qual a abrangência do conceito de política pública – e por extensão política cultural, e suas formas de ação; se as práticas do Canto Coral em São Paulo poderiam ser estudadas a partir de uma categorização que contemplasse o conjunto de sua variedade; como se deram as relações entre as ações públicas para cultura e as práticas corais, e se é possível identificar algum perfil que as caracterize; finalmente, como considerar e estudar as transformações observadas nesse processo ao longo do século XX.

Assim, o foco principal deste trabalho dirige-se ao estudo das relações entre as práticas do Canto Coral na cidade de São Paulo e as políticas públicas para a área da cultura. Esta análise se dá pela configuração local, pois não creio ser possível afirmar que as

dinâmicas paulistanas tenham sido comuns às de outras cidades ou regiões, e sua escolha deu-se por conta de minha atuação nesse ambiente específico.

- x -

Nesta pesquisa a utilização do termo no plural como “práticas corais”, ou “práticas do Canto Coral” propõe contemplar suas muitas possibilidades de organização, realização, difusão e interação entre o(s) grupo(s) e a sociedade na qual se insere(m). Dessa forma busquei delimitar: a) uma categoria geral de referência, Canto Coral, caracterizada pela ação vocal coletiva. Apresenta diferentes graus de sistematização e sofisticação das relações entre seus integrantes e pressupõe um tipo de liderança na condução do projeto, que normalmente é associada ao personagem tradicional do regente/maestro; e b) as suas mais diversas expressões – as “práticas corais”, estas particulares e características dessa categoria e de seus elementos constitutivos.

De início procurei estabelecer um quadro conceitual a partir do qual foram situadas as referências básicas; a pesquisa voltou-se ao tema das políticas públicas de uma forma geral, e políticas culturais mais especificamente. Assim, o estudo de sua natureza, estrutura e das transformações ocorridas pôde estabelecer os parâmetros de amplitude, escopo e potencialidade das políticas culturais. Disso resultou também o reconhecimento de um *locus* específico para a ação pública na área da cultura: o conceito de circuito cultural, apresentado inicialmente por Brunner (1987) e atualizado por Teixeira Coelho (2004) e Mejía (2009).

Desse ponto em diante foi possível iniciar as correlações entre as modelagens teórico-conceituais e exemplos de iniciativas corais reconhecendo e identificando sua presença em determinadas categorias de circuitos culturais. O passo seguinte foi buscar estabelecer os critérios para delimitação de uma categoria, o circuito do Canto Coral em São Paulo.

Com o intuito de desenhar um quadro representativo das propostas já realizadas no

âmbito público, foi organizada uma narrativa histórica buscando salientar os alinhamentos entre as diferentes manifestações da atividade coral à noção de política pública para cultura¹; sobre este tema já há constituído um *corpus* bibliográfico considerável, e a partir dele foram estabelecidas algumas fases cronológico-conceituais para a caracterização da ação estatal para a cultura. Articuladas a elas, foram estudadas algumas das principais iniciativas e projetos corais ao longo do século XX em São Paulo:

- as atividades do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo na gestão de Mário de Andrade e alguns de seus frutos e desdobramentos como a criação do Coral Paulistano (1935) entre outras;
- a criação do CoralUSP (Coral da Universidade de São Paulo) em 1967 e sua importância para o cenário coral desde então;
- as atividades do Movimento Coral do Estado entre 1979 e 1982 e alguns de seus desdobramentos, especialmente a criação do Coral do Estado.
- a formação do Coro da OSESP – criado na década de 1990 como Coral Sinfônico do Estado de São Paulo e incorporado à Fundação OSESP em 2001.

A ênfase sobre essas iniciativas resultou de minha própria vivência como coralista e regente e de pesquisa bibliográfica realizada; e buscou articular os dados levantados aos conceitos estudados (política cultural, ação pública, circuito cultural).

De outra parte, pôde ser também observada durante a segunda metade do século XX a transição entre os conceitos de identidade e diversidade cultural como eixos estruturantes das políticas públicas para cultura. Isso me levou a pesquisar as relações entre esse processo e as transformações observadas nas práticas corais, notadamente suas formas de construção de sentido junto à sociedade, influenciadas também pela dinâmica complexa da pós-modernidade e seus processos. Houve a inserção cada vez mais intensa de elementos oriundos de novas

¹ Na primeira metade do século XX este termo ainda não havia sido estabelecido; porém, estudos posteriores sobre as ações públicas realizadas nessa época as referem como modelos prototípicos de sistematizações posteriores, e contemplam seu emprego.

relações sociais, condições econômicas e técnicas e demandas apresentadas por seus participantes, que desestabilizaram os modelos tradicionais de produção e difusão.

Mesmo tendo em conta que o conceito de pós-modernidade constitui-se em objeto de intensa discussão e que não alcançou ainda pleno reconhecimento, considero que pode ser útil no contexto deste trabalho, dada a dificuldade para abarcar as mais diversas manifestações das sociedades contemporâneas.

As principais referências para seu emprego foram:

1) de Zygmunt Bauman, *O mal estar da pós-modernidade* (1997); o autor aponta quatro dimensões de incerteza provenientes do mundo pós-moderno. São: a) a nova desordem do mundo advinda da desestabilização dos blocos de poder - por um lado a desestruturação dos pólos leste/oeste, por outro a substituição da noção de primeiro, segundo e terceiro mundos pela de centros e periferias (uma nova configuração presente em todos eles); b) desregulamentação universal, na qual o ambiente corporativo começa a assumir cada vez mais relevância face à capacidade cada vez menor de atuação do Estado; c) o esgarçamento das relações pessoais, que configuravam uma rede de segurança às intempéries e percalços, antes enfrentados de forma coletiva; e d) a desestruturação das imagens monolíticas, processo que se dirige ao esfacelamento da visão de identidade sólida e una (pp.32-37). Mais especificamente sobre o possível significado da arte nesse novo contexto, aponta que “o significado da obra de arte reside no espaço entre o artista e o espectador” (p.135), e não mais nos elementos constitutivos da própria obra como representação de conteúdos a serem compreendidos como realidade. Dessa forma também a incerteza se instala, pois o pressuposto da interação entre os pólos produtor e receptor acaba mesmo por desfazer suas identidades originais e ressaltar o evento único, resultado de cada operação. Ainda que não tenha sido aplicada na forma de referências diretamente no texto, esta obra contribuiu para uma aproximação ao conceito e contexto da pós-modernidade de maneira consistente.

2) Stuart Hall, com *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004), apresenta

sinteticamente os processos de deslocamento e fragmentação das noções de identidade nacional e identidade cultural. Segundo ele, as construções sociais não conferem mais a noção estática de fronteira entre nações e grupos, mas a possibilidade de se transitar entre eles. Esse processo foi alavancado pela revolução tecnológica da comunicação, aliada aos processos da indústria cultural e suas estratégias de disseminação de novos modelos de consumo que se estenderam universalmente.

3) Néstor Canclini, em *Culturas Híbridas* (1997), apresenta importante texto sobre o que denomina “culturas de fronteiras” – geográficas, sociais e culturais. Nelas, os campos tradicionalmente reconhecidos de produção cultural (massivo, erudito, popular urbano) não se encontram mais onde tradicionalmente eram identificados. Seus elementos representantes deslocam-se e imbricam-se continuamente criando novos espaços de significação. Neste estudo, o interesse por esse trabalho surge especialmente por sua abordagem que privilegia a condição latinoamericana em relação aos processos e dinâmicas apontadas pelos autores precedentes.

De outra parte, outros autores foram também consultados para embasar as abordagens aos conceitos de políticas públicas e política cultural. Celso Furtado, em um conjunto de textos organizado e publicado recentemente - *Ensaio sobre Cultura e o Ministério da Cultura* (2012) – oferece uma visão privilegiada sobre o tema a partir de sua importante trajetória como economista e, na década de 1980, como ministro da Cultura. A possibilidade de articular pensamentos e reflexões entre os campos da economia e da cultura forneceu uma visão abrangente dos processos históricos e seus desdobramentos e transbordamentos por entre as dimensões sociais, culturais e econômicas.

O *Dicionário Crítico de Política Cultural*, de Teixeira Coelho (2004), também se constituiu como importante referência. Os verbetes organizados de forma a apresentar, relacionar e discutir os muitos temas e termos no âmbito da discussão sobre política cultural forneceram base conceitual que permitiu alcançar maior amplitude de estudo e avançar na

complementação do quadro teórico, na medida em que apresentam também indicações de referência para a elaboração de cada um deles.

De Canclini, além do volume citado acima, outro mereceu especial atenção: *Políticas Culturales en America Latina* (1987) foi marco importante na discussão do tema. Organizado por Canclini, serviu como ponto de partida para o estudo dos assuntos relacionados a política cultural já sob o viés da realidade latino-americana. Nele, o ensaio de Joaquim Brunner – *Políticas culturales y democracia: hacia una teoria de las oportunidades* - traz estudo sobre os circuitos culturais como espaços estruturados socialmente nos quais as produções culturais se organizam e se realizam. A partir dele, diversos outros autores debruçaram-se sobre este conceito de forma a desenvolver sua aplicabilidade e atualização. O volume lançado em 2010 pelo IPEA², por exemplo, tratando de avaliação de programa federal de incentivo à cultura, complementa essa abordagem privilegiando os circuitos culturais como locais sociais de realização cultural, portanto objeto de ação por excelência das políticas públicas.

Por fim, *Estado e Cultura no Brasil* (1984), organizado por Sérgio Miceli, configura-se como um dos primeiros conjuntos de textos tratando da relação entre as esferas públicas e a produção cultural da sociedade. Sua importância reside na variedade de textos e abordagens que contemplam retrospectos históricos e análises estruturais, refletindo também o momento singular de redemocratização pelo qual atravessava o país. Nele, as demandas da sociedade em relação ao tema iniciavam seu processo de organização e sistematização.

Assim, a metodologia aplicada foi baseada em pesquisa bibliográfica a partir de levantamento de documentos, e se manteve no plano teórico e histórico. Dessa forma propiciou discutir conceitos e aplicar essa discussão ao caráter histórico do trabalho. A opção por destinar todo um capítulo aos conceitos de políticas públicas e política cultural se baseia na compreensão de que essas noções precisam ser integradas à base de nossas ações como

² Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, órgão ligado à Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República. O volume foi organizado por Frederico Silva e Herton Araújo.

indivíduos produtores de cultura, pois enseja outros tipos de relação com o Estado em outros níveis de profissionalização cada vez mais presentes e exigidos.

Uma de minhas buscas foi entender a realização dos repertórios corais frente a esse universo em transformação, uma vez que esta se configura como elemento definidor da identidade de um grupo coral: o que se escolhe cantar, de que forma, em que situações, para quem. Não se configura apenas como o resultado de um trabalho entre coralistas e regente, mas definidor de seu perfil a partir de relações, demandas e expectativas internas e externas. A partir dessa observação, e visando transformá-la em questão de estudo científico, busco aqui entender como se deu a transformação dos repertórios tradicionalmente realizados, e os mecanismos pelos quais tem se dado - ou não - sua aceitação em uma realidade múltipla e complexa. Mais especificamente, interessou-me abordar a inclusão das coleções de canções populares aos repertórios corais como causa e ao mesmo tempo reflexo de um possível afastamento da atividade à imagem representativa da música “artística”. Esse fato também poderá determinar a pertinência de reflexão sobre os novos desafios quanto à implantação de políticas públicas para cultura nesse novo contexto.

Foram consultados e pesquisados os seguintes acervos:

Arquivo Histórico Municipal

Arquivo Histórico do Estado de São Paulo

Biblioteca do Centro Cultural São Paulo

Biblioteca Municipal Mário de Andrade

Museu do Teatro Municipal

Também foram acessados os seguintes portais eletrônicos, nos quais foram encontradas informações, documentos digitalizados e outros dados:

Dicionário de Direitos Humanos, da Escola Superior do Ministério Público da União

Portal da Presidência da República Federativa do Brasil

Portal do Ministério da Cultura

Portal da Câmara Municipal de São Paulo / setor de legislação

Portal da Fundação OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo)

Portal do Centro de Estudos em Cultura (Cult) da Universidade Federal da Bahia

Portal do CoralUSP (Coral da Universidade de São Paulo)

Portal do jornal O Estado de São Paulo – acervo digitalizado

Portal do jornal Folha de São Paulo – acervo digitalizado

Portal da Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura (UNESCO).

A pertinência e possível importância deste trabalho coloca-se na medida em que se oferece como contribuição para o entendimento das relações entre as atividades corais em São Paulo e as mais diversas instâncias de ação pública. Visa também subsidiar a compreensão de suas possíveis novas configurações. Pretende valorizar, por fim, as potencialidades de nossas ações e reflexões na condição de produtores de cultura, no sentido de alavancar o desenvolvimento cultural como parte da busca pela construção, ainda que utópica, da cidadania plena.

CAPÍTULO I

Direitos culturais, políticas públicas e políticas culturais

Para além dos direitos políticos e dos direitos sociais, nas últimas décadas uma nova categoria vem se estabelecendo como importante conjunto de referências legais: os direitos culturais. Eles estão indicados, em nível internacional, desde a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 e do Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais de 1966, e visam garantir a liberdade de expressão, criação e difusão de qualquer expressão cultural; declaram também a necessidade de se garantir educação e formação de qualidade respeitando a identidade cultural; e defendem a participação de todo indivíduo na vida cultural e a liberdade para o exercício de suas próprias práticas (Castilho, 2006). Inserem-se em processos que visam garantir o direito à cultura (Mejía, 2009) e incidem sobre quatro fatores: a) “possibilidade de participar na vida cultural da comunidade; b) fruição das artes; c) desfrute dos benefícios do progresso científico e d) receber por parte do Estado proteção jurídica à sua criação – regime do direito de autor” (Mejía, 2009, p.109, tradução minha).

O reconhecimento da importância desse conjunto de marcos legais, bem como os processos de transformação política e social ocorridos em muitos países - notadamente no hemisfério ocidental - concorreu para a busca de incorporação dos direitos culturais ao conjunto dos direitos universais de todo ser humano.

Por outro lado, a transmutação de sinal aplicado à diversidade cultural, a ser tratada no Capítulo IV, concorre para que novas demandas sejam colocadas visando contemplar o direito à expressão e à produção cultural por parte de grupos das mais diversas origens e representativos de distintos segmentos da sociedade; isso não tem ocorrido sem atritos e querelas – ao contrário, em nível mundial os discursos oficiais e as considerações diplomáticas parecem cada vez menos capazes de estabelecer uma desejada realidade plural, respeitosa e diversa. Ao mesmo tempo em que a UNESCO nos últimos 20 anos tem reconhecido a importância e a necessidade de propor a discussão sobre o tema da diversidade (presente em suas conferências a partir da década de 1990) ela o faz em função de novas

realidades políticas, sociais e culturais que por sua vez geram novos questionamentos, enfrentamentos e demandas; como parte integrante dos resultados desse processo, publicou em 2001 a Declarações sobre Diversidade Cultural.

Em muitos países, notadamente no hemisfério norte, questões referentes à presença cada vez maior de contingentes de imigrantes vindos da “periferia da Europa” bem como do continente africano, no caso europeu, e da América Latina, em particular, no caso norte-americano¹, têm levado à discussão sobre o reconhecimento dos direitos das minorias, e enfrentam resistências de importantes setores mais conservadores.

Além disso, há que se considerar a aceitação do discurso da diversidade e a inclusão deste tema em ideários políticos que não enfrentam a questão em sua profundidade - considerando seus pressupostos e desdobramentos, mas repetindo uma fórmula de esvaziamento de conteúdo e dirigindo-se às estratégias de marketing alinhadas a posicionamentos como de “responsabilidade social”, “cultural” etc. e transformando-o novamente em instrumento de propaganda ideológica².

Como se verá adiante, as interações - e as tensões delas decorrentes - entre sociedade e Estado tendem a determinar cada vez mais, em ambientes com características democráticas, as prioridades e diretrizes que orientam a ação deste último com objetivo de assegurar o desenvolvimento da nação. Observe-se que o termo escolhido aqui foi “nação” e não “país”, ou mesmo “povo”; pois não se trata de propiciar desenvolvimento econômico (para o “país”), nem apenas de garantir melhorias nas condições de vida (do “povo”). Trata-se de considerar

¹ Que, assim como Israel, já possui sua própria versão, ao contrário, do Muro de Berlim: as bizarras cercas impedindo a entrada respectivamente de árabes e latinos.

² Exemplo desse processo de busca pela apropriação e utilização do conceito de diversidade em seu potencial de agregar valor é um vídeo institucional realizado por Fernando Meirelles como parte de campanha publicitária do Banco do Brasil. Com produção e roteiro primorosos, aborda justamente questões como a formação multiétnica do povo brasileiro, a diversidade resultante desse processo e os desafios da inclusão de parcelas expressivas da população. Após sete minutos de excelente produção audiovisual na qual o Brasil é descrito como “*uma feira de mistura de raças*”, é apresentada diretamente ao expectador uma questão candente: “*Quando você olha para um outro brasileiro, assim bem diferente de você... quem você pensa que ele é?*”. Sintomaticamente a assinatura da peça desvenda a ainda presente diretriz homogeneizante e conciliadora: “*O Banco do Brasil acredita no valor da identidade*” (e não: “*O Banco do Brasil acredita no valor da diversidade*”). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yKG8no8OKDg> (acessado em 02/04/2011).

que contingentes populacionais diversos habitam territórios contíguos ou mesmo sobrepostos; que desempenham atividades econômicas (de subsistência ou no âmbito empreendedor) e que herdam, carregam, transformam e produzem bens simbólicos resultantes de sua atuação no mundo, constituindo-se em uma nação.

Teixeira Coelho apresenta algumas ideias sobre diversidade baseadas em texto original de Claude Lévy-Strauss (*Raça e História*, encomendado pela UNESCO e publicado em 1952) que possuem muita atualidade³: muito menos do que buscar garantir a existência de determinadas manifestações culturais específicas de variados e diversos grupos, cabe ao Estado - e por que não, também à sociedade? – agir para propiciar as condições de existência da diversidade, ela própria; pois não se trata de buscar a preservação destas ou daquelas manifestações específicas como “conteúdo da diferença” - posto que “dinâmico e refratário à preservação”- mas de proteger e proporcionar as condições que favoreçam o surgimento das mais diversas manifestações sejam elas quais forem, afastando assim mecanismos ideológicos de priorização e escolha (Teixeira Coelho 2007, p.15).

Dessa forma não cabe mais discutir direitos culturais como direitos individuais apenas (direito à identidade, direito de participar da vida cultural de sua comunidade); para além desses, as inúmeras facetas da vivência simbólica não devem ser tratadas como guetos, com resoluções e diretrizes específicas a cada um dos inúmeros grupos que coabitam determinados territórios.

Para Mejía (2009), o mais coerente é abordar a questão do ponto de vista dos direitos coletivos – os direitos da cultura. Essa mudança envolve outra, salientada por Teixeira Coelho, que diz respeito à transformação de “territórios culturais” em “espaços culturais”. Os territórios (concretos ou abstratos), delimitados pelas ações e interações de determinado grupo, têm como característica a existência clara e definida de seus limites, de suas fronteiras; a partir disso o pertencimento ou não a ele se dá também de forma clara e definida resultando

³ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Cultura e a Ciência. O texto fazia parte, originalmente, da coleção *La question raciale devant la science moderne* publicada pela UNESCO em Paris, 1952.

na determinação de identidades por processos de exclusão: reconhecemo-nos como parte de um grupo menos por nos reconhecer em seus elementos de organização e simbolização e mais pelas diferenças entre estes e os de outros grupos. A identidade se constrói pela diferença, pela exclusão. Já os espaços culturais (também em versões físicas ou abstratas) caracterizam-se por serem abertos e permeáveis, em que incidem as transversalidades características das sociedades contemporâneas articuladas por diversidades cada vez mais complexas.

Nessa perspectiva, a ação do Estado (em interação sempre desejada com a sociedade, nunca é demais repetir...) se dirigiria à criação de condições para um desenvolvimento muito mais amplo, posto que contemplando o desenvolvimento humano como base para qualquer tipo de desenvolvimento econômico – e tomando partido da diversidade como seu principal patrimônio. Desenvolvimento humano que, para ser considerado como tal, necessariamente se dirige ao (ou mesmo, se pauta pelo) cultural (Teixeira Coelho, 2007).

Políticas públicas constituem-se em instrumentos que sistematizam e operacionalizam a ação organizada do Estado (em seus mais variados níveis e em suas mais diversas representações) junto a uma determinada realidade. São o resultado da interação entre o Estado, que detém recursos (materiais e humanos) e legitimidade legal para determinar prioridades em sua aplicação, e a sociedade civil - que busca influenciar, por meio de articulações políticas e sociais, essas decisões (Rico, 1998).

Para Bacelar (2003), o Estado brasileiro apresentava, desde o início do século XX até a década de 1980, características de um Estado “realizador, fazedor”, muito mais do que um Estado “regulador”. No primeiro modelo, de cunho autoritário e centralizador, as decisões sobre prioridades e destinação de recursos não são fruto de negociação com a sociedade - nesse contexto forjou-se uma mentalidade desenvolvimentista cujo principal objetivo seria transformar o Brasil, de economia basicamente agrícola, em um país industrializado. Já no modelo regulador as escolhas são fruto de negociação com a sociedade civil que, organizada em suas diversas instâncias, apresenta suas demandas e busca influenciar o processo; para a

autora, “não temos tradição de Estado que regule, que negocie com a sociedade os espaços políticos, o que só hoje estamos aprendendo a fazer. O Estado regulador requer o diálogo entre governo e sociedade civil, e nós não temos tradição de fazer isso” (p.02).⁴

De forma geral, atendem a demandas em setores ou áreas circunscritas da sociedade ao mesmo tempo em que se articulam também com objetivos mais amplos; estas duas dimensões, presentes e consideradas em sua proposição, (idealmente) dialogam entre si. Rubim (2005) aborda esta questão apresentando estudo das relações entre atores sociais, redes culturais e políticas culturais; as tensões e enfrentamentos, característicos das dinâmicas sociais, perpassam pelo campo da cultura em um processo por ele chamado de “culturalização da política”, ampliando o âmbito desta em função de sua interação cada vez mais presente com elementos que, de forte significação cultural, têm se inserido no campo do debate político. Para o autor:

“Aos ‘tradicionais’ temas da política moderna - tais como: Estado; governos (executivo, legislativo e judiciário); monopólio da violência legal; direitos civis; liberalismo econômico etc. - a partir do século XX são agregadas novas demandas político-sociais, muitas delas de teor cultural [...] são temas incorporados ao dia-a-dia da política e passam a compor os programas dos partidos políticos e fazer parte das políticas governamentais, sendo, simultaneamente, reivindicados pelos movimentos sociais e pela sociedade civil” (Rubim 2005, p.03) ⁵.

Por exemplo, os excelentes resultados e as novas possibilidades de modelagem de programas e projetos presentes em experiências da área de saúde são, em última análise, advindos de uma transformação na percepção do papel e função do Estado e na qualidade de

⁴ No âmbito da Cultura, Teixeira Coelho, Isaura Botelho e Antonio Rubim abordam esta importante questão - que será apresentada mais à frente.

⁵ Um novo modelo possível é a política de saúde estabelecida para combater a epidemia do vírus HIV: reconhecida mundialmente como um sucesso, envolveu não apenas as questões específicas de distribuição gratuita de medicamentos e atendimento especializado. Representou uma nova fase em nossas relações internacionais devido às querelas que resultaram em quebra de patentes e outras tratativas de âmbito diplomático e econômico que se consubstanciaram no reconhecimento do direito de produzir no Brasil, em formato genérico, estes fármacos, com considerável redução de preços; a par de uma eficiente mobilização social que conseguiu instituir junto ao Estado as prioridades a serem contempladas, seu escopo abrange a garantia do direito à saúde (prevenção e tratamento), mas também o enfrentamento a outras questões como preconceito de gênero e de orientação sexual, e ainda modelos de cooperação internacional – a Organização Mundial do Comércio acatou, em 2001, proposta brasileira segundo a qual “acordos internacionais de comércio e de propriedade intelectual não podem impedir a implementação de políticas públicas de saúde” **“Política Brasileira de AIDS 1994/2002– Principais Resultados e Avanços”**. Publicação da Biblioteca Virtual em Saúde, do Ministério da Saúde. Disponível em: http://www.bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_94_02.pdf, acessado em 28/06/2011.

suas relações com a sociedade em toda sua diversidade e complexidade⁶. De forma geral, as políticas públicas levadas a cabo em nosso país até a década de 1980 dirigiram-se, quase que exclusivamente, no sentido do desenvolvimentismo, confundindo-se mesmo com política econômica: “O essencial das políticas públicas estava voltado para promover o crescimento econômico, acelerando o processo de industrialização, o que era pretendido pelo Estado brasileiro, sem a transformação das relações de propriedade na sociedade brasileira (Bacelar, 2003, p.02)”. Para a mesma autora,

“em muito menor grau, o Estado brasileiro também facultou serviços sociais, de segurança e justiça. O Estado regulador, embora com uma face muito menor do que o Estado realizador, também se fazia presente, quando era imprescindível a seu projeto. Por exemplo, na era Vargas, o Estado interveio para regular a relação trabalho-capital. Quer dizer, no momento em que a opção é a industrialização, em que o operariado vai surgindo e em que é necessário definir as regras do jogo entre o trabalho e o capital, o Estado brasileiro aparece com força” (op.cit., p.03).

As transformações que propiciaram contemplar cultura como objeto de política pública decorrem de processos externos ao nosso país que aqui se refletiram e interagiram com outros, estes internos (ao país e à área da cultura) e que serão objeto de discussão no Capítulo III. É oportuno ressaltar, entretanto, que na atualidade a noção de sua importância e necessidade encontra-se, ao menos em discurso oficial, solidamente estabelecida:

“Os programas da área cultural federal têm denominadores comuns relacionados com a garantia de direitos culturais e com a construção da democracia cultural. Em última análise, os direitos culturais têm como objeto o processo de formação dos indivíduos, o reconhecimento de suas formas de vida em suas dimensões simbólicas e materiais, o enriquecimento de seu repertório e a ampliação de sua capacidade de ação cultural sobre a realidade” (Araújo; Silva, 2010, p.11).

Para Márcio Pochmann (ex-presidente do IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada) e Juca Ferreira (ex-ministro da Cultura), “nos últimos anos as políticas culturais brasileiras ganharam desenhos com contornos desafiadores [...] Atualmente, é inegável que a cidadania cultural – baseada na democracia cultural e nos direitos culturais – representa um dos pilares do Estado democrático, e que este se apoia nos fortes dinamismos da sociedade” (op.cit, p.07).

⁶ Ainda que em constante embate com dificuldades estruturais, limites orçamentários e a sempre presente “solução de continuidade” por conta da troca de equipes, governos, mandatários...

Em nível internacional, um importante marco no séc.XX foi a iniciativa do governo francês – e, mais especificamente, do então chefe de Estado General De Gaulle – de criar em 1959 o Ministério da Cultura e de convidar para a pasta o escritor André Malraux. Para Olivier Donnat, sua criação atendia a demandas muito específicas na França do período pós-guerra:

“Na sociedade do pós-guerra, dos anos 1950 e dos anos 1960, que era uma sociedade ainda muito marcada pela estratificação das classes sociais, a ideia de democratização teve uma grande força, pois remetia ao Estado, a essa concepção da cultura e a essa visão da sociedade. É por isso que a sua força foi tão grande que ultrapassou, e muito, a distinção política entre a esquerda e a direita tradicional, já que a gente se encontrava também em torno de pessoas com ideias de direita, como era André Malraux na época, e de pessoas do partido comunista que seguiam essa mesma linha na questão da democratização” (Donnat, 2007, p.07).

O projeto foi fundamentado a partir de quatro características: a) redução de “desigualdades territoriais”, de forma a que residentes nos diversos centros regionais (os “próprios do interior”) tivessem acesso a espetáculos de música, teatro e dança, numa “visão de organização cultural do território e do equipamento cultural”; b) direcionamento a um determinado tipo de produção cultural, alinhado a uma visão característica da década de 1960 “extremamente hierarquizada e universal da cultura. O que importava democratizar, no início, era o que podia ser chamado de cultura erudita, cultura escolar, cultura legítima e as artes maiores, o patrimônio da humanidade, primeiramente as obras da França, enfim, as grandes obras do repertório cultural universal. ”; c) visão idealizada em direção a uma concepção unitária do público, “visto como um conjunto geral de indivíduos que não procuramos distinguir. Por trás da noção de público, como ela foi pensada nessa época, está a noção de povo, o que significa dividir, entre todos os indivíduos, esses tesouros da humanidade, o que representa a cultura; é realmente uma visão universal do povo, sem distinção dos indivíduos ou de classes”; e d) a condição própria de Malraux enquanto autodidata e apreciador da experiência direta entre público e obra: “O sentimento do Malraux era de que seria suficiente organizar a confrontação do povo com as obras e a revelação iria acontecer. Não havia necessidade de aprendizagem, de educação, de pedagogia. Era suficiente colocar as pessoas em contato com as obras de arte e assim elas seriam seduzidas, conquistadas, podendo

compreendê-las (op.cit, p.08)⁷”.

A partir da década de 1960 a UNESCO lançou alguns importantes documentos e organizou séries de conferências intergovernamentais:

- em 1966, a *Declaração dos Princípios de Cooperação Cultural Internacional*;
- em 1968, a Primeira Conferência Internacional sobre Direitos Culturais;
- em 1970, a Primeira Conferência Mundial de Políticas Culturais;
- em 1976, a *Recomendação sobre a Participação e Contribuição Popular para a Vida Cultural*.

A partir de 1972, como decorrência das deliberações da Conferência sobre Políticas Culturais de 1970, uma série de conferências setoriais foi organizada visando aprofundar discussões e preparar um novo documento no âmbito dos direitos culturais, designados então como principal objeto das Políticas Culturais:

- em 1972, em Helsinque;
- em 1973, em Yogiakarta (Indonésia);
- em 1975, em Acra (Gana);
- em 1978, em Bogotá (Colômbia);

Estas conferências setoriais foram preparatórias para a Segunda Conferência Mundial sobre Políticas Culturais ocorrida em 1982 na Cidade do México (a *Mondiacult*); como resultado desta série de conferências, a principal diretriz foi o estabelecimento dos direitos culturais baseados no direito à identidade cultural (como visto na Introdução; mais à frente, serão apresentadas as conferências realizadas posteriormente pela UNESCO redirecionando seu objeto de apreciação e proteção).

⁷ Ainda hoje na França o debate e o questionamento sobre modelos de políticas culturais se apresenta no bojo da discussão sobre as diretrizes de ação do governo e do Estado (recentemente retomado pelo partido socialista) frente a novas e significativas demandas e dificuldades, como atesta a matéria “Quelle politique culturelle pour la France?” veiculada em um dos mais importantes veículos de comunicação franceses. Sintomaticamente, o subtítulo traz: “ Face ao crescimento da Internet e às falhas da democratização, o ‘modelo francês’ é obrigado a se reinventar (tradução minha)”. Le Monde, 03/02/2012, pp.20-21.

Canclini afirma a importância dessas conferências terem contribuído para o estabelecimento de uma percepção internacional sobre a impossibilidade de se medir o crescimento dos países apenas a partir de sua dimensão econômica; o desenvolvimento cultural seria também tomado como medida de desenvolvimento de toda a sociedade, portanto necessariamente deveria ser também considerado como objetivo a ser alcançado por meio de políticas públicas “e não pode ser deixado como tarefa marginal de elites refinadas ou liberado à iniciativa empresarial de grandes consórcios comunicacionais” (Canclini, 1987, tradução minha).

Duas publicações - uma brasileira, outra mexicana - realizadas na década de 1980 constituíram-se em importantes estudos sobre políticas públicas para cultura no Brasil:

- *Estado e Cultura no Brasil*, a partir de Seminário organizado por Sérgio Miceli em 1982, traz a contribuição de diversos estudiosos e aborda três questões: Políticas públicas na área cultural; Mecanismos de estatização da atividade cultural; e Mercados de bens culturais⁸; especialmente importante é a articulação entre os conteúdos e análises presentes nos textos e o momento político de sua produção – os últimos anos do período ditatorial que ensejavam, claramente, expectativas de transformação e mudanças, ao mesmo tempo em que reconheciam e preconizavam com muita propriedade vicissitudes até hoje presentes em nossa realidade⁹.

- *Políticas Culturales en America Latina*, organizado por Néstor G.Canclini em 1987, traz contribuições de diversos autores - entre os quais o próprio Canclini, o já citado Sérgio Miceli e também José Joaquim Brunner. Deste último, cabe destacar a organização do

⁸ Em sua quarta e última parte traz dois depoimentos muito interessantes, os de José Mindlin (empresário que assumiu entre 1975 e 1976 a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo) e de Roberto Parreira (ex-diretor da FUNARTE e então diretor-geral da Embrafilme).

⁹ Como exemplo candente, tome-se o texto intitulado “Notas sobre política cultural no Brasil”, de Mario Brockmann Machado; em sua parte final (“agenda para debates”) propõe 16 importantes questões que dizem respeito à participação da sociedade nos processos decisórios, melhores formas de fomento, equalização da pressão do eixo Rio-São Paulo sobre outras regiões, melhores modelos institucionais para a área, diretrizes para mecanismos de apoio e financiamento... passados praticamente 30 anos, permanecem absolutamente pertinentes – se não por sua irresolução ou inequação, por sua atualidade e oportunidade.

conceito de circuito cultural, importante formatação conceitual (e que será apresentado mais à frente).

Nos últimos 30 anos tem-se realizado, no Brasil, um número cada vez maior de estudos sobre cultura e suas relações com o Estado (seu papel, suas responsabilidades, suas atribuições) e a sociedade, como reflexo não apenas da influência desses eventos e de documentos internacionais, mas principalmente de sua articulação com os processos sociais e políticos que vem ocorrendo. Em publicação intitulada “*Bibliografia sobre Políticas Culturais no Brasil*”, realizado em 2006, Rubim lista mais de três centenas de trabalhos que abordam o tema de forma central ou a ele fazendo referência; o mais antigo data de 1963, e a esmagadora maioria foi escrita a partir da década de 1980 (Rubim, 2006).

Se a partir dos anos 1960 a UNESCO dedicou-se à identidade cultural como fator de desenvolvimento e elemento indispensável à concretização dos direitos culturais - influenciando diretrizes para a realização de estudos e para a implantação de políticas públicas ao redor do mundo, a partir da década de 1990 outro foco se estabeleceu em função de transformações sócio-político-culturais que propiciaram a inclusão do tema da diversidade em uma agenda mundial de discussões. Assim, em 2001 foi publicada a Declaração Universal sobre Diversidade Cultural; em seus artigos iniciais ela traz:

Artigo 1 – A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade.

A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Esta diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é tão necessária para o gênero humano como a diversidade biológica para os organismos vivos. Neste sentido, constitui o patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras.

Artigo 2 – Da diversidade cultural ao pluralismo cultural.

Em nossas sociedades cada vez mais diversificadas torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa e uma vontade de conviver de pessoas e grupos com identidades culturais ao mesmo tempo plurais, variadas e dinâmicas. As políticas que favorecem a integração e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz. Definido desta maneira, o pluralismo cultural constitui a resposta política ao feito da diversidade cultural. Inseparável de um contexto democrático, o pluralismo cultural é propício aos intercâmbios culturais e aos desenvolvimento das capacidades criadora que alimentam a vida pública.

Artigo 3 - A diversidade cultural, fator de desenvolvimento

A diversidade cultural amplia as possibilidades de escolha que se dirigem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, como também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.

Como reflexo das dinâmicas que culminaram com a inversão de sinal valorativo aplicado à diversidade cultural, esta Declaração amplia consideravelmente o espaço de incidência das políticas públicas e indica uma necessária revisão de diretrizes, além de reconhecer, também, que o desenvolvimento deve contemplar diversas outras dimensões além da econômica. Porém, uma leitura que considere também as entrelinhas chama a atenção para a ordem em que estas dimensões são consideradas: ainda que agora tida como importante, a dimensão cultural aparece não como imperativo para uma nova ordem de desenvolvimento, mas como complementar a uma ordem ainda solidamente estabelecida: “... não somente em termos de crescimento econômico, como também...”.

Dessa forma, os debates e reflexões sobre a importância, a abrangência, a pertinência e a eficácia de políticas culturais têm se intensificado e diversificado quanto aos temas e objetos de análise. Em 2004 foi publicado o “*Dicionário Crítico de Política Cultural*”, de Teixeira Coelho, importante obra que se dirigiu ao estabelecimento de marcos conceituais e referências terminológicas, pois, para o autor,

“...a terminologia da política cultural tem flutuado, acaso excessivamente, por cima de uma rede teórica cujas malhas se mostram abertas demais e à deriva de empréstimos ocasionais obtidos junto a diferentes disciplinas, como sociologia, economia, história, psicologia, antropologia. Essa composição heteróclita tem aspectos e conseqüências produtivos. Por outro lado, as ambivalências e hesitações semânticas provocam, às vezes, não tanto a errância criativa, mas o impasse ou o retardamento teórico. Esta situação mostrou contornos mais nítidos à medida que a política cultural começou a forçar as portas não raro aferrolhadas da universidade e a surgir de maneira insistente em congressos, simpósios e seminários.

Quando se fala em cultura, em política cultural, de que exatamente se está falando? O modo como os artistas entendem a arte é o mesmo com o qual trabalham os programas de política cultural? E um termo como público, por exemplo, tem em política cultural o mesmo sentido que assume nos estudos de história ou nos cálculos probabilísticos dos produtores cinematográficos? O sistema de produção cultural guarda exatamente quais parentescos com o sistema de produção tal como a economia e a economia política o vêem? As discordâncias - e, antes mesmo, as hesitações - proliferaram” (Teixeira Coelho, 2004, pp.09-10).

É oportuno, portanto, discorrer sobre a amplitude e algumas aproximações à definição do conceito de política cultural. Em seu *Dicionário*¹⁰ Teixeira Coelho diz que

“... a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. Essas intervenções assumem a forma de:

1. normas jurídicas, no caso do Estado, ou procedimentos tipificados, em relação aos demais agentes, que regem as relações entre os diversos sujeitos e objetos culturais; e

2. intervenções diretas de ação cultural no processo cultural propriamente dito (construção de centros de cultura, apoio a manifestações culturais específicas, etc.)” (op.cit, p.293).

Ressalta, portanto, um aspecto muito importante presente também no texto de Canclini (1987) e em diversos outros autores¹¹: a participação na organização e aplicação de políticas culturais não é - ou não deveria ser - competência exclusiva do Estado.

Para Canclini, prevalecia (na segunda metade da década de 1980) uma tendência de concentração da prática política junto ao Estado, e os estudos sobre o tema concentravam-se prioritariamente nas ações dos governos. Porém, a atuação crescente de grandes empresas nacionais e estrangeiras no campo cultural, bem como a participação também crescente da sociedade civil organizada nos processos de democratização em vários países, “mostram a necessidade de estender a problemática das políticas culturais ao conjunto de ações desenvolvidas por grupos e instituições que intervêm nesta área” (op.cit. p.19).

Em documento do IPEA¹² publicado em 2010¹³, na apresentação dos conceitos e critérios envolvidos para a avaliação de um programa realizado pelo MinC, afirma-se:

¹⁰ Declaradamente “crítico”, pois: “Para fazê-lo percorreu-se três universos bibliográficos distintos: primeiro, o da literatura que trata especificamente do tema (relatórios técnicos de organismos culturais, leis, atas de congressos, ensaios e teses de especialistas); depois, a esfera de uma literatura imediatamente conexa (ensaios de sociologia da cultura, tratados de antropologia cultural, compêndios de história da cultura); e, finalmente, um último círculo mais vasto que poderia ser denominado “de irrigação” (tratados de semiótica, filosofia, psicanálise). O trajeto pelo primeiro universo garante um acompanhamento próximo do domínio concreto e palpável (para não dizer objetivo) da política cultural. Mas está claro que a partir do segundo círculo tratou-se de uma opção cada vez mais singular, menos evidente, à medida que se caminha para a esfera exterior. Não é possível ser de outro modo, neste campo. Possível talvez seja, ao preço porém de ocultar-se a particularidade do enfoque ou de deixar-se obnubilar por uma falsa consciência. Preferiu-se adotar aqui, explicitamente, o viés inevitável em política cultural que é tomar partido” (p.11)

¹¹ Miceli (1984), Ortiz (1985), Botelho (2001), Rubim (2005), Mejía (2009).

“Em primeiro lugar, deve-se responder a uma questão básica: o que é fazer política cultural? Não se trata de pergunta retórica, e respondê-la, pelo menos em parte, permite delimitar especificidades do desenho e dos dinamismos singulares deste tipo de política comparativamente a outras, cujos objetos e objetivos são mais padronizados, homogêneos e claramente definidos... Em geral, verificam-se confusões a respeito da cultura como objeto de política. Ainda é comum se dizer ou ouvir que a cultura não deve e não pode ser administrada, que a intervenção ou planejamento são impossíveis... De fato, a confusão tem uma razão, que decorre da fluidez dos processos culturais e da ideia de que a cultura deve ter autonomia em relação ao campo administrativo, aos mercados e ao cotidiano das comunidades, em geral tradicionais e pouco permeáveis à criatividade” (Araújo; Silva, 2010, p.12).

Apesar da destacada “fluidez dos processos culturais”, o mesmo documento propõe que “as unidades de análise das políticas culturais devem se relacionar à capacidade de incentivar, multiplicar, consolidar e reconhecer circuitos culturais¹⁴, articulando-os e coordenando-os em diferentes escalas” (op.cit, p.12). Tratando-se de um documento de avaliação de um programa federal de apoio e incentivo a práticas culturais, o escopo de sua conceituação naturalmente dirige mais especificamente às ações empreendidas no âmbito estatal – o que não invalida sua percepção da complexidade e dinamismo das várias realidades brasileiras bem como o cuidado devido ao tratamento dessa questão.

Botelho contribui para a discussão, abordando algumas características importantes para o estabelecimento de modelos e parâmetros de organização de políticas públicas para cultura:

“Sabe-se que uma política pública consequente não se confunde com ocorrências aleatórias, motivadas por pressões específicas ou conjunturais; não se confunde também com ações isoladas, carregadas de boas intenções, mas que não têm consequência exatamente por não serem pensadas no contexto dos elos da cadeia criação, formação, difusão e consumo. Ou seja, uma política pública exige de seus gestores a capacidade de saber antecipar problemas para poder prever mecanismos para solucioná-los. Ter um planejamento de intervenção num determinado setor significa dar importância a ele, e não, como parecem acreditar alguns, cometer uma ingerência nos conteúdos da produção. Significa, isto sim, o reconhecimento, por parte dos governantes, do papel estratégico que a área tem no conjunto das necessidades da nação” (Botelho, 2001, p.15).

¹² Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, fundação pública vinculada à Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República. Tem por objetivos fornecer suporte técnico e institucional às ações governamentais e disponibilizar, para a sociedade, pesquisas e estudos realizados.

¹³ Araújo; Silva (org). *Cultura Viva – avaliação do programa Arte, Educação e Cidadania*. Brasília, IPEA, 2010.

¹⁴ Principal referência conceitual deste volume, o termo Circuito Cultural - como proposto por Brunner será apresentado de detalhado mais à frente.

A autora apresenta também uma análise da aplicação de políticas culturais considerando as duas dimensões da cultura segundo Brunner – antropológica e sociológica, que determinam abordagens distintas sobre a função e o modelo de política pública a ser implementada. A dimensão sociológica diz respeito às atividades organizadas socialmente e reconhecidas como artísticas e organizadas em sistemas de produção, difusão e recepção bem definidos; a dimensão antropológica se refere às construções (individuais e coletivas) que formam referências mais amplas (valores, costumes, tradições que propiciam identidades, territórios e bens simbólicos compartilhados) – perpassa todas as experiências que o indivíduo, enquanto unidade e também integrante de determinados coletivos, vivencia, e que propiciam as referências a partir das quais se dará sua relação com o mundo.

Para ela o estabelecimento de políticas culturais abrangentes e de maior potencial transformador enfrenta alguns desafios: ao ampliar o escopo de sua ação, dirigindo-se ao pólo antropológico das dinâmicas culturais, deparam-se com a necessidade de articulação com outros campos – educação e saúde, por exemplo, o que por um lado dificulta a conceituação de seus limites e espaços de interação e por outro expõe a fragilidade das relações entre as diversas áreas de atuação do Estado (leia-se, aqui, também “governo”, como entidade personalizada que o representa), nas quais a disputa por fatias do orçamento total se sobrepõem, correntemente, a iniciativas de articulação. Há que se lembrar também a inexistência de uma tradição de abordagens sistêmicas, pois mesmo quando termos como multi/inter/transdisciplinaridade são utilizados, referem-se quase sempre a especialidades dentro de um mesmo campo¹⁵.

Dessa forma, retorna-se às colocações iniciais deste capítulo: a conceituação e implantação de políticas públicas devem contemplar, cada vez mais, as transformações pelas quais vem passando as relações entre Estado e Sociedade, e particularmente aquelas ocorridas

¹⁵ Olivier Dannat (2007) relata problemas semelhantes que, em sua opinião, ainda ocorrem na França: “Acredito que esse é um problema que podemos encontrar em outros lugares. O Ministério da Cultura francês foi criado em desacordo com o Ministério da Educação Nacional. Então, sempre houve uma relação difícil entre os dois ministérios, o que explica que todos os planos de Educação Artística e Cultural na escola tiveram muita dificuldade para serem instaurados com os créditos necessários e sua eficácia ainda não foi verificada”.

em seu seio. Ainda, estas transformações - alterando a percepção da função da cultura junto às realidades cada vez mais profundamente caracterizadas pela diversidade e transversalidade -, ensejam abordagens que correspondam a estes novos contextos, plenos de novas expectativas.

Por conta disso, consolida-se uma percepção da necessidade de contemplar estas novas demandas, resultantes dos processos acima citados. Teixeira Coelho aponta a oportunidade (e ressalta a necessidade) de novas aproximações que possibilitem atualizar conceitos e práticas:

“No campo das Humanidades, as idéias por vezes andam depressa demais e, não raro, muito devagar. O que era bom, conveniente, pertinente ou eficaz num determinado momento e século não raro continua a ser considerado bom, conveniente, pertinente ou eficaz um século depois, quando as condições de vida no mundo já se alteraram e por vezes enormemente. As necessidades, os desejos, os imaginários são outros – no entanto, as idéias que deveriam responder a umas e outros seguem muito frequentemente sendo as mesmas, em muitas partes do mundo. Isso é verdadeiro quando o tema é política cultural...” (Teixeira Coelho, 2007, p.09).

Essa nova percepção se estrutura em três eixos:

- a centralidade da cultura como *conceito-chave* (Silva, 2007) para o entendimento de nossas novas realidades em suas constantes transformações e reconfigurações; o reconhecimento de que a antiga fórmula pela qual o desenvolvimento econômico-social levaria a um desenvolvimento cultural já não satisfaz à sociedade, como bem observou Teixeira Coelho. Na verdade, o pensamento oposto parece muito mais pertinente: só se poderá atingir um desenvolvimento econômico sustentável a partir do desenvolvimento humano, no qual Cultura surge como seu principal elemento (ver Introdução).
- no bojo do processo chamado por Rubim de “culturalização da política” a sociedade não apenas apresenta e valida novas demandas como também busca participar ativamente na conceituação e estruturação de ações pelas quais se busca atendê-las; e, num passo além, participa ativamente dessas ações em direção à apropriação de conteúdos e processos que até há pouco tempo encontravam-se exclusivamente sob a égide do poder público.

- a consideração da diversidade cultural como realidade e como patrimônio. Por um lado reconhecendo as múltiplas manifestações oriundas dos campos eruditos, tradicionais e populares massivos como igualmente válidas e expressivas de conteúdos simbólicos que perpassam fronteiras anteriormente confortáveis e estáveis; e por outro tratando-a como repositória de nosso mais importante potencial de desenvolvimento cultural.

Cabe aqui lembrar algumas das importantes considerações de Lévi-Strauss feitas em 1952 sobre o papel e a função da diversidade cultural para nosso mundo. Em primeiro lugar, critica de forma premonitória a noção de “civilização mundial” que à época iniciava sua trajetória de inserção no imaginário de diversas culturas e que hoje se encontra instalada sob o prisma da globalização; para Lévy-Strauss ela não gozava “do mesmo coeficiente de realidade”, pois não se referia a um grupo determinado ou a uma época precisa: “utilizamos uma noção abstrata, a que atribuímos um valor moral ou lógico”. As contribuições das diversas culturas não poderiam ser homogeneizadas em favor de uma “forma vazia”, pois isso equivaleria a “empobrecê-las singularmente, esvaziá-las da sua substância e conservar delas apenas um corpo descarnado” (Lévy-Strauss, 1976, p.90). Em segundo defende a extrema importância do processo de “coligação” entre culturas (que em seu entendimento se distingue drasticamente da noção homogeneizante de “civilização mundial”) para o progresso cultural da humanidade; e que esse processo expressa um contraditório para ele insolúvel: “para progredir, é necessário que os homens colaborem; e no decurso desta colaboração eles vêm gradualmente identificarem-se os contributos cuja diversidade inicial era precisamente o que tornava a sua colaboração fecunda e necessária” (p.92). Ainda assim acredita na importância de um processo que possa tanto respeitar as particularidades de cada cultura como garantir que nenhuma delas estenda sua influência sobre todas as outras, e que “uma humanidade confundida num gênero de vida único é inconcebível, porque seria uma humanidade petrificada” (p.93).

Disso resultam mudanças em pressupostos que orientam a concepção, formatação e aplicação de políticas culturais que possam se articular e interagir com essas novas dinâmicas. Assim, faz sentido considerar que a sociedade deve não apenas participar na articulação e determinação de prioridades e escolhas, mas também cabe a ela -em suas mais diversas representações, nos campos da criação, produção e difusão- “satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas”, nas palavras de Teixeira Coelho (2004, p.293).

Os espaços privilegiados nos quais as dinâmicas culturais ocorrem, e a partir dos quais podem ser organizadas as Políticas Culturais, são os Circuitos Culturais - assim nomeados por J. Brunner (1987) em trabalho publicado no volume *Políticas Culturales en America Latina* (organizado por N.Canclini e já citado acima). Neles, o autor busca identificar quais seriam os *agentes*, sujeitos das ações culturais, e as diversas instituições que articulam essas ações. Os circuitos culturais são o locus privilegiado no qual ocorrem os processos de criação, difusão e fruição de conteúdos simbólicos.

Essas noções, entre outras, orientaram a organização do Fórum Universal das Culturas, realizado pela primeira vez na cidade de Barcelona em 2004¹⁶. A partir de iniciativa de diversas instituições locais em articulação com a Fundação Fórum Universal das Culturas, com apoio da UNESCO e muitas outras entidades e mesmo grandes corporações¹⁷, durou mais de três meses e recebeu mais de três milhões de visitantes. Consolidou-se como espaço de discussão e encaminhamento de importantes pautas em suas edições já realizadas em Monterrey (México) em 2007 e Valparaíso (Chile) em 2010; a primeira edição teve como um de seus resultados a divulgação da *Agenda 21(Barcelona 2004) – Cidades e Governos locais*

¹⁶ O sítio oficial do evento traz as informações: “El 27 de mayo de 1999 se constituyó el Consorcio Organizador del Fórum Universal de las Culturas – Barcelona 2004, entidad que se encarga de la preparación, gestión y organización de los actos del año 2004. Integrado a partes iguales por el Ayuntamiento de Barcelona, la Generalitat de Catalunya y la Administración General del Estado, el Consorcio se rige mediante tres órganos de gobierno –la Asamblea General, el Consejo de Administración y la Comisión Permanente, constituidos de forma paritaria por representantes de las tres administraciones.” ; disponível em <http://www.barcelona2004.org/www.barcelona2004.org/esp/quees/organizacion.htm> , acessado em 08/07/2011.

¹⁷ Toyota, Grupo Telefonica, El Corte Ingles etc.

*como importantes agentes de articulação de políticas culturais*¹⁸. Com participação de representantes de todo mundo, o documento afirma em seus princípios que “A diversidade cultural é o principal patrimônio da humanidade”, e constitui “um dos elementos essenciais de transformação da realidade urbana e social”.

Sintomaticamente, alguns dos princípios reafirmam o papel do universo da cultura como importante articulador de processos de desenvolvimento – agora, “sustentável”; como promotor, por meio da diversidade e tolerância, de “condições para a paz”, agregando ainda mais (e certamente, antigas) demandas à sua aparente infindável capacidade de processar e transformar dinâmicas e sociais. Desse novo contexto decorrem - ao menos, e no âmbito dos objetivos deste trabalho - duas questões:

- o papel e o lugar das políticas públicas levadas a cabo pelos poderes locais, mais diretamente ligadas à vida cotidiana das populações; e
 - a reafirmação do processo de inversão de sinal valorativo aplicado à diversidade cultural presentes nos espaços culturais – e cada vez menos nos territórios culturais.
- Enquanto estes delimitam a circunscrição de ação de determinados conteúdos e expressões característicos de um grupo (portanto, dirigindo-se ao pólo das identidades), aqueles caracterizam as transversalidades que incidem, das mais variadas direções, sobre um mesmo espaço cruzando-o simultaneamente e criando a possibilidade de interferências mútuas – portanto, dirigindo-se ao pólo da diversidade.

Sobre a primeira, mantêm-se os pressupostos aqui já apresentados: participação da sociedade em estratégias de articulação, apresentação e certificação de demandas, somando-se a essas a possibilidade sempre desejada de participação efetiva em ações que, buscando garantir as condições não apenas para o exercício individual dos direitos culturais, como também na direção dos direitos coletivos representados basicamente pelo direito à manutenção de identidades coletivas e de sua interação sempre dinâmica junto a outras

¹⁸ Disponível em <http://blogs.cultura.gov.br/cnc/agenda-21/>, acessado em 08/07/2011.

culturas e tradições, possam refletir com cada vez menos atraso (na visão de Teixeira Coelho) as transformações da sociedade.

Quanto à segunda, novos desafios também se colocam: como encarar a crescente importância dada à diversidade cultural sem cair no esvaziamento de seu verdadeiro caráter, como salientou Lévi-Strauss, culminando em sua utilização pragmático-ideológica (vinda de que direção for); como lidar com a constatação de que os liames sociais tornam-se cada vez mais esgarçados - com a economia e a religião já não oferecendo mais condições para mantê-los entrelaçados, e que à cultura, via diversidade cultural, são atribuídas novas e complexas solicitações (Teixeira Coelho, 2008) ¹⁹.

¹⁹ Essa constatação foi muito bem estabelecida em seu texto *A Cultura e seu Contrário*: "...E, como já se torna frequente dizer, quando nada mais funciona como cimento da vida política (a polis) ou da vida civil (a civitas), recorre-se à cultura em desespero de causa. É o que acontece agora: espera-se que a cultura mantenha o tecido social, a (rala) trama ideológica restante... e a (débil) costura econômica" (pp.09-10).

CAPÍTULO II

Circuitos Culturais, e o Canto Coral como um Circuito Cultural

Conforme exposto no primeiro capítulo, os Circuitos Culturais constituem-se no locus de organização e realização das práticas culturais, sendo o objeto por excelência das políticas públicas para cultura. Teixeira Coelho identifica circuito cultural como “universo em que circula determinado modo cultural” (2004 p.92); por sua vez, considera modo cultural como

“forma particular de manifestação de uma cultura. Modo designa o tipo de uma manifestação cultural: o cinema é um modo cultural, assim como o teatro, a pintura, a dança, uma manifestação folclórica, o livro, a arquitetura, etc. em outras palavras, modo é a disposição particular da expressão cultural num meio determinado” (op.cit.p.260).

A relação entre *modo* e *circuito* é tal que estes podem estar circunscritos a um determinado território ou segmento cultural, ou mesmo perpassar diversos deles (no caso da difusão generalizada proveniente da comunicação de massa, por exemplo); dessa forma, a noção de circuito busca identificar os caminhos pelos quais uma determinada manifestação se constitui, se realiza, é difundida e recebida/consumida.

Pode também ser entendido como

“um conjunto compreendendo agentes produtores, meios de produção (tecnologia, recursos econômicos), produtos culturais, agentes distribuidores, dispositivo de troca e público, além de instâncias organizacionais relativas a todos ou à maior parte desses componentes (agências financiadoras, produtores privados, órgãos públicos de controle e estímulo, escolas de formação, etc.)” (op.cit. p.260).

Nesse sentido as diversas práticas do Canto Coral podem ser consideradas na categoria de *modo cultural*; e as ações decorrentes das condições de sua realização e difusão, bem como as características de atuação e interação dos diversos agentes envolvidos constituem-se nas bases de funcionamento de um *Circuito Cultural* que agrega e articula todas elas.

A adoção deste conceito (“circuito cultural”) para abordar as diversas manifestações expressivas e a forma de funcionamento das práticas corais baseia-se nos seguintes fatores:

- como exposto acima, alinha-se à bibliografia existente sobre política pública para cultura, que o reconhece como estrutura de organização a partir do qual se dá a criação de sentido de determinada manifestação cultural;
- ele permite agregar a noção de direcionalidade (pelos espaços em que circulam os conteúdos e bens simbólicos), encaminhando a orientação dos processos

de criação de sentido a partir das ações dos diversos agentes produtores e bem assim como das instâncias organizativas;

- articula, junto a si, a noção de “modo cultural” que possibilita abranger duas dimensões interdependentes: da manifestação em si (o Canto Coral) e de suas possibilidades de realização (as práticas corais), como “modo”; e das estratégias, ferramentas, espaços e processos utilizados em sua produção, difusão e recepção como “circuito”; dessa forma articula os pólos de produção e recepção, permitindo analisar a circulação de conteúdos entre eles;
- refere-se em sua constituição e aplicação à dimensão sociológica da cultura conforme apresentada por Brunner e Botelho (2001), contemplando assim aquelas manifestações culturais sistematizadas e organizadas a partir do pressuposto de circulação de conteúdos simbólicos junto a um público determinado e com determinado resultado estético preparado especificamente para isso.

Dessa forma, o arcabouço conceitual empregado neste trabalho engloba instâncias de realização em sua natureza intrínseca (“modo cultural”); os espaços, modos, ferramentas e estratégias de realização e difusão (“circuito cultural”); e a natureza de sua dimensão cultural (“dimensão sociológica”).

Outros conceitos podem ser empregados para estudo e análise de processos e fenômenos culturais; dentre eles o conceito de “campo cultural” desenvolvido por Pierre Bourdieu, que alcançou grande interesse entre diversos estudiosos. Ocorre que, apesar de sua validade como instrumento de abordagem e análise, direciona sua atenção às relações de poder e influência entre os diversos agentes de um determinado “campo”, assim determinado verdadeiramente como uma arena em que se dão os embates entre os diversos integrantes (do campo). Em que pese a importância desse tipo de análise, o fato de estudarmos aqui não

exatamente uma única manifestação, mas diversas de suas variantes que se entrecruzam em processos de interdependência e influências cruzadas, aliado ao fato de partir do ponto de vista da ação do Estado sobre uma determinada realidade cultural - a política cultural, que se baseia em sua intervenção em universos já denominados “circuitos culturais”, como detalhado acima, determinaram a escolha entre os dois conceitos.

Cabe ressaltar que Canclini, em seu livro “Culturas Híbridas”, faz referência ao conceito de campo quando deseja ressaltar os estudos sobre a independência alcançada na modernidade pelo “campo da cultura”, momento no qual conseguiu se estabelecer como “espaço autônomo dentro da estrutura social” (1997, p. 35) – dessa forma, permeia a circunscrição das manifestações culturais e mesmo que não diretamente auxilia a definir um certo olhar “espacial” na figura do “campo”; de outra parte, Canclini também enfatiza as limitações desse conceito quando de sua aplicação à “reestruturação que sofrem as formas clássicas do culto (as belas-artes) e dos bens populares ao serem redimensionados dentro da lógica comunicacional estabelecida pelas indústrias culturais” (op.cit., p.42).

O aprofundamento da categorização dos circuitos culturais segue abaixo, e a discussão sobre a validade para sua aplicação ampliada às práticas corais – como um circuito cultural híbrido ou aberto - encontra-se no Capítulo V. Brunner (1987, p.178) propõe uma tipologia dos circuitos culturais em função dos agentes envolvidos e das instâncias organizativas das ações. Os agentes são classificados em: produtores profissionais, empresas privadas, agências públicas e associações voluntárias; as instâncias organizativas são divididas entre mercado, administração pública e comunidade, gerando o seguinte quadro:

	Produtores profissionais	Empresas Privadas	Agências Públicas	Associações Voluntárias
Mercado	1.1	2.1	3.1	4.1
Administração Pública	1.2	2.2	3.2	4.2
Comunidade	1.3	2.3	3.3	4.3

1.1 – Circuitos de Produtores Profissionais para o Mercado: este tipo de circuito considera os agentes culturais que, individualmente ou integrados a um grupo, produzam bens culturais de forma independente, em relação com alguma instância do mercado.

1.2 – Circuitos de Produtores Profissionais no âmbito da Administração Pública: a produção deve estar a cargo de instâncias e organizações estatais, que têm em seus quadros os profissionais criadores e realizadores. Aqui se concentram os corpos artísticos (considerados) estáveis das administrações públicas, como em São Paulo o Coral Paulistano, o Coro da OSESP, o Corpo de Baile Municipal etc.

1.3 – Circuitos de Produtores Profissionais em instituições comunitárias: à época da realização do texto (segunda metade da década de 1980) este tipo de circuito foi caracterizado por Brunner como “esporádicos, intermitentes, pois o produtor profissional não pode organizar estável e continuamente sua ação com base em uma prática inspirada em valores e regulada solidariamente” (op.cit., p.184). Hoje, no entanto, a realidade se apresenta modificada: a constituição, no seio da sociedade, de instâncias organizativas cada vez mais sólidas e disseminadas (associações, instituições e demais organizações do chamado terceiro setor) conferem capacidade de ação regular por parte dos produtores profissionais¹, contemplando também diversos modelos de práticas corais.

2.1 – Circuitos privados organizados pelo Mercado: talvez o mais característico dos circuitos culturais, que compreende a indústria cultural em suas mais variadas ramificações;

2.2 – Circuitos privados organizados pelo Estado: aqui se configuram as realizações de empresas privadas de comunicação destinadas ao Estado (campanhas institucionais e mesmo produções audiovisuais)².

¹ Como por exemplo a atuação de regentes corais à frente de grupos formados nesses tipos de organizações. Eu próprio, por mais de dois anos, atuei junto ao CORA (Centro Oncológico de Recuperação e Apoio).

² Um exemplo é a produção, pela O2 (produtora paulista que tem como sócio o diretor Fernando Meirelles), de programa encomendado pelo Banco do Brasil tratando do tema da identidade cultural e citado no Capítulo I.

2.3 – Circuitos privados organizados comunitariamente: novamente aqui Brunner reconhecia, à época, espaços pouco definidos ou incidentes, segundo ele “marginal dentro das operações regulares de uma empresa” (p.184). Nos últimos anos, porém, novas articulações entre o ambiente corporativo e a sociedade foram sistematizadas (Itaú Cultural e os editais culturais da Natura, por exemplo), extrapolando a dimensão da distribuição (Espaço Unibanco de Cinema) e construindo espaços de discussão, reflexão e incentivo à produção. Neste caso podem também ser inscritos os grupos corais de empresas nos mais diversos ramos de atuação: a maioria das corporações não dispõe de recursos humanos capacitados a lidar com questões de produção e difusão cultural (afora aquelas cuja área de ação seja inerente a elas) e a atividade normalmente é vista como um benefício aos funcionários, de caráter voluntário. Assim, quase sempre os grupos corais formados nesse âmbito têm uma relativa liberdade de organização interna (propostas de repertório, agendas de apresentação, organização interna das atividades).

3.1 – Circuitos de administração pública voltados ao mercado: alguns casos de editoras oficiais que, apesar da atenção a áreas de interesse nem sempre cobertas pelas editoras privadas, têm entre suas práticas a observância às condições de mercado.

3.2 – Circuitos públicos de produção organizados pela administração pública: a produção é regulada, organizada e muitas vezes mesmo encomendada ou realizada por agentes públicos. Iniciativas de produção cultural destinadas especificamente à difusão subsidiada e não diretamente afeita às condições do mercado – aqui, esporadicamente observa-se a presença de práticas corais (por meio de editais e outros processos de escolha pública para programações em espaços oficiais).

3.3 – Circuitos públicos de produção organizada comunitariamente: Brunner reconhece a pequena representatividade desta subcategoria, situada especialmente em casos de grande concentração de poder político ou de estados não laicos, por exemplo.

4.1 – Circuitos de associações comunitárias/voluntárias que operam para o mercado:

compostos por agentes coletivos, normalmente não profissionais que buscam atender às demandas e condições do mercado visando seu sustento, ou mesmo a ampliação da distribuição de seu produto/serviço.

4.2 – Circuitos de associações comunitárias/voluntárias organizadas por agências públicas de administração: aqui cabem as ações oficiais de apoio a atividades realizadas pelas comunidades no que diz respeito à sua organização, sistematização e mesmo distribuição – como no caso da vasta produção cultural resultante do programa Cultura Viva levado a cabo pelo MinC entre 2003-2010, que contemplou algumas iniciativas corais.

4.3 – Circuitos de associações comunitárias/voluntárias organizados comunitariamente: outro caso muito característico, típico dos grupos artísticos populares que atuam localmente, operando fora das condições de mercado e sem a presença de ações oficiais de fomento.

Brunner reconhece três desses circuitos como “puros”:

- Circuitos privados de produção industrial para o mercado;
- Circuitos públicos de produção organizada pela administração pública;
- Circuitos de associação voluntária organizados comunitariamente.

Seriam o resultado de processos e contextos sistematizados no âmbito do Mercado, do Estado e da Sociedade Civil, e poderiam ser alinhados a conjuntos de referências e valores próximos àqueles presentes em cada um deles, já tratados anteriormente: a) todo o conjunto de produtos culturais característicos da lógica da indústria cultural, portanto voltado à conquista de mercados; b) um segundo conjunto de conteúdos e referências culturais certificados oficialmente como aqueles que devem ter sua presença preservada – e até a década de 1970, portadores das características identitárias da cultura oficial; e c) modos culturais de representação simbólica característicos das tradições populares.

No caso das práticas corais, observa-se variedade significativa em suas formas de organização, manutenção, produção e difusão, perpassando alguns dos modelos prescritos por Brunner conforme anotado acima. Cabe ressaltar, entretanto, que no âmbito das instâncias organizativas sua presença junto à instância representada pelo sistema de mercado é praticamente nula. A realização coral, em que pese sua grande capacidade de aglutinar ações e participações coletivas (e quem sabe, talvez por conta mesmo disso), não tem espaço de representação junto à instância que articula uma certificação valorativa das mais significativas em nossa sociedade. Não se equipara às práticas artísticas baseadas na lógica da indústria cultural, não se reveste de características que lhe permitam acessar espaços de distribuição e difusão mais amplos por meio dos mecanismos normalmente utilizados por ela.

Considerando as características das interações entre agentes e instâncias organizativas e entre estes e as funções de produção, difusão e consumo em cada tipo de circuito, pode-se chegar a uma análise das necessidades a serem contempladas e das abordagens utilizadas para enfrentá-las. Como pontos de partida para a organização de políticas culturais e no(s) qual(is) se espera incidir, os componentes constitutivos dos circuitos culturais são apresentados da seguinte forma:

- agentes;
- meios de produção: a) base tecnológica;
 b) propriedade dos meios; e
 c) organização agente/meio.
- canal de comunicação: a) condicionamento tecnológico;
 b) acesso de agentes; e
 c) acesso de públicos.
- públicos;
- instâncias institucionais de organização (op.cit., p.188).

As políticas públicas para cultura, uma vez tendo por atribuição a ação junto aos circuitos culturais (IPEA, 2010, pp.16-17)³, podem incidir:

³ "Os circuitos culturais referem-se a processos de diferentes naturezas (política, social, econômica) e à coordenação de ações, quando objeto de política" e são caracterizados "pela capilaridade, mobilidade, descentralização e multiplicidade em suas articulações e interdependências" (p.16).

- a) sobre a dimensão dos agentes culturais: outorga de licenças, apoios e subsídios visando o fortalecimento ou um relativo equilíbrio na atuação dos diversos agentes;
- b) sobre a dimensão das instâncias organizativas: que se direcionem à noção de empoderamento por parte das instâncias associativas/comunitárias; que busque regular a ação das empresas privadas; ou ainda no sentido de introduzir formas de representação e participação social nas esferas de ação oficial (como por exemplo o recente processo de instalação de Conselhos Municipais das mais diversas áreas, notadamente os Conselhos Municipais de Política Cultural).
- c) sobre os meios de produção: criação de marcos legais para os diversos setores – que incidem tanto em sua organização, no sistema de propriedade dos meios e na utilização de recursos de base tecnológica;
- d) sobre canais de comunicação: legislação que defina condições para a difusão de conteúdos e para ampliação do acesso à informação;
- e) sobre a dimensão do público: que incentivem a criação de demandas de produtos culturais entre os variados grupos da população.

Tanto Teixeira Coelho como J.Brunner utilizam esse conceito abrangendo aquelas práticas culturais que, a partir de Botelho, inscrevem-se na dimensão sociológica da Cultura; ou seja, as ações e atividades organizadas, e/ou sistematizadas e fruto de uma relação indivíduo/grupo/sociedade que possibilite identificar tanto os agentes culturais (seus realizadores) quanto às instâncias organizativas (como visto acima: de caráter estatal, privado ou comunitário). Dessa forma os processos, dinâmicas e práticas características ou resultantes de circuitos culturais seriam passíveis de se tornarem objeto de políticas culturais, observando-se o exposto acima no que se refere à identificação e validação social das demandas bem como à desejável interação entre os entes participantes (Estado / Sociedade /

"As Políticas Culturais têm como objeto os circuitos culturais, formas de organização social que associam sistematicamente agentes culturais e instituições que regulam sua comunicação, ou seja, produção, transmissão e recepção (consumo ou reconhecimento)" (p.17).

Mercado) de forma a propiciar seu desenvolvimento a partir do desenvolvimento cultural e humano.

Em se tratando do Canto Coral (e da extensa variedade de suas práticas, conforme apresentado na introdução), a proposta aqui apresentada considera como integrantes desse Circuito Cultural todas as práticas dele advindas. Engloba os corais confessionais (alinhados a qualquer denominação religiosa); os universitários (quer de cursos superiores de música, quer aqueles pertencentes ao universo acadêmico mais amplo); os do universo associativo/corporativo (incluindo-se aí associações, fundações, clubes, empresas); os estatais e paraestatais (secretarias de cultura, fundações diretamente ligadas ao Estado); e os grupos independentes. A escolha por essa abrangência se respalda nos seguintes critérios:

- a) conforme já exposto, o natural alinhamento em função das características específicas de expressão artística: organismo coletivo de realização vocal tendo algum tipo de liderança e que se organiza a partir de instâncias organizativas que ensejam determinadas condições de realização;
- b) permeabilidade – no ambiente do Canto Coral diversas realidades coexistem, bem como as interações entre os diversos segmentos; assim, é muito comum que cantores, regentes, acompanhadores, professores de técnica vocal e outros agentes atuem em dois ou mais grupos, normalmente de origens e características diversas; a partir disso, também é comum a articulação de atividades congregando grupos diversos entre si.
- c) interdependência – também é comum se observar a transferência de integrantes de um grupo a outro; correntemente coralistas (e também regentes, acompanhadores etc.) que adquirem mais proficiência buscam participar de grupos mais desenvolvidos técnica e artisticamente. Verifica-se também que, nos grupos profissionais, a maioria de seus

integrantes iniciou sua prática no que seriam as “categorias de base” e, após estudo e preparo técnico, adquiriram condição de se integrar àqueles⁴.

- d) massa crítica – aqui a questão de atribuir determinada categoria que represente uma dada realidade assume grande importância. Observar-se-ia dificuldade em denominar um possível “Circuito Cultural dos Corais Profissionais” composto por apenas 03 grupos em São Paulo (Coral Paulistano, Coral Lírico e Coral da OSESP); da mesma forma, agregar a eles corais “semiprofissionais” (como o Coral Jovem do Estado, por exemplo) além de não consolidar um número expressivo já não representaria essa categoria (profissional/semiprofissional?) – além disso, como tratar os corais universitários que têm entre outros objetivos preparar novos profissionais? Da mesma forma, tratar de “corais estatais e paraestatais” adquire outro significado, muito mais amplo e sem uma acuidade desejada para estabelecer fronteiras que signifiquem produção de sentido característica.

Pode-se organizar um quadro dos participantes de seu Circuito Cultural; resulta de um campo de assimetrias advindas das diversas interações entre:

- compositor/arranjador, como fonte de materiais e conteúdos a serem realizados;
- líderes / regentes, que têm grande amplitude de ascendência sobre as diversas etapas e escolhas, bem como sobre o grupo: desde uma eventual seleção dos integrantes, passando pela preparação vocal do grupo e a decorrente definição da gama de sonoridades à disposição, chegando (ou por vezes, partindo da) à escolha de repertórios e à determinação de modelos de performance;
- os próprios coralistas, que também assumem diferentes papéis, responsabilidades e atribuições conforme o modo de estruturação e funcionamento do grupo, desde “apenas” fazer parte como cantor(a) até assumir funções administrativas/operacionais;

⁴ Essa constatação advém de observações realizadas ao longo de mais de três décadas de prática coral e em interação com os mais diversos tipos de atuação.

- estrutura de suporte ao grupo, que vai de uma simples sala cedida para ensaio a um sistema de produção e difusão que engloba por vezes dezenas de profissionais envolvidos nas mais diversas tarefas (manutenção e apoio técnico dos espaços, administrativas, técnico-operacionais, de divulgação etc.).
- instâncias organizativas que também apresentam grande variabilidade quanto à sua origem e objetivos esperados da atividade; desde instituições associativas comunitárias de toda ordem (associações, clubes, entidades de classe), passando por empresas, instituições de ensino (públicas e privadas) até órgãos públicos (mantendo grupos profissionais e, noutra dimensão, oferecendo a atividade aos servidores);
- finalmente, o público - que também assume diversas condições, entre as quais: o receptor passivo e desconectado do contexto da proposta artística/estética; o “*connaisseur*” elitizado que compara diferentes gravações com a performance ao vivo; o entusiasta que compartilha da experiência em outro(s) grupo(s); o familiar, quase compulsoriamente presente; e todas as possíveis variações e gradações entre todas elas (figura 1).

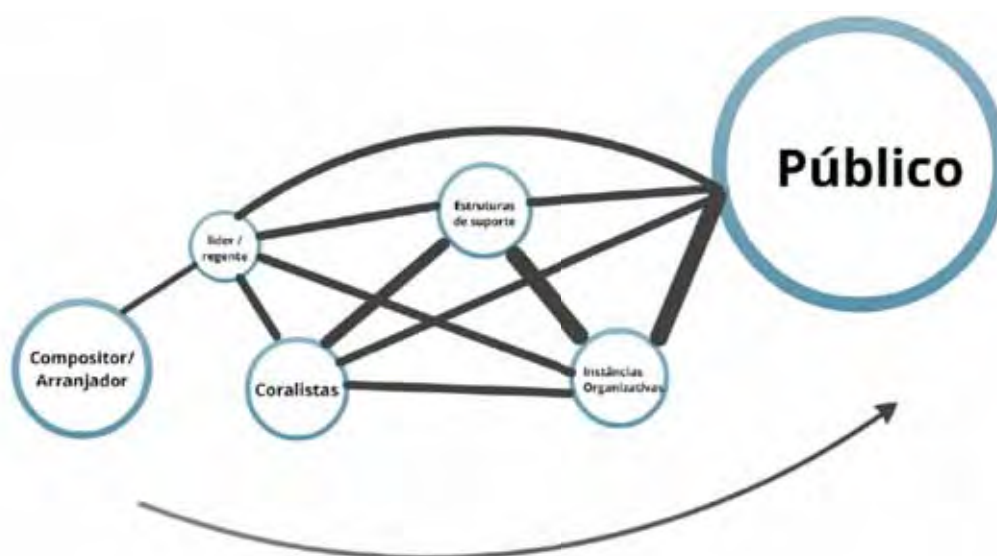


Figura 1 – Estrutura básica do circuito cultural do Canto Coral e seus elementos constitutivos.

Como exemplo de suas muitas possibilidades, são reproduzidas abaixo duas estruturas de funcionamento para dois grupos distintos: o Coro da OSESP (sob direção e regência de Naomi Munakata) e o Coral Braskem, mantido por essa empresa e sob minha responsabilidade.

Coro da OSESP:

- Direção Artística / Administrativa
- Compositor(es) / arranjador(es)
- Regente / Regente Convidado
- Pianista acompanhador
- Coralistas – profissionais
- Copistas / editores de partituras
- Equipe operacional – orientador de público, limpeza, segurança
- Equipe operacional – manutenção, iluminação, montagem
- Divulgação (redação / webdesign / assessoria imprensa)
- Setor administrativo: contratos, licenciamentos, programação, produção
- Público

Coral Braskem

- Empresa (pagamentos / organização de eventos)
- Ponto Focal (representante do grupo junto à empresa)
- Arranjador(es) (no caso, quase sempre o regente)
- Regente (acumula as funções de preparador vocal/ arranjador/acompanhador)
- Sala alugada para ensaios (recepção, limpeza, administração)
- Apresentações: Instrumentista acompanhador / Técnico de som
- Coralistas - amadores
- Público

A partir da condição de participação dos coralistas (coralistas amadores que não mantêm vínculo empregatício ou remunerado *versus* cantores profissionais contratados por fundação vinculada ao Estado), os contextos de participação divergem substancialmente. No organismo estatal os cantores passam por rigorosa seleção que contempla não apenas aspectos de realização técnica vocal como também de leitura à primeira vista, teste de quartetos para avaliação de questões timbrísticas e de prática de conjunto. Já no grupo privado não há qualquer tipo de seleção – todos os interessados, sem exceção, são admitidos.

Fazem-se presentes, também, instâncias de certificação muito distintas:

- o Coro da OSESP, como corpo estável da Fundação OSESP, naturalmente empresta sua aura de excelência musical (obtida a partir do processo de reestruturação da orquestra) aos possíveis interessados (em uma via de mão preferencial, senão única), qualquer que seja sua função e/ou objetivo: o cantor que trabalha e investe em sua carreira; o círculo social (a partir da família) que aprova e valoriza a oportunidade de participar de um grupo vinculado a uma prestigiosa instituição; outros profissionais (regentes, compositores, arranjadores ou de outras áreas) que atuam junto ao grupo; e também a um determinado tipo de público que, mais do que certificar positivamente, obtém sua própria certificação enquanto “apreciador de música de qualidade”. Enfim, a valoração advinda da tradição musical erudita tida como de alta qualidade, reconhecida como presente em todas as iniciativas da Fundação OSESP, aplica-se também (e de forma muito clara) ao grupo e a todo seu entorno – nem sempre ficam visíveis a percepção, a avaliação de sua dimensão social e o grau de responsabilidade com que a instituição realiza tais operações. Oportuno destacar que a reflexão aqui expressa não pode deixar de considerar outras questões diretamente ligadas às ações e atividades realizadas junto ao Coro e que independem, mas interagem, com o exposto acima: a importância e validade de iniciativas que ofereçam à comunidade realização artística com alto grau de desenvolvimento técnico; incentivo à produção por meio de encomendas de obras e arranjos; repertórios ecléticos que contemplem não apenas a tradição coral ocidental como também arranjos corais

para canções populares e expressões contemporâneas chegando às bordas do experimentalismo⁵.

- No Coral Braskem a certificação também ocorre; o grupo se beneficia com a participação em importantes eventos promovidos pela empresa, notadamente aqueles ligados a “programas de qualidade de vida” associados a práticas esportivas – oportunidades em que se divulga a atividade e se propugna a expressão cultural e artística como outro elemento importante para a desejada “qualidade de vida”. O benefício se dá, aqui, em via de mão dupla: ao mesmo tempo que proporciona momentos de evidência e protagonismo aos integrantes serve também como exposição de práticas, adotadas pela empresa, que são valorizadas socialmente (apoio à cultura, incentivo à qualidade de vida, responsabilidade socio/cultural). Outra interessante fonte de certificação (para o grupo de seus integrantes) advém do repertório realizado, que ao contemplar referências conhecidas dos coralistas e do público promove alinhamento entre este tipo de produção (valorizada posto que muito difundida como fruto da indústria cultural) e a atividade coral. Novamente aqui se consideram como válidos outros elementos que poderiam justificar sua importância e validade: incentivar a prática da expressão artística aos cidadãos “comuns”; propiciar desenvolvimento pessoal por meio de atividades culturais (ampliação de referências quanto a repertórios, sonoridades, possibilidades de expressão).

As diferenças em suas estruturas de organização e funcionamento são claras e dirigem-se de forma natural aos objetivos primeiros de cada instituição e, conseqüentemente, aos recursos materiais e humanos disponibilizados: a primeira existe especificamente para a realização artístico/cultural enquanto a segunda é um dos mais bem acabados exemplos de universo corporativo na busca por novos mercados.

⁵ No Capítulo III o Coro da OSESP será tratado mais detidamente com informações sobre sua história e mais detalhes sobre seu funcionamento; questões sobre os objetivos, razões e resultados da realização de repertórios híbridos – bem como estudo sobre o uso deste termo aplicado às realizações corais encontram-se no Capítulo V.

Porém em comum aos dois contextos ocorre a certificação social da atividade que, por mecanismos de mesma natureza, mas com classes e direções diferentes, promovem sua valorização. Para além das qualidades intrínsecas de um ou de outro grupo – que poderiam ser avaliadas tecnicamente em função de suas características, condições e objetivos de realização e funcionamento – os elementos de certificação mais facilmente reconhecíveis e passíveis de atribuição de valor são aqueles não circunscritos a essa avaliação técnica, mas que contemplam uma percepção mais ampla e condicionada por relações e referências sociais.

É interessante aqui contemplar os conceitos de atividade artística coletiva e de divisão do trabalho, apresentadas por Becker (1984). Atividades artísticas são o resultado de ações coletivas, organizadas e sistematizadas de forma a que todas as tarefas direta ou indiretamente ligadas possam ser levadas a cabo - dessa forma institui-se uma divisão do trabalho; mesmo algumas das criações consideradas mais individuais como a poesia necessitam, para sua divulgação, de uma cadeia por vezes extensa de tarefas⁶. As tarefas não necessitam ser realizadas apenas de forma simultânea, como por ocasião das performances: elas não requerem que todos os envolvidos estejam nos mesmos espaços e ao mesmo tempo. Ao contrário, a maioria delas ocorrem em momentos e espaços independentes.

Nas práticas corais essa realidade está presente em todas as suas manifestações, quer pela condição intrínseca de realização musical coletiva quanto pelas características de participação de seus integrantes não apenas como realizadores, mas também atuando em diversas funções paralelas e também necessárias à sua efetivação; como afirmou o maestro Benito Juarez: “o fascínio do coral é que ele junta forças, cria um espírito coletivo, cada cantor tem que ser cigarra e formiga ao mesmo tempo”⁷.

Partindo das condições distintas entre coralistas e regentes como integrantes mais diretamente integrados e articulados às demandas e expectativas da atividade, as relações

⁶ A partir da criação propriamente dita (a rigor o único momento individual do processo) todas as demais etapas (produção gráfica, divulgação e distribuição) necessitam da divisão de trabalho.

⁷ Revista Veja edição 737, de Outubro de 1982, p.108.

assimétricas de participação no circuito são claramente estabelecidas (Fernandes 2003, pp. 94 e 97); enquanto na maioria dos casos os primeiros se dedicam de forma diletante/amadora, os segundos têm quase sempre uma relação profissional para com a atividade e o grupo, geralmente sendo contratados para sua realização. Desse e de outros fatores (apresentados e discutidos no Capítulo V), decorrem visões parciais e reducionistas sobre o potencial técnico/artístico e seu papel na configuração cultural da cidade.

De toda forma, a ideia da realização de uma performance coral, seja qual for, pressupõe a organização e o reconhecimento de um “pacto de leitura” a partir do qual a produção artística se capacita a criar um determinado sentido. Como diz Canclini, a partir de uma assimetria “entre os poderes desiguais de artistas, difusores e público que dão a cada um capacidades diferentes de configurar as interpretações que serão julgadas mais legítimas” (1997, p.152), atuando em cenários muito diversos e antagônicos – e, mais interessante, em todas as suas variantes. Em um pólo produtores profissionais interagindo com a lógica do mercado (e dessa forma muito mais próximos à lógica da indústria cultural) e, em outro, manifestações culturais de caráter tradicional e popular realizadas por grupos seus representantes, no âmbito das dinâmicas sociais de determinada comunidade com base em “relações de solidariedade interpessoal, que não possuem uma dimensão fundamental de competência, uma dimensão essencial de autoridade” (Brunner 1987, p.177-178).

CAPÍTULO III

Retrospecto histórico das políticas públicas para cultura

Como já foi dito no início deste trabalho é crescente a atenção que o tema cultura, de forma geral, e políticas culturais, de forma mais específica, têm despertado junto à sociedade brasileira nos âmbitos da pesquisa acadêmica e da produção cultural propriamente dita; uma parte considerável dos textos publicados dirigiu-se ao estudo dos contextos histórico-sociais nos quais ações de política cultural foram planejadas e implantadas em seus variados graus de complexidade e articulação interna e externa.

Relembro aqui a referência conceitual adotada no Capítulo I a partir da proposição de Teixeira Coelho (2004), segundo a qual pode-se tomar política cultural como “programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (p.293).

Assim, a ideia de que o ponto inicial para o estudo de políticas culturais no Brasil foi a década de 1930 encontra-se já estabelecida (Miceli 1984, Calabre 2005, Rubim 2007). Ainda que em outros momentos, anteriores a esse, tenham sido contempladas iniciativas e ações com menor ou maior grau de sistematização, algumas características fizeram-se notar:

- a) tratavam-se de processos de mera transposição de uma dada estrutura sociocultural e da consequente manutenção de contextos excludentes - como no caso da vinda da Família Real Portuguesa em 1808¹, da Primeira Missão Francesa (1816) e do Primeiro Reinado;
- b) incidiram em casos específicos da dinâmica cultural, muitas vezes confundindo suas dimensões pública e privada. Por exemplo, o exclusivo caráter de mecenato

¹ A transferência da Corte para o Rio de Janeiro suscitou transformações radicais nas condições sócio-econômicas com desdobramentos culturais (Gomes, 2007) – ocasião em que foram criadas a Biblioteca Nacional, a Capela Real, o Museu Nacional, o Jardim Botânico, a Academia Imperial de Belas Artes, o Real Teatro de São João, a Escola Superior de Medicina e a Academia Real Militar (responsável pelos cursos de Engenharia Civil e Mineração); sobre estas duas últimas, convém lembrar que, surgidas nas primeiras décadas do século XIX, demonstravam o abismal atraso educacional a que a colônia portuguesa foi relegada durante séculos – enquanto a primeira universidade das Américas foi fundada em 1538: a *Universidad de San Tomaz de Aquino*, em Santo Domingo (inicialmente denominada *Universidad Autonoma de Santo Domingo*; em 1538 foi criada por uma bula papal, e oficializada em 1551). Ver: http://www.uasd.edu.do/html/website2/detalles/informacion_general.html, acessado em 20/10/2011).

no apoio dado pelo governo brasileiro no Segundo Reinado (e com o interesse pessoal de D. Pedro II) a Carlos Gomes, Henrique Oswald, Vitor Meirelles e Pedro Américo; ou mesmo em São Paulo com o Pensionato Artístico tendo à sua frente José de Freitas Valle² - quando a partir de 1912 algumas das mais destacadas figuras do ambiente artístico paulista usufruíram desse benefício oficial como João de Souza Lima, Francisco Mignone, Victor Brecheret e Anita Malfatti (Camargos 2001, p.159);

- c) destinavam-se à formação de uma elite intelectual, artística e cultural que, alinhada a projetos ideológicos instalados a partir do Segundo Reinado e de forma mais consistente a partir da República Velha, forneceria os elementos necessários à construção de referências identitárias voltadas a uma “europeização” do Brasil como índice de civilização;
- d) não se concretizaram como instrumentos estáveis de desenvolvimento artístico; antes, caracterizaram-se por ações pontuais (que não lograram se estabelecer ao longo do tempo) e focais (específicas a determinada expressão ou mesmo artista).

Neste capítulo será apresentada uma retrospectiva histórica das políticas públicas para cultura no Brasil, bem assim como de algumas ações específicas na área do Canto Coral realizadas em São Paulo. Estas foram organizadas a partir dos seguintes critérios³:

² O Pensionato Artístico, mantido pelo governo do Estado de São Paulo, destinava recursos para a viagem e manutenção de artistas brasileiros (leia-se paulistas) no exterior. Desse ponto de vista, tanto D. Pedro II quanto Freitas Valle simbolizaram, cada um em sua época, a existência de uma pequena elite, altamente sofisticada e alinhada aos mais recentes movimentos artísticos e culturais notadamente europeus; encarnaram o papel de mecenas, que distingue os criadores mais significativos com as benesses do Estado por meio de avaliações pessoais. Sobre Freitas Valle, por exemplo, Oswald de Andrade o classificou como “o dono exclusivo do setor oficial de belas-artes em São Paulo” ... “receber um convite para uma reunião na Villa Kyrial, à época em que Valle esteve à frente da comissão do Pensionato era, de certo modo, estar com o passaporte no bolso” (op.cit, p163).

³ Na pesquisa bibliográfica realizada não foram localizados critérios de classificação para ações de políticas públicas para cultura que pudessem dar conta das especificidades de atividades artísticas como o Canto Coral. Dessa forma os critérios aqui apresentados são fruto de observação e reflexão a partir de pressupostos de organização e implementação de políticas públicas articuladas às características desse tipo de atividade.

- a) ação do Estado - aquelas realizadas direta ou indiretamente por instâncias do poder público: secretarias estadual ou municipal da cultura, bem assim como fundações e outras entidades ligadas à esfera pública;
- b) função artística – ainda que a dimensão da realização artística esteja presente em ações de caráter formativo (alguns festivais, projetos, cursos de curta duração, cursos universitários) e que estas possam se caracterizar como integrantes de um circuito cultural, ocorre naturalmente em sua concepção e realização um alinhamento a necessidades e demandas tais que ensejam um viés específico determinado pelos objetivos formativos e pedagógicos; foram então privilegiadas aquelas que tivessem na dimensão de realização artística sua primeira e principal diretriz, ainda que a dimensão formativa possa em alguma medida se apresentar como complemento e apoio; ainda, há que se ressaltar a carência de ações sistematizadas no âmbito do Estado que congreguem estas duas dimensões como partes importantes de uma política pública de maior alcance articulando processos formativos (formais e não formais) sistematizados e ações junto a grupos já existentes ou que venham a ser criados⁴.
- c) amplitude – ações que se caracterizaram pela amplitude de sua atuação: pela programação consistente e constante e pela dimensão quantitativa de seus participantes e/ou público atendido; ações não específicas, não realizadas em apenas um ponto ou local.
- d) longevidade – ações que tenham realizado suas atividades por período de tempo superior a dois anos, de forma a construir referências e resultados menos efêmeros junto ao circuito.

⁴ Apenas muito recentemente o Ministério da Cultura concebeu, em sua estrutura, uma instância de articulação com o Ministério da Educação visando justamente articular ações conjuntas: a Diretoria de Comunicação e Educação, vinculada à Secretaria de Políticas Culturais do Minc, foi criada em 01 de Junho de 2012. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2012/06/01/decreto-altera-estrutura-do-minc/>.

Um quinto critério chegou a ser esboçado: o da impessoalidade, que trata da institucionalização das ações públicas *a priori* e em cujo contexto a definição de nomes a serem encarregados por sua realização na verdade seria uma das últimas etapas do planejamento, bem como sua substituição não acarretaria qualquer desalinhamento ou redirecionamento das diretrizes estratégicas e operacionais. Ocorre que após estudo das ações e projetos realizados constatou-se na verdade um padrão de construção estrutural direcionada em sentido contrário: quase sempre a implantação e realização de determinada ação pública no âmbito do Canto Coral tem ocorrido por conta de iniciativas pessoais ou de pequenos grupos que, a partir de espaços de apoio e oportunidade surgidos junto às instâncias públicas têm suas propostas viabilizadas. Dessa forma este critério, que consubstancia a institucionalidade estratégica das políticas públicas, não pôde ser aplicado; em seu lugar é proposta aqui outra noção, a da modelagem institucional. Nela a sistematização de ações e o reconhecimento de sua importância e pertinência transparece quando da substituição de agentes importantes (diretores artísticos e administrativos, regentes e outros) sem que a referida ação se interrompa – naturalmente considerando-se, em função da dimensão artística acima citada, redirecionamentos estéticos e artísticos passíveis de ocorrerem nessas situações – como tem sido verificado ao longo da existência do Coral Paulistano e do CoralUSP, por exemplo.

As ações e projetos voltados ao Canto Coral apresentados no decorrer deste capítulo, organizados a partir dos critérios acima descritos, são os seguintes:

- Coral Paulistano e demais atividades ligadas ao Canto Coral por ocasião da criação e funcionamento do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo durante a gestão de Mário de Andrade (1935-38); posteriormente, sua oficialização como parte do Coral Municipal de São Paulo (integrado pelo Coral Paulistano e pelo Coral Lírico) por meio de Lei Municipal (1950);

- A criação e funcionamento ininterrupto do CoralUSP, Coral da Universidade de São Paulo (desde 1967);
- As ações do Movimento Coral do Estado de São Paulo, no âmbito da Secretaria Estadual da Cultura (1979-1983) tendo como uma de suas consequências diretas a criação do Coral do Estado;
- As atividades do atual Coro da OSESP, criado a partir do Coral Sinfônico já existente (1998-2001) e que mantém programação constante até o momento (desde 2001)⁵.

III.1 - A era Vargas e o Departamento de Cultura de São Paulo

Na década de 1930 dois acontecimentos alteraram o contexto de ação do Estado junto à sociedade no tocante à cultura: em âmbito federal o início da era Vargas implantou não apenas uma série de medidas visando à criação de órgãos e serviços, mas verdadeiramente um processo de transformação do papel do Estado⁶; na cidade de São Paulo a aproximação entre o poder público representado pelo governo de Fábio Prado e um grupo de intelectuais liderados por Mário de Andrade resultou na criação do Departamento de Cultura, em 1935. Como definidoras de novas diretrizes e modelos, resultaram da articulação entre grupos intelectuais e artísticos e as instâncias de poder nas esferas federal, estadual e municipal: após os eventos de 1932 e a nomeação de interventor para o estado de São Paulo, tanto aqui como no Rio de Janeiro essa interação possibilitou o espaço para sua atuação na dimensão política. O que não aconteceu sem que contradições e tensionamentos, de parte a parte, viessem à tona e compusessem uma intensa dinâmica característica de um período de ressignificação do papel do Estado e também, por seu intermédio, da própria noção de brasilidade. Como se verá no Capítulo IV, foi o período no qual se estabeleceu definitivamente um discurso de

⁵ O Anexo I traz um quadro sintético das políticas culturais e das ações no âmbito do Canto Coral.

⁶ Mas nem tanto de sua relação com a sociedade, como ficou demonstrado com a instalação do Estado Novo.

identidade, uma narrativa da nação que contou com a importante participação de diversas manifestações artísticas – dentre elas, o Canto Coral.

Sem a pretensão de esgotar o tema e tomando por base a consistente bibliografia sobre o assunto, dada sua importância esses dois contextos (federal e municipal) serão aqui abordados um pouco mais detidamente.

Logo após a Revolução de 30, em 1931 a chamada Reforma Francisco Campos instaurou novo modelo estrutural para o ensino superior e normatizou seu funcionamento por meio do *Estatuto das Universidades Brasileiras* (Rothen 2008); logo após, em 1934, Gustavo Capanema assumiu o recém-criado Ministério da Educação e Saúde (sob cuja jurisdição encontravam-se todas as ações de cunho cultural) e lá permaneceu durante o período autoritário de 1937 a 45. Além da criação de diversos órgãos como o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Serviço de Radiodifusão Educativo, Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, o Conselho Nacional de Cultura, a presença do Estado no âmbito da educação e cultura se fez notar ainda por meio da Superintendência de Educação Musical e Artística (criada já em 1932 sob direção de Anísio Teixeira) e da regulamentação do setor de Radiodifusão e da ação do Departamento de Informação e Propaganda.

Rubim (2007, p.104) chama a atenção para o caráter dualista desse período. Classifica Capanema como “esteticamente modernista e politicamente conservador”, tendo acolhido no âmbito das atividades dos diversos órgãos muitos artistas e intelectuais reconhecidamente “progressistas. A partir de um ideário nacionalista, estatizante e populista que exaltava o trabalho e a disciplina paralelamente à brasilidade calcada na harmonização das relações entre as classes sociais, essa dualidade na verdade perpassou as diversas instâncias de atuação do Estado nacional. Ao mesmo tempo em que a presença do estado caracterizava-se pela imposição da censura, por perseguição política e pelo controle da imprensa exercido pelo DIP, foi efetivada a criação de órgãos de caráter social, educativo e cultural e a estruturação e

regulamentação do sistema trabalhista, educacional e de comunicação instaurando práticas culturais até então inéditas⁷.

Porém, em razão desse modelo centralizador, a capilarização desse sistema de gestão entre estados e municípios não foi estimulada, nem tampouco permitida, o que impediu que grande parte do país tivesse a possibilidade de não apenas reproduzi-lo (ainda que de forma muito limitada), tampouco de discuti-lo e adequá-lo às características regionais e locais:

“Tal período é marcado pelo paradoxo de pensar e elaborar políticas culturais em pleno regime autoritário, situação que deixa traços substantivos ao longo da história das políticas culturais, abrindo lacunas e vácuos durante décadas em que a inexistência de políticas culturais definidoras para estados e municípios excluiu o restante do país de qualquer debate, marcando ainda de modo antagônico as práticas autoritárias vigentes do Estado com políticas culturais” (Campos 2009, p.73).

No governo Vargas a organização da proposta do Canto Orfeônico não apenas mobilizou professores e regentes em seu entorno, mas também, por seu intermédio, estimulou a difusão de determinados conteúdos culturais que, alinhados aos objetivos e diretrizes do Estado Novo, buscavam infundir noções de brasilidade e civismo. A presença de Villa-Lobos, o mais importante compositor do período e representante maior da corrente nacionalista em música, certificava a validade estética e artística do projeto e lhe conferia a visibilidade desejada⁸. Com todas as observações e reparos que possam ser feitos, e que dizem respeito à ideologização da prática coral nos ambientes estudantis, a disseminação do hábito de cantar em português a partir de temas e melodias originadas nas culturas populares e no folclore e de

⁷ A própria ação do DIP representa essa dualidade: “O poderoso Departamento de Informação e Propaganda é uma instituição singular nesta política cultural, buscando, simultaneamente, reprimir e cooptar o meio cultural” (op.cit., p.104).

⁸ Sem buscar polemizar sobre a função e significado da participação de Villa-Lobos no projeto, é interessante lembrar que, anos antes, o professor, regente e compositor espanhol Fabiano Lozano iniciara importante trabalho de pedagogia musical em Piracicaba; o Orfeão Piracicabano, formado por cantores não profissionais, recebeu críticas francamente elogiosas de Mário de Andrade e chegou a se apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1928, também com referências muito elogiosas à sua atuação. Entre 1930 e 31 Lozano trabalhou em Pernambuco orientando o ensino de música e canto coral nas escolas públicas. A partir de 1931, encarregou-se do Serviço de Música e Canto Coral do Estado de São Paulo. Segundo Pajares (1995), “sua obra expandiu-se e foi incorporada pela nova estrutura de poder que se instalou no Brasil de então. A ingenuidade e pureza de seus orfeões escolares e o esmero artístico do seu Orfeão Piracicabano foram absorvidos pelos novos tempos de nacionalismo exacerbado e pela exploração ideológica da juventude” (Pajares, 1995, p.91).

forma organizada, na forma de canto coral, sem dúvida marcou mais de uma geração de estudantes⁹.

Em São Paulo, a atuação de Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura também se constituiu em experiência marcante. Manteve, inclusive, articulação com o processo federal na medida em que Mário, simultaneamente às funções junto à Prefeitura, esteve intensamente envolvido nas ações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - criado a partir de uma proposta encomendada a ele por Gustavo Capanema (e contemplada pelo ministro apenas em parte)¹⁰.

Fábio Prado assumiu a Prefeitura de São Paulo em 1934 pelo recém-criado Partido Democrático; representava um grupo político que, em aparente oposição à tradição oligárquica da República Velha¹¹, ficou conhecido como “os dissidentes da oligarquia paulista”, ou também “os ilustrados” (Abnadur, 1992). Eram membros da elite que buscava na modernidade e sofisticação os referenciais para instalar uma narrativa identitária capaz de se estabelecer como “um projeto de unidade nacional a partir de São Paulo” (op.cit.p.12) e que se colocaria como solução para conflitos políticos e sociais de então.

As relações entre o grupo de intelectuais e criadores artísticos na órbita da figura central de Mário de Andrade e as instâncias do poder municipal ocorriam desde a década anterior, por ocasião da Semana de Arte Moderna em 1922. A presença de Paulo Prado

⁹ O projeto orfeônico, em cores fascistas, reproduziu alguns das feições desenhadas anteriormente na França por ocasião do Segundo Império com as “Sociétés Orphéon” disseminadas por todo o país; originalmente dirigidas aos contingentes infanto-juvenis, desde as décadas de 1830/40, eram consideradas como uma “panaceia para melhorar as condições das classes operárias francesas (Fulcher 1979, p.48). Seu criador, Boquillon Wilhem, organizava “enormes assembleias musicais, formando corais (com grupos) de diferentes escolas da França juntos para cantar como um corpo musical. Essa prática obteve estrondoso sucesso, e as assembleias foram batizadas de ‘Orphéons’” (p.48, tradução minha).

¹⁰ A partir de 1938, com sua saída do Departamento de Cultura, transferiu-se para o Rio de Janeiro para trabalhar diretamente com Rodrigo Mello Franco de Andrade no SPHAN. Deve-se ressaltar também a articulação junto ao governo do estado; não apenas pela proximidade entre o grupo de Mário de Andrade e aquele responsável pela criação da Universidade de São Paulo, como por atividades propostas por Mário no âmbito do Departamento de Cultura – como os cursos de Etnografia e Folclore, tendo como convidados os “uspianos” Dina e Claude Lévi-Strauss.

¹¹ Representada, por sua vez, pelo PRP (Partido Republicano Paulista); um patente alinhamento ideológico os identificava. O cunho modernizador e liberal cindia as estratégias políticas destes dois grupos, o que representou naquela oportunidade a chance de ascensão ao poder.

(principal mecenas do evento, membro de uma das mais importantes famílias paulistanas e tio de Fábio Prado), como integrante do grupo de “protagonistas” da Semana, exemplifica a aproximação entre a elite socioeconômica minimamente esclarecida e os representantes do movimento cultural que se caracterizava pela atualização estética¹². Um mútuo interesse pautava então essa articulação. Ao proporcionar visibilidade, espaços de atuação e condições financeiras, primeiro para a divulgação do movimento modernista e depois para a criação do Departamento de Cultura, os “ilustrados” se beneficiaram com a incorporação dessas realizações e de suas muitas decorrências a seu discurso de modernidade, elemento de grande importância ao seu projeto político-ideológico.

Nesse período o Estado apenas iniciava seu processo de modernização e especificação de seu papel como articulador e regulador da vida social, contexto no qual as iniciativas de apoio à cultura refletiram a busca por estabelecer novos modos de ação do Estado – visando, por último, a manutenção das estruturas de poder:

“o que caracterizou essencialmente o projeto político dos ‘ilustrados’, representados pelo Partido Democrático, foi a crença de que a ‘democracia’, da qual não poderíamos prescindir, deveria se tornar uma realidade no Brasil desde que o cidadão fosse ‘educado’ para exercê-la dentro de limites que não colocassem em perigo a ordem social estabelecida” (Abnador 1992, p.15).

Essa noção propiciou iniciativas que foram desde o Pensionato Artístico (dirigido pessoalmente com mão de ferro pelo senador Freitas Valle a partir dos salões de sua Villa Kyrial), passando pela Semana de Arte Moderna de 1922 e chegando à criação da Escola Livre de Sociologia e Política em 1933, da Universidade de São Paulo em 1934 e do Departamento de Cultura em 1935.

O Departamento de Cultura foi organizado da seguinte forma:

¹² A foto “oficial” dos participantes da Semana de Arte Moderna de 1922, nas escadarias do Theatro Municipal, expressa bem essas relações; junto a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira encontram-se algumas das figuras mais importantes da sociedade paulista: Paulo Prado, Graça Aranha, Cândido Mota Filho, Couto de Barros, René Thiollier e Rubens Borba de Moraes, entre outros. Uma outra fotografia mostra grupo de artistas e demais integrantes da Semana nos jardins da Villa Kyrial, residência do Senador Freitas Valle, e alguns dias após o evento; nesse local, aconteceram saraus disputadíssimos, sessões de poesia e jantares para os quais os convidados eram rigorosamente selecionados (Camargos 2001 p.193).

- Divisão de Expansão Cultural, encarregada da programação a ser efetivada em Teatros, Cinemas, Salas de Concerto e pela Rádio Escola;
- Divisão de Bibliotecas;
- Divisão de Educação e Recreios;
- Divisão de Documentação Histórica e Social;
- Divisão de Turismo e Divertimentos Públicos.

Para que se possa ter ideia da amplitude e abrangência do projeto, as iniciativas contemplaram a criação de corpos estáveis, que eram os grupos instrumentais de câmara, uma orquestra¹³ e o Coral Paulistano, que realizaram programação consistente e constante. Além deles vale ressaltar a criação de bibliotecas de bairro, de bibliotecas infantis, do projeto de uma nova biblioteca municipal, a aquisição de importantes acervos particulares, a instalação de parques infantis e juvenis (estes contando também com bibliotecas), programação cinematográfica com a utilização de incentivos fiscais aos exibidores, a realização de cursos de etnografia e folclore¹⁴, a criação da Revista do Arquivo Municipal, o levantamento e a sistematização de dados e informações sobre a população atendida pelos equipamentos públicos.

Cabe lembrar que a programação de concertos públicos, iniciada em março de 1936, não acontecia apenas no Theatro Municipal - a cujas apresentações acorreram tal quantidade de público que foi necessária a intervenção da polícia para organizar o tumulto -, mas também em entidades de classe como na Sociedade União Lapa, destinada a operários, e até mesmo no Hospital do Juquery com apresentações destinadas aos doentes mentais lá internados¹⁵. Além

¹³ No Acto Provisório 861, de 30/05/1935 (que criou o Departamento de Cultura), consta em seu artigo 15º: “quando o prefeito julgar oportuno, será organizada a Orchestra Municipal, destinada a promover no Theatro Municipal, na Rádio-Escola ou ao ar livre, concertos públicos ou a preços populares. Parágrafo único: caso haja conveniência, para melhor execução deste artigo, o Município subvencionará uma orchestra organizada por qualquer sociedade de arte ou por particular, de forma a tornar-se capaz de satisfazer plenamente os fins de uma Orchestra Municipal”. Inicialmente optou-se por subvencionar uma orquestra particular já existente, a da Sociedade de Cultura Artística.

¹⁴ O que originou a Sociedade de Etnographia e Folklore, com membros ilustres como Dina e Claude Lévi-Strauss.

¹⁵ Matéria do jornal Diário da Noite de 18/03/1937. Extraída da pasta “Recortes de Jornais 1936-1937”, com a epígrafe “Prefeitura Municipal de São Paulo – Departamento de Cultura – Diretoria”, acervo do Museu do

disso, foram realizados também concursos de composições musicais para diversas formações instrumentais e para coral, nos quais a atenção ao fortalecimento da produção musical de caráter nacional esteve sempre presente.

Assim, o contexto no qual os interesses mútuos entre uma geração de artistas e criadores com alta capacidade e competência e uma classe política dirigente com a percepção de suas potencialidades permitiu que a atuação de Mário de Andrade, no âmbito das políticas culturais, se caracterizasse pela proposição, organização e sistematização de um conjunto de ações que se configuraram como um dos mais importantes projetos públicos voltados à área da Cultura em nosso país. Segundo Rubim (2007) as principais características desse projeto, que lhe conferiram intenso caráter inovador, foram:

- “1. estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura;
2. pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”;
3. propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, e que abarca, dentre outras, as culturas populares;
4. assumir o patrimônio não só como material, tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade;
5. patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais” (op.cit., p.103).

Certamente, a gestão desse processo não ocorreu sem polêmicas e dificuldades.

Constava no projeto também a criação da Rádio-Escola, que seria a principal estrutura de divulgação e difusão. A ela estariam ligados todos os corpos estáveis (orquestra, quarteto e quinteto, coral) que realizariam transmissões semanais de obras recém-compostas de compositores brasileiros, bem como dos repertórios consagrados pela tradição. Era expressão da consciência do papel e da função das estratégias mais eficazes para difusão a partir do então nascente sistema de comunicação de massa. Além disso, contemplaria também a

Teatro Municipal, p.72. Na matéria consta ainda a informação de que este seria apenas um começo - um desejo de Mário de Andrade seria realizar concertos em fábricas e outros espaços com grande afluência de pessoas.

dimensão de formação, recebendo aprendizes que se instruíam nos domínios técnicos e de produção da programação¹⁶.

Quanto ao arquivo da discoteca, este seria composto por gravações realizadas pelas missões folclóricas (no projeto seriam várias, uma apenas se concretizou), por aquelas realizadas pelos próprios corpos estáveis, pela aquisição de coleções e mesmo pela encomenda de gravações no exterior¹⁷, constituindo-se em acervo de consulta, pesquisa e difusão. No início as transmissões seriam realizadas em determinados horários a partir de uma emissora comercial já existente e depois, então, seria instalada a emissora pública. No entanto nem as emissões iniciais ocorreram, conforme consta no ofício 206 de 08/06/1937 enviado ao prefeito Fábio Prado na forma de relatório de todas as atividades do Departamento de Cultura:

“A Secção da Radio Escola, por um incidente providencial provocado pela sociedade de cujas instalações irradiadoras o Depto. de Cultura ia servir-se, foi suspensa no próprio dia de sua inauguração”¹⁸.

Orçamentos chegaram a ser confeccionados para a aquisição de equipamentos e sua instalação, mas infelizmente o projeto não saiu do papel - oficialmente devido a seu custo elevado, mas o incidente (não detalhado) com a emissora privada levanta a possibilidade de ter ocorrido pressão por parte de emissoras comerciais, o que de toda forma não se pode afirmar ou definir¹⁹. Dessa forma, com a extinção oficial da Rádio Escola, a partir de agosto

¹⁶ No ofício 136, de 03 de Dezembro de 1935 Mário de Andrade solicitou ao prefeito a autorização para a contratação de Edith Capote Valente para o cargo de chefia da Rádio Escola, e de Fernando Mendes de Almeida para o cargo de secretário. Discorreu que “pela sua modalidade sui generis de serviço e pelas suas horas de trabalho, é muito mais propícia ao contrato que à nomeação. Por outro lado esta Diretoria solicita ao sr. Prefeito sejam feitos com urgência estes contratos para que a Rádio Escola possa iniciar o seu serviço o mais breve possível”. Na mesma data (03/12/35) o prefeito autorizou as contratações, oficializadas em portarias de 11 e 14 /12/1935. Fonte: Arquivo Histórico Municipal.

¹⁷ Por ocasião do centenário de Carlos Gomes, em 1936, foi proposta a encomenda de gravação de suas óperas na Alemanha, que detinha à época tanto tecnologia avançada de registro fonográfico quanto reconhecida tradição e expertise musical.

¹⁸ Anexo II – ofício 206 de 08 de Junho de 1937, da Diretoria do Departamento de Cultura ao Prefeito Fábio Prado.

¹⁹ Notadamente o jornal A Gazeta expressava posicionamentos críticos à administração municipal. Em matéria de 11/12/36 foi publicada uma extensa carta de um leitor (de Santos) questionando os métodos de seleção dos cantores do Coral Paulistano, bem como a contratação da professora Vera Janacopoulos para a preparação técnico-vocal do elenco (pasta “Recortes de Jornais 1936-1937”, com a epígrafe “Prefeitura Municipal de São Paulo – Departamento de Cultura – Diretoria”, acervo do Museu do Teatro Municipal, p.30). Note-se também

de 1936, a seção da discoteca transformou-se na Discoteca Municipal, tratada com extremo cuidado e competência por Oneyda Alvarenga até sua morte em 1968; e os corpos estáveis foram então transferidos para o Teatro Municipal onde se encontram até hoje²⁰.

De outra parte, duras críticas sobre a destinação de 86 contos de réis à Companhia Teatral de Procópio Ferreira para realização de espetáculos em 1936 e a subvenção à Sociedade de Cultura Artística em 1937 levaram Mário a encaminhar ao prefeito um pedido de demissão, que foi negado²¹. Assinalava-se, desde então, a crescente dificuldade que encontrava para levar a cabo a totalidade das propostas.

No que se refere ao foco mais específico deste trabalho, qual seja a prática coral em sua articulação com políticas públicas para cultura, os dois projetos - o federal e o municipal – contemplaram a atividade coral como importante estratégia.

Foi criado, em fins de 1935, o Coral Paulistano. Inicialmente vinculado à Rádio Escola, tinha por objetivo realizar transmissões de música coral, em um agrupamento profissional composto inicialmente por 28 cantores; seu primeiro concerto documentado ocorreu em abril de 1936, sob a regência de Camargo Guarnieri, no qual apresentava repertório de diversos estilos com peças de Palestrina, Claudio Merulo, junto a outras de Fabiano Lozano e Villa-Lobos, estas últimas a partir de temas folclóricos (Fig.1).

que a Rádio Gazeta, inaugurada em 1943, assumiu para si o papel de difusora e apoiadora da música de concerto chegando mesmo a utilizar o slogan “a emissora de elite” (Guerrini 2009).

²⁰ O ofício 103, de 07 de Agosto de 1936 e dirigido ao diretor do Departamento de Expediente da Prefeitura, traz o seguinte: “Esta Diretoria leva ao conhecimento de V.S., para os devidos fins, que o Trio São Paulo, Quarteto Brasil e o Coral Paulistano, da Rádio Escola, passaram a fazer parte da Secção de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto”. Fonte: Arquivo Histórico Municipal. Ver também: Anexo II (Ofício 206, de 08 de Junho de 1937, em relatório enviado por Mário de Andrade ao prefeito Fábio Prado quando de seu pedido de demissão – negado pelo prefeito).

²¹ Matéria publicada pelo jornal A Gazeta – sem data anotada (pasta pasta “Recortes de Jornais 1936-1937”, com a epígrafe “Prefeitura Municipal de São Paulo – Departamento de Cultura – Diretoria”, acervo do Museu do Teatro Municipal, p.46).



Figura 1 - Reprodução de foto: Coral Paulistano e Camargo Guarnieri
(acervo do Museu do Teatro Municipal)

Segundo matérias veiculadas em jornais da ocasião²², o objetivo desse coral seria o de “desenvolver, em nossos meios, o gosto pela musica polyphonica vocal” (texto comum aos três veículos). Os 28 cantores foram organizados em duas categorias: 08 madrigalistas e 20 coralistas; os primeiros foram encarregados de realizar repertórios específicos para essa formação - notadamente composições renascentistas, além da execução de eventuais solos e outras execuções para pequenos grupos; a estes se integravam os outros 20 nos demais repertórios. Os 20 coralistas perceberiam um salário mensal de 300\$000 (trezentos mil réis) e os 08 madrigalistas 700\$000 (setecentos mil réis) (Fig.2a, 2b e 2c).

²² Nos jornais O Estado de São Paulo, Folha da Manhã e Folha da Noite, todos de 06 de Dezembro de 1935.

CULTURA

criação do coral paulistano — concorrência pública para a escolha de cantores

Proseguindo na sua actividade cultural e artistica, o Departamento de Cultura e Recreação da Municipalidade de São Paulo, de que é director o sr. Mario de Andrade, acaba de fundar um grupo coral, visando desenvolver o gosto pela pratica da musica polyphonic vocal. As bases da organização desse corpo coral foram fixadas após acurado estudo das condições technicas e artisticas, que um agrupamento desse genero deve prehencher, no sentido de servir a expansão cultural do nosso meio. Assim, será elle composto de vinte figuras, cuidadosamente seleccionadas, ao qual se ajuntará um grupo madrigal de oito cantores de primeira ordem. O grupo madrigal, além de participar dos concertos de camara e execuções solistas, poderá reforçar, com as suas oito vozes de concerto, o grupo coral. Ambos serão fixos, percebendo os seus membros, mediante contrato, um ordenado mensal. Para a escolha dos cantores, foi aberta concorrência publica, devendo os interessados dirigir-se á Secção de Theatros e Cinemas, do Departamento de Cultura e Recreação, installada no Theatro Municipal, das 12 ás 18 horas, diariamente, onde serão dadas todas as informações quanto a ordenado, condições do contrato, etc.

Figura 2a – Matéria publicadas n' O Estado de São Paulo (06/12/1935) sobre a criação do Coral Paulistano

O Departamento de Cultura e de Recreação da Prefeitura acaba de fundar um coral

Para a escolha de cantores foi hontem aberta concorrência publica

O Departamento de Cultura e de Recreação da Prefeitura acaba de fundar um coral com o fim de desenvolver em nossos meios, o gosto pela musica polyphonica vocal. Será essa, sem duvida, uma das iniciativas artisticas mais uteis do Departamento de Cultura, para o anno de 1936. Estudadas pormenorizadamente as condições technicas do que deve ser um coral que tenha as possibilidades de se tornar de primeira ordem, e tomando sempre em vista as condições do nosso meio musical, o Departamento de Cultura fixou as bases do Coral Paulistano.

Terá este vinte coristas fixos a que se ajuntará um grupo madrigal de oito cantoras de primeira ordem. O agrupamento madriga-

lista destina-se não apenas á execução de madrigaes e outros coretos de camara e solos, como também a cantar junto com os coristas do agrupamento coral, reforçando-o de mais oito vozes de concerto. Tanto o agrupamento coral como o madrigalista, serão fixos, percebendo ordenado mensal. Para a escolha desses cantores, está aberta concorrência publica, devendo os que desejarem se inscrever nesses agrupamentos e saberem mais informações a respeito de ordenado e condições de contrato, dirigirem-se á Secção de Theatros e Cinemas, do Departamento de Cultura. Esta secção está installada no Theatro Municipal e ahí funciona das 12 ás 18 horas, diariamente.

Figura 2b – Matéria publicada no jornal Folha da Manhã (06/12/1935) sobre a criação do Coral Paulistano.

FUNDADO NESTA CAPITAL O "CORAL PAULISTANO"

O Departamento de Cultura da Municipalidade abriu inscrições para vinte coristas e oito cantores — As inscrições encerram-se no dia 20 do corrente

O Departamento de Cultura da Municipalidade, no propósito de desenvolver em nossos meios o gosto pela musica polyphonica vocal, acaba de fundar um grupo coral denominado "Coral Paulistano".

Sobre o assumpto, o sr. Mario de Andrade, director do Departamento de Cultura, adeantou-nos na tarde de hoje o seguinte:

— "A ausencia de coros no Brazil é notorio, e, os os raros coros que se fundam, por iniciativa de artistas estrangeiros, são de curta existencia.

Sob a protecção dos poderes publicos o "Coral Paulistano" é realmente a primeira collectividade coral que se installa no Brasil.

O Departamento de Cultura abriu hoje as inscrições para os cantores e coristas que irão formar o "Coral Paulistano". Elle será constituido de 20 coristas fixos que perceberão vencimentos mensaes. Esses coristas serão es-

colhidos pelas suas condições de voz e de tecnica. Junto a esses 20 coristas ha um grupo madrigal de oito cantores de concerto que tem por fim não só fazerem solos e realizar os cantos de caracter madrigalista como cantar no proprio coro. A organização tecnica foi determinada por especialistas do coral, destacando-se entre esses o professor Furio Franceschini".

O PROGRAMMA DO "CORAL PAULISTANO"

"Está sendo esboçado o programma do "Coral Paulistano". Além de participar dos grandes concertos que serão opportunamente organizados pelo Departamento de Cultura elle desenvolverá as suas actividades no Radio Escola recentemente creado por iniciativa do mesmo Departamento. Serão executadas futuramente as grandes obras coraes de Palestrina, Victoria e outras universalmente conhecidas. O regente será o compositor Camargo Guarnieri que terá como auxiliar o professor Martin Braunwieser".

AS INSCRIÇÕES PARA O "CORAL PAULISTANO"

"Desde hoje estão abertas as inscrições para as coristas e cantores que irão constituir o "Coral Paulistano". As inscrições tanto para o grupo de madrigalistas como o de coristas deverão ser feitas na "Secção de Theatros e Cinemas do Departamento de Cultura" installada no Theatro Municipal entrada pelos fundos.

Nesse departamento os interessados encontrarão todas as informações necessarias as inscrições que se encerram no dia 20 do corrente"

DIREITA, 2

roda da sorte

O CONTOS PAULISTA

Figura 2c – Matéria publicada no jornal Folha da Noite (06/12/1935) sobre a criação do Coral Paulistano.

Em pesquisa realizada no Museu do Teatro Municipal e no Arquivo Histórico Municipal não foi localizado nenhum ato oficial de criação do Coral Paulistano; no entanto o *Acto do Governo Provisório 0962* (de 30/11/1935, que trata do exercício fiscal para 1936) traz rubrica orçamentária específica para um “grupo coral” determinando os vencimentos dos cantores e de seu regente – o que demonstra a busca pela institucionalização, no aparato público, das atividades culturais²³. Apesar de circular, sobre sua criação, diversos comentários sobre ter ocorrido por força de lei municipal, isso não procede; após exaustiva pesquisa junto à base de dados da Câmara Municipal de São Paulo pode-se afirmar que não houve a utilização de tal instrumento para esse fim. Em função de sua condição estatutária (corpo estável vinculado à seção Rádio Escola da diretoria de Expansão Cultural do Departamento de Cultura) a atribuição de outorgar documento oficial para sua criação estaria na alçada do próprio Departamento de Cultura, normalmente por meio de uma portaria; infelizmente tal documento não foi localizado apesar de intensa busca²⁴.

Outro comentário sempre presente diz respeito à suposta orientação pela qual o Coral Paulistano teria sido criado: para cantar especificamente em português. Nenhum documento oficial foi localizado, até o momento, que pudesse comprovar essa afirmação. Porém, se a diretriz que priorizou a realização de repertórios em português não foi oficialmente emitida, em diversas outras fontes da época observa-se sua presença: do programa do “Segundo Concerto Público” (no qual ocorreu a primeira participação do Coral Paulistano) constam peças de J.Manfredini, Fabiano Lozano, Arthur Pereira e também de Villa-Lobos, todas elas de “inspiração folclórica” (Fig.3) – bem assim como referências a outros concertos nos quais esse repertório esteve presente; as diversas gravações efetuadas pelo Coral Paulistano para a Discoteca Pública de peças baseadas no folclore brasileiro como “*Pae Zuzé* (Francisco

²³ Ver Anexo III – Ato do Governo Provisório 962, de 30 de Novembro de 1935 – Orça a “Receita” e fixa a “Despesa” para o exercício de 1936, Prefeitura Municipal de São Paulo.

²⁴ Somente em 1950 sua existência foi regulamentada por meio de Lei Municipal (no. 3.937, de 29 de Agosto de 1950), durante gestão do então prefeito Jânio da Silva Quadros – o que pode ter gerado o mal-entendido.

Casabona), *Tenho um Vestido Novo* (folclore paulista) e *Cabocla Bonita* (folclore amazônico, ambas de Arthur Pereira), *Samba do Matuto* (folclore pernambucano / Souza Lima), *Ou-lê-lê-lê* (Dinorah de Carvalho) e *Irene no Céu* (Manuel Bandeira / Camargo Guarnieri)²⁵. Estas e outras iniciativas (descritas à frente) indicam a constante preocupação de se estabelecer a prática do canto (e do Canto Coral mais especificamente) em português, em alinhamento a um projeto maior de construção identitária (ver Capítulo IV).



Figura 3 – Reprodução de fotografia – Programa da primeira apresentação do Coral Paulistano Março/Abril (?) de 1936.Fonte: Museu do Teatro Municipal

As atuações do Coral Paulistano, entre 1936 e 1938, mantiveram-se intensas e muito bem recebidas – apenas entre Março/Abril e Dezembro de 1936 foram realizados 14

²⁵ Jornal do Commercio – 09/06/1937 - Coluna “Pelo Mundo da Música”, de Andrade Muricy.

concertos públicos além de apresentações em outros espaços (como mencionado acima).

Alguns deles foram objeto de atenção da imprensa, conforme segue:

“A seguir, o Coral Paulistano, sob regência do Prof. Camargo Guarnieri, ofereceu ao público um ensaio de aquilatar dos seus progressos de técnica vocal, fazendo-se ouvir em coros trabalhados com perícia, dentre os quais, cumpre destacar o ‘Jaquibau’ de Villa-Lobos e ‘Irêne no Céu’ de Camargo Guarnieri. Este já admirável conjunto vocal não só vem mostrando as possibilidades de existirem em S. Paulo corporações permanentes do seu gênero, como também tem levado a bibliografia coral a se enriquecer de autores, contribuindo para a expansão do cultivo de coros destinados à música erudita” *Diário da Noite*, 24/12/1936 ²⁶.

“Si foram evidentes os progressos do Coral Paulistano na execução da parte vocal da sonata, já não se pode louvar de modo tão completo a orquestra que parece não ter apreendido em sua plenitude o estilo adequado à interpretação da música monteverdiana” (*Diário de São Paulo*, 25/04/1937, sobre concerto da Orquestra Municipal e Coral Paulistano na interpretação da “Sonata sopra Santa Maria” de Monteverdi:)²⁷.

“...o Coral Paulistano esteve ótimo em toda parte de que se encarregou ... algumas primeiras audições de compositores brasileiros (Lorenzo Fernandes, Barroso Netto e Francisco Mignone). Pode-se fazer o reparo comum aos três compositores de que a grandeza do canto coral exclui todo desejo de rebuscado na Composição. O poder imane das melodias e dos ritmos populares parece indicar ao compositor a maior circumspecção e respeito. Ouviu-se mais uma vez ‘Rochedo, Sinhá’, canção do nordeste harmonizada por M. Braunwieser, esta sim perfeita compreensão do que deve ser a parte do compositor. O Coral Paulistano, tendo à frente o seu regente Camargo Guarnieri, impõe-se cada dia à admiração do público dos concertos do Departamento Municipal de Cultura” (Recorte sem identificação, 01/09/1937:)²⁸.

Novamente aqui pode-se perceber alguns elementos constantes do projeto Andradiano: a certificação do Canto Coral como possibilidade de expressão de conteúdos genuinamente “nacionais”, utilizando-se, para isso, de sua adequação e certificação junto aos padrões da “música artística”.

Ainda foi oferecida à população uma outra atividade, esta com características bem distintas e apontando para práticas realizadas até hoje: a formação de um “Coral Popular de amadores”, com 80 vagas, sob a condução de Martin Braunwieser (regente assistente do Coral

²⁶ Extraído da pasta “Recortes de Jornais – 1936-1937” com a rubrica “Prefeitura Municipal de São Paulo – Departamento de Cultura – Diretoria” (p. 29).

²⁷ Idem, p.44.

²⁸ Ibidem, p.124.

Paulistano); infelizmente, não foram localizadas mais informações sobre a atuação deste grupo além de citações em matérias jornalísticas.²⁹

Além deles - e da programação consistente e constante realizada pelo Coral Paulistano - vale ressaltar a realização do Congresso da Língua Nacional Cantada, em 1937, como principal evento de ordem acadêmica, congregando participantes de todas as regiões do país. Proposto para servir de base estruturante para a interpretação vocal em português, o Congresso destinava-se, também, a campos diversos, dos intérpretes e compositores aos pesquisadores. A partir de proposições iniciais de Mário, foi sua intenção criar um documento coletivo a fim de submetê-lo à apreciação do plenário do Congresso, dessa forma consolidando sua validade e possibilitando propor sua adoção como modelo em todo país³⁰. Novamente aqui se apresenta uma ação representativa de um projeto que visava legitimar modelos de criação, realização e recepção alinhados em direção ao que se buscava reconhecer e certificar como conteúdos identitários da cultura nacional.

Além disso, foi realizado, também, um concurso para composições corais – e a atenção ao fortalecimento da produção musical de caráter nacional esteve sempre presente, como atesta seu regulamento³¹ (Fig.4).

²⁹ a) Diário da Noite, 18/03/1937: destaca a atuação do Coral Paulistano, composto por 28 vozes, e do “Coral Popular de Amadores”, composto por 80 vozes; b) veículo não identificado, 10/1/1935: a partir da criação do Coral Paulistano, e em virtude “do interesse verificado em torno da iniciativa artística, vai ser criada uma classe gratuita destinada aos amadores”. Pasta “Recortes de Jornais – 1936/1937”, p. 72 e p.12, respectivamente.

³⁰ Em carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade comenta o processo de criação do texto-proposta: “Agora só falta a parte final, mas de pouca importância, a parte propondo que as resoluções sejam levadas ao conhecimento do Ministério da Educação e escolas musicais, no sentido de ser adotado o projeto definitivo oficialmente. Mas está em primeira redação e sei bem que é uma barafunda de estilo que terei ainda de corrigir. Mas isso não é o importante. Agora tenho que convocar os cantores, compositores etc. do Departamento pra discutirmos ponto por ponto, vogal por vogal, ditongo por ditongo, consoante por consoante, etc. pra ver o que fica do que propus, pra ser obra coletiva como desejo” (Andrade 1981, p.67).

³¹ Publicado em diversos jornais e na Revista do Arquivo Municipal – ano III, volume XXXII, Fevereiro de 1937 (p.132)

CONCURSO DE PEÇA CORAL

O Departamento de Cultura, de São Paulo, comunica ter aberto concurso para uma peça coral, nas condições seguintes:

- 1 — As obras, de qualquer maneira deverão se inspirar nos caracteres, tendências e processos da música nacional.
- 2 — Cada obra deverá ser constituída duma série de pequenos corais sem acompanhamento, cuja execução total atinja mais ou menos de oito a dez minutos.
- 3 — As obras serão compostas sobre poesias ou estrofes soltas, extraídas da "Sátirica" de Gregório de Matos, edição da Academia Brasileira de Letras, volumes 4.º e 5.º.
- 4 — Os trabalhos, numa só via, deverão vir em partitura, obrigando-se os autores premiados à apresentação posterior das partes, para execução.
- 5 — Os trabalhos, assinados com pseudônimo, serão acompanhados de carta fechada que conterá nome, pseudônimo e residência do autor, que tem de ser brasileiro nato ou naturalizado.
- 6 — As partituras das peças premiadas ficarão propriedade do Departamento de Cultura, ao qual caberá também o direito de primeira execução, conservando após esta, os seus autores, a propriedade e direitos autorais de suas obras.
- 7 — O júri será composto de três membros, cabendo-lhe direitos soberanos de eliminação, distribuição dos prêmios e resoluções não determinadas neste edital.
- 8 — Os concorrentes, pelo ato de entrega de suas peças, entende-se que aceitam as cláusulas todas deste edital.
- 9 — Serão distribuídos dois prêmios não desdobráveis, sendo um 1.º prêmio de quatro contos de réis, um 2.º prêmio de dois contos de réis, além de prêmios de animação de um conto de réis cada um.
- 10 — O prazo para encerramento da entrega das peças é inapelavelmente o dia 31 de outubro de 1937, na Diretoria do Departamento de Cultura, à rua da Cantareira, 216.

São Paulo, 11 de Fevereiro de 1937.

Mario de Andrade
Diretor

Figura 4 – Regulamento do "Concurso de Peça Coral", publicado na Revista do Arquivo Municipal. Ano III, vol.XXXII, Fevereiro de 1937 (p.132)

Com o golpe de 1937 e a instalação do Estado Novo, o arco de sustentação política que mantinha Fábio Prado como prefeito e Armando de Salles Oliveira como governador desabou, levando com ele grande parte das ações iniciadas pelo Departamento de Cultura. Outras foram mantidas, como a Discoteca Municipal, a implantação do sistema de Bibliotecas Municipais (englobando a Biblioteca Pública Municipal Mário de Andrade e as bibliotecas de bairro e efetivada por Lei Municipal apenas em 2005!) e o Coral Paulistano. Seus desdobramentos e consequências para o Canto Coral em São Paulo (bem assim como em diversas outras áreas da cultura) fazem-se sentir até hoje.

Para além da afirmação de ideários nacionalistas tão presentes à época (primeiro Governo Vargas, na iminência da instauração do Estado Novo), mais diretamente representados pelo “cantar em português”, o processo implantado por Mário de Andrade por meio do Departamento de Cultura caracterizou-se pela sistematização e articulação de ações e projetos organizados no que foi uma das mais consistentes propostas de Política Pública para Cultura no Brasil. Mesmo que o termo “circuito cultural” não fosse utilizado ainda àquela época, as muitas ações do projeto andradiano – contemplando as dimensões dos processos de criação, difusão e circulação de bens culturais – fundaram as bases para sua instalação.

Constituiu-se em importante marco divisório que instaurou práticas modernizantes e abrangentes que caracterizaram de forma intensa esse período - quando cantar em português foi política pública (Moura 2012).

Após a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura, o principal acontecimento na área coral foi a criação do Coral Lírico Municipal em junho de 1939. Pelas informações levantadas no Museu do Teatro Municipal, a partir do livro *Um Século de Ópera em São Paulo*³² e de matérias em jornais da época, seu primeiro regente foi Fidelio Finzi – que trabalhava junto à companhia italiana liderada por Sylvio Piergili - enquanto que Armando Bellardi era o Diretor Artístico do TM; também não foram localizados atos oficiais

³² Cerqueira, Paulo O.C. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo, 1954 (ed. do autor).

de criação ou designação, mas desde o início de suas atividades sua função se mantém muito bem especificada: uma vez que as temporadas líricas oficiais constituíram-se em verdadeira tradição (iniciaram-se em 1874 e sucederam-se ininterruptamente até 1930 para retornar em 1933) contando com companhias profissionais normalmente italianas, a criação deste corpo estável visava suprir as deficiências de elenco de apoio nas produções operísticas – identificando uma articulação entre o poder público municipal e essas iniciativas privadas de produção musical. Há registro de reorganização dos corpos estáveis do Teatro Municipal (Cerqueira 1954, p.168), e que incluiu também a criação da Orquestra Sinfônica Municipal, que foi levada a cabo pelo então prefeito Francisco Prestes Maia “com o fim de dotar o teatro oficial da cidade de recursos próprios para qualquer iniciativa de vulto relativamente ao ‘bel canto’”³³, iniciando-se dessa forma a curiosamente denominada “Temporada Lírica Oficial Autônoma” de 1939.

III.2 - O intervalo democrático: 1946-64

Nas décadas seguintes, o grande avanço da produção cultural brasileira se deu no âmbito da iniciativa privada (Calabre, 2005) com o surgimento dos novos veículos de comunicação de massa (inicialmente o rádio, a partir da década de 1950 também a TV) que estabeleceram novas bases de produção e divulgação de conteúdos alinhados à indústria fonográfica cada vez mais fortalecida.

O intervalo democrático de 1946-64 caracterizou-se, pois, por menor intervenção do Estado nas questões de políticas culturais. Por um lado buscou-se uma diferenciação entre essa nova ordem institucional e as práticas centralizadoras e populistas da era Vargas; por outro, o alinhamento ao sistema cultural e de comunicação norte-americano determinou a incorporação de seus modelos estético-culturais, organizacionais e de consumo, constituindo-se em novo referencial irradiador desses modelos. À continuidade de ações iniciadas

³³ Ver Anexo IV - matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo de 18 de Agosto de 1939 (p.05).

anteriormente (atuações do SPHAN e do Instituto Nacional do Livro, por exemplo) soma-se, em 1953, o desmembramento do Ministério da Educação e Saúde, do qual surgiu, então, o Ministério da Educação e Cultura, e a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB, que foi considerado centro irradiador de um ideário nacional-desenvolvimentista (Rubim, 2007, p.105).

Em 1950, na gestão do prefeito Jânio Quadros, foi sancionada a Lei Municipal 3937 de 29 de Agosto de 1959, que em seu artigo 1º traz: “Fica criado o Coral Municipal, subordinado à Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação da Prefeitura de São Paulo.”; no artigo 4º determina que “Para a constituição do Coral Municipal aproveitar-se-ão os atuais componentes do Coral Lírico e do Coral Paulistano que tenham mais de dois anos de exercício efetivo”; no artigo 10º especifica que “O Coral Municipal será dividido em Conjunto Lírico, com 60 (sessenta) figuras, e o Folclórico-Madrigalista, com 34 (trinta e quatro)”, e em seu parágrafo 4º: “Como designação oficial, atribuir-se-ão especificamente os nomes de Coral Lírico ao Conjunto Lírico e Coral Paulistano ao Conjunto Folclórico-Madrigalista”³⁴.

Na década de 1950 os corpos estáveis do Teatro Municipal mantiveram-se em atividade e em constante movimentação, pois, apesar de numerosas produções e realizações, sua estabilidade existia mais em sentido oficial figurado do que propriamente real. Assim, em 1953, foi constituída a Associação dos Cantores do Coral Municipal de São Paulo; entre 1957 e 1958, começaram a surgir no noticiário matérias sobre projeto de lei para a reestruturação dos corpos estáveis “que inclusive resolve em definitivo sobre a situação dos integrantes desses corpos, ainda nesta semana será encaminhada ao prefeito para fins de apreciação e remessa à Câmara...”³⁵.

³⁴ Ver Anexo V – Lei Municipal 3937, de 29 de Agosto de 1959.

³⁵ Matéria publicada no jornal A Gazeta em 03/069/1957. Pasta de recortes de jornais, Museu do Teatro Municipal.

Nota-se aqui: a) a manutenção de estruturas oficiais criadas em 1935 (Divisão de Expansão Cultural, Departamento de Cultura); e dos nomes “oficiosos” dos conjuntos (Coral Paulistano, Coral Lírico); b) pela primeira vez e mesmo que genericamente, a limitante designação de orientação estético-musical (Conjunto Folclórico-Madrigalista); talvez tenha surgido, daí, a percepção dessa orientação oficial que teria sido estipulada desde sua criação.

III.3 - O período militar: 1964-85

A década de 1960 foi também palco de grandes transformações. Entre tantas outras, o rescaldo da era desenvolvimentista de JK, a experiência popular do governo Jango, o duro golpe de 64 e o nascimento de inúmeras ações culturais de caráter popular. Foram elementos importantes para a disseminação de conteúdos culturais na busca pela integração nacional: a virtual institucionalização dos meios de comunicação (concessões públicas para emissoras de rádio e televisão atribuídas sistematicamente a grupos alinhados ao regime); o fortalecimento do sistema de telecomunicações com a criação da Embratel e a Telebrás; e a consolidação da indústria cultural que instituiu um dos modelos de circuito cultural categorizado por Brunner como “puro”: o de empresas privadas organizadas a partir do mercado (descrito no capítulo II). Seus componentes simbólicos foram, sempre, considerados como de grande importância. A isso, opunham-se propostas verdadeiramente revolucionárias como, por exemplo, os Centros Populares de Cultura, ligados à União Nacional dos Estudantes.

A atenção à questão da identidade cultural, e seus desdobramentos como importante estratégia de construção da “identidade nacional”, esteve, desde logo, presente no período militar. Em 1966 foi criado o Conselho Federal de Cultura, que buscava agregar intelectuais e escritores respeitados e que contou, em sua primeira formação, com nomes como Afonso Arinos, Ariano Suassuna, Cassiano Ricardo, Gilberto Freyre, João Guimarães Rosa, Josué

Montello, Pedro Calmon, Rachel de Queiróz, Roberto Burle Marx e Rodrigo Mello Franco de Andrade, entre outros (Calabre 2008, p.04) ³⁶.

A partir do segundo período dos governos militares, entre 1969 e 1975, afloraram mecanismos anteriormente utilizados no governo Vargas e que se dirigem à intensa institucionalização dos meios culturais; além da utilização maciça dos meios de comunicação - notadamente os audiovisuais -, foram criados novos instrumentos de ação como a Fundação Nacional das Artes, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional³⁷, a Radiobrás, a Fundação Pró-Memória, o Centro Nacional de Referência Cultural e o Conselho Nacional de Cinema, o Conselho Nacional de Direito Autoral e a Embrafilme, entre outros (Rubim 2007, Calabre 2005, Miceli 1984).

Esse processo atingiu seu ponto alto em 1975, com o lançamento de documento intitulado “*Política Nacional de Cultura*”. Oficializou-se, por seu intermédio, a importância do tema Cultura para o regime militar que, àquela altura (início do governo Geisel) já projetava seu futuro em teses de “dissensão lenta e gradual” e, após, “abertura”. Trazia pressupostos, diretrizes e objetivos na sua apresentação assinada pelo ministro da Educação e Cultura, o ex-general Ney Braga (Moura 2010, p.236):

"O documento aqui apresentado, que recebeu a valiosa contribuição do Conselho Federal de Cultura, encerra a concepção básica do que entendemos por política de cultura; procura definir e situar, no tempo e no espaço, a cultura brasileira; explicita os fundamentos legais da ação do governo, no campo cultural; traça as diretrizes que nortearão o trabalho do MEC; detalha os objetivos e os componentes básicos da Política Nacional de Cultura; exprime ideias e programas; revela as formas de ação. [...] Traçamos cinco objetivos principais, começando com a própria reflexão sobre qual é o teor da vida do homem brasileiro, passando à preservação do patrimônio, ao incentivo à criatividade — especialmente pela capacitação de recursos humanos para a área da cultura —, à difusão da criação artística e à integração, esta para permitir a fixação da personalidade cultural do Brasil, em harmonia com seus elementos formadores e regionais".

³⁶ Como na era Vargas, a polêmica entre a oportunidade de realizar importantes ações culturais e o alinhamento a governos autoritários se fez presente. Além do viés conservador de muitos dos integrantes do primeiro Conselho Federal de Cultura (1966), há que se destacar: a) a busca em cooptar importantes figuras do pensamento brasileiro; e b) a fase em que se dá esta investidura, momento no qual a censura ainda não se coloca como sistemática e o regime ainda não teria atingido seu ápice em controle, perseguição e autoritarismo.

³⁷ Já existente como Diretoria, foi alçado à condição de Instituto em 1970.

Três aspectos podem ser considerados neste trecho: a) o governo (por meio do MEC) recebeu, para a elaboração do documento, “*a valiosa colaboração do Conselho Federal de Cultura*” – ou seja, não foi o CFC o responsável por ele, apenas “colaborou”, o que corrobora a precariedade dos mecanismos de participação da sociedade à época; b) a mesma busca pela identidade cultural totalizante se apresenta, na mesma direção de muitos autores que, desde o século XIX e sob a égide dos diversos matizes do Nacionalismo, tratavam da afirmação da unidade nacional, muito mais desejada que percebida, por meio de estratégias que visavam retomar a construção de uma narrativa da nacionalidade; c) contraditoriamente, e de forma característica dessa época, não contemplou a participação da sociedade em sua formulação apesar de preconizar o apoio e incentivo “sem a intervenção do Estado para dirigir a cultura” e oferecendo-se como meio de distribuição de benefícios “a todos os brasileiros” (Moura, 2010, p.237).

Se em sua formulação a Política Nacional de Cultura de 1975 trazia muitas das mazelas e vicissitudes características daquele período, há que se ressaltar a importância de se colocar a cultura como uma das questões importantes a serem consideradas no âmbito do papel do Estado junto à sociedade. Tal institucionalização seguiu os modelos implantados pelo governo Vargas e pelo Departamento de Cultura em São Paulo sob direção de Mário de Andrade, com a criação de diversos novos serviços oficiais estruturados de forma a funcionarem como organismos públicos de realização cultural. Contribuiu para que todas essas iniciativas, levadas a cabo durante esse período, se desdobrassem não apenas em resultados mais presentes no que se refere à prática e difusão de conteúdos culturais (consideradas todas as dificuldades ainda presentes à época - tanto materiais quanto políticas), mas também - muito importante - em reais expectativas de crescimento e desenvolvimento do setor cultural; expectativas que se transformaram em novas demandas e movimentos por transformações mais amplas e duradouras.

Nesse contexto foi criado em 1967 o Coral da Universidade de São Paulo – o CoralUSP, por iniciativa do maestro Benito Juarez e de José Luiz Visconti (membro da diretoria do Grêmio da Escola Politécnica). Atendia inicialmente a estudantes da Escola Politécnica e da Escola de Enfermagem e contou, desde seu início, com a participação de Levy Damiano Cozzella – professor, arranjador e compositor alinhado às orientações estéticas renovadoras do Movimento Música Nova (Moura 2011, pp.39-43). A partir de sua experiência como compositor erudito e de suas posições artístico-ideológicas dedicou-se, especialmente para o grupo, à criação de uma coleção de arranjos que se constituíram, nos anos seguintes, em importante referência para as práticas corais realizadas desde então. Para Camargo (2010), o viés político esteve intensamente presente nas primeiras atividades do CoralUSP em função do contexto geral de sua criação ao final da década de 1960³⁸, o que se refletiu na inserção de repertório cancionista que expressava esse momento:

“O Coralusp estava inicialmente ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) e aos centros acadêmicos, surgindo como reação ao endurecimento da ditadura militar instalada no país, incluindo em seu repertório os arranjos de canções da MPB com textos engajados politicamente nesta proposta” (Camargo 2010, p.14).

Outros criadores, como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira (também integrantes ativos do Música Nova e atuando no âmbito do curso de Música da ECA/USP), dirigiram-se à proposição de peças originais para coro contemplando a ampliação de recursos vocais, a inserção de elementos não musicais (ação cênica por parte do grupo, iluminação, projeção de imagens etc.) e a participação mais ativa e efetiva dos grupos intérpretes em sua realização, gerando resultados com alto índice de informalidade³⁹ (Moura 2011, pp.29-31).

³⁸ Notadamente a partir de dezembro de 1968 (com a promulgação do Ato Institucional no. 5 que determinou o fechamento do Congresso Nacional e a suspensão de praticamente todas as liberdades individuais) intensificaram-se as polarizações ideológicas entre o regime militar e o ambiente acadêmico/universitário, palco e cenário de algumas das mais significativas manifestações de protesto.

³⁹ O conceito de informalidade aplicado à produção vocal abrange um vasto conjunto de obras caracterizado pelo uso de recursos extra-musicais (iluminação, ação cênica, teatro musical, roteiro teatral), a ampliação das possibilidades expressivas da voz (técnicas extendidas), o emprego de notações não convencionais (grafismos, notação simbólica, notação verbal) e a abertura a indeterminâncias tanto no âmbito da realização quanto no de estruturação (Moura 2011).

Cozzella, por seu turno, privilegiou o formato de arranjo para suas criações corais nas quais aqueles elementos, representativos de um pensamento musical de vanguarda, articulavam-se a repertórios associados às práticas da indústria cultural de tal forma a criar ambientes sonoros críticos a esta⁴⁰ por meio da exposição de seus elementos de forma muitas vezes irônica, “criando uma poética singular que utilizou a ironia e a crítica como impulsos geradores de suas idéias musicais, algumas vezes carregadas de estereótipos da canção de consumo” (Camargo 2010, p.14).

Associando à expressividade vocal outros recursos, tais como os citados acima, e inserindo todas essas possibilidades em repertórios marcadamente variados e mesclados que englobam desde música renascentista - passando por importante repertório coral-sinfônico e chegando à tradição dos *negro spirituals*⁴¹ e às muitas vertentes da produção de música popular urbana, o trabalho constante realizado pelo CoralUSP, durante seus 45 anos de existência, tem contribuído para a formação de inúmeros cantores, regentes, compositores e arranjadores, bem como suscitou o aparecimento de grupos independentes a partir de seus quadros. Desde logo assumiu importante papel no circuito do Canto Coral em São Paulo por se oferecer como um verdadeiro laboratório para a realização de experimentos corais (aos níveis de composição e de arranjos)⁴². Além disso, aproveitando oportunidades surgidas e

⁴⁰ Uma única composição de sua autoria consta no Catálogo de Música Informal Brasileira (Moura 2011): *Ruidismo dos Pobres*, composta para coro misto a capela e dedicada justamente “ao Benito e ao coro todo da USP”; seu verbete no Catálogo traz o seguinte comentário: “Peça de resultados aleatórios, porém com estrutura fixa, valendo-se fundamentalmente de grafismos (colagens de letras e alguns símbolos) como notação indicando também a realização de dinâmicas, contornos melódicos e efeitos de densidades. Fonemas diversos servem de material para interpretações solistas e/ou de conjunto, segundo marcações cronométricas. Figuram na partitura também algumas sugestões para intervenções cênicas” (Moura 2011, p.115).

⁴¹ Tradição musical característica do Sul dos EUA, originalmente vinculada aos contingentes de escravos e suas coleções de cantos. Em contato com a tradição ocidental representada pela música sacra de igrejas reformadas essas produções incorporaram diversos elementos de organização melódico/harmônicos, resultando em extenso conjunto de cânticos, posteriormente harmonizados e muitíssimo realizados tanto em sua região de origem como ao redor de todo o mundo. Apresentam recorrentemente temáticas nostálgicas em forma de lamentos e expressões de esperança em interação com orações e preces. (Oliver 1980, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; vol.18, p.07))

⁴² Seu sítio oficial (<http://www.usp.br/coralusp/>) traz: “Inaugurou um estilo próprio sintonizado com sua época, em que as linguagens do clássico e do popular convergiam e apontavam para um caminho inédito na música coral brasileira”.

seguindo uma tendência que despontava naquele momento de corais realizarem viagens ao exterior (Coral Renascentista, de Minas Gerais, Cantoria Ars Sacra, de São Paulo, entre outros), realizou apresentações nos Estados Unidos, Europa, Argentina e em alguns países da África, e iniciou programação constante de encontros corais. Nesse sentido, a “Semana do Canto Coral da USP” foi durante muito tempo um dos mais importantes eventos corais da cidade congregando durante sete dias uma quantidade muito significativa de grupos de toda ordem (confessionais, universitários, independentes etc.) e com as mais diversas orientações artísticas⁴³.

À equipe original que trabalhou com Benito Juarez (entre os quais Damiano Cozzella, Elizabeth Rangel Pinheiro, Baldur Liesenberg) muitas outras se sucederam; e a partir de um grupo original, diversos outros foram criados de forma a atender ao crescente interesse despertado junto à comunidade USP⁴⁴. Em sua dinâmica foram contempladas, além da dimensão de performance, duas outras complementares: a formativa e a documental. Assim, diversas atividades foram criadas no sentido de capacitar qualquer pessoa interessada com o objetivo não apenas de garantir um determinado resultado técnico artístico dos grupos como também de incentivar e contribuir para a formação de novos músicos; e seu acervo foi organizado e disponibilizado à comunidade para pesquisa e consulta.

Importante ressaltar que, a partir da década de 1980, passou a integrar oficialmente a estrutura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, institucionalizando dessa forma seu desenho operacional e administrativo. Seus integrantes não necessariamente fazem parte dos corpos discente, docente ou técnico-administrativo da USP - as inscrições são regularmente

⁴³ Como coralista e apreciador, relembro a importância não apenas em participar da Semana como também da oportunidade de conhecer e acompanhar o trabalho dos mais diversos grupos que ali se apresentavam, à média de 4 a 6 por noite.

⁴⁴ Alguns deles inclusive tomaram rumo próprio, como aconteceu ao “CoralUSP Meio Dia” que, com a saída de sua maestrina Mara Campos da equipe tornou-se independente com o nome de “Som a Pino”. No Anexo VI encontra-se o atual quadro administrativo e artístico do CoralUSP.

abertas à comunidade em geral, atendendo um grande número de pessoas. Atualmente é constituído por 11 grupos num total aproximado de 450 coralistas.

Neste ponto é pertinente lembrar a instalação de uma narrativa da identidade nacional posta em prática no âmbito do Canto Coral a partir do projeto de Mário de Andrade em São Paulo e do Canto Orfeônico pelo governo Vargas - e calcada no alinhamento e interação entre conteúdos originados em culturas tradicionais/folclore e a tradição erudita de base europeia; e de como esse duplo sentido (expressão da nacionalidade / reconhecimento como música “artística”) vem sofrendo um processo de desconstrução. Nesse cenário a função da canção popular urbana representativa das diversas instâncias da indústria cultural, e mais especificamente sua manifestação no ambiente coral por meio de arranjos adquire grande relevância. Essa reflexão será encaminhada de forma mais completa no Capítulo IV, mas é importante ressaltar aqui o papel desempenhado pelo CoralUSP nesse processo; é certo também que não tenha sido o único espaço em que isso aconteceu - os trabalhos de arranjadores não vinculados a ele, como o de Samuel Kerr e outros são considerados também de grande importância. Contudo, as atividades contínuas e sistemáticas ao longo de mais de quatro décadas consolidaram essa posição.

De outra parte, há que se comentar uma questão que se refere à inserção à estrutura da universidade: embora tenha se constituído em importante organismo artístico não apenas para a comunidade USP como também para a dinâmica cultural da cidade, a articulação entre o CoralUSP e o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes (ECA) sempre se mostrou problemática (ou mesmo inexistente). O que poderia ter se estabelecido como uma ampla e abrangente plataforma de ação cultural baseada em um programa de Extensão Universitária nunca chegou a efetivar (uma vez que as ações extensionistas se pautam pela diretriz universitária da indissociabilidade entre as dimensões do Ensino, da Pesquisa e da Extensão). Isso ocorreu talvez como resultado de seu processo de instalação fortemente ligado à figura de seu fundador - maestro Benito Juarez, que não fazia parte do corpo docente da

ECA; talvez como decorrência do formato adotado em sua administração – após sua oficialização, diretamente ligada à Reitoria e, após, à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária; e/ou em função de outras circunstâncias menos objetivas, mas nem por isso menos consequentes, que determinaram sua autonomia e distanciamento em relação ao curso de Música. Em que pese a interação com diversos compositores docentes como os já citados Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes e a presença de regentes formados no Departamento de Música da ECA, o fato é que, desde sua criação, o afastamento em relação aos processos, normas e outros rituais acadêmicos formataram um modelo de atuação independente e singular.

Ainda, a estabilidade administrativa que permite planejamento a médio e longo prazos e garante a estrutura de funcionamento nem sempre se apresentou de forma plena. Até há alguns anos sua sede se encontrava no edifício da antiga Reitoria, local já reconhecido como ponto de referência do CoralUSP durante décadas; circunstâncias muito comuns na administração pública, advindas de mudanças em instâncias superiores da Universidade, determinaram sua transferência para um dos “barracões”, antigas estruturas “provisórias” que foram por sua vez praticamente todos demolidos. Assim, transferiu-se novamente a sede para o Auditório Camargo Guarnieri onde divide espaços administrativos (já exíguos) com a Orquestra de Câmara da USP. Apesar destas questões, o contexto de sua criação e funcionamento (ambiente universitário com independência do ambiente acadêmico / interação com grupos de compositores vanguardistas / sistematização de ações e atividades / grande amplitude de atuação / diversidade assegurada em seus projetos e repertórios / permanência e longevidade do programa) - bem como os resultados alcançados ao longo de mais de quatro décadas de existência – permitem inserir o CoralUSP entre as mais bem sucedidas experiências de política cultural voltadas às práticas do Canto Coral⁴⁵.

⁴⁵ No Anexo VII é reproduzido texto oficial de apresentação do CoralUSP, retirado de seu sítio na internet, e que traz prêmios recebidos, gravações realizadas e outras informações.

Outra iniciativa voltada às práticas corais se mostrou relevante para este estudo: o Movimento Coral do Estado de São Paulo. Teve início em 1979 no âmbito da Secretaria de Estado da Cultura, criada também nesse ano por ocasião do início da gestão de Paulo Salim Maluf como governador tendo como seu primeiro secretário o deputado Antonio Cunha Bueno⁴⁶. A concepção do projeto foi encomendada à professora Neide Rodrigues Gomes por Jonas Christensen, Diogo Pacheco e João Carlos Martins que articularam sua participação junto à secretaria recém instalada.

Teve como objetivo principal estimular o exercício do Canto Coral em todo o estado de São Paulo – “fazer o Estado de São Paulo voltar a cantar” (Guimarães 2009, p.22); para isso foram organizadas equipes compostas por regentes e professores de canto para atender demandas de capacitação técnica por todo o estado, bem como também na capital – fizeram parte delas Vitor Gabriel de Araújo, Luiz Fernando Marchetti, Alexandre Zilahi Jr., Marcos Júlio Sergl, Vera de Castro Marcondes e Caio Ferraz, entre outros.

Precisávamos formar professores de música com bons conhecimentos pedagógicos. Daí tivemos a ideia de ensinar pedagogia para quem conhecia música reciclando-os, e ensinar música para quem lecionava outras disciplinas (Gomes *apud* Guimarães, 2009 p.25).

Sua primeira grande ação consistiu na realização de um concerto natalino no Estádio do Pacaembu contando com a presença de aproximadamente 40 mil participantes vindos de diversas cidades paulistas, regido por Jonas Christensen nos mesmos moldes das grandes manifestações orfeônicas protagonizadas por Villa-Lobos quase quatro décadas antes⁴⁷. Aqui, também como na empreitada orfeônica, outra dimensão além da artística esteve presente – a prática de instrumentalização política das atividades musicais transparece nas diversas fontes

⁴⁶ Informações sobre a história da Secretaria de Cultura disponíveis em seu sítio oficial: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a943691925ae6b24e7378d27ca60c1a0/?vgnextoid=d173a00eeaf00210VgnVCM1000004c03c80aRCRD#.T-R3jXCMgcs>, acessado em 20/05/2012.

⁴⁷ Ver no Anexo VIII: matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo em 04 de Dezembro de 1979 com o título “Coral de 40 mil vozes, a cena prevista” (p.25); editorial do jornal Folha de São Paulo também de 04 de Dezembro de 1979; e anúncio da programação de Natal veiculado no jornal Folha de São Paulo de 02 de Dezembro de 1979.

consultadas, o que novamente traz à tona questões recorrentes sobre a conceituação, planejamento e sistematização de ações culturais no âmbito do poder público.

Como em outros projetos anteriores – o andradiano na década de 1930 e o CoralUSP a partir de 1967 – a busca por espaços de apoio e sustentação a importantes iniciativas corais dirigiu-se ao Estado (em suas mais diversas representações) como possibilidade de financiamento e suporte, e todos eles encontram, mesmo que parcial, ressonância em preceitos de organização de políticas públicas. Por um lado há que se considerar as oportunidades de implementar projetos importantes e significativos que dependem naturalmente de apoio estatal para se efetivar; por outro se ressaltam as vicissitudes de articular os interesses que nem sempre são de Estado, mas muitas vezes de Governo, aos objetivos culturais e artísticos. A dinâmica de interação entre esses dois pólos tem diversas facetas, todas complexas e matizadas e que dizem respeito não necessariamente à orientação político/ideológica dos agentes culturais, tampouco de seus alinhamentos estético/criativos; dizem respeito muito mais ao contexto de sua realização e aos interesses dele decorrentes (apoios e espaços conquistados, possibilidade de independência para organizar programação artística e também pedagógica, nível de exigência em contrapartidas políticas, cenário político, consistência técnica do projeto, etc.).

Ao mesmo tempo em que interagiu com esferas de interesse que extrapolavam os objetivos pedagógicos e musicais, o Movimento Coral do Estado pôde articular a criação de um novo corpo musical em São Paulo: o Coral do Estado, ainda em 1979. Concebido como um coro semi-profissional, seu primeiro regente foi o polonês naturalizado brasileiro Bruno Wysuj que no Festival de Inverno de Campos do Jordão daquele mesmo ano regeu o coro de bolsistas. Sua proposta foi a de organizar um grupo na forma de ópera-estúdio para a realização de repertório operístico junto aos conjuntos instrumentais da Secretaria da

Cultura⁴⁸. Teve em sua primeira formação 46 cantores (selecionados a partir de testes com mais de 500 inscritos) que estavam na categoria de bolsistas (assim como os integrantes da Orquestra Sinfônica Juvenil) e realizavam três ensaios semanais, no período noturno.

Após diversos problemas ocorridos com o programa de estréia (montagem da ópera *Ahmal e os Visitantes da Noite*, de Gian Carlo Menotti) Wysuj deixou a direção do grupo, sendo substituído por Oswaldo Sperandio (que à época contava 19 anos) de forma repentina e inesperada: “do nada, o Bruno virou para todo mundo e disse: ‘o Oswaldo vai ficar aqui no meu lugar, a partir de amanhã’... Eu tinha 19 anos e de repente caiu o Coral do Estado na minha mão, sem nenhum planejamento, sem nada” (Sperandio *apud* Guimarães 2009, p.34). Por sua vez ele seria também substituído, menos de um ano depois, por Jonas Christensen após desentendimentos com o regente e diretor da Orquestra Sinfônica do Estado, maestro Eleazar de Carvalho, por conta de uma demanda de repertório não atendida⁴⁹. Assim, esta primeira fase do Coral do Estado foi marcada pela interveniência de instâncias político/administrativas sobre o projeto cultural, a ponto de o grupo receber a alcunha de “Coraluf” por conta das inúmeras apresentações e participações em eventos por todo o estado de São Paulo nos quais os interesses artísticos quase sempre se faziam acompanhar de outros, de ordem política⁵⁰.

Nessa fase assumiu o perfil que lhe caracteriza até os dias de hoje: o de coro-escola. Diversos de seus integrantes, à época com cerca de 20 anos de idade, posteriormente ingressaram nos corais profissionais então existentes (Coral Lírico e Coral Paulistano), e as

⁴⁸ Tanto com a Orquestra Sinfônica do Estado quanto com a também recém-criada Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo, que teve John Neschling como seu primeiro regente (Guimarães 2009, p.27).

⁴⁹ “Fui chamado pelo Eleazar. Ele me comunicou que faríamos a Oitava de Mahler. Daí eu disse para ele que precisava consultar as pessoas do coro, pois tínhamos uma autogestão. Eu voltei para o ensaio e perguntei: ‘você quer?’ A gente ia fazer uma figuração, com mais uns dez corais. Todo mundo falou ‘não, não estamos interessados’. No dia seguinte ele me mandou embora. E fez a Oitava de Mahler”. (Guimarães 2009, p.39).

⁵⁰ Como relata Guimarães (2009), era comum realizarem-se apresentações do Coral do Estado em eventos como “missa de sétimo dia de um conhecido do governador e concerto em um clube privado, cujo programa trazia na capa a mensagem ‘por gentileza do Sr.Secretário, Deputado Cunha Bueno” (p.43).

experiências de treinamento em expressão corporal e teatral se constituíram em base importante para trabalhos e projetos futuros do grupo.

Em 1983 as mudanças políticas advindas da eleição de André Franco Montoro para o governo do estado refletiram-se também no Movimento Coral do Estado - na verdade, determinaram sua extinção. A triste tradição das políticas públicas no Brasil confirmou nessa ocasião sua validade: ao invés de reorganizar as diretrizes e redirecionar os objetivos e as estratégias a partir de um novo contexto, a opção por suspender definitivamente as atividades do projeto encerra em si a visão de ação de Governo e não de Estado. Há que se considerar o momento político do início dos anos 1980 em que as demandas e expectativas pela instalação de processos democráticos cresciam sob a perspectiva real de transformação das estruturas (ou ao menos, das estratégias) de poder desde 1964 vigentes, na qual a primeira eleição direta para governador em quase vinte anos significava passo importante para o que seria conhecido, um ano depois, como movimento “diretas já”; nesse sentido, e observando a situação após quase três décadas, pode-se buscar compreender que a decisão de extinguir o Movimento Coral do Estado aconteceu no bojo de uma necessidade política de marcar a mudança que se buscava e que no âmbito do governo do estado se desejava consolidar. Ainda, o viés marcadamente político e oficial resultado de um intenso alinhamento a um governo reconhecido à época como representante civil de um Estado Militar - assumido ou por vezes imposto às suas ações e às do Coral do Estado - certamente influenciou nessa decisão.

No entanto, o Coral do Estado permaneceu ativo e diretamente subordinado à Secretaria de Estado da Cultura. Não se sabe na verdade o motivo de sua permanência: se pela participação de seus jovens elementos; se pela caracterização como coro-escola; se pela presença de pessoas articuladas com a nova equipe de governo⁵¹, o fato é que manteve suas atividades. Experiência interessante foi desenvolvida então: o processo público de editais para escolha de projetos para o grupo com prazo determinado para sua realização; dessa forma o

⁵¹ Entre os cantores encontrava-se Cláudio Goldman, filho do então deputado federal Alberto Goldman que sempre militou ao lado de Franco Montoro – primeiro no MDB, depois no PMDB e em seguida no PSDB.

carioca Marcos Leite assumiu a direção e realizou “Força Estranha”, espetáculo que causou forte impacto no meio coral por conta da inserção de repertório de canções populares e da proposta de ação cênica do coro – que juntamente com as atividades do CoralUSP nessa direção tornaram-se referências importantes para a renovação da linguagem musical para coros. Após uma segunda experiência desse tipo a Secretaria de Estado da Cultura retornou ao modelo de contratação de regentes fixos tendo à frente Martha Herr e depois José Ferraz de Toledo, retornando também os repertórios alinhados ao campo erudito (contemplando peças tradicionais e outras do século XX).

III.4 - A redemocratização: 1985-1994

Nesse contexto, a década de 1980 representou a tentativa dessa reorganização - agora à luz de um iniciante processo de redemocratização que deveria também se estender às práticas de produção, difusão e consumo de bens culturais. Assim, é criado em 1985 o Ministério da Cultura; e em 1986 foi sancionada a Lei Sarney, que pretendia se oferecer como instrumento de uma nova relação entre o Estado e a Sociedade - uma nova situação na qual o incentivo para as produções culturais na realidade tinha como ponto de partida recursos públicos na forma de renúncia fiscal. Atualizada em início dos anos 90 como Lei Rouanet, permaneceu como a principal ferramenta de incentivo a produção cultural; porém, permite ainda hoje que projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (órgão colegiado do Ministério da Cultura encarregado de analisar os projetos que pretendam se utilizar deste mecanismo) sejam na verdade selecionados, realizados e geridos a partir da lógica do mercado⁵².

⁵² A aprovação do projeto pela CNIC não determina sua realização; apenas certifica que está apto a ser beneficiado. As áreas temáticas da produção cultural são divididas e contempladas em dois artigos distintos: no artigo 18 é possibilitada a isenção total dos recursos alocados; no 26, é permitida apenas isenção parcial. Explica-se, dessa forma, a patente preferência das empresas por projetos contemplados no primeiro. Na verdade, diversos editais (inclusive de empresas públicas) colocam como condição de participação em editais e concursos essa condição.

Na verdade, trata-se uma atualização do antigo mecanismo do mecenato tão presente desde os tempos imperiais, agora com participação ativa do mercado representado de um lado por grandes corporações cujos interesses voltam-se à divulgação de sua marca por meio de projetos credenciados como de responsabilidade social / cultural, e de outro por grandes escritórios de produção cultural que, articulando a relação com os verdadeiros realizadores culturais, viabilizam a realização de seus projetos muito mais no sentido de atender às demandas de sua carteira de clientes.

Outras propostas de âmbito estadual e municipal – a Lei de Incentivo à Cultura (de 1996) e a “Lei Mendonça” (de 1991), respectivamente – partem do mesmo princípio de isenção fiscal (no caso estadual sobre o ICMS; no municipal, do IPTU e ISS) (Ferreira, 2006, p.49); têm se mostrado como opções viáveis ao financiamento de projetos culturais, e se utilizam basicamente dos mesmos mecanismos – avaliação técnica dos projetos e a certificação que lhes permite captar os recursos junto a empresas e, em escala intensamente menor, junto a pessoas físicas.

Se essa década representou tentativa de transformar as relações sociais no âmbito cultural significou também um dos maiores reveses sofridos, por ocasião do governo Collor; de uma penada determinou-se a erradicação imediata de inúmeras atividades, projetos e programas em plena atividade e até mesmo de órgãos que há muito se dedicavam à preservação e apoio. Felizmente essa desarticulação foi transitória, porém suficiente para fragilizar ainda mais as estruturas oficiais e sociais na área.

Na área específica da prática do Canto Coral deve ser ressaltada a importante atuação da FUNARTE. Criada inicialmente com o objetivo de atender a demandas corporativas das classes musical erudita e de artes plásticas (Miceli, 1984, p.71), desenvolveu a partir da década de 80 importante projeto de edição de partituras - “Música Coral Brasileira”, que contou com peças dos mais representativos compositores como Almeida Prado, Aylton

Escobar, Gilberto Mendes, Henrique de Curitiba e outros⁵³; Além disso, os Painéis Funarte de Regência Coral percorreram o Brasil oferecendo cursos variados e a oportunidade de importante troca de materiais e ideias entre importantes professores, regentes e estudantes.

Em São Paulo cabe ainda menção ao projeto de Marilena Chauí à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, durante a gestão de Luísa Erundina (1989-92). Criada a partir da estrutura proposta por Mário de Andrade ainda na década de 30, oficializou-se como Secretaria apenas em 1975 (Ferreira, 2006, p.53), e para aquele período novas diretrizes foram estabelecidas:

- “socialização dos bens culturais através da extensão da programação cultural por toda cidade, especialmente nas áreas periféricas mais carentes, e da abertura de equipamentos para amplos setores da população, como o Teatro Municipal ou o Centro Cultural São Paulo. Essa diretriz visa também contribuir para a formação de público, como exemplifica o programa de Teatro, que já tingiu 130 mil pessoas, e criar “rotinas culturais”, sobretudo para setores que vivem situações de exclusão social;
- revelação da produção cultural oculta, seja de expressões da cultura popular, sejam aquelas resultantes do experimentalismo de artistas e grupos de vanguarda. Trata-se de permitir que essa produção tenha espaços de exibição e circulação;
- debate de ideias sobre os grandes problemas econômicos, políticos, sociais e culturais da cidade, do País e do mundo, feito especialmente através do Colégio de São Paulo e da rede de bibliotecas e centros culturais a ele ligadas por circuito interno de TV” (Ferreira, 2006, p.55).

Essas referências deveriam conduzir ao estabelecimento do que foi chamado por Chauí de “Projeto Cidadania Cultural”, que as seguiria no sentido de “criar mecanismos para que a sociedade, principalmente as camadas populares, se auto-organizassem com a intenção de propiciar condições para que florescesse o sentimento e a prática da cidadania participativa”⁵⁴.

Foram criadas as Casas de Cultura, espalhadas pelas regiões da cidade, os ônibus-biblioteca (como não se lembrar das bibliotecas circulantes de Mário de Andrade?), uma gibiteca e quatro centros culturais na forma de circo, cujas tendas acolhiam as mais diversas

⁵³ Esse projeto, bem como os Painéis Funarte de Regência Coral, foram retomados recentemente.

⁵⁴ Chauí, 1994; apud Ferreira, 2006, p.58.

manifestações⁵⁵. Na análise de Ferreira (2006, p.66), muitas dificuldades se apresentaram para a consolidação do projeto: inicialmente a distância existente entre a proposta política e sua implantação prática; e outras mesmo culturais, pois pregava uma mudança em paradigmas como a função e a postura de seus próprios funcionários e mesmo da estrutura administrativa pública⁵⁶.

Ao final da gestão diversas das ações foram descontinuadas: uma desejada cumplicidade a ser criada junto à população por meio do projeto Cidadania Cultural não se efetivou porque não foi possível consolidar o estabelecimento de uma política cultural clara e definida. Soma-se a isso o fato de que uma das principais características dessa experiência política foi o sempre presente dirigismo partidário, afetando diretamente a administração pública; finalmente, não teria alcançado totalmente seus objetivos por não ter criado “um processo cultural e sim político, como afirmou a própria secretária no texto *Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural* (1997) (Ferreira 2006, p.74)”.

III.5 - Após 1994

Nos últimos 20 anos o contexto de produção e reflexão culturais no Brasil tem passado por grandes transformações. Novas relações surgiram entre a sociedade, cada vez mais imersa em um contexto de Comunicação de Massa e Indústria Cultural; o pujante crescimento de um mercado consumidor de cultura orientou-se majoritariamente para produtos que obedecem à lógica da produção em série (padronização, ganhos de escala, centralização e unidirecionalidade) ao mesmo tempo em que novas possibilidades advindas do espantoso

⁵⁵ Relembro uma experiência pessoal: em 1989 fui contratado pela Secretaria Municipal de Cultura para trabalhar com um grupo coral a ser formado no bairro da Moóca; o Coral Comunitário da Moóca fazia parte de um projeto no qual seriam criados diversos grupos corais, por toda a cidade, em preparação para um grande evento coral no qual todos se reuniriam. Os ensaios aconteceram não no equipamento público esperado, o Teatro Municipal Arthur Azevedo, mas em um espaço ao lado, utilizado pelo Teatro Lírico de Equipe. Infelizmente, após três meses de atividade o grupo foi descontinuado e as poucas informações disponíveis davam conta da suspensão do projeto.

⁵⁶ Segundo Chauí, “o ritmo da cultura é incompatível com o ritmo da administração, a inventividade da cultura é incompatível com a rotina da administração e a infra-estrutura para que um projeto se realize é incompatível com os quesitos da administração” (apud. Ferreira, p.80).

desenvolvimento tecnológico permitiram a criação e desenvolvimento de redes sociais que permitem a troca de informações e a difusão de propostas artísticas e culturais as mais diversas e das mais variadas origens.

De outra parte a reforma administrativa levada a cabo na gestão de Fernando Henrique Cardoso na segunda metade da década de 1990 propugnava um novo perfil de atuação do Estado baseado em uma redução das atividades diretamente por ele realizadas; são dessa época a fase de privatização de diversas companhias estatais e a articulação de um arcabouço legal que permitisse a transferência de ações a entidades privadas sem fins lucrativos – as Organizações Sociais. Em meio a controvérsias sobre a oportunidade de transferir a entidades privadas ações que até então (e marcadamente desde o governo Vargas) eram por ele exercidas; sobre a eficácia dessas ações no âmbito estatal e sua desejada melhoria com essa transferência; e sobre o controle social necessário para garantir uso correto do dinheiro público, a Lei 9637, de 15 de Maio de 1998, regulamentou a existência e ação das O.S.

Para Azevedo,

“A organização social é uma qualificação, um título, que a Administração outorga a uma entidade privada, sem fins lucrativos, para que ela possa receber determinados benefícios do Poder Público (dotações orçamentárias, isenções fiscais etc.), para a realização de seus fins, que devem ser necessariamente de interesse da comunidade (Azevedo 1999, p.136).

Tem por premissa que estas instituições reuniriam condições de realizar as atividades antes efetuadas diretamente pelo Estado de forma mais eficiente “sem a necessidade de concessão ou permissão” (op.cit. p.136) valorizando as instâncias organizadas da sociedade civil, o chamado “terceiro setor”, que passaria a prestar serviços de interesse público. Como exemplo dessa nova forma de administração aplicada à área da cultura a própria Lei 9.637 traz expressa, em seu anexo, a extinção da Fundação Roquette Pinto (fundada em 1991 com o objetivo de gerenciar e administrar todas as empresas públicas de radiodifusão sob a

responsabilidade do Ministério da Educação e Cultura) e a transferência de suas atribuições para a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto⁵⁷.

Nesse contexto, e sob a concepção de um Estado muito menos realizador que regulador, um slogan oficial saltou à vista, ao final da década: “Cultura é um bom negócio”.

Rubim (2007, p.110) apresenta um quadro sintético da situação:

- “1. o poder de deliberação de políticas culturais passa do Estado para as empresas e seus departamentos de marketing;
2. uso quase exclusivo de recursos públicos;
3. ausência de contrapartidas;
4. incapacidade de alavancar recursos privados novos;
5. concentração de recursos. Em 1995, por exemplo, metade dos recursos, mais ou menos 50 milhões, estava concentrada em 10 programas;
6. projetos voltados para institutos criados pelas próprias empresas (Fundação Odebrecht, Itaú Cultural, Instituto Moreira Sales, Banco do Brasil, etc.);
7. apoio equivocado à cultura mercantil que tem retorno comercial;
8. Concentração regional dos recursos. Um estudo realizado, em 1998-99, pela Fundação João Pinheiro, indicou que a imensa maioria dos recursos da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual iam para regiões de São Paulo e do Rio de Janeiro”.

Nos anos 2000 assistiu-se a um incremento da injeção de recursos na área, em grande parte ainda sob a forma de renúncia fiscal com a Lei Rouanet⁵⁸, enquanto programas oficiais de incentivo à produção cultural, como o Cultura Viva, estão realizando um interessante trabalho de pulverização de recursos alocados diretamente junto a grupos e entidades produtoras culturais: os Pontos de Cultura, que atualmente somam mais de 2.500 em todo o país. Trata-se de uma proposta baseada em conceitos como "empoderamento" e "protagonismo sociocultural", e que transfere à sociedade civil organizada a prerrogativa de se organizar em torno de iniciativas as mais variadas - preservação de patrimônios culturais materiais e imateriais, formação de jovens, sistematização de informações referentes ao universo cultural, uso de tecnologias digitais etc., transferindo também responsabilidades

⁵⁷ Anexo IX - Brasil / Presidência da República. Lei Federal 9.637 de 15 de Maio de 1998. Disponível em : http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%209.637-1998?OpenDocument, acessado em 26/05/2012. Posteriormente essa Associação foi também extinta, dando lugar a uma nova empresa estatal: a Empresa Brasileira de Comunicação (EBC) que, a partir do governo Lula, retomou para a instância oficial suas atribuições.

⁵⁸ Segundo o então ministro da Cultura, Juca Ferreira, passou-se de R\$400 milhões, em 2002, para R\$1,2 bilhões em 2008 apenas por meio de renúncias fiscais aplicadas pela Lei Rouanet. In: *Revista Observatório Itaú Cultural* no. 07 (jan/mar2009). São Paulo: Itaú Cultural, 2009 (p.42).

quanto à gestão de recursos e a busca pela autossuficiência a médio e longo prazos (TURINO 2009, p.15 / 37).

Esse novo momento apresenta algumas questões ainda não totalmente equacionadas:

- a) uma vez que os recursos vão diretamente às organizações da sociedade civil, o controle e acompanhamento da gestão dos recursos é ainda um desafio;
- b) contemplando ações características de manifestações populares, o índice de organização e sistematização da gestão entre elas ainda é baixo, o que gera inconformidades com os sistemas federais de acompanhamento e avaliação administrativa;
- c) os convênios, no caso do Programa Cultura Viva, têm a validade de três anos, finda a qual se imagina que o projeto contemplado possa se manter de forma autossuficiente; porém, em grande medida esse objetivo também não tem sido alcançado (Turino 2009, p.41).

Ainda que possam ser observados grandes avanços na questão do apoio à diversidade cultural, capilarização das ações e recursos, reconhecimento das tradições populares como importante patrimônio cultural, conforma-se novamente aqui uma questão de fundo que diz respeito à noção de Política de Governo *versus* Política de Estado. Após o período de redução das atividades diretas do Estado para a área da cultura decorrentes da reforma administrativa levada a cabo durante a década de 1990 (que contemplou também a transferência de atividades e ações às O.S.), novamente observa-se um redirecionamento no sentido de ampliar a presença das instâncias públicas.

Por outro lado, outros fatores têm influenciado e determinado alterações significativas: mesmo após 08 anos de uma gestão continuada a partir de 2002 (no Ministério da Cultura Gilberto Gil foi substituído por Juca Ferreira, seu secretário executivo que acompanhou e deu seguimento aos principais programas e projetos), neste início de novo governo (e apesar de se declarar como de continuidade), uma grande movimentação do setor popular de produção

cultural se organizou devido às mudanças que vem sendo implementadas. Apesar de oficialmente terem prosseguimento, é nítida a alteração de rota e de prioridades, com diversos editais em suspenso e outros adiados.

Em São Paulo as atividades do Coral do Estado, iniciadas em 1979 e sujeitas a ordens diversas de interveniências e injunções políticas desde sua criação, sofreram nova transformação: o modelo de coro escola administrado diretamente pela Secretaria da Cultura perdurou até 2005, quando o grupo foi novamente transferido para outra esfera administrativa: a Universidade Livre de Música (ULM), estrutura criada pela Secretaria englobando a formação musical nas áreas erudita e popular; com Naomi Munakata como nova regente o coro teve reforçada sua diretriz formativa de coro-escola preparatório à atuação profissional e vinculado à coordenação pedagógica. Como definidor desse perfil, o nome do grupo passou então a ser Coral Jovem do Estado, que permanece até hoje.

Nova mudança administrativa ocorreu então em 2009 no bojo de um processo mais amplo quando o Governo do Estado decidiu adotar novo modelo de gestão: conforme apresentado acima, a transferências das ações e atividades realizadas pelo Estado a instituições privadas sem fins lucrativos, as Organizações Sociais. No que se refere às atividades formativas musicais levadas a cabo pela Universidade Livre de Música que englobavam do Coral Jovem do Estado – agora rebatizada de Escola de Música do Estado de São Paulo, EMESP - estas foram transferidas à Santa Marcelina Cultura.

Outro importante agrupamento coral foi criado na década de 1990: o Coral Sinfônico do Estado de São Paulo (em 1998), rebatizado em 2001 como Coro da OSESP. Tendo sempre à frente a maestrina Naomi Munakata seu principal objetivo, desde o início, foi o de possibilitar a realização de repertórios corais e coral-sinfônicos com alto grau de profissionalismo e apuro técnico⁵⁹; foi considerada também a inexistência, em âmbito

⁵⁹ “A combinação de um grupo de cantores com sólida formação musical com a condução de uma das principais regentes brasileiras faz do Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo uma referência em música vocal no Brasil”. Trecho do texto de apresentação no sítio da Fundação Osesp. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=corodaosesp> , acessado em 28/05/2112).

estadual, de um grupo com essas características – até então seu único grupo coral era o Coral do Estado (formado, como apresentado acima, por jovens bolsistas) - logo após renomeado Coral Jovem do Estado -, e todas as montagens orquestrais que demandassem atuação coral eram realizadas contando com parcerias junto à instância municipal para a participação dos corais Lírico e Paulistano ou mesmo na organização, para cada evento, de massas corais formadas por diversos grupos amadores e/ou semi-profissionais. Inicialmente subordinado à Secretaria de Estado da Cultura, a partir de 2001 passou a integrar o projeto da Fundação OSESP. Novamente aqui se encontra a figura de uma entidade privada sem fins lucrativos, uma O.S. de Cultura, exercendo atividades até então de responsabilidade direta do Estado seguindo os ditames da Lei Federal 9.637, de 15 de Maio de 1998.

Essa formatação possibilita maior agilidade em todos os processos envolvidos em sua gestão devido a não necessidade de observar todos os procedimentos legais previstos para os órgãos públicos no que se refere a contratações e prestações de serviço⁶⁰, desde a contratação de músicos e demais profissionais até a gestão de recursos financeiros advindos de doações e patrocínios (os projetos da Fundação OSESP contam regularmente com aportes financeiros resultantes de projetos de isenção fiscal, notadamente via Lei Rouanet). De outro lado o acompanhamento de todos esses mecanismos desenvolve-se de forma ainda não totalmente conhecida ou mesmo assimilada pelo conjunto da sociedade: os balanços financeiros e demais demonstrativos são publicados, mas o conjunto das ações operacionais, administrativas e de divulgação encontra-se no âmbito de gerência interna da O.S. que têm atribuição exclusiva sobre eles; dessa forma diversas decisões que dizem respeito a diretrizes de programação, determinação de prioridades e à realização de projetos de difusão e formação (diga-se, existentes e bastante divulgados pela Fundação OSESP) encontram-se subordinados em última instância a seu Conselho de Administração, formado por personalidades ilustres como

⁶⁰ E baseados no que preceitua a Lei Federal 8.666 de 21 de Junho de 1993 – a “Lei das licitações”.

o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (seu presidente), Pedro Moreira Salles (seu vice-presidente) Horácio Lafer Piva, Alberto Goldman, José Carlos Dias e Manoel Corrêa do Lago, entre outros⁶¹. Uma análise de seu estatuto revela ainda alguns outros detalhes de sua estrutura e forma de funcionamento:

- nele constam todas as atribuições do Conselho de Administração bem como de seu Diretor Executivo, por ele indicado; porém não há qualquer indicação de função de seu Diretor Artístico, subordinado ao Diretor Executivo e ao Conselho de Administração;
- o Conselho de Administração “é constituído por no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) membros, a saber: a) 55% (cinquenta e cinco por cento) serão instituidores da Fundação OSESP (sem menção a quem seriam); b) 35% (trinta e cinco por cento) serão eleitos pelos demais integrantes do Conselho de Administração, dentre pessoas de notória capacidade profissional e reconhecida idoneidade moral; c) 10% (dez por cento) serão eleitos pelos empregados da entidade”⁶²; não há indicação de participação de outras instâncias da sociedade, quer sejam públicas ou representantes da sociedade civil;

Criou-se, dessa forma, uma grande e sofisticada estrutura artístico-administrativa que gere o maior programa de música erudita no Brasil de forma paralela às instâncias oficiais, com articulações sistematizadas apenas em eventos como o Festival de Inverno de Campos do Jordão⁶³.

Quanto ao Coro da OSESP – e apesar da divulgação e o reconhecimento oficial de importância e qualidade – sua existência e atividades não se encontram descritas ou

⁶¹ Ver o Anexo X – Estrutura Administrativa da Fundação OSESP em 2012.

⁶² Ver o Anexo XI – Estatuto da Fundação OSESP em sua Cláusula Primeira, artigo 8º.

⁶³ Apesar da Secretaria de Estado da Cultura ter sua sede no mesmo edifício (complexo da Sala São Paulo), e de uma circunstância na qual boa parte do Conselho de Administração da Fundação OSESP é formada por afiliados e simpatizantes do partido político que há quase duas décadas se mantém no poder no estado.

contempladas em nenhuma parte do documento; ou seja, não se encontra abrigado na estrutura legal da Fundação OSESP (apesar de constar em todos os materiais oficiais de divulgação e no próprio sítio da Fundação). Não se pode afirmar que esse fato tenha causado qualquer efeito negativo às suas atividades; no entanto, demonstra que o desenho institucional da mais importante instituição coral-sinfônica do país não contempla em sua estrutura legal a totalidade de seus projetos, por mais reconhecidos que possam se mostrar.

De toda forma o grupo tem realizado programação intensa contando com participações em repertórios coral-sinfônicos e em concertos próprios, com reconhecida competência. Utiliza-se da mesma fórmula adotada por Mário de Andrade no início do Coral Paulistano na década de 1930: a partir do grupo geral foram selecionados alguns elementos que formam o Coro de Câmara – assim como os “madrigalistas” do Paulistano - destinado à montagem de repertórios específicos.

No âmbito das ações corais da Fundação OSESP deve-se destacar também as atividades do Coro Infantil (regido por Teruo Yoshida) que tem por objetivo iniciar crianças dos 7 aos 13 anos na prática coral, participando também de repertórios sinfônicos que demandam este tipo de agrupamento; e o Coro Juvenil (regido também por Naomi Munakata) que se caracteriza por dar oportunidade de seguimento à atividade coral aos que deixam o Coro Infantil e também a demais jovens interessados. Dessa forma a dimensão formativa ganha relevo: além dos benefícios já muito conhecidos que a atividade coral organizada e sistematizada promove para o desenvolvimento humano de forma geral, já há casos de ex-integrantes desses dois grupos que se tornaram músicos profissionais.

Certamente outras iniciativas realizadas em São Paulo tiveram (e ainda têm) importância e significação para o circuito do Canto Coral. Ações como o movimento Villa-Lobos (entre 1969 e 1971), o movimento Mário de Andrade (entre 1973 e 1975), foram exemplos de esforços para desenvolver e dinamizar sua prática; outras como o Coral do Museu Lasar Segall (com grande atividade durante mais de duas décadas) também realizaram

trabalhos significativos, assim como o Comunicantus – laboratório coral e projeto de extensão universitária ligado ao Departamento de Música da ECA/USP tem efetivamente conseguido levar a cabo seus objetivos. No entanto, como foi apresentado no início deste capítulo, quer por sua duração, quer por sua abrangência ou ainda pela caracterização primeira de seu escopo de atuação, não foram estudados sob o ponto de vista de ações de política pública, o que não significa que não tenham, cada um a seu tempo e com seus objetivos específicos, alcançado resultados relevantes.

Sobre as ações, projetos e programas apresentados algumas considerações são pertinentes. A primeira diz respeito à escolha pela criação de grupos e corpos (ao menos parcialmente) estáveis; parece ter sido esta a principal opção das instâncias públicas para alavancar e desenvolver o Canto Coral. A segunda, um pouco mais ampla, se dirige ao âmbito da formação e capacitação, oferecendo não apenas programação coral à comunidade, mas também proporcionando a ela a oportunidade de participação ativa por meio da realização musical democratizada. Em um terceiro nível, mais abrangente, colocam-se aquelas também preocupadas em incentivar a produção de repertórios específicos, quer seja de composições originais quer seja de arranjos de canções populares.

De todas elas, salta à vista a visão sistêmica apresentada pelo projeto de Mário de Andrade na década de 1930. Nele praticamente todas as facetas foram contempladas: aporte teórico para o estabelecimento de padrões de interpretação e realização (Congresso da Língua Nacional Cantada); pesquisa etnográfica que proporcionou organizar conteúdos e materiais de base para produção de repertório; incentivo à criação musical a partir desse material (concurso de peças corais, estímulo à presença desse repertório nos programas realizados); projetos de difusão em escalas diversas (programação de apresentações em espaços alternativos, criação da Rádio-Escola); oferta de atividade coral à comunidade (Coral Popular); por fim, criação de grupo profissional que pudesse realizar repertórios antes muito pouco apresentados ou mesmo inexistentes (Coral Paulistano). Ainda que outros programas e

projetos tenham se revelado capazes de abarcar algumas dessas dimensões com grande sucesso (como o CoralUSP), ou mesmo estabelecido novos referenciais de profissionalização e desenvolvimento técnico aliado a ações de formação (como o Coro da OSESP), a empreitada levada a cabo pelo Departamento de Cultura pode ser considerada como uma matriz de referência de fundamental importância, que influenciou e ainda influencia, por seus desdobramentos, a dinâmica das práticas corais hoje existentes.

Ao apresentar análise da estrutura de funcionamento e do formato de atuação de cada um daqueles projetos junto a comentários sobre diretrizes políticas nacionais em cada período, podem-se articular visões gerais do contexto de cada momento histórico a olhares mais particulares a cada um deles.

Assim, ao longo de nossa recente história das políticas culturais no Brasil pode-se evocar uma imagem pendular, em cujos extremos encontra-se de um lado a ação intensa e dirigista do Estado – basicamente representado pelos períodos autoritários, tanto na era Vargas como no período militar – e de outro a presença maciça de mecanismos de mercado regulando as práticas culturais – curiosamente, nos dois períodos com maiores liberdades democráticas. O período mais recente poderia representar a instalação de uma nova dinâmica de forças, reconhecendo os vetores da indústria cultural, mas buscando impulsionar novas direções a partir da ação direta da sociedade civil, do reconhecimento do valor de nossa diversidade cultural como principal patrimônio e da exploração das potencialidades advindas da utilização democrática das tecnologias digitais. Essa complexa interação de forças constitui-se em elemento fundamental para que um interessante processo possa se instalar tendo por base a constante transformação de nossa sociedade e suas demandas. Ainda como diz Teixeira Coelho: “Em resumo, política cultural que não fortaleça a sociedade civil e não atenda a seus interesses não tem mais razão de ser” (Teixeira Coelho 2007, p.17).

CAPÍTULO IV

Da Identidade Nacional à Diversidade Cultural

Neste capítulo serão apresentadas algumas considerações sobre os processos de constituição das identidades nacionais, sua efetivação no Brasil (a partir do século XIX e de forma mais consistente no início do séc.XX) e o processo de transformação em direção ao reconhecimento da diversidade cultural como bem cultural. O cotejamento dessas ideias com aquelas apresentadas no capítulo anterior pode ressaltar interessantes paralelos, relacionando determinadas iniciativas na área de políticas públicas como resultado de contextos históricos nos quais a noção de identidade cultural foi sofrendo transformações em seu significado e valoração.

Inicialmente propõe-se considerar a reflexão de Furtado (2012, p.38) sobre a interação entre estruturas sociais e econômicas e seus desdobramentos culturais: aborda as mudanças estruturais no sistema produtivo mundial que, a partir do final do século XVIII, passou a se basear no constante aumento de produtividade obtido pelas conquistas técnicas com consequente elevação e diversificação dos padrões de consumo. Dessa forma, o processo de modernização no Brasil teria se instalado na medida em que nossa produção, essencialmente agrária, destinava-se à exportação para posterior obtenção de bens cada vez mais diversificados e de serviços produzidos em outros países. Firmou-se assim, entre nós, uma “modernização dependente” com profundas e duradouras consequências:

“O distanciamento entre elite e povo será o traço característico do quadro cultural produzido pela modernização dependente. As elites voltam-se, como que hipnotizadas, para os centros da cultura europeia... o povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do atraso. Ignorado das elites, esse povo segue seu curso próprio, reforçando sua autonomia criativa e diferenciando-se regionalmente” (op.cit., p.39).¹

Novas transformações surgiram ao final do século XIX em decorrência da acentuação dos processos apresentados acima por Furtado, que tiveram na dimensão política (queda da monarquia) e econômica (alteração no padrão de utilização de mão de obra, alinhamento cada vez mais intenso à economia mundial) suas mais expressas manifestações. Como em outras

¹ Talvez aqui se encontre um dos elementos da gênese de nossa imensa diversidade cultural...

partes do mundo, a instalação de uma imagem de nação que pudesse representar essas transformações constituiu-se então em importante ferramenta de construção de ideários nacionais.

Alicerçando a construção de nacionalidades e determinando fronteiras cada vez mais definidas entre os estados modernos, no Brasil este processo trazia em seu escopo a necessidade de conhecer e por vezes imitar a modernidade europeia; mas a isso se somava agora outra demanda: “o moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro” (Canclini 1997 p.79). Assim buscou-se, ademais da expectativa de alinhamento ao moderno mundo europeu (presente desde os tempos imperiais), uma necessária distinção que pudesse lastrear o estabelecimento de uma narrativa nacional própria.

A própria noção de identidade também sofria mudanças. Inicialmente configurava uma percepção individual centrada basicamente nas experiências pessoais que concretizavam determinada visão de mundo, em ambientes microssociais muito estáveis como as sociedades pré-modernas europeias (Hall 2004, p.12) e os pequenos núcleos habitacionais/produtores, no Brasil. A partir do estabelecimento e fortalecimento de estruturas sociais mais complexas, em ambientes urbanos com maior entrelaçamento de relações e interdependências, o processo de identificação veio a assumir a função de intermediar a relação entre os sujeitos e as macroestruturas sociais, estabilizando as relações entre ambos.

Como consequência da necessidade de instituir um semblante totalizante da nação, no qual todos pudessem, mesmo que apenas oficialmente, se reconhecer, essa narrativa buscou atenuar, e mesmo apagar, as marcas profunda de antigas contradições que se perpetuaram em traços de nossa organização social, como apresentado acima por Furtado. Schwarz, (1977) em seu famoso ensaio “*As ideias fora de lugar*”, apontava enormes assimetrias entre influências modernizadoras e práticas arcaicas identificadas principalmente a partir do século XIX: “havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional”

(Schwarz, p.13); ao mesmo tempo em que a Constituição Política do Império do Brasil (1824) em seu Título Oitavo² contemplava princípios e conceitos apresentados pela Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão³, todo “este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles” (idem) ⁴.

Essa reflexão vai ao encontro das proposições de Renan (apud Hall 2004), segundo as quais três elementos se conjugam para estabelecer um discurso de cultura nacional como uma “comunidade imaginada” (ressaltando-se aqui a oportunidade deste termo): “as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança” (p.58). Ideologicamente idealizados e portadores, em si, dos conteúdos simbólicos representativos de uma desejada unidade, estes três elementos articularam a criação de uma narrativa coerente e convincente que agregou as expectativas por um imaginário comum. Por sua vez, este se consolidou a partir de uma “narrativa da nação” que contemplava conteúdos a serem reconhecidos e compartilhados por uma importância histórica (imagens, histórias, cenários, fatos) enfatizando nossas origens e retratando a identidade como primordial, atemporal e imutável. Como premissa e consequência, apresentava-se a construção de um imaginário identitário uno e estável: “Vivia-se uma época de certezas e nessas fases da vida de um povo as crises de identidade são fenômenos microsociais, que encontram espaço no plano da biografia, mas dificilmente no da história” (Furtado 2012, p.30).

² Ver Anexo XII - “Das Disposições Geraes, e Garantias dos Direitos Civis, e Políticos dos Cidadãos Brasileiros”, em que trata da inviolabilidade dos direitos civis e políticos com base na liberdade, segurança individual e propriedade..

³ Ver Anexo XIII - “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, de 26 de Agosto de 1789;.

⁴ Nesse cenário pleno de confrontos e antagonismos, Schwarz sinaliza e estuda ainda uma estratégia social que aparece como “nossa mediação quase universal”: o favor. Ele possibilitou a articulação e interação entre classes tão distintas como os latifundiários e os “homens livres” por meio da transferência (assimétrica) de facilidades, serviços, reconhecimento e autoestima. Os antagonismos tão presentes nesse contexto (ideias liberais modernizadoras sustentadas por interesses econômicos, sociais e ideológicos caracterizadamente arcaizantes) são então mediados por esta estratégia, criada de forma a possibilitar sua coexistência “pacífica” – da qual o *compadrio* é uma de suas mais comuns manifestações: “Sem prejuízo de existir, o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas” (op. cit. p.18). Ainda que não se constituindo objeto deste trabalho, é interessante notar como esta ferramenta de alinhamento social esteve presente em diversos momentos de nossa vida cultural – do Pensionato Artístico de São Paulo (décadas de 1910 e 20) a outros momentos, bem mais recentes.

A partir dos anos 1930 iniciou-se no Brasil processo de autonomização do sistema de produção cultural, alicerçado em novas percepções de dinâmica social desejadamente civilizatória e modernizadora ocorrida a partir do séc.XIX (Canclini 1997 p.84); como visto, estas se espelhavam, de início, em elementos característicos da modernidade europeia culta e, progressivamente, incorporaram conteúdos que propiciassem configurações próprias à identidade nacional brasileira.

Como fruto de seu tempo, e contribuindo para a instalação desse discurso narrativo, Mário de Andrade à frente do Departamento de Cultura promoveu inúmeras ações no sentido de instalar novos modelos de realização cultural baseados em conteúdos originados das tradições populares e folclóricas. O trabalho de registro de manifestações populares, objeto de ousados empreendimentos como as missões folclóricas de 1928 e de 1937-38⁵, por exemplo, tinha como objetivo primeiro constituir uma coleção de referências sonoras originadas das regiões norte e nordeste do país. Mas sua importância, para Mário, ia além: era sua intenção que, a partir dessas coleções, essa produção estivesse disponível e acessível ao maior número possível de músicos, estudiosos e compositores de modo a lastrear estudos e trabalhos acadêmicos que possibilitassem a apropriação e inserção dessas referências tradicionais à cultura “nacional” brasileira; ainda, era para Mário

“um material valiosíssimo para os compositores de música erudita. A utilização da variedade de ritmos e melodias populares como base de trabalho para esses compositores era uma das condições que se impunha ao desenvolvimento da música erudita ‘nacional’ (Abnadur 1992, p.136).

Dessa forma as atividades do Departamento de Cultura de uma forma geral - e aquelas voltadas às práticas vocais coletivas em particular, apresentadas no capítulo anterior - exerceram importante papel nesse processo que abarcou diversos segmentos da sociedade brasileira no bojo das transformações econômicas, políticas e sociais pelas quais o Brasil

⁵ A primeira realizada pelo próprio Mário; a segunda, organizada por ele e Oneyda Alvarenga, sua importante assistente junto à Discoteca Pública, e realizada por uma equipe composta por Luis Saia, Martin Braunwieser e dois técnicos de gravação como uma missão oficial do Departamento de Cultura.

passou nas primeiras décadas do século XX. Como consequência de sua participação nesse processo, o Canto Coral logrou alcançar um dos mais importantes espaços de significação social. O percurso de sua construção trilhava dois caminhos que constantemente se entrecruzavam:

- a) Incorporação consistente e reconhecimento da importância e pertinência de contemplar manifestações tradicionais e folclóricas como conteúdos significativos da cultura “nacional”, ao mesmo tempo difundindo-os como parte da narrativa nacional e se instituindo como uma de suas mais importantes manifestações dada sua natureza coletiva e socializante.
- b) Encaminhamento desse processo por meio da inserção desses elementos junto à música “artística”, de tradição erudita, amalgamando-os às práticas já reconhecidas; agora transformados pela prática erudita, valorizada e certificada, poderiam então revestir-se de sua importância e significação⁶.

O conjunto das ações realizadas na década de 1930 em São Paulo, assim como todo o projeto do Canto Orfeônico levado a cabo a partir do Governo Vargas em dimensão nacional, possibilitaram que o Canto Coral adquirisse um sentido de portador dos sentimentos da nacionalidade. Estes eram expressos por conteúdos “brasileiros” e “nacionalizantes” conferidos então às diversas práticas vocais coletivas numa importante incorporação de significado e sentido social que foi obtida e mantida por toda a primeira metade do século XX.

Num contexto de reconfiguração política mundial no ambiente do pós-guerra, e por conta da polarização leste-oeste estabelecida a partir dos anos 1960, na segunda metade do século XX a questão das identidades culturais ainda mantinha uma significativa área de influência (estabelecida a partir do século XIX com os movimentos nacionalistas pela Europa

⁶ Além disso, há que se considerar que a presença dessa produção, lado a lado com peças renascentistas e barrocas (herdeiras e portadoras precípuas da tradição erudita europeia) tinha também como resultado sua incorporação e inserção como realizações artísticas reconhecidamente de qualidade.

e também no Brasil, conforme apresentado acima), que orientou a implantação dos direitos culturais como a possibilidade da constituição de representações identitárias e a busca pela inserção e participação, nelas, de parcelas significativas da população. Se, para Mejía, um dos elementos dos direitos culturais como direito individual diz respeito à “possibilidade de participar da vida cultural da comunidade”, havia que se ter em mente a que comunidade se pertence, qual seu âmbito e como é estabelecida esta identidade.

Na Europa o ideário das identidades instalou-se como elemento basilar para o longo processo de constituição do Mercado Comum Europeu e, mais tarde, da União Europeia, enquanto na América Latina e no Brasil governos populistas ou mesmo declaradamente autoritários buscaram legitimar sua existência a partir da instalação de percepções aglutinadoras que buscavam delimitar o campo da identidade nacional via identidade cultural, com a realização de ações em diferentes graus de organização e amplitude⁷ - resultando, como visto, em narrativas nacionais idealizadas e idealizantes.

Nos anos 1970 ainda vigoravam no Brasil instâncias de certificação oficial para um conjunto de valores e ideais que contribuíam para o desejado estabelecimento de determinada identidade nacional, apesar da quantidade crescente de trabalhos realizados por importantes estudiosos tratarem os problemas de se estabelecer os limites e as características do que poderia ser chamado de Cultura Brasileira; entre eles, Dante Moreira Leite (com *O Caráter Nacional Brasileiro – História de uma Ideologia*⁸) e Carlos Guilherme Mota (com *Ideologia da Cultura Brasileira*⁹) buscaram lançar luzes sobre os processos de construção e instalação

⁷ Como decorrência disso, tornavam-se ao mesmo tempo excludentes: uma vez estipulados os limites dos conteúdos caracterizados como Cultura Brasileira (alinhados a um discurso altamente ideologizado), estes limites estabeleceram em nosso país uma visão maniqueísta que extrapolava a identificação pretendida entre a população e um projeto político determinando um desejo de afastamento de quem dele pudesse discordar - e um dístico da propaganda oficial característico no início dos anos 70 exemplifica este momento: “*Brasil: ame-o ou deixe-o*”. Do Capítulo II consta um panorama histórico das ações públicas para a área da Cultura no Brasil.

⁸ Apresentado inicialmente como Tese de Doutorado junto à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, sua primeira edição data de 1968 – e a quarta, “definitiva”, de 1983.

⁹ Apresentado inicialmente como Tese de Livre Docência junto à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em 1975, sua primeira edição data de 1977 – e a quinta, utilizada neste trabalho, de 1985.

de um imaginário nacional a partir de recortes específicos da realidade desde sempre plural e sincrética, tornados (idealmente) gerais e homogêneos, percorrendo as diversas fases do estabelecimento desses projetos e identificando seus personagens, contextos e desdobramentos. Moreira Leite analisa o fenômeno da busca pelo *caráter nacional brasileiro* perpassando recortes políticos, raciais, psicológicos e artísticos - estes, representados pela literatura que, em seu aprofundamento, “conduz à descoberta, não de peculiaridades do brasileiro, mas de sua humanidade no sentido amplo”; tudo considerado, Leite encaminha a questão sobre a validade de se considerar como reais algumas características atribuídas “ao brasileiro” de forma generalizante, e chega à conclusão da impossibilidade de atribuí-las a qualquer grupo (Leite, 1983, pp.364-5).

Mota realiza uma “história das ideias” (nas palavras de Alfredo Bosi, no prefácio à quinta edição), apresentando um roteiro no qual propõe “uma periodização da produção cultural” realizada entre as décadas de 1930 e 1970. Não aborda diretamente as manifestações culturais, mas os escritos sobre elas, “formulações oferecidas por escritos e depoimentos dos próprios agentes do processo cultural no Brasil nas últimas décadas” (Mota 1985, p.18); descreve a dificuldade em se deparar com percepções estabelecidas e cristalizadas em uma opacidade instalada, que impede a transparência de novas ideias. Essa opacidade é obstáculo para a percepção de contornos mais nítidos e prejudica a definição das imagens resultando em diagnósticos, formulações e conceitos genéricos que, se utilizando de termos como “cultura brasileira”, “cultura nacional” ou mesmo “aspirações nacionais”, “caráter nacional da expressão estética” e “consciência nacional”, têm em sua amplitude o elemento básico para expressão de sua carga ideológica (Mota, 1985, p.20). Em comum nos dois autores salta a constatação de reiterada utilização e validação de conteúdos que, embora possivelmente pertinentes e válidos enquanto manifestações específicas de determinados grupos sociais e/ou artísticos, por meio de projetos e construções ideológicas alçaram-se à categoria de

paradigmas e modelos totalizantes buscando alcançar unidades identitárias senão vazias, carentes de correspondências reais.

Em sentido diverso, outra importante referência no estudo bibliográfico sobre a questão das identidades culturais – este em nível internacional - vem de um ensaio escrito por Claude Lévi-Strauss em 1952 intitulado *Raça e História* por encomenda da UNESCO¹⁰; nele, apresenta algumas importantes questões que fomentaram discussões e desdobramentos pelas décadas seguintes e formula proposições que ajudam a entender esses processos. Ele parte da distinção entre *Raça* e *Cultura* para desconstruir noções racistas que atribuíam à mestiçagem os males da degenerescência à qual a espécie humana estaria fadada (Lévi-Strauss, 1976, p.53).

Após defender a existência de muito mais culturas do que raças, o autor expõe sua preocupação de que características culturais pudessem constituir alegadas categorias diversas (e diversamente valorizadas) de sociedades, grupos e cidadãos; após tantas batalhas - muitas ainda em andamento - para equacionar a questão de desigualdade entre raças, seria imperioso não se atentar para a diversidade das culturas como parte importante desse mesmo processo (op.cit, p.54). O etnocentrismo estaria então na raiz de todo o interesse pela legitimação oficial de determinada identidade; mais do que isso, pela supressão do direito mesmo à existência e também à coexistência pacífica e tolerante entre elementos, grupos e sociedades:

“E, no entanto, parece que a diversidade das culturas raramente surgiu aos homens tal como ela é: um fenômeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades; sempre se viu nela, pelo contrário, uma espécie de monstruosidade ou de escândalo; nessas matérias o progresso do conhecimento não consistiu tanto em dissipar esta ilusão em benefício de uma visão mais exata como em aceitá-la ou em encontrar o meio de a ela se resignar” (op.cit. p.59).

Tratando especificamente da diversidade das culturas, observa que se trata de analisar a interação entre sociedades contemporâneas entre si e mesmo no seio de cada uma, pois a questão da diversidade não pode ser enfocada apenas nas relações entre culturas; ela se

¹⁰ Organização das Nações Unidas para a Educação, a Cultura e a Ciência. O texto fazia parte, originalmente, da coleção *La question raciale devant la science moderne* publicada pela UNESCO em Paris, 1952.

apresenta em cada sociedade em função dos grupos que a constituem e que interagem de forma extremamente dinâmica, nunca estática (op.cit. p.56).

Principal órgão intergovernamental da área da cultura, a UNESCO - da mesma forma que encomendou em 1952 o ensaio de Lévi-Strauss sobre a diversidade e suas múltiplas decorrências para as sociedades atuais - realizou séries de conferências voltadas à discussão e encaminhamento de recomendações, declarações e pactos relativos ao reconhecimento e implementação dos direitos culturais; as diversas conferências realizadas até a década de 1970 ainda dirigiram sua atenção à preservação e garantia do direito à identidade cultural. Muito mais do que o conjunto de expressões e manifestações normalmente reconhecidas como artísticas, a noção de cultura como agente formador de identidades esteve muito presente nas discussões patrocinadas pela UNESCO nesse período e interagiu, em diversos momentos, junto a contextos políticos e sociais bem característicos e distintos¹¹; suas diretrizes estavam claramente direcionadas no sentido de inserir a questão das identidades culturais em processos de desenvolvimento econômico e social (Mejía 2009), e contribuíram para o estabelecimento de agendas nacionais e regionais de integração e desenvolvimento como, por exemplo, a criação do MERCOSUL¹².

Porém, a própria noção de cultura passou também por resignificação. Instâncias políticas de poder tendiam à manutenção de sua categoria de índice identitário, de elemento que forja identidades (nacionais, até as décadas de 1970-80) com caráter direcionador e por muitas vezes utilizado em sua função redutora. Ao mesmo tempo, cada vez mais trabalhos e estudos originados nas Ciências Sociais buscavam entender a extraordinária pluralidade e diversidade que não apenas subsistiam como resistiam e se intensificavam como vetores de

¹¹ Porém, em comum pode-se considerar que a ideia de o direito à cultura ser um direito individual dirige-se, por um lado, à institucionalização de uma visão restrita que acolhesse a noção de homogeneização cultural e, por outro, ao universo da produção e fruição em mão única: o artista/produtor cultural busca o apoio oficial para difundir sua produção, ao mesmo tempo em que ao cidadão deve ser franqueado o acesso a determinados bens culturais - porém, no papel de consumidor, relacionando-se com os bens e patrimônios simbólicos de forma passiva, como apresentado por Canclini em seu livro *Consumidores e Cidadãos* (Canclini, 2008).

¹² O Mercado Comum do Sul, formado por Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, foi resultado de longo processo de aproximação iniciado ainda na década de 1970 e resultou, em 1991, no Tratado de Assunção (Almeida, 2003). Recentemente deu-se também a inclusão da Venezuela no bloco, e a suspensão do Paraguai.

organização e representação social, notadamente - e não por coincidência - em camadas menos favorecidas da população.

Somem-se a isso as profundas transformações ocorridas a partir da década de 1990. Ainda que o modelo de fruição e consumo cultural tenha se mantido em grande medida nos moldes da indústria cultural por meio dos veículos de comunicação de massa instalados progressivamente durante todo o século XX, novas realidades se consolidaram. A fragmentação da antiga URSS, desconstruindo um imaginário mundial centralmente bipolar e possibilitando que muitas e diversas etnias buscassem seu reconhecimento também como nação; o desenvolvimento exponencial das tecnologias aplicadas ao tratamento e difusão de informações; o acesso cada vez maior a estas tecnologias por meio de dispositivos computacionais; o surgimento de novas modalidades de comunicação, com espaço e estímulo cada vez maior à interatividade e construção coletiva de significados – estes são alguns fatores que redirecionaram as atenções e percepções sobre o universo da cultura, e por extensão, dos direitos culturais¹³.

Em constante articulação com esses processos e em sistemas de mútua influência, observaram-se na América Latina iniciativas de redimensionamento e reavaliação do papel dos Estados em novas dinâmicas sociais, econômicas e políticas advindas desse novo contexto que comporta, cada vez mais, estratégias de participação popular e reconhecimento de demandas por longos períodos reprimidas. Assim, o papel (oficial) da cultura passou também a contemplar a condição de mosaico multifacetado no qual as mais diversas manifestações devam ter seu lugar, deslocando o foco da identidade para a diversidade:

“O mito das nações homogêneas começou a desvanecer, mais ainda, quando os movimentos sociais impulsionaram processos de reconhecimento e valorização das culturas ancestrais, de outras formas de ver e permanecer no mundo. Nos Estados não havia cultura, senão culturas. O mito fundacional da homogeneidade cultural, sobre o qual se construíram os Estados nacionais latino americanos, desmoronou-se.” (Mejía 2009, p.110, tradução minha).

¹³ As transformações culturais engendradas a partir do universo dos dispositivos tecnológicos de informação (as Novas Tecnologias Informacionais de Comunicação) foram apresentadas por Pierre Lévy em seu livro *Cibercultura*, que aborda o surgimento desse novo universo plural, colaborativo e transversal e seus desdobramentos que se apresentam na vida cotidiana de contingentes humanos cada vez mais expressivos.

Como importante exemplo desse redirecionamento, na década de 1990 a UNESCO patrocinou a criação e as atividades da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento; tendo como único representante brasileiro o economista e ex-ministro da Cultura Celso Furtado, a Comissão produziu um importante relatório intitulado “*Nossa Diversidade Criativa*” que atesta a necessidade de uma nova agenda de discussão e reflexão que contemplasse algumas das questões candentes ainda hoje:

“1) as tensões entre as tendências históricas da globalização e a fragmentação das subjetividades culturais ou políticas; 2) a agravação das desigualdades econômicas e como enfrentá-las de modo a aumentar o acesso dos menos privilegiados ao conhecimento, à informação e à cultura; 3) o custo ecológico do processo de investimento e da inovação tecnológica, e seus efeitos no plano internacional” (Furtado 2012, p.17).

No Brasil, especificamente, nada mais se fez do que reconhecer e legitimar a imensa diversidade cultural caldeada em quatro séculos de moagem e mistura – moagem de gentes e mistura de cores, sabores, saberes e querer¹⁴, que resultaram no sincretismo religioso, na mestiçagem e em outros fenômenos caracteristicamente incorporadores, em cada um deles, de contribuições diversas e distintas (poder-se-ia mesmo falar em uma *múltipla multiplicidade*...). Nesse novo cenário, o sinal valorativo atribuído à diversidade foi progressivamente sendo invertido: de explicação para situações de subdesenvolvimento em seus diversos níveis e de diversas de nossas mazelas a seu reconhecimento como elemento estruturante de nossa cultura (ou nossas culturas). E daí à sua legitimação como nosso patrimônio cultural mais importante e objeto de atenção para o desenho e a implantação de políticas públicas nos últimos anos.

Na esteira dessas mudanças as práticas corais também assumiram novas feições a partir da década de 1960 por conta de diversos fatores. O processo de aproximação às

¹⁴ Ver: Ribeiro, Darcy. *O Povo Brasileiro* (1996). Para ele este processo está em curso, e todos estamos dele participando - menos como estudiosos e pesquisadores, distantes o bastante para buscar captar as nuances e vieses, do que como sujeitos ativos integrados, com responsabilidades e atribuições. Em vídeos realizados a partir do livro, e também chamados em seu conjunto *O Povo Brasileiro*, é bem categórico: “*Preste atenção: o mais importante é inventar o Brasil que nós queremos...*”.

coleções de canções urbanas veiculadas pela indústria cultural iniciou-se num contexto de ampliação de sua atuação e influência; a atividade coral obteve assim certa autonomia tanto em relação ao ambiente religioso quanto à tradição erudita europeia. Registrou-se também, como outro elemento desse processo, a criação de grupos em novos e mais acessíveis ambientes como empresas, clubes e universidades.

Um conjunto de composições reconhecidamente alinhadas à nascente MPB trazia novas mensagens poéticas e políticas que, contempladas nos repertórios corais, lhes trouxeram novas cores. Surgia assim a prática dos arranjos corais, que teve e tem no CoralUSP (conforme visto no capítulo III) uma de suas mais sistematizadas e importantes iniciativas incorporando também as importantes dimensões de formação e difusão¹⁵.

Outra prática comum a partir dessa época foi a incorporação de elementos cênicos às realizações corais. Oliveira (1999) reconhece aqui duas categorias de realização: a cancionista e a vanguardista, a primeira sendo direcionada à interpretação das coleções de canções urbanas e a segunda como resultado dos diversos tipos de experimentos musicais alinhados a práticas eruditas contemporâneas. Este último constitui-se em outro viés importante a ser lembrado, pois diz respeito à apropriação por parte dos grupos corais de procedimentos e recursos expressivos que foram característicos da produção de música vocal erudita contemporânea que naquela década experimentou intensa atividade (Moura 2011, pp.39-49).

Nesta reflexão sobre a essas novas modalidades de realização coral pode-se buscar, ainda, alinhar um traçado de condução que passa pelos repertórios baseados em manifestações de culturas populares e tradicionais – como aquelas resultantes das ações empreendidas no final dos anos 1920 e mais intensamente a partir de 1930. Essa produção, de caráter erudito baseado em temas e motivos populares, teria em comum com a MPB dos anos 1960 um apelo a elementos sonoro-musicais característicos dessas tradições, a regionalismos

¹⁵ Além da produção de Damiano Cozzella junto ao CoralUSP, há que se ressaltar também a atuação de Samuel Kerr como regente e arranjador que desde a década de 1960 – quanto esteve à frente do Coral da Faculdade de Medicina da Santa Casa de São Paulo - também se dedica à produção de arranjos corais.

e manifestações “legítimas” de nosso povo.

A incorporação desses elementos, significativos de uma época em si transformadora e transgressora, fez-se sentir de forma intensa junto às práticas corais (Fernandes 2003, pp. 07-10). O denso contexto político, a sede de experimentação musical, a amplitude de ação da mídia de comunicação de massa e o surgimento de uma produção cancionista de alta qualidade interagiram como vetores de transformação do Canto Coral no Brasil. Quer por suas novas possibilidades expressivas, quer pela oportunidade de socialização de atividades artísticas ou ainda como forma de livre expressão de ideias em momentos marcantes de nossa história, resultou em intensa alteração nos modos de sua produção, realização e consumo.

Dessa forma observa-se a ocorrência de um primeiro e importante processo de desconstrução daquele sentido social instituído no início do século XX para as atividades corais. No momento em que sua prática se socializa e recebe influências tanto ao nível dos repertórios quanto dos recursos empregados, e busca responder a novas demandas, sua função também se altera. As cores oficiais que buscavam avivar memórias identitárias nacionais se esmaecem como resultado da apropriação destes elementos e (de forma não excludente) como fruto também de uma outra apropriação: a socialização não oficial proporcionou os espaços e interstícios nos quais a diversidade encontrou possibilidades de se instalar. Assim, o Canto Coral deixava de representar uma identidade cultural nacional baseada nas tradições folclóricas amalgamadas a práticas eruditas; passava, cada vez mais, a expressar as mais diversas identidades presentes na sociedade.

CAPÍTULO V

Canto Coral como Circuito Cultural Híbrido

Como visto no Capítulo II, ainda que os circuitos culturais tidos como “puros” possam subsistir, suas dinâmicas são cada vez mais alteradas por articulações resultantes de novos contextos sócio-econômicos e culturais característicos da pós-modernidade. Assim, elas favorecem ou mesmo demandam interação entre elementos originados de uns e outros (no âmbito dos agentes, das instâncias organizativas ou mesmo dos modos de produção, difusão ou consumo). Por exemplo, são cada vez mais comuns circuitos culturais nos quais as práticas de mercado explorem ou interajam com processos típicos de modelos associativo-comunitários (geralmente dando grande ênfase à “responsabilidade social”, “cultural” ou “ambiental”).

Considerando sempre a presença das mais variadas e agudas assimetrias nas condições de realização e acesso como um dos resultados desse modelo de desenvolvimento econômico, para Canclini o contexto mais geral no qual se inscreviam diversos países da América Latina na década de 1990, e que dizia respeito à questão da pós-modernidade e seus processos, fazia-se representar pelas condições segundo as quais “as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar” (1997, p.17), conforme discutido no capítulo anterior.

Nessa trajetória instalaram-se contextos de constante transformação nos quais está presente grande dose de “incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade”, que “deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (p.18).

Não se trata de estudar como setores hegemônicos processaram simbolicamente os conteúdos originados de outros estamentos sociais com o objetivo de instalar novas referências com base em uma narrativa de identidade nacional¹. Também não se deseja aqui retratar ou certificar conjuntos de repertórios que tragam em si as marcas de mestiçagens tradicionalmente rotuladas como “erudito / popular” e “folclórico / erudito”, por exemplo, e que expressam dicotomias e oposições já desgastadas. Trata-se de reconhecer o duplo

¹ Como ocorreu na primeira metade do século XX com as diversas práticas do Canto Coral em sua relação com os projetos do Canto Orfeônico e aquele empreendido em São Paulo por Mário de Andrade.

(quando não triplo) sentido das interferências e influências gerado a partir de seu cruzamento: “Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los” (p.19). Dessa forma, busca entender os processos pelos quais os saberes e heranças tradicionais dialogam com produções mediadas pelos recursos tecnológicos e característicos da indústria cultural; e de que forma as coleções de conhecimentos considerados cultos interagem com ambos.

Canclini propõe uma visão sobre os processos de modernização nos países latino-americanos evitando buscar os elementos que caracterizariam uma substituição dos conteúdos e manifestações tradicionais por outros tomados como modernos (em virtude de seu alinhamento a padrões cada vez mais globais, mediados pela tecnologia). Ao contrário, apresenta um conceito que será tomado como ponto de partida para estudar nossa realidade e as práticas corais em nosso meio: a “*heterogeneidade multitemporal*”.

Segundo esse conceito, modos de produção e difusão distintos, produções tradicionais e étnicas coexistem junto a outras esteticamente exploratórias; as disparidades se apresentam não mais como opostos dualistas, mas como possibilidades de absorção de conteúdos que antes representavam singularidades independentes. Nesse conceito incidem dois níveis de miscigenação: a interação entre mais variadas manifestações de cada período histórico e a presente como fruto da incorporação de elementos representativos dos diversos períodos de nossa história, em viés acumulativo. O que se apresenta como resultado não se caracteriza pelo amálgama cultural anteriormente desejado, pois este partia de uma referência central (no âmbito coral, a tradição erudita europeia) que absorvia e transformava os elementos “nativos”, mas que buscava manter no todo a sua essência; antes, assemelha-se a um mosaico, uma colcha de retalhos que adquire personalidade própria.

Teixeira Coelho (2004) apresenta os produtos híbridos como portadores de novas formas de organização e representação, que “geralmente circulam irresolvidas pelos campos da cultura organizacional e institucional”. Como catalisadores das tensões entre os padrões

estabelecidos e as novas realidades que irrompem de forma não controlada ou programada, seriam “os parteiros da cultura emergente, tornando-se pontes privilegiadas entre o latente e o patente” (p.112).

De outra parte, e mais especificamente sobre a produção artístico-musical, Vargas (2007) aborda o fenômeno dos hibridismos na canção popular que, como se verá adiante, constituiu-se em referência fundamental para as diversas práticas corais desde a década de 1960. Reforça a ideia da instalação de novos espaços culturais como resultados de múltiplas e simultâneas relações de influência entre elementos de tradições poéticas cultas, absorção de conteúdos de origem folclórica e aproximação aos padrões de produção e consumo da indústria cultural. Neles a produção musical não se orienta mais a partir de concepções lineares de evolução, incorporando as noções de fratura e deslocamento fruto da multiplicidade e heterogeneidade: “Os momentos exemplares de síntese na música popular comprovam a prática constante e intuitiva do experimentalismo na linguagem da canção e suas imbricações estético-culturais (p.26).

Os fenômenos e expressões de hibridismo instalaram-se, então, como resultado de relações assimétricas entre elementos e conteúdos representantes de diversos segmentos culturais - relações essas que, anteriormente, eram moduladas prioritariamente no âmbito de cada segmento em separado que agora ocorrem em zonas mistas de representação social e condicionam a criação de novos sentidos. Essa referência permite abordar as diversas modalidades de práticas corais de um ponto de vista mais amplo, contemplando suas variações e as proposições de novos formatos.

Uma observação oportuna dá conta da incidência variada de elementos híbridos, em diversos níveis, em produções culturais. Em outro estudo (Moura 2011) pude apresentar a aplicação do conceito de Música Informal a determinada produção vocal característica de processos exploratórios contemporâneos (não por coincidência, também a partir da década de

1960 no Brasil)². Foi considerada ali a extrema variabilidade quanto aos níveis de apropriação de novos recursos de composição, notação e realização musicais, e o quanto estes processos também se pautaram pela alteração das relações entre compositores, intérpretes e públicos. O termo encontrado para contemplar aquele universo de propostas – Música Informal – não buscou prioritariamente determinar categorias fixas de inclusão ou exclusão, mas desenhar as múltiplas gradações em sua representação. Dessa forma também podem ser analisadas as diversas incidências híbridas: não como uma categoria identitária (pois, metalinguisticamente, se afasta e, ao mesmo, transpõe as fronteiras do termo), mas como um campo de possibilidades, das mais simples e diretas às mais complexas em sua dimensão estrutural e representativa.

Outra importante dimensão dos processos sociais na realidade pós-moderna diz respeito às alterações ocorridas no conceito de identidade cultural nacional. Como apresentado no capítulo anterior, ao longo do século XX esse conceito deixou de se apresentar como eixo estruturante das iniciativas públicas para cultura em favor da ideia de diversidade cultural que contempla inúmeras identidades (estas, não mais nacionais, mas ainda coletivas).

Esse fenômeno pode ser abordado do ponto de vista da fragmentação e do deslocamento que o conceito de identidade cultural vem sofrendo, e que interage com a ideia de *heterogeneidade multitemporal* apresentada por Canclini. Segundo Hall (2004) o caráter da mudança que emerge no panorama pós-moderno resulta do processo de globalização a que as identidades culturais nacionais foram submetidas ao longo do século XX (p.14), tornando-se muito menos estáveis e sujeitas a um processo contínuo de transformação baseado em rupturas, deslocamentos e descontinuidades³. Com isso o padrão estabelecido de nação como

² E que, de outra parte, diz respeito também ao universo de transformações pelas quais as dinâmicas de produção artística tem passado desde então. Constituído-se em um novo espaço de representação e expressão musical, a produção de Música Informal contemplou a inserção de elementos que já se dirigiam à hibridização, como a mescla de sonoridades das mais diversas origens, uso de recursos extra-musicais como ação cênica e iluminação, descentramento do papel do compositor e do regente, criações coletivas etc.

³ Se o conceito de cultura nacional teve papel importante para a instalação do sistema produtivo moderno baseado na industrialização, fornecendo estruturas sociais e culturais definidas que permitiram sua organização

categoria discursiva construída sofreu a ação de vetores desagregadores na medida em que interagiu e se contaminou com outro discurso, igualmente construído: o da diversidade (conforme se viu no capítulo anterior), que progressivamente se estabeleceu como valor positivo de patrimônio cultural.

Nesse contexto dois processos incidentes também sobre as práticas corais, assim como a diversas outras modalidades artísticas, podem ser observados segundo Canclini (1997, pp.302-312):

- Desterritorialização: os repertórios já não portam representatividade regional/nacional que contribuiriam para estabelecer sentimentos de pertencimento e identificação;
- Descolecionamento: contempla a desestruturação das coleções referenciais anteriores que determinavam não apenas a estruturação de categorias como estilos e gêneros como também escolas, movimentos e a própria noção de identidade.

Paralelamente, o parâmetro de desenvolvimento da sociedade foi sendo pautado pela utilização cada vez mais intensa de meios tecnológicos de produção e distribuição. Instalou-se, progressivamente, o paradigma da modernidade tecnológica moldando e definindo os processos de produção cultural e atuando curiosamente em direções opostas: por um lado impondo limites e condições para a participação efetiva no sistema (acesso aos meios de produção e difusão, adequação aos padrões de estilização estética) e por outro desencadeando intersecções inéditas entre os mais diversos conteúdos originados de campos até então conformados em fronteiras razoavelmente definidas. Relembrando Pierre Lévy (1999), anoto que esse processo tecnológico, ao mesmo tempo em que não necessariamente determina o surgimento de novas modalidades expressivas híbridas, condiciona os ambientes nos quais elas se darão.

(Hall 2004, p.49), nas últimas décadas esse paradigma tem sido corroído por pressões originadas no processo de globalização (instalação de mercados globais, interdependência, capilarização dos meios de consumo simultaneamente à concentração dos meios de produção). O sistema produtivo, representado por suas mais diversas categorias, tornou-se mais amplo e muitas vezes mais consistente que muitos estados nacionais, ultrapassando suas fronteiras e tornando-as menos definidoras de referências socioculturais.

A partir dessas considerações julgo pertinente enfocar as diversas práticas corais realizadas em São Paulo não apenas como o resultado do esforço individual de artistas com projetos estéticos definidos. Nem como fruto da transmissão sistematizada de um determinado conjunto de referências, valores e conhecimentos (que naturalmente podem estar alinhados aos primeiros); nem ainda como consequência de tarefas profissionais formalizadas ou de ações em maior ou menor grau sistematizadas sob a égide do Estado. A dimensão coletiva da ação coral pressupõe interações múltiplas entre os seus mais diversos participantes (internas); entre estes e o(s) grupo(s) ao(s) qual (is) representam e dialogam diretamente; e finalmente entre os dois primeiros e a sociedade de uma forma mais geral. Inserem-se assim num emaranhado de interações, influências e reciprocidades que desenham poucas linhas retas ou mesmo convergentes: antes, observa-se a obliquidade e o entrelaçamento que resultam em nós – um amarrado de cruzamentos diversos, nem sempre intencionais ou premeditados.

Dessa forma, esboçam-se já algumas características de sua natureza híbrida. Referem-se a um sistema de relações ambíguo e assimétrico, e se utilizam de elementos de organização por vezes muito antigos: alguns deles, como a figura de um regente ou maestro, por exemplo, se remetem ao período do classicismo do século XVIII.

Por um lado mantêm os privilégios do saber e da técnica simbolizados na figura do regente que, geralmente de forma unidirecional, constrói, a partir de sonoridades idealizadas, formas tradicionais de produção e circulação que se constituem em espaços ritualizados de reconhecimento social por sua qualidade artística. Por outro reconhecem novos contextos baseados no sistema de produção industrial que determinam novas demandas (repertórios, sonoridades, arranjos de canções populares), por vezes baseadas na busca de aproximação ao público e mesmo na necessidade de contemplar expectativas dos próprios integrantes. Remeto então à noção de *heterogeneidade multitemporal* agregada aos deslocamentos da noção de identidade nacional para abordar as realidades vivenciadas em grupos de organizações não diretamente envolvidas no fazer artístico como corais de empresas, de clubes e outras

instituições; e também a diversas outras situações como o CD gravado pelo Coro da OSESP, intitulado *Canções do Brasil*, no qual o grupo interpreta diversos arranjos de canções⁴, e na presença desse tipo de produção em programas dos mais variados tipos de agrupamentos corais.

A realização de música popular urbana - originalmente pertencente ao campo da indústria cultural⁵ - pelos grupos corais não representa o aparecimento de um produto híbrido pelo simples fato da inserção desse tipo de produção em repertórios antes concentrados nas tradições eruditas ou mesmo nas recriações “eruditizadas” de temas folclórico-tradicionais. Ou seja, a hibridização não se caracteriza pela construção de repertórios “miscelânea”. O que torna essa produção híbrida, entre outros fatores, é o fato de que no processo de sua ressignificação para a estrutura e dinâmica do discurso coral, ela se transforma: fornece apenas uma referência incompleta dos conteúdos de referência; apresenta-se deslocada de seu contexto de origem (modos de difusão e consumo), assim como sua identidade inicial; cria uma atmosfera sonora totalmente diversa por conta das mudanças tímbricas resultantes da escrita vocal (muitas vezes a capela) e de sua realização ao vivo.

A categorização dos arranjos corais como produção híbrida foi objeto de estudo de diversos autores (Oliveira 1999, Fernandes 2003, Souza 2003, Camargo 2010, Camargo/Ricciardi 2011), com enfoques que variam de sua utilização em processos educacionais ao seu aproveitamento no contexto de produções corais cênicas. Sua natureza heterogênea já foi reconhecida como responsável pela criação de novos significados tanto para a atuação dos grupos quanto para este tipo de realização. Fernandes (2003) realizou estudo sobre a produção de arranjos na cidade de São Paulo⁶, levantando os principais

⁴ *Canções do Brasil* – Coro da Osesp sob regência de Naomi Munakata. Selo Biscoito Fino / Fundação OSESP, 2009 (AB0000500).

⁵ E considerada aqui inicialmente como a produção de MPB característica dos anos 1960-70, posteriormente tendo sua amplitude alargada assim como a aplicação dessa sigla nas duas últimas décadas.

⁶ Em sua dissertação de Mestrado realizou estudo comparativo entre a prática de arranjos corais em São Paulo e Buenos Aires, no âmbito do Prolam – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da

motivos de sua inserção nos programas corais. Para ele, fundamentalmente, isso se dá por conta do “gosto dos cantores por este tipo de música”, além da “familiaridade com as canções como fator decisivo para uma aproximação dos cantores com a linguagem musical” (p.18); e seu processo de desenvolvimento “pode permitir a criação de um produto artístico de características novas que incorpora ao mesmo tempo elementos das duas linguagens, mas já não é mais nenhuma delas” (p.94).

Como consequência natural, as opiniões sobre esse processo abrigam também uma grande diversidade. Em direção diametralmente oposta a Fernandes, para Camargo e Ricciardi (2011), a gradual inserção desse tipo de produção determina grave alteração nos padrões de realização, pois os aproxima indelevelmente daqueles praticados na MPB, “ignorando assim os mais complexos e diferenciados processos da *poiesis*, da *práxis* e da *theoria* musical no Brasil, desde os tempos coloniais até outras realidades da música de concerto contemporânea” (p.158). Condenam ainda a proliferação dessas atividades em um ambiente que passa por momentos de “desengajamento político” e que se aproximam do “entretenimento mediano” (p.163) e “afastando os coralistas e o público dos desafios e da fruição estética provocados pela composição original para coral” (p.164).

Ora, apesar da consistência e pertinência dessas observações - verificáveis em diversas circunstâncias e ocasiões em que grupos corais se utilizam de arranjos de canções urbanas – é importante lembrar que: a) nos processos de hibridização seus resultados cada vez mais se afastam não apenas das realizações originais como também de seus instrumentos de análise; e b) certamente há realizações que podem ser descritas como empobrecidas, rasas ou inconsistentes, mas seguramente há também diversas outras que se sustentam firmemente e se dirigem à construção daqueles novos espaços significativos, referidos acima – ou seja, impera a heterogeneidade. Não se pode idealizar uma realização erudita como o ápice de nossa possibilidade artística *a priori*, nem bem ter como premissa que a “*poiesis*”, a “*praxis*”

e a “*theoria*” são prerrogativas do campo erudito no contexto múltiplo e heterogêneo em que nos encontramos⁷.

Sintomaticamente, Camargo e Ricciardi perguntam-se (e a nós, também): “Será que não se vivenciou de fato um processo como esse em que a atividade musical se desloca de sua essência?” (p.164). Oportunamente proponho minha resposta: sim! A busca por uma essência da atividade musical se dirige à instalação de um processo identitário totalizante que pressupõe sua unidirecionalidade, aceitação e perenidade. O deslocamento é um dos sinais vitais de um processo de transformação que não traz em si segurança, qualidade e valor estético aprioristicamente certificados; ao contrário as inseguranças, as tentativas e erros, os percalços são dados significativos de uma equação complexa que, até o momento, ainda não se resolveu. Daí venha, quem sabe, seu valor maior.

As recriações a partir do folclore e de tradições populares representaram um nível de hibridização quando de sua transformação para se inserirem em repertórios tradicionais (no Brasil notadamente a partir da década de 1930); com o passar do tempo e com sua presença constante, passaram a fazer parte de nova tradição, estabelecida a partir de parâmetros baseados na aceitação desses tipos de materiais sonoros amalgamados às práticas eruditas de escrita musical, e o que se buscava na verdade era manter essa sua essência. Ocorre que, nesse caso, os materiais característicos dessas tradições populares tinham um alcance restrito, sendo compartilhados por um número relativamente pequeno de praticantes; já no caso das canções populares executadas coralmente, sua referência original contempla grandes contingentes, expostos às estratégias de difusão e divulgação da indústria cultural.

Inverteu-se assim o sentido da resignificação: ao invés de recriar temas e materiais originalmente compartilhados por um determinado (e restrito) grupo para, assim, conferir-lhes uma determinada certificação identitária (nos moldes dos padrões cultos oficiais), busca-se

⁷ Mesmo porque são também recorrentes situações em que estes elementos se transformam em seus simulacros, quando de certas realizações corais de peças eruditas.

agora a certificação da própria atividade por meio da aproximação a um determinado tipo de produto, já extensamente validado pela dinâmica do mercado⁸.

Ao se aproximar e se alinhar a um universo no qual a certificação se dá na medida de sua adequação às condições de realização, difusão e consumo ditadas pela indústria cultural (sucesso de público, índices de vendas, difusão nacional etc.) as práticas corais se alinham a estes mesmos parâmetros, mas com objetivos diversos. Não pretendem atingir massas de consumidores, nem tornarem-se sucesso nacional – mas, representando as referências que detêm esse “status”, alcançar metas relacionadas às condições cotidianas de sua existência: motivação interna do grupo (geralmente composto por pessoas consumidoras, elas mesmas, desse tipo de produção), viabilização de projetos junto às instâncias organizativas (que naturalmente demandam retorno institucional e de público/audiência), e aproximação mais imediata junto ao público por meio da identificação com essa categoria de repertório, por exemplo.

Observa-se, assim, outro processo de desconstrução de sentido, apresentado acima em tintas dramáticas por Camargo e Ricciardi e em paralelo àquele descrito no capítulo anterior. Além de não mais representar uma nacionalidade desejada e que integre, em sua representação, uma concepção de unidade identitária, outros elementos interagem. Por meio da incorporação das expressividades sonoras (musicais e poéticas) urbanas e de consequências advindas dessa prática, as atividades corais se afastaram de outro sentido tradicionalmente a elas alinhado: o de portador das tradições eruditas, da “música artística” no dizer de Mário de Andrade (Abdanur 1992, p.136)⁹. Não se pretende afirmar uma completa e já realizada troca de referências e valores, mas ressaltar um processo que vem se

⁸ Um exemplo recente: nas comemorações de 50 anos do grupo de rock inglês Rolling Stones uma grande empresa da internet (o UOL) produziu versões de suas canções interpretadas pelos mais diversos artistas, entre eles o CoralUSP que registrou sua interpretação para “Ruby Tuesday”. Disponível em : <http://musica.uol.com.br/videos/assistir.htm?video=especial-stones-50-anos--ruby-tuesday-com-o-coral-da-usp-0402CC9A3662D0C92326> , acessado em 11/07/2012.

⁹ Que representava um desejo não apenas dele, mas de um conjunto de compositores, regentes e intérpretes (e por que não dizer, também públicos?) que se instalou e vigorou por algumas décadas.

desenvolvendo e que tem criado, como já apresentado anteriormente, novos espaços de construção de sentido.

Ainda (e novamente), aqui não se propõe qualquer juízo de valor estético ou ideológico sobre esse fenômeno, apenas ressaltar como paulatinamente os grupos corais não apenas têm optado cada vez mais pelas coleções de canções urbanas em seus repertórios como também têm sido reconhecidos pela sociedade como portadores dessas novas modalidades, em mútua influência.

Não se excluem também outros objetivos, como a experimentação com a linguagem ou mesmo a construção de repertórios que atendam a projetos estéticos mais estruturados ou sofisticados e a condições técnicas específicas de determinados grupos; nem se procura categorizar os inicialmente inscritos como de menor monta ou com intenções com maior ou menor valor ético/estético. Na verdade, verificou-se, em diversos momentos, aproximação entre propostas vanguardistas - em São Paulo representadas substancialmente pelo grupo Música Nova - e as atividades corais, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, o que resultou certamente na circulação de ideias, referências e materiais que contribuíram para aumentar a incidência de novos e instigantes recursos expressivos à disposição dos grupos (Moura 2011).

Ocorre que, qualquer que sejam as origens dos vetores de transformação da linguagem coral, os mecanismos e aproximação, alinhamento e apropriação permanecem válidos e operantes: em uma palavra, híbridos.

Além disso, há bastante tempo fazem-se presentes também, e de forma intensa, processos de adequação aos padrões industriais de consumo. As apresentações em grandes espaços ou mesmo ao ar livre, que se remetem à busca de novas audiências e à democratização no acesso aos bens culturais, necessitam, para ocorrerem, da mediação de equipamentos eletrônicos que vão do acompanhamento instrumental (quase sempre realizado

em teclados digitais) à difusão sonora realizada por amplificadores e P.A.s¹⁰. Nesse quesito, observa-se a existência, cada vez mais frequente, de situações para as quais o preparo técnico tradicionalmente destinado aos regentes e maestros mostra-se incapaz de responder a demandas como essas, pois, nessas condições, o controle do resultado sonoro não se encontra sob seu domínio nem sob o de cantores e instrumentistas, mas sim à vontade de técnicos e operadores dos sistemas amplificados.

Permito-me apresentar um exemplo pessoal que, além de explicitar uma dimensão testemunhal deste trabalho, pode ensejar uma abordagem mais completa sobre o assunto. Trata-se da experiência como integrante, entre 1981 e 1987, do Grupo Cantolivre, grupo independente que manteve intensas atividades artísticas em São Paulo¹¹, e que se inseriu de forma abrangente no cenário musical da época. Anteriormente ligado a um conservatório musical, quando se tornou um coral independente em 1980 ainda contemplava em seus repertórios uma mescla que contemplava peças do compositor paulista Osvaldo Lacerda e *Negro Spirituals*, chegando a algumas composições contemporâneas¹². No ano seguinte, a escolha por trabalhar exclusivamente com música brasileira de todos os estilos e gêneros contribuiu para a definição da identidade do grupo, que fluída, até então, foi aos poucos se construindo. Essa construção passava também pela categorização. Apesar de se constituir como um coral organizado nos quatro naipes básicos e contar com a presença e atuação sempre firme da regente, não utilizávamos os termos “coral” ou “coro” em nossa denominação: éramos o Grupo Cantolivre. Essa escolha destinava-se a desmarcar e desconfigurar territórios previamente definidos por aqueles termos e a possibilitar, por seu intermédio, maior amplitude de ação e de aproximação ao movimento da produção musical

¹⁰ Potência Amplificada é como se denominam os sistemas eletrônicos de captação, amplificação e difusão sonora usualmente utilizadas.

¹¹ Sua criadora foi Thelma Chan, pianista e regente paulistana formada em piano pela Faculdade Paulista de Arte que desenvolveu, além do Cantolivre, importante e extensa carreira como compositora e regente de corais infantís.

¹² Como *Geographical Fugue* (1930) - fuga falada do compositor austríaco Ernst Toch (1887-1964).

independente então em plena vigência na cena paulistana, assinalando essa condição como elemento distintivo de nossas atuações. Isso se mostrou mais evidente em momentos nos quais realizamos shows conjuntos com artistas como DuoFel e Marlui Miranda.

O grupo era formado por jovens, entre os quais nem todos tinham conhecimentos teóricos musicais ou mesmo pretendiam seguir profissionalmente atividades na área. Entretanto, não impediu que a qualidade técnica de suas realizações se estabelecesse e fosse reconhecida. Além dos constantes convites a participações em eventos corais, em 1982 obteve o primeiro lugar na categoria “coral adulto a vozes mistas” e o prêmio de melhor interpretação de peça de confronto no então prestigiado Concurso de Corais do Rio de Janeiro (de âmbito nacional), promovido pelo Jornal do Brasil e realizado na Sala Cecília Meireles¹³.

A inexistência de vínculos institucionais, por um lado, apresentava certas dificuldades de organização e realização de atividades e eventos, mas por outro garantia grande desenvoltura de ação. As apresentações ocorriam no circuito coral tradicional, à época bastante ativo com a Semana do Canto Coral da USP e outros encontros corais em espaços normalmente a eles destinados como Teatro Municipal, Centro Cultural São Paulo, Teatro do MASP, Auditório Camargo Guarnieri (USP) e tantos outros. Ocupou também outros espaços de difusão em programas televisivos, alguns especificamente voltados à música erudita e popular (*Primeiro Movimento* com o maestro Diogo Pacheco e *Café Concerto*, com o Zimbo Trio), e participou também como “calouro” nos programas de Flávio Cavalcanti e Hebe Camargo. Além disso, realizou pequenas temporadas em teatros significativos da capital como o Teatro Ruth Escobar e o Teatro da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) – sempre de forma independente.

Em determinado momento, para efetivar um local de ensaio fixo optou-se pela locação de um imóvel, cujo valor era levantado a partir da obtenção de cachês e mesmo pela contribuição de todos seus integrantes. A partir disso, e pela procura que passou a ter por

¹³ Ver Anexo XIV – matéria da revista Veja no.737, de 20 de outubro de 1982.

interessados em cantar, surgiu a Associação Cantolivre de Grupos Corais, entidade sem fins lucrativos que organizou a criação de grupos paralelos e funcionou até 1987.

A dimensão cênica esteve presente em diversos momentos com a utilização de uniformes e figurinos não tradicionais (camisetas e batas estilo “alternativo” customizadas, alpercatas, uniformes especialmente desenhados para o grupo, estilizações a partir de determinados conteúdos poéticos em certas peças) e a realização de espetáculos contando com recursos de iluminação, ação cênica e presença de outros artistas como bailarinas e atores/atrizes.

Quanto aos repertórios, foram sempre muito ecléticos e sempre no âmbito de produções brasileiras. Junto a composições corais de Osvaldo Lacerda, Breno Blauth, J. Vieira Brandão, Nestor de Hollanda Cavalcanti, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Cirlei de Holanda, Ronaldo Miranda e mesmo Villa-Lobos eram apresentados arranjos corais de canções brasileiras elaborados por Damiano Cozzella, Samuel Kerr, Fernando Ariani, Alexandre Zilahi Jr., Vicente Ribeiro e Rogério Duprat – que elaborou dois arranjos especialmente para o grupo. Como apresentado anteriormente, a simples conjugação de peças corais de tradição erudita junto a arranjos de canções populares, entretanto, não garantia, por si, a incidência de hibridismos. Aponto, entretanto, um importante elemento na construção da carreira híbrida do grupo. : Ao interpretar canções populares urbanas na forma coral esta se modifica e se transforma e a prática desses dois tipos de repertório, de forma constante e intensa, proporcionou um tipo de interpretação *sui generis*: a vocalização característica das tradições eruditas não se encontrava presente, mas buscava-se outros modos de cantar que poderiam ressaltar o caráter cancionista (que existia muitas vezes de forma latente) da produção originária desse campo. Especialmente no caso dos dois arranjos de Rogério Duprat, realizados para o Cantolivre¹⁴, observa-se a presença de elementos de estruturação musical

¹⁴ *Isaura*, de Herivelto Martins e *Tiro ao Álvaro*, de Adoniram Barbosa, conseguidos após contato e visita ao sítio de Duprat que, já com problemas auditivos, em sua simplicidade pediu que nos colocássemos à sua volta e, com as mãos em concha junto aos ouvidos, pediu que cantássemos algo para conhecer o nosso som – experiência inesquecível.

originados da área erudita (contrapontos complexos, imitações e desenvolvimentos a partir de motivos dos temas, polarizações timbrísticas por clusters, rearmonizações sofisticadas) conjugados a ritmos e recursos peculiares à música popular (blocagem de acordes, acentuação de alguns pontos com caráter humorístico). Com a maestria de Duprat¹⁵, conferiram a estas duas peças o melhor exemplo das potencialidades de realização musical híbrida de todo o trabalho do grupo.

Em 1985, o grupo realizou tournée pelo sul do Brasil, Uruguai e Argentina¹⁶, apresentando-se em Porto Alegre e outras localidades do RS, em Montevideu e em Córdoba (Argentina)¹⁷.

Enfim, tratou-se de experiência extremamente rica e exemplo da incidência de elementos híbridos das mais diversas origens – inclusive por ocasião de seu término. De forma natural, as intensas atividades do grupo durante quase oito anos forneceram oportunidades para o crescimento pessoal (para todos) e profissional (para alguns) de seus integrantes e, a partir de pontos de vista e opiniões fundamentadas, surgiram discussões sobre escolhas estéticas e mesmo sobre as funções e papéis de seus integrantes, incluindo da responsável pelo grupo. A hibridização, que havia percorrido repertórios, interpretação, conquista de espaços, formatação das performances e a própria identidade do grupo (“coral ou grupo vocal?”) era a pergunta mais frequente quando se buscava explicar as características do

¹⁵ De origem erudita (como violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal) e com vasta experiência na área de produção musical publicitária, foi colega de Damiano Cozzela e o responsável pela resultante sonora d’Os Mutantes e do emblemático álbum “Tropicália”, e um dos mais férteis criadores musicais brasileiros. Totalmente à vontade e afeito aos efeitos da hibridização musical no Brasil, tornou-se um de seus símbolos.

¹⁶ Sempre de forma independente, o projeto foi levado a cabo a partir de contatos realizados em eventos anteriores realizados no Brasil, e da participação e colaboração ativa e intensa de todos seus integrantes. Foram 28 dias excursionando de ônibus fretado pelo próprio grupo.

¹⁷ Dessa iniciativa, há que se ressaltar o contato e o relacionamento frutífero com o trabalho do então jovem regente Pablo Trindade Robalo. Há cerca de dez anos transferiu-se para o Brasil e hoje realiza importante trabalho de formação, ministrando cursos de arranjo e composição coral por todo o país. Um de seus mais importantes projetos é o Expresso 25 (do Centro Cultural 25 de Julho de Porto Alegre), com o qual realizou diversos shows em parceria com Hermeto Paschoal, Guinga e Celso Viáfara (este último também apresentado em São Paulo no Auditório Ibirapuera). Declaradamente, esse músico afirma a importância e influência do Cantolivre para sua visão de realização artística e para a ampliação das possibilidades de atuação coral. Depoimento concedido em abril de 2012 por ocasião da apresentação do Expresso 25 em São Paulo.

grupo), havia chegado à discussão sobre o papel da regente, dos cantores e da relação entre todos. Assim, dois fatores presidiram a extinção de suas atividades: a) a incapacidade de compreensão, de parte a parte, de expectativas e limitações dadas às referências ainda muito presentes sobre os papéis tradicionalmente esperados nas relações entre coralistas e regente – e também à sua pouca utilidade naquele contexto; e b) a partir disso um tensionamento intensamente polarizado pelas expectativas criadas a partir de todo o trabalho anteriormente realizado. A exigência da reformulação dos papéis em um contexto híbrido, ao mesmo tempo inovador em seus resultados e tradicional em seus métodos, não pôde se concretizar.

Naturalmente outros tantos grupos corais trilharam caminhos semelhantes, que por vezes se cruzavam gerando influências mútuas. No início dos anos 1980 um grupo carioca, o Céu da Boca, chamou a atenção quando de sua passagem por São Paulo. Oriundos do Coral da Pró-Arte, seus integrantes mantiveram a estrutura de naipes e iniciaram, na década de 1970, intensas atividades¹⁸. Em seu primeiro álbum (também intitulado *Céu da Boca*, de 1981) o grupo gravou *Sabiá, Coração de uma Viola*, peça coral de Aylton Escobar, composta por encomenda do Concurso de Corais do Rio de Janeiro, em sua edição de 1980, e que tem sido intensamente executada desde então justamente por seu explícito caráter cancionista. Esse contato influenciou não apenas grupos como o Cantolivre, naturalmente mais alinhados a esse tipo de proposta, como também o ambiente coral de forma mais ampla. Além disso, os projetos do CoralUSP e do Coral do Estado descritos no capítulo anterior – e de outros tantos grupos como o Coral do Museu Lasar Segall, o Coral do TUCA, a Associação Coral Cantum Nobile, a Comunidade Coral Luther King, o Coral da FAAP e o grupo Som a Pino, por exemplo – buscaram ampliar as referências para as práticas corais.

Saliento, assim, aqueles parâmetros apresentados no Capítulo II para se considerar o conjunto das práticas do Canto Coral como um circuito cultural: função de expressão artística,

¹⁸ Mais próximos ao universo da produção musical, atuaram em gravações de Wagner Tiso, Joyce, Cesar Camargo Mariano, Chico Buarque e Edu Lobo, e foram premiados em 1983 pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) como Melhor Conjunto Vocal.

massa crítica, permeabilidade e interdependência. Como então apresentado, sua incidência tem caráter transversal aos diversos tipos clássicos de circuito culturais estudados. Aplicando-se, a partir das considerações aqui trazidas, o conceito de hibridização é possível então contemplar suas variâncias e diversidades – o que confere ainda mais desafios às necessárias abordagens oficiais de atuação em um circuito cultural híbrido como o do Canto Coral.

As tradições eruditas europeias e/ou brasileiras parecem não responder, atualmente e de forma significativa, pela identificação do Canto Coral à nossa realidade. Tampouco o alinhamento estrito às práticas de mercado representadas pela indústria cultural é possível. Qual então seria o lugar do Canto Coral em nossa realidade? Entre a tradição erudita europeia ou brasileira, a expressão da busca de nacionalidade em construção nas primeiras décadas do século XX e a dinâmica da indústria cultural, a prática do Canto Coral encontra-se entre cada uma delas e por entre seus desvios – nenhuma é plenamente alcançada, nenhuma se sustenta inteiramente. Efetivam-se nas zonas de intersecção, cada vez maiores entre essas três realidades e nos interstícios que se apresentam, por entre os modos hegemônicos de produção, difusão e fruição cultural – porém, em espaços ainda não reconhecidos como construtores de significados sociais mais amplos. Um circuito cultural híbrido.

A questão, aqui, não é demonstrar a possível perda de identidade ou poder de significação de determinada atividade (traduzida na transformação dos contextos, condições de execução, resultados sonoros e, principalmente, em sua relação com as situações sociais de que participa), nem de buscar soluções para sua manutenção; mas sim de identificar a dinâmica de construção de novas relações nas quais as práticas corais possam se reconhecer como pertinentes e válidas, reconhecidas e também valorizadas socialmente como expressão artística. E, somando-se a isso, perceber como o Estado, em suas mais diversas manifestações e representações, pode (e deve) interagir com a sociedade no sentido do desenvolvimento humano da população, objetivo último e genérico de toda política pública.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença e ação do Estado, no que se refere à cultura, foram reorganizadas diversas vezes ao longo do último século, de sua (re)fundação como agente de representação da nacionalidade e articulador do desenvolvimento da nação a partir da Era Vargas, passando a outros momentos de intensa ação e intervenção político-social (décadas de 1960 a 80). Após duas décadas de direcionamento claramente reducionista, repercutindo tendências mundiais de globalização e liberalização econômica a partir quais novamente se discutiu a pertinência e importância de seu papel junto à sociedade, na última década muitos desafios ainda se impõem ao Estado para cumprir o papel que lhe é exigido em sociedades complexas.

Entre eles, dar conta da extensa diversidade de culturas que habitam nosso território. Historicamente, muitas delas sofreram da falta de atenção cuidadosa e planejada, no mais das vezes tratadas como objetos de estratégias políticas passageiras vinculadas a visões simplistas. No processo de construção da narrativa nacional foram, muitas vezes, relegadas a espaços de significação que se aproximavam de dimensão folclórica, reforçando abordagens paternalistas e, ao mesmo tempo, excludentes, em favor de outras manifestações alçadas à categoria de representantes da ideia de identidade Nacional. Essa condição foi relacionada por Furtado (2012, p.88) tanto a períodos anteriores em que nossa sociedade se caracterizava pela economia primária-exportadora, como a outros, mais recentes, nos quais a transformação industrial atingiu a esfera da cultura.

A reflexão sobre o papel do Estado na área da cultura, assim, passa pela discussão dos modelos de políticas públicas a serem implementadas e que devem, necessariamente, dialogar com a sociedade para construir as ferramentas necessárias ao seu desenvolvimento, e não apenas no plano teórico-utópico.

Nas primeiras décadas do século XX, a produção de repertórios culturais baseados em expressões folclóricas e de tradições populares alcançou o status de criação erudita; no âmbito coral deu-se por meio da participação de importantes compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Fabiano Lozano, César Guerra-Peixe, entre outros, e

de intelectuais como Mário de Andrade. Desse modo, essa procura da expressão tradicional popular incorporou-se ao processo de narração da identidade nacional e atuou no sentido de certificar os conteúdos originários daqueles segmentos da sociedade.

Ocorreu, então, sua dupla construção de sentido: por um lado, o reconhecimento dessas expressões como legítimas representantes da identidade nacional idealizada e, por outro, e como estratégia para se alcançar a primeira, sua transformação e adequação aos padrões de produção musical erudita conferindo-lhe status de qualidade e valoração.

A partir da década de 1960, um novo processo pôde ser identificado: o da inserção cada vez mais ampla e intensa de mecanismos de produção e difusão de conteúdos mediados pela indústria cultural transformando modos de produção, difusão e recepção. Nesse contexto, e tratando aqui especificamente das práticas corais, foi observada então a progressiva desconstrução das duas estruturas de sentido descritas e que se mostraram tão eficientes e importantes por décadas.

Com a aproximação cada vez maior a referências massivas urbanas ocorreram transformações que atingiram os grupos corais e ensejaram a criação de uma categoria expressiva representante dessa dinâmica: o caráter híbrido de suas realizações. Ele se apresenta na produção de arranjos de canções para o contexto coral e também em alterações nos modelos de performance (vocal e cênica), de recepção e de estruturação do discurso musical, e as relações entre integrantes e entre estes e a sociedade.

Como legítimo representante de um cenário cultural também marcadamente híbrido, seu processo está em pleno curso. Além das questões relativas à certificação e ao reconhecimento de seu papel e importância no panorama musical da atualidade apresentadas no capítulo V, atualmente a figura específica do arranjador coral ainda não se encontra totalmente instituída, por exemplo. Quantidade significativa de regentes atua também como

arranjadores¹, e profissionais reconhecidamente competentes como arranjadores atuam também frente a grupos (Fernandes 2003, pp.12-20). Essa condição ambígua dialoga com a figura do regente, esta já estabelecida na tradição histórica e capaz de representar as funções e tarefas a ela inerentes há mais de um século. Esse diálogo ressalta, novamente, marcas da “heterogeneidade multitemporal” apontada por Canclini (1997, p.19).

Para aprofundar essa reflexão sobre o arranjo coral – um “habitante fronteiro” entre a tradição erudita e a prática popular, nas palavras de Fernandes (2003) – proponho considerar que seu caráter híbrido concentra-se em dupla potência. Na dinâmica transformadora de suas referências de base (a escrita coral erudita e a canção veiculada industrialmente) e para edificar este novo espaço ainda não totalizado, o arranjo coral resguarda grande aproximação à dimensão popular urbana. Ocorre que esta, justamente, já é fruto de intensos processos de mestiçagem, miscigenação, mistura, hibridização. Assim, proponho considerar este tipo de produção como “híbrido do híbrido”, cuja dinâmica de seu processo de certificação tem sido potencializada pelas intercorrências citadas no campo da música popular urbana (Vargas 2009), acrescidas daquelas vindas dos ambientes de realização coral – por sua vez, também, heterogêneas e múltiplas.

Se tanto o sentido da nacionalidade quanto o da certificação erudita deixaram de sustentar a construção das visões e dos significados para as práticas corais (mesmo que ainda presentes e observáveis em diversos momentos e projetos), outra vertente vem sendo observada: a função da atividade na dimensão da participação social. Utilizando a história como ferramenta para facilitar a compreensão, relembro que na década de 1930 Mário de Andrade criara o Coral Popular aberto à comunidade como estratégia para incrementar a participação popular em atividades de criação e não restringi-las apenas às de consumo, mesmo que se reportando a modelos tradicionais de realização coral. Outro momento

¹ Mesmo que apenas, e especificamente, para os grupos com os quais trabalham. No entanto, essa produção dedicada circula com variada amplitude entre muitos grupos de maneira informal – como de resto acontece frequentemente neste circuito.

significativo ocorreu durante a década de 1960, com a instalação de grupos corais em ambientes de trabalho e universitários, o que proporcionou a ampliação da ação coral. Esse processo foi levando, progressivamente, à utilização cada vez mais intensa de arranjos corais de canções urbanas.

Ao mesmo tempo em que o arranjo coral surgia como resposta essas novas demandas, na atualidade a presença cada vez mais intensa dessa categoria expressiva híbrida permitiu sua utilização em projetos culturais nos quais o caráter de inclusão social se faz presente na ideia do Canto Coral. Mesmo que esse fenômeno da inclusão social, tônica dos tempos atuais, não se constitua como objetivo de estudo deste trabalho, é importante considerar seu papel nas dinâmicas de transformação que as práticas corais vêm apresentando.

É possível reconhecer, nessa função social atribuída a essas práticas corais, algumas características que contribuem para o afastamento do Canto Coral de alguns dos espaços tradicionais de significação - nacionalidade e tradição erudita. Seu viés coletivo e coletivizante direciona-o à socialização da realização cultural. Assim, ao ampliar as possibilidades de participação e atuação de pessoas em geral, influencia a utilização de arranjos corais e concretiza posições e visões de profissionais em música que retratam essa atividade como diletante ou mesmo amadora.

Como apontado nos capítulos IV e V, esse fato desalinha o Canto Coral das diretrizes básicas de produção e consumo características da tradição erudita. Por conta dos repertórios de canções populares urbanas e de suas realizações vocais características - incluindo-se aí as expressões cênicas -, a formalidade, o rigor técnico tradicional e o papel artístico de representante das produções consagradas deixaram de ser observadas e, portanto, não seriam mais manifestações adequadas ao fazer musical de qualidade.

Por outro lado, as diretrizes “modernas”, mediadas pela indústria cultural, também não são alcançadas por conta da impossibilidade de se integrar a seus mecanismos de realização, distribuição e difusão. Assim, o que caracteriza as práticas do Canto Coral como possibilidade

de ampla participação social também contribuiria para seu afastamento das condições propícias à criação de espaços de significação social relevantes.

Das considerações resultantes deste trabalho, ressalto em primeiro lugar como a função do Canto Coral em nossa sociedade tem se alterado de forma profunda. As experiências que vivenciei em três décadas de atividades corais construíram uma percepção muito vívida sobre essas mudanças. Os diversos contextos nos quais o Canto Coral está inserido, suas funções e objetivos e, a partir disso, suas variações na organização de repertórios, suas formações, dinâmicas de ensaio e performance, tudo isso está se construindo sob as condições complexas da pós-modernidade. Se se pode estudar e delinear os resultados do processo de dupla desconstrução do sentido da atividade, a construção de seus novos significados ainda está em curso - encontramos-nos em meio a tentativas diversas para estabelecer novos parâmetros de realização e recepção.

As ações públicas na área do Canto Coral aqui apresentadas e estudadas quase sempre se destinaram à criação e funcionamento de grupos contemplando também a dimensão formativa por meio de cursos e oficinas, e foram responsáveis pela realização de importantes projetos e eventos. Como resultado da articulação entre o contexto histórico no qual surgiram e a conquista de oportunidades circunstanciais para sua implantação, alcançaram resultados que se dividem em dois momentos. O primeiro quando de sua efetiva realização, e o segundo como fruto do fenômeno de transbordamento de conteúdos e práticas para setores mais amplos da sociedade e que se estende por períodos posteriores.

A importância do Congresso da Língua Nacional Cantada, por exemplo, reverbera até os dias atuais como referência para estudos sobre o português brasileiro cantado, bem assim como o Coral Paulistano foi, por muito tempo, exemplo para sua prática. O nível de mobilização de pessoas alcançado pelo Movimento Coral do Estado suscitou a organização de inúmeros grupos corais que ainda existem e de coleções de partituras que até hoje circulam com sua rubrica. A prática coral baseada em arranjos de canções urbanas tem no CoralUSP

uma de suas principais referências e modelos, que por seu efeito multiplicador na formação de coralistas e regentes quer pelo acervo organizado desde 1967.

Como segunda constatação, relembro que no capítulo II apresentei o quadro das categorias básicas de circuitos culturais segundo Brunner (1987). A partir dele, anotei a pertinência de incluir a presença de atividades corais em várias delas. Por outro lado, foram também propostos elementos de classificação para caracterizar as práticas do Canto Coral como um circuito cultural: ação de expressão artística, permeabilidade e interdependência entre integrantes de distintos grupos e mesmo entre grupos, e massa crítica que consolidasse densidade de atuação cultural.

Nesse contexto acentuadamente híbrido, configura-se importante considerar que as decisões e ações tomadas pelo poder público, apesar de apresentarem resultados concretos em alguns aspectos particulares visando atender a demandas características daqueles dois espaços tradicionais de significação, não dão conta mais de atender a essas novas realidades. Caracterizadas por extensa diversidade das práticas corais pela ação de processos de descolecionamento, fragmentação e desterritorialização, essas novas realidades exigem a necessidade de olhares múltiplos para vislumbrar um cenário que se manifesta caleidoscópico.

Dessa forma, se as políticas públicas fossem voltadas à interação com esse cenário, mais possivelmente as ações delas decorrentes seriam mais efetivas em sua ação de desenvolvimento. Relembrando Lévy-Strauss em seu texto *Raça e História*, o mais importante e efetivo talvez não fosse instituir estruturas e estratégias de apoio a determinadas manifestações, ainda que se proponham como representantes de ampla diversidade cultural. Mesmo que possam se mostrar oportunas em casos específicos nos quais coleções de saberes e conhecimentos corram risco de se extinguir, o mais condizente com as demandas da diversidade híbrida seria buscar garantir as condições para que esta floresça em suas mais variadas expressões.

Essa constatação encaminha-se na direção de alinhar as práticas culturais como resultado de processos amplos que transitam entre suas dimensões antropológica (construtora de sentidos a partir das vivências e referências cotidianas) e sociológica (estruturação sistematizada de suas expressões e manifestações, naturalmente reconhecidas como artísticas). Dessa forma contemplaria a interação entre domínios muitas vezes tratados separadamente - cultura e educação, cultura e saúde, cultura e desenvolvimento - e fortaleceria a noção de expressão cultural como elemento de construção da cidadania.

Em terceiro lugar, reafirmo que ao considerar também as potencialidades das iniciativas originadas da sociedade civil, e não apenas suas carências para o desenvolvimento das atividades culturais, as políticas públicas para cultura que considerassem como objeto as práticas corais poderiam estimular a realização de projetos que apontem para a instalação de novos espaços e modos de realização². Assim, o conceito de circuito cultural híbrido é aqui apresentado como capaz de abarcar as distintas dinâmicas das mais diversas práticas do Canto Coral em São Paulo. Ao ampliar a visão sobre elas, permite contemplar suas intercorrências e mesmo contradições. A partir desse conceito, as categorias fixas geradoras de polaridades como erudito/popular ou tradicional/moderno, características dos significados sociais instalados anteriormente para a atividade, cedem lugar a espaços mais amplos resultantes de suas imbricações. Reconhecer esses fenômenos como naturais e válidos propiciaria olhares abrangentes, que poderiam contribuir para ações públicas mais consoantes com essa realidade.

Durante os trabalhos de preparação e realização deste texto final, esteve sempre presente um exercício de duplo olhar. O primeiro, interno, a partir de minhas experiências, vivências e reflexões que já há algum tempo perpassam atividades que tenho realizado como professor,

² Nesse sentido a formatação de estratégias no modelo de editais públicos alinhados a estas diretrizes poderia contribuir para apoiar e incentivar iniciativas nos âmbitos da formação de público e capacitação em pesquisa de linguagens e em gestão e realização de ações culturais; dessa forma poderiam auxiliar não apenas para difusão e circulação de realizações artísticas, como também para alavancar propostas de inovação e também de estruturação mais sistemática de projetos.

regente, arranjador e também gestor cultural³. O segundo, externo, perseguido e construído a partir da pesquisa teórico-conceitual de forma a estabelecer um mínimo distanciamento que permitisse olhares mais amplos. Essas localizações talvez nem sempre tenham se harmonizado perfeitamente, e eventuais opacidades na visão de determinados eventos e processos certamente se relacionam a essa dupla visão. Porém não avalio esse dado como prejudicial pois considero a imparcialidade, como valor absoluto, uma idealização própria de construções que, como referência, devem ser buscadas com a consciência das limitações e mesmo impossibilidades; antes, incorpora-se no discurso com o viés da autenticidade e honestidade.

³ Como coordenador do Núcleo de Ação Cultural e representante da Universidade Municipal de São Caetano do Sul junto ao Conselho Municipal de Políticas Culturais e integrante do Núcleo Executivo Municipal para implantação do Plano Municipal de Cultura do município de São Caetano do Sul.

REFERÊNCIAS

ABDANUR, Elizabeth França. *Os “ilustrados” e a política cultural em São Paulo – o Departamento de Cultura da gestão Mário de Andrade (1935-38)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 1992.

ALMEIDA, Alessandra Juttel. “Mercosul: antecedentes, estrutura e objetivos”. In: *Jus Navigandi*; ano 8, n. 143, 26 nov. 2003; disponível em: <http://jus.uol.com.br/revista/texto/4513>, acessado em 01/07/2011.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Fundação Pró-Memória, 1981.

AZEVEDO, Eurico de Andrade. “As Organizações Sociais”. In: *Revista da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo (Centro de Estudos)*, no.51/52, pp.135-142. São Paulo: Centro de Estudos da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo, 1999. Disponível em <http://www.pge.sp.gov.br/centrodeestudos/bibliotecavirtual/biblioteca.htm#Revista%C2%A0> , acessado em 26/05/2012.

BACELAR, Tânia. “As Políticas Públicas no Brasil: heranças, tendências e desafios”. In: Santos Junior, Orlando Alves dos...[et al.]. (org). *Políticas Públicas e Gestão Local: programa interdisciplinar de capacitação de conselheiros municipais*. Rio de Janeiro: FASE, 2003.

BAUMAN, Zigmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.

BOTELHO, Isaura. "Dimensões da Cultura e Políticas Públicas", in: *São Paulo em Perspectiva* vol.15 no.2, pp.73-83, abr/jun 2001. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.

BRASIL / Ministério da Educação e Cultura. *Política Nacional de Cultura*. Brasília/DF, 1975.

BRASIL / Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República/IPEA . "A Constituição e a Democracia Cultural". in: *Políticas Sociais: acompanhamento e análise* no.17, vol2 ("Vinte anos da Constituição Federal"). Brasília, 2008.

BRASIL / Presidência da República. Lei Federal 9.637 de 15 de maio de 1998. Disponível em: http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%209.637-1998?OpenDocument , acessado em 26/05/2012.

BRASIL / Presidência da República. Constituição Política do Imperio do Brazil (de 25 de março de 1824). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao24.htm , acessado em 12/06/2012.

BRASIL / Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República/IPEA. *Cultura Viva – avaliação do programa Arte, Educação e Cidadania*. (Araújo, Herton; Silva, Frederico B., org). Brasília, IPEA, 2010.

BRUNNER, J.J. “Políticas Culturales y Democracia”. In: *Políticas Culturales en América Latina*. (CANCLINI, Nestor org.). México D.F.: Editorial Grijalbo S.A, 1987 (2ª edição).

CALABRE, Lia. “Política Cultural no Brasil; um Histórico”. In: *Anais do I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, 2005; disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecul2005/LiaCalabre.pdf> , acessado em 12/03/2011.

_____. "Políticas Culturais nos governos militares". In: *Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio*; disponível em http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212692933_ARQUIVO_Anpuh2008.pdf , acessado em 17/05/2011.

_____. “Política e Conselhos de Cultura no Brasil - 1967-1970”. In: *Políticas Culturais em Revista*, v. 1, p. 2-17, 2008.

CAMARGO, Cristina Emboaba C.J. “A inserção do arranjo da canção popular urbana no repertório de coro amador brasileiro pós-64”. In: *Camine – Caminhos da Educação*. Franca/SP: Departamento de Educação, Ciências Sociais e Política Internacional da Unesp, vol.2 no.1, 2010. Versão eletrônica, disponível em: <http://periodicos.franca.unesp.br/index.php/caminhos/issue/view/33> .

_____/ RICCIARDI, Rubens R. “Será que aquilo deu nisso? – a deteriorização do canto e da composição coral no Brasil desde a inserção de arranjos de canções da indústria da cultura”. In: *Trama Interdisciplinar*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Mackenzie, vol.2 no.2, 2011. Versão eletrônica disponível em: <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/issue/current>.

CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial - crônica da belle époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CAMPOS, Cleise. “História, cultura e gestão: do MEC ao MinC”. In: Lia Calabre. (org.). *Políticas Culturais: Reflexões e ações*. São Paulo: Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, 2009, pp. 69-80.

CANCLINI, Néstor Garcia(ed.). *Políticas Culturales en América Latina*. México D.F.: Editorial Grijalbo S.A, 1987 (2ª edição).

_____. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997.

CASTILHO, Ela W. V. “Direitos Culturais”. In: *Dicionário de Direitos Humanos*. Brasília: Escola Superior do Ministério Público da União, 2006 – versão online (<http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Direitos%20culturais>) acessada em 29/06/2011.

CERQUEIRA, Paulo O.C. *Um Século de Ópera em São Paulo*. São Paulo, 1954 (ed. do autor).

COSTA, Cleisemary Campos. *História, Cultura e Gestão: do MEC ao MinC*; disponível em: http://www.comcultura.com.br/ppt/Microsoft%20Word%20-%20Historia_cultura_Gestao.pdf.

DONNAT, Olivier. “Democratização cultural hoje”. In: *Anais do I Seminário Internacional de Democratização Cultural*. São Paulo, 2007, Instituto Votorantim, disponível em: <http://www.institutovotorantim.org.br/ptbr/RSC/comunidade/cultura/culturaConhecimento/Paginas/SeminarioInternacional.aspx>

“Declaração de direitos do homem e do cidadão (de 1789)”. In: *Biblioteca Virtual de Direitos Humanos* (Maria Luiza Marcílio, org.). São Paulo: USP / Comissão de Direitos Humanos. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>. Acessado em 12/06/2012.

DURAND, José Carlos. “Cultura como objeto de política pública.” In: *São Paulo em Perspectiva* vol.15 no.2, Abr/Jun2001. São Paulo: Fundação SEADE, 2001.

FERNANDES, A.; KAYAMA, A.; ÖSTERGREN, E. “O regente moderno e a construção da sonoridade coral”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.33-51.

FERNANDES, Eduardo Gonçalves. *O arranjo vocal de Música Popular em São Paulo e Buenos Aires*. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM (FFLCH / USP), São Paulo, 2003.

FERREIRA, Luzia Aparecida. *Políticas Públicas para a Cultura na Cidade de São Paulo: A Secretaria Municipal de Cultura – Teoria e Prática*. Tese de doutorado - Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2006.

FUCCI AMATO, R. C. . “Habilidades e competências na prática da regência coral: um estudo exploratório”. In: *Revista da ABEM*, v. 19, p. 15-26, 2008.

_____. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musica. In: *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, jun. 2007.

FULCHER, Jane. “The Orphéon Societes: ‘Music for the Workers’ in Second-Empire France”. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*; Vol.10, no.1 (Jun 1979), pp.47-56. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/836599>, acessado em 08/05/2012.

FURTADO, Celso. *Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura* (Rosa Freire d’Aguiar Furtado, org.). Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2012 (Arquivos Celso Furtado, vol.5).

- GOMES, Laurentino. *1808: Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta, 2007.
- GUERRINI JUNIOR, Irineu. A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo (1943-1960). São Paulo: Terceira Margem, 2009.
- GUIMARÃES, Roberto. *Coral Jovem do Estado: 30 anos*. São Paulo: Santa Marcelina Cultura, 2009.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004 (9ª edição).
- JUNKER, D. B. “O Movimento do Canto Coral no Brasil: Breve perspectiva administrativa e histórica”. In: *XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música - ANPPOM*, 1999, Salvador. Anais da ANPPOM, 1999.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1983 (4ª edição, "definitiva").
- LE MONDE. “Quelle politique culturelle pour la France?” (diversos autores). Paris, 03/02/2012 (pp.20-21).
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura* (trad. Carlos Irineu da Costa). São Paulo: Editora 34, 1999.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Raça e História*. São Paulo: Editora Abril, 1976 (Coleção Os Pensadores).
- MEJÍA, Juan Luis. “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”; in: *Pensamiento Iberoamericano no.04 - El Poder de la Diversidad Cultural*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) / Fundación Carolina, 2009, pp.105-130.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MOTA, Carlos Guilherme. *A Ideologia da Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1985 (5a. edição)
- MOURA, Paulo Celso. *Música Informal Brasileira: Estudo Analítico e Catálogo de Obras*. São Paulo, Editora da Unesp, 2011 (259 p.)
- _____. “Pontão USCS Audiovisual : a interação entre políticas públicas, a universidade e a produção cultural da sociedade”. In: *Revista Extraprensa. Vol.1, no. 1E (4): III Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura na América Latina*. São Paulo: USP/ECA, 2010 (pp.234-244). Disponível em: <http://200.144.190.194/celacc/ojs/index.php/extraprensa/article/view/s-gt2-8>.
- _____. “Vozes Paulistanas: quando cantar em português foi política pública”. Trabalho apresentado no Congresso Internacional A Língua Portuguesa em Música. Núcleo Caravelas, do Centro de Estudos em Sociologia, Estética e Música da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, fev. 2012. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/atas.html>.
- OLIVEIRA, Sergio A. *Coro-cênico: uma nova poética coral no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 1999.
- OLIVER, Paulo. “Black Spiritual”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie, editor). Londres: Macmillan Publishers, 1980 (vol.18, p.07).
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- PAJARES, Vânia Sanches. *Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 1995.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. *Canto Coral: Do Repertório Temático à Construção do programa*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 1989.
- RANGEL, Leandro de Alencar. “A UNESCO e a construção do direito à identidade cultural”. In: *E-civitas*, vol. I, no 1. Belo Horizonte: Uni-BH, nov-2008; disponível em: www.unibh.br/revistas/ecivitas, acessado em 02/07/2011.
- Revista do Observatório Itaú Cultural / OIC* – n 1,2,3,4,5,6,7 (2007/2009) São Paulo-SP: Itaú Cultural, 2008.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro; a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2ª edição).

RICO, Elizabeth de Melo (org.). *Avaliação de Políticas Sociais: uma questão de debate*. São Paulo: Cortez, 1998.

ROTHEN, José Carlos. "A universidade brasileira na Reforma Francisco Campos de 1931". In: *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 17, p. 141-160, 2008.

RUBIM, Antonio A.Canelas (org.). *Políticas Culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007 Coleção Cult.

_____. "Bibliografia sobre Políticas Culturais no Brasil". Disponível em: http://www.cult.ufba.br/arquivos/bibliografias_politicas_culturais_brasil_01maio06.pdf. Salvador, 2006.

_____. "Políticas culturais e sociedade do conhecimento no Brasil", in: *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*. año/vol.7, n.001, pp127-142. Universidade de Santiago de Compostela/Espanha, 2008.

_____. "Políticas culturais no Brasil: tristes tradições". In: *Revista Galáxia*, n. 13, p. 101-113. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, jun. 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas, RUBIM, Iuri e VIEIRA, Mariella Pitombo; "Atores sociais, redes e políticas culturais". in: Convênio Andrés Bello, Bogotá, 2005; disponível em http://www.cult.ufba.br/biblioteca_artigos.html, acessado em 22/06/2011.

SÃO PAULO, Departamento de Cultura. *Revista do Arquivo Municipal*, volume XXXII, fev.1937.

SILVA, Liliana S. *Indicadores para políticas culturais de proximidade: o caso Prêmio Cultura Viva*. Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2007.

SOUZA, S. M. S. *O arranjo como educação musical em coro amador*. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2003.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2004 (3a. edição).

_____. "Cultura em nova chave – indicadores qualitativos da ação cultural". In: *Revista Observatório Itaú Cultural/OIC* - n. 3 (set./dez. 2007). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, pp.09-21.

_____. *A cultura e seu contrário. Cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

TURINO, Célio. *Pontos de Cultura - o Brasil de Baixo para cima*. São Paulo: Editora e Livraria Anita Garibaldi Ltda, 2009.

UNIÓN LATINA DE ECONOMIA, POLÍTICA DE LA INFORMACIÓN, LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA. *Actas del VII Congreso Internacional ULEPICC*. Madrid, 2009; disponível em <http://www.ulepicc.org/congreso2009>, acessado em 20/06/2011.

UNESCO - Convenção para a proteção e promoção da diversidade das expressões culturais. Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2007/03/16/convencao-sobre-a-protecao-e-promocao-da-diversidade-das-expressoes-culturais/>; acessado em 20/06/2011

UNESCO – Declaração Universal sobre Diversidade Cultural. Disponível em http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (versão em espanhol). Acessado em 02/07/2011.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991, s/Ed.

_____. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: L.G.Miranda Editor, 1936, 3ª Ed.

_____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963 (coleção Obras Completas de Mário de Andrade, vol.VII).

_____. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, 8ªed.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

AZEVEDO, Luís Heitor Correa de. *Bibliografia Musical Brasileira*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde – Instituto Nacional do Livro, 1952.

BÉHAGUE, G. “Brazil”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Mcmillan Publishers, 1980. Vol 3, pp.221-244.

CANCLINI, N. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008 (7ª ed.).

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007 (11a.ed.).

CAVALHEIRO, Edgard (org.). *Testamento de Uma Geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944 (coleção Autores Brasileiros, vol.9).

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA (popular, erudita e folclórica). São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998, 2ª Ed.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977, 2ª Ed.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004 (26a. ed.).

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1983 (4a. edição, "definitiva")

LÉVY, Pierre. *Cibercultura* (trad. Carlos Irineu da Costa). São Paulo: Editora 34, 1999.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 6ª Ed.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ed.Ática, 1985 (5a.ed).

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, 1ª Ed.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro; a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 (2a.ed.).

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. “Música”, in: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, 2ª Ed.

ÁREA DE CONHECIMENTO – TABELA CAPES

GRANDE ÁREA: 80000002 – LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES

ÁREA: 80300006 – ARTES

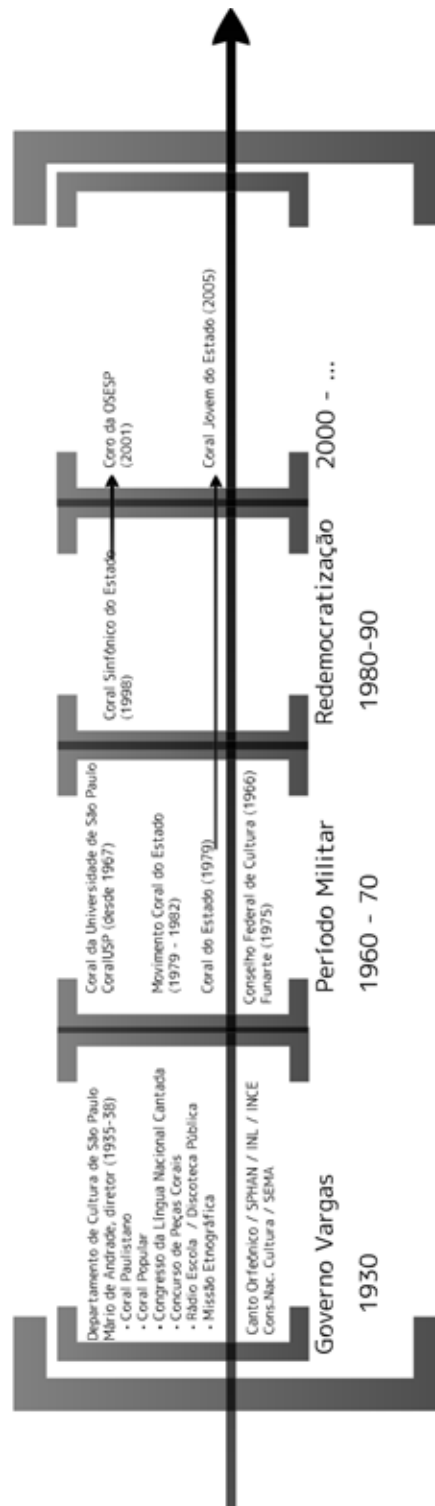
SUBÁREA: 80300006 – MÚSICA

ESPECIALIDADE: 80303048 – CANTO

ANEXOS

ANEXO I

Quadro sintético com os períodos das políticas culturais e principais ações no âmbito do Canto Coral.



ANEXO II

Transcrição do Ofício no. 206, de 08 de Junho de 1937 – Pedido de demissão de Mário de Andrade.

Trecho de relatório encaminhado por Mário de Andrade ao prefeito Fábio Prado, sobre as atividades realizadas em 1936, que complementa seu pedido de demissão – manuscrito.

(fonte: Arquivo Histórico Municipal)

8.- Seção da Rádio-Escola

A Seção da Radio-Escola, por um incidente providencial provocado pela sociedade de cujas instalações irradiadoras o Depto. de Cultura ia servir-se, foi suspensa no próprio dia de sua inauguração.

Foram tomadas imediatamente as providências necessárias para que os organismos já criados para a Radio-Escola não fossem inutilizados. Assim o Curso de Etnografia, foi convertido num curso de extensão universitária, sempre com a possibilidade de ser em qualquer tempo convertido em pequenas palestra de caráter radiogênico [?] . Por outro lado os organismos musicais já criados, o Coral Paulistano, Madrigal, o Quarteto Haydn, o Trio São Paulo, foram imediatamente transferidos para a Seção de Teatros, Cinemas e Salas de Concerto, onde passaram a dar concertos públicos grátis, que estão discriminados no relatório desta seção.

Foram também feitos os estudos preliminares para a instalação de estação própria – iniciativa que pelo seu custo elevado foi posta de parte no momento. Cumpre notar, porém, que S.Paulo, pela sua grande importância, necessita duma estação radiofônica oficial que, liberta de exigências comerciais, possa realizar a sua propaganda e manifestar no saber de suas artes e cultura. A Seção da Radio-Escola, viria também revolucionar o problema de proteção aos virtuosos solistas nacionais. O Departamento pelo seu próprio caráter e de conformidade com as tendências do tempo, só se tem preocupado em desenvolver as manifestações coletivas de arte: corais, orquestras, quartetos, trios etc. A Radio-Escola pela sua natureza e número de horas de irradiação diária, viria estender a proteção e a orientação estética do Departamento aos virtuosos solistas, o que é muito para desejar.

ANEXO III

Trecho do ACTO N.962, de 30 de Novembro de 1935

Orça a “Receita” e fixa a “Despesa” do Município de São Paulo para o Exercício de 1936

Disponível em http://camaramunicipalsp.qaplaweb.com.br/cgi-bin/wxis.bin/iah/scripts/?IsisScript=iah.xis&lang=pt&format=detalhado.pft&base=legis&nextAction=search&form=A&indexSearch=^nTw^lTodos%20os%20campos&&exprSearch=ATO*GOVERNO*PROVISORIO*962/%286%29*1935
acessado em 27/ 11/2011.

c) CUSTAS E OUTRAS DESPESAS JUDICIAES
 Para a Procuradoria Fiscal
 Para a Procuradoria Judicial
 d) INDEMNISAÇÕES JUDICIAES
 Para pagamento de bemfeitorias em acções re-
 vindicatorias

450:000\$000
 250:000\$000
 700:000\$000
 700:000\$000
 2.614:100\$000

DISCRIMINAÇÃO DA DESPESA DO § 4.º "DEPARTAMENTO DE CULTURA E DE RECREAÇÃO,
 CAPITULO II, ART. 3.º DO ACTO QUE FIXA A DESPESA E ORÇA A RECEITA DO MUNICIPIO DE
 SÃO PAULO PARA O EXERCICIO DE 1936

a) PESSOAL
 1) FIXO

De serviços de carteira e affins:

4	chefes de divisão, sendo 1 c 10% de adicional	123:000\$000
8	chefes de secção, sendo 1 c 10% de adicional	136:080\$000
1	auxiliar da chefia da divisão de Bibliothecas .	14:400\$000
1	technico de pesquisas	14:400\$000
1	administrador	12:000\$000
1	medico	12:000\$000
1	dentista	12:000\$000
6	encarregados da 1.ª secção da Bibliotheca . .	73:200\$000
2	encarregados da 2.ª secção da Bibliotheca . .	14:400\$000
1	secretario	12:000\$000
1	primeiro auxiliar	10:800\$000
1	segundo auxiliar	9:600\$000
1	ajudante fiscal	9:600\$000

1	auxiliar de secção de Theatro e Cinemas . .	9:600\$000
1	inspector	9:600\$000
1	segundo escriptuario	9:600\$000
2	paleographos	19:200\$000
1	restaurador	9:600\$000
2	terceiros escriptuarios, c 10% de adicional .	15:840\$000
1	catalogador	7:200\$000
2	auxiliares de estatistica	14:400\$000
1	expedidor, c 10% de adicional	7:920\$000
24	quartos escriptuarios	144:000\$000
4	inspectores de sala, sendo 1 c 10% de adicional	24:600\$000
5	fiscaes	30:000\$000
6	instructores	36:000\$000
3	instructores substitutos	7:000\$000
4	fiscaes de consulta	19:200\$000
1	zelador	4:800\$000
3	porteiros, sendo 1 c 10% de adicional . .	15:360\$000
22	continuos, sendo 2 c 10% de adicional . .	106:560\$000
13	serventes	46:000\$000
2	guardas nocturnos	6:600\$000
		997:360\$000

Operarios:

1	electricista	6:000\$000
1	mestre mechanico	4:800\$000
1	mestre scena	4:800\$000
1	ajudante electricista	3:600\$000
1	mestre encadernador	6:000\$000
1	encadernador	4:800\$000
1	encadernador chefe	5:400\$000
1	encadernador ajudante	4:800\$000

1	dourador	4:800\$000		
3	meio officiaes encadernadores	9:600\$000	54:600\$000	1.051:960\$000

2) VARIÁVEL

De serviços de cartela e affins:

1	technico de estatistica	12:000\$000		
1	discothecaria	9:600\$000		
1	encarregado da Bibliotheca Popular	9:600\$000		
9	quartos escripturarios	54:000\$000		
3	continuos	14:400\$000		
2	fiscaes de consulta	9:600\$000		
7	serventes	25:200\$000		
1	guarda nocturno	3:600\$000		
	Vigilantes	60:000\$000		
	Pesquisadores	60:000\$000		
	Gratificação ao Director	12:000\$000		
	Gratificação ao assistente do director	2:400\$000		
	Gratificação a 1 chefe de secção	3:840\$000		
	Gratificação a 5 fiscaes	12:000\$000		
	Gratificação aos membros do Conselho Technico da Divisão de Expansão Cultural	5:200\$000		
1	regente	14:400\$000		
	Copistas de musicas e locutores	10:000\$000		
	Grupo coral:			
1	auxiliar ensaiador, revisor de cópias	6:000\$000		
8	cantores formando grupo madrigal	67:200\$000		
20	coristas	72:000\$000		
	Conjunto de camara:			
	Trio fixo	42:000\$000		

1	segundo violino	6:000\$000		
1	viola	6:000\$000		
	Remuneração por serviços em horas extraordinarias, ao pessoal do Theatro Municipal	10:000\$000		
	Pessoal extraordinario em serviço nas bibliothecas aos domingos e feriados	30:000\$000	557:640\$000	
	Operario:			
2	mestres scena		9:600\$000	566:640\$000 1.618:600\$000

b) EXPEDIENTE

Material de consumo:

Livros, papeis, impressos, tintas, etc., para o gabinete do Director e as seguintes divisões:

Gabinete do Director	4:000\$000		
Divisão de Expansão Cultural	17:000\$000		
Divisão das Bibliothecas	19:000\$000		
Divisão de Educação e Recreio	16:000\$000		
Divisão de Documentação Historica e Social	17:400\$000	73:400\$000	

Material permanente:

Movels, machinas, aparelhos, etc., para o gabinete do Director e as seguintes divisões:

Gabinete do Director	4:000\$000		
Divisão de Expansão Cultural	77:000\$000		
Divisão das Bibliothecas	35:000\$000		
Divisão de Educação e Recreio	5:400\$000		
Divisão de Documentação Historica e Social	112:000\$000	253:400\$000	

Outras despesas:

Divisão de Educação e Recreio

Pequenas despesas		5:000\$000	331:800\$000
-----------------------------	--	------------	--------------

c) CUSTEIOS:

De consumo:

Divisão das Bibliothecas:

Material para a officina de encadernação	10:000\$000		
Uniformes para o pessoal	9:860\$000	19:860\$000	
Divisão de Educação e Recreio:			
Material medico e dentario		7:000\$000	26:860\$000
Permanente:			
Divisão de Expansão Cultural			
Discos	60:000\$000		
1 Piano de cauda	40:000\$000		
Partituras de musica symphonica e de camara	40:000\$000		
1 machina photographica	18:000\$000		
Apparehos de phonetica experimental	10:000\$000		
Formação de bibliotheca especializada	10:000\$000		
Repertorio para o coral	8:000\$000	186:000\$000	
Divisão das Bibliothecas:			
Livros, revistas, jornaes para as bibliothecas geral,			
brasileira, popular, infantil e circulante	227:000\$000		
Material para restauração de livros	20:000\$000	247:000\$000	
Divisão de Educação e Recreio:			
Formação de bibliotheca especializada	20:000\$000		
Material para jogos	6:000\$000		
Gabinete dentario para os parques infantis	5:000\$000	31:000\$000	464:000\$000
Outras despesas:			
Gabinete do Director		3:600\$000	
Pequenas despesas			
Divisão da Expansão Cultural:			
Theatro Dramatico	240:000\$000		

Orchestra Symphonica	150:000\$000		
Contractos extraordinarios de conferencistas e			
grandes virtuosos nacionaes e estrangeiros,			
bem como formação de orchestra especial ra-			
diphonica para Radio Escola	100:000\$000		
Gravação de discos do folklore brasileiro, musica			
erudita paulista e vozes de homens illustres			
nacionaes	80:000\$000		
Theatro Municipal, inclusive funcções officiaes	40:000\$000		
Transportes de instrumentos e discos, collocação			
de altos falantes em locais diversos, copias			
emergentes de musicas, etc.	24:000\$000		
Luz e força para utilização da Radio Excelsior, que			
cede gratuitamente seus studios e installações	20:000\$000		
Pequenas despesas	6:400\$000		
Concursos:			
2 de peças dramaticas	14:000\$000		
1 de peça symphonica	10:000\$000		
2 de obras musicaes para quarteto ou coral e uma			
série de peças de canto	20:000\$000	704:400\$000	
Divisão das Bibliothecas:			
Alugueis e seguro	55:900\$000		
Ampliação da bibliotheca	40:000\$000		
Conservação do edificio, installações, espurgo de			
livros, etc.	5:000\$000		
Pequenas despesas	3:600\$000		
Concursos:			
2 de livros geraes: um sobre o Brasil e outro so-			
bre São Paulo	20:000\$000		
1 de livro para a infancia	10:000\$000	134:500\$000	

Divisão de Educação e Recreio:					
	Copo de leite para os Parques Infantis	100:000\$000			
	Instalação de novos Parques Infantis	300:000\$000			
	Bandas da Força Publica (concerto ao ar livre), da 2.ª Região e da Guarda Civil (concertos nas grandes datas civicas)	50:000\$000			
Concursos:					
1	de suite de danças populares nacionaes, para banda	8:000\$000			
1	de musicas carnavalescas	5:000\$000			
1	de cartazes	5:000\$000	468:000\$000		
Divisão de Documentação Historica e Social:					
	Pesquisas	100:000\$000			
	Publicação de documentos e obras premiadas em concursos	30:000\$000			
	Revista do archivo	24:000\$000			
	Concurso litero historico	10:000\$000			
	Officina de encadernação	10:000\$000			
	Transporte de pesquisadores, etc.	5:000\$000			
	Contribuição para a elaboração da historia da ci- dade de São Paulo	1:500\$000	180:900\$000	1.491:400\$000	1.982:260\$000
d)	RESERVA				1.000:000\$000
					4.932:660\$000

DISCRIMINAÇÃO DA DESPESA DO § 5.º "DEPARTAMENTO DE OBRAS E SERVIÇOS MUNICI-
PAES", CAPITULO II, ART. 3.º DO ACTO QUE FIXA A DESPESA E ORÇA A RECEITA DO MUNI-
CÍPIO DE SÃO PAULO PARA O EXERCICIO DE 1936

a) PESSOAL:

1) FIXO

De serviços de carteira e affins

12	chefes de divisão (4 addidos), sendo 3 c 20% e 9 c 10% de adicional	405:000\$000
21	chefes de sub-divisão (4 addidos), sendo 3 c 20% e 11 c 10% de adicional	544:800\$000
20	engenheiros, sendo 7 c 10% de adicional	437:120\$000
19	engenheiros ajudantes	364:800\$000
1	inspector de jardins c 20% de adicional	23:040\$000
4	chefes de secção, sendo 1 c 20% e 1 c 10% de ad. 1 chefe do serviço de emplaceamento c 20% de ad. 1 chefe do serviço de exame de conductores de vehiculos	78:000\$000 20:160\$000 16:800\$000
1	chefe do serviço de extinção de formigueiros	14:400\$000
1	encarregado do serviço de cemiterios	14:400\$000
4	chefes de zona da Limpeza Publica, sendo 3 c 20% e 1 c 10% de adicional	67:680\$000
2	veterinarios, sendo 1 c 20% e 1 c 10% de addi- cional	43:550\$000
3	primeiros desenhistas, sendo 1 c 20% e 2 c 10% de adicional	40:800\$000
9	segundos desenhistas, sendo 2 c 10% e 2 c 20% de adicional	91:160\$000
1	ajudante do chefe do serviço de extinção de formigueiros	12:000\$000

ANEXO IV

Matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo de 18 de Agosto de 1939 (p.05) tratando da estréia do Coral Lírico.

Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390818-21437-nac-0005-999-5-not>, acessado em 23/06/2012.

Noticias Theatraes

Em São Paulo

INAUGURA-SE HOJE A TEMPORADA LYRICA OFFICIAL AUTONOMA — OS INTERPRETES DE "TURANDOT", A PEÇA DE ESTREIA — E' hoje, finalmente, que se inaugura no Municipal a Temporada Lyrica Official Autônoma, promovida pela Prefeitura de São Paulo, sob a direcção geral do maestro Sylvio Piegile. Com o fim de dotar o theatro official da cidade de recursos proprios para qualquer iniciativa de vulto relativamente ao "bel canto", o dr. Prestes Maia, prefeito municipal, resolveu que se organisassem, com caracter permanente, orchestra, coros e corpo de baile, tudo sob a orientação de technicos realmente capazes. Com a colaboração do maestro Piegile, tornou-se facil dentro do prazo de 2 mezes, conseguir a constituição daquelles "corpos estáveis". E sobre a grande orchestra do nosso Municipal e dos setenta e cinco coristas dirigidos pelo maestro Fido Fozzi, é valiosa a opinião do illustre maestro Gennaro Papi que disse revelam os mesmos constituir motivo de orgulho para os fóros artisticos de S. Paulo, mórmente por se tratar de conjunto por assim dizer na sua infâncja artística.

O espectáculo de hoje comprehenderá a primeira representação, nesta capital, da apparatusosa opera de Giacomo Puccini, "Turandot". Esta obra, que não pôde ser concluída pelo seu genial autor, pois o duetto final e a ultima do "Turandot", que não pôde ser concluída pelo seu genial autor, pois o duetto final e a ultima scena de "Turandot" foram terminados pelo maestro Franco Alfano, terá no desempenho de seus

principaes papeis a maior soprano dramático da actualidade, sra. Gina Cigna, no papel de "Princesa Turandot"; o tenor dramático de raras virtudes Pedro Mirassou, na parte de "Calaf", o príncipe desconhecido; a soprano brasileira Tita Ferreira, na personagem de "Liu", a escrava; do barytono Mario Girotti, no papel de "Ping"; do baixo de fama Dullio Baronti, na figura do rei tartaro destronado "Timour"; de Mario Brunati, no "Imperador Altoum"; de Renato De Pascale, em "Pang"; e de Lyssandro Sergenti, no "Mandarin". Regerá a grande orchestra o illustre maestro Gennaro Papi, que nos chega com o prestigio de ter dirigido varias "saisons" no "Metropolitan Opera House", de Nova York.

Na recita de hoje, merecem especial attenção dos espectadores, a monumental montagem com que se apresentará "Turandot" e os traços da soprano Gina Cigna, vestes adquiridas pela famosa artista em sua "tourné" ao Oriente, vestes reas que pertenceram a uma antiga princesa chinesa. Este, pois, é mais um detalhe que contribuirá para a belleza visual do espectáculo de "Turandot", uma vez que a sua belleza artistica se garante no nome tantas vezes glorioso de Giacomo Puccini.

— Domingo, ás 16 horas, em primeira vespéral de assignatura, repete-se, "Turandot".

O REAPPARECIMENTO DE BIDU SAYÃO, AMANHAN, NA "TRAVIATA" — Amanhan, em

O REAPPARECIMENTO DE BIDU SAYÃO, AMANHAN, NA "TRAVIATA" — Amanhan, em segunda recita de assignatura, a Grande Lyrica Autônoma cantará a opera romantica de Verdi, "Traviata", que servirá para a esperada estréia da notavel cantora patricia, sra. Bidu Sayão. "Traviata", deverá constituir um dos maiores exitos da presente temporada. Ao lado de Bidu Sayão, na parte de "Alfredo" e do velho "Germont", estarão outros dois brilhantes artistas: o tenor Bruno Landi e o barytono Giuseppe Danise. Regerá a orchestra o maestro Gennaro Papi. Figurará ainda em "Traviata" o corpo de baile do Municipal, sob a direcção da choreographa sra. Olga Griner e do qual é primeira bailarina absoluta a joven artista Luciana Sordelli, primeira bailarina do "Scala", de Milão. Ha grande procura para os bilhetes da recita de amanha.

— Attendendo a que muita gente não poderá assistir "Turandot", hoje, por falta de localidades disponíveis, a direcção do Municipal fará cantar novamente essa opera na vespéral de domingo, ás 16 horas, sendo tambem essa a primeira recita de assigna-

tura das quatro vespéras annunciadas. Os bilhetes podem ser adquiridos desde já

A REVISTA "SEMPRE EM PÉ", COM BEATRIZ COSTA, NO CASINO ANTARCTICA — A Companhia Portuguesa de Revistas Beatriz Costa está obtendo exito verdadeiramente extraordinario na sua temporada do Casino Antartica. E' que a revista escolhida para a estréia e que continua em scena reúne todos os requisitos para agradar ao grande publico: linda musica, magníficos quadros de fantasia e, principalmente, uma comicidade intensa e espontanea. Além disso, a "estrela" Beatriz Costa interpreta nesse espectáculo sete papeis diferentes, todos de grande successo.

Hoje, nas sessões das 20 e 22 horas, repete-se "Sempre em pé". — Amanhan, ás 18 horas, segundo vespéral Beatriz Costa.

PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DA REVISTA "BAMBAS DA SAUDE", HOJE, NO SANT'ANNA — Dando execução ao seu programma de apresentar, todas as semanas, uma novidade ao publico paulistano, a Companhia de Revistas do Theatro Recreio, do Rio de Janeiro, fará subir á scena do Sant'Anna, esta noite, nas duas sessões do costume, uma peça inédita em São Paulo: a burleta de costumes cariocas, em 2 actos e 8 quadros, "Bambas da Saude", original de Luiz Iglesias e musica do maestro Martinez Grau. "Bambas da Saude" foi representada pela primeira vez, no Theatro Recreio, da Capital da Republica, pelo conjunto que ora occupa o theatro da rua 24 de Maio, tendo alcançado grande suc-

Casa Anglo-Brasileira
Incorporada ao
MAPPIN STORES

DOMINGO, 20
das 20 e 30 ás 24 horas em
nosso Salão de Chá:

Diner Dansante
com Juca e sua orchestra
Reserva de mesas com o
"maitre d'hotel", 4.ª s|oja

Casa Anglo-Brasileira
Successora de
Mappin Stores

(8600)

CONSULTORIO DE BELLEZA

Cravos, Rugas, Espinhas, etc.

Tratamento moderno
Medico especialista envia re-
ceitas gratis a quem lhe re-
metter: nome, idade, endere-
ço e symptomas completos.

C. Postal, 876 - S. Paulo

(8604)

ANEXO V

Lei Municipal 3937, de 29 de Agosto de 1950

que cria o Coral Municipal, formado pelo Coral Paulistano e pelo Coral Lírico.

Fonte: Museu do Teatro Municipal.

LEI N. 3.937, DE 29 DE AGOSTO DE 1950

Cria o Coral Municipal e dá outras providências.

O Prefeito do Município de São Paulo, de acôrdo com o que decretou a Câmara Municipal, em sessão de 18 de agosto de 1950, promulga a seguinte lei:

Art. 1.º — Fica criado o Coral Municipal, subordinado à Divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação da Prefeitura de São Paulo.

Art. 2.º — O Coral Municipal será constituído pelas seguintes figuras: a) — 2 (dois) maestros; b) — 1 (um) maestro auxiliar; c) — 96 (noventa e seis) coristas; d) — 16 (dezesseis) coristas-reservas; e) — 1 (um) arquivista; f) — 1 (um) copista; g) — 1 (um) fiscal; h) — 1 (um) encarregado e i) — 4 (quatro) serviços.

§ 1.º — As figuras compreenderão: a) — 16 (dezesseis) sopranos; b) — 14 (quatorze) meios sopranos; c) — 14 (quatorze) contraltos; d) — 14 (quatorze) tenores primeiros; e) — 14 (quatorze) tenores segundos; f) — 12 (doze) barítonos e g) — 12 (doze) baixos.

§ 2.º — As reservas compreenderão: a) — 3 (três) sopranos; b) — 2 (dois) meios sopranos; c) — 2 (dois) contraltos; d) — 3 (três) tenores primeiros; e) — 2 (dois) tenores segundos; f) — 2 (dois) barítonos e g) — 2 (dois) baixos.

Art. 3.º — Os elementos integrantes do Coral Municipal, além das atribuições definidas no regulamento desta lei, terão, no mínimo, as seguintes obrigações: a) Os maestros serão classificados em Maestro Regente do conjunto especializado em música brasileira; em Regente-Ensaíador dos grandes conjuntos para execução de obras sinfônicas, cantatas e repertório lírico e em Maestro-Auxiliar, e deverão preparar o repertório programado pela Divisão, assim como cumprir as determinações do Departamento de Cultura no desenvolvimento de sua ação cultural. b) O arquivista terá sob sua guarda e responsabilidade o arquivo do Coral e o que lhe seja eventualmente entregue, cumprindo-lhe, ainda, distribuir e recolher as partes nos ensaios e concertos obedecendo, para a satisfação de seus deveres, as ordens expedidas pelos Maestros. c) Ao copista cabe copiar e completar as partes e os materiais do Coral necessários à execução dos ensaios e concertos. d) Ao fiscal caberá zelar pela disciplina, dando fiel cumprimento aos regulamentos e determinações do Coral e da Divisão de Expansão Cultural, cabendo-lhe, ainda, o serviço de ligação ou entrosamento entre a Chefia da Divisão e os Maestros. e) Ao encarregado caberá estabelecer relação entre a direção do Teatro Municipal e o Coral Municipal, bem como zelar pela conservação de Teatro.

§ 1.º — O cargo de Encarregado será provido livremente pelo Prefeito, mediante a escolha dentre funcionários lotados no Teatro Municipal e que contem mais de 20 anos de serviço municipal.

§ 2.º — Regulamentada a presente lei, os ensaios dos Conjuntos serão em separado ou em conjunto, de acôrdo com a ordem de serviço estipulada pelos maestros responsáveis.

Art. 4.º — Para a constituição do Coral Municipal aproveitar-se-ão os atuais componentes do Coral Lírico e do Coral Paulistano que tenham mais de 2 anos de exercício efetivo.

§ 1.º — As vagas existentes serão preenchidas em concurso público, sendo que nas provas serão classificados em igualdade de notas, os que atualmente fazem parte dos Corais e que não preenham as condições de prazo previstas neste artigo.

§ 2.º — O preenchimento deverá realizar-se num prazo máximo de 60 dias, a contar da data da promulgação desta lei.

Art. 5.º — Aos integrantes do Coral serão conferidos os direitos e deveres do funcionalismo público.

Art. 6.º — Os integrantes do Coral prestarão trinta e três (33) horas de serviço semanais, distribuídas pelos ensaios, concertos e trabalhos do gênero, ordenados pela Divisão.

§ único — As horas de serviço serão divididas em ensaios, estudos de vocalização, aperfeiçoamento do estudo da música e exercícios de arte dramática e cênica.

Art. 7.º — A Prefeitura, cooperando com outra Prefeitura do Estado e do País, poderá ceder o Coral para realizar ou participar de espetáculos puramente culturais, desde que o faça sem ônus para o erário e sem prejuízo da ação cultural da Divisão.

Art. 8.º — Os Maestros serão nomeados mediante prova de serviços prestados no Estado ou no País, dando-se preferência aça que exerçam, nos Corais do Teatro Municipal de São Paulo, essas funções há mais de 3 (três) anos.

Art. 9.º — A Constituição do Coral Municipal far-se-á da seguinte forma:

- 1.º — no prazo de quinze (15) dias, a contar da data da promulgação desta Lei, serão nomeados os Maestros.
- 2.º — procedidas as nomeações, e com a colaboração dos Maestros, procederá a Divisão, nos trinta (30) dias subsequentes, à seleção dos atuais componentes do Coral; para efeitos de nomeação.

Art. 10.º — O Coral Municipal será dividido em Conjunto Lírico, com 60 (sessenta) figuras, e Folclórico-Madrigalista, com 34 (trinta e quatro).

§ 1.º — Ao Conjunto Lírico caberá tomar parte em tôdas as temporadas líricas e sinfônicas.

§ 2.º — Ao Conjunto Folclórico e de música de Câmara, nos concertos de sua especialidade.

§ 3.º — Os dois Conjuntos atuarão unificados na execução das grandes obras sinfônicas como: oratórios, cantatas e outras.

§ 4.º — Como designação oficial, atribuir-se-ão especificamente os nomes de Coral Lírico ao Conjunto Lírico, e Coral Paulistano ao Conjunto Folclórico-Madrigalista.

Art. 11 — As reservas tomarão parte em todos os ensaios noturnos, assim como nos ensaios diurnos, quando necessários à preparação de programas conjuntamente com a orquestra sinfônica, para os concertos sinfônicos determinados pelo Departamento de Cultura.

Art. 12 — A Divisão de Expansão Cultural caberá redigir o Regulamento do Coral Municipal.

Art. 13 — As despesas com a execução da presente lei, na base da Tabela de Vencimentos em anexo, correrão neste exercício pela verba 6118341 do Orçamento vigente, suplementada, se necessário.

Art. 14 — Este diploma entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Prefeitura do Município de São Paulo, 29 de agosto de 1950, 397.ª da fundação de São Paulo. — O Prefeito, *Lineu Prestes*. — O Secretário de Negócios Internos e Jurídicos, *Oswaldo Muller da Silva*. — O Secretário de Educação e Cultura, *Rui Bloem*. — O Secretário das Finanças, *Francisco D'Auria*.

Publicada na Diretoria do Departamento do Expediente e do Pessoal, da Secretaria de Negócios Internos e Jurídicos, em 29 de agosto de 1950. — O Diretor, *Hedair Labre França*.

TABELA DE VENCIMENTOS ANEXA A LEI N.º 3.937 DE 1950
PARTE PERMANENTE

DENOMINAÇÃO DE CARGO E PADRÃO	Lotação Quadro	CARGOS		OBS.
		Vagos	Excedentes	
Maestro-Regente — P ..	2	2	—	—
Maestro-Auxiliar — N ..	1	1	—	—
Corista — H	96	96	—	—
Corista-Reserva — D ..	16	16	—	—
Arquivista — H	1	1	—	—
Copista — H	1	1	—	—
Fiscal — H	1	1	—	—
Encarregado — L	1	1	—	—
Serviçais — Ref. XI ..	2	2	—	—
Serviçais — Ref. XIV ..	2	2	—	—

ANEXO VI

Estrutura Administrativa do CoralUSP – 2012. Retirado de seu sítio na internet; disponível em:
<http://www.usp.br/coralusp/equipe.htm> , acessado em 22/05/2112.

Reitor

Prof. Dr. João Grandino Rodas

Vice-Reitor

Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

Pró-Reitora de Cultura e Extensão Universitária

Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

CoralUSP

Diretora

Profa. Dra. Fabiola Zioni

Vice-Diretor

Prof. Dr. Alberto Olavo Advíncula Reis

Diretor Artístico e Regente Titular

Mto. Alberto Cunha

Regente Adjunto

Mto. Eduardo Fernandes

Assistente Técnico de Direção

Loide Her Cardoso Santos Sanson

Regentes André Juarez Helena Maria Starzinsky Marcia Hentschel Mauro Aulicino Paula Christina Monteiro Sandra Espíresz Selma Boragian Tiago Pinheiro Orientadores de Técnica Vocal Antonieta Bastos Beth Amin Carmina Juarez Fernando Coutinho Ramos Silvia Cueva Pianista Sérgio de Carvalho Oliveira Copista e Arquivista Musical Adriano de Castro Meyer (OSUSP) Chistiane Pereira de Souza (CoralUSP)	Analista para Assuntos Administrativos Mariana Shinohara Analista de Comunicação Cristina Amaral Técnicos para Assuntos Administrativos Adail Fernandes Ana Clara Fonseca Renata Martins Sayegh Roberto Nascimento Técnicos em Comunicação Lucieni Gallo Inspetor Fábio Barbosa Montadora Marcela Fernandes de Castro Secretária Rosa Pinheiro Auxiliar em Comunicação Aparecida Bernardo Estagiários Gabriela Miranda de Frias João Pedro Turri
---	--

ANEXO VII

Texto de apresentação do CoralUSP. Retirado de seu sítio oficial; disponível em:

<http://www.usp.br/coralusp/> , acessado em 21/05/2012

Fundado em 1967 o Coral Universidade de São Paulo (CoralUSP) reunia estudantes da escola Politécnica e da Escola de Enfermagem da USP. Inaugurou um estilo próprio sintonizado com sua época, em que as linguagens do clássico e do popular convergiam e apontavam para um caminho inédito na música coral brasileira.

Já em seus primeiros anos, firmou-se pelo alto nível técnico-artístico. Seu currículo inclui quatro extensas turnês internacionais (EUA, Europa, África e Argentina), cinco premiações da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), participações e apresentações em festivais, teatros, igrejas, parques, universidades e colégios, bem como em programas de rádio e TV, além de cinco registros fonográficos.

Com média anual de 80 concertos, o CoralUSP engloba, hoje, um contingente de aproximadamente 450 coralistas distribuídos em 11 grupos e quatro oficinas de canto coral, atuando na Cidade Universitária e em outras unidades da USP: Faculdade de Direito, Estação Ciência, Centro de Preservação Cultural, EACH- Escola de Artes e Ciências Humanas e Projeto CEBIMAR (São Sebastião).

Há 45 anos, o CoralUSP estimula a formação de músicos oferecendo orientação em técnica vocal, história da música (popular e erudita), percepção musical, harmonia, contraponto e regência coral. Permite, também, a consulta a seu acervo de composições e arranjos corais. Nestes anos CoralUSP realizou vários concertos coral-sinfônicos como Carmina Burana (Orff), Missa em Si Menor e Missa em Lá Maior (Bach), Nona Sinfonia (Beethoven), Missa da Coroação e Réquiem (Mozart), Manducaçarará (Villa-Lobos) e Os Carnavais (Francis Hime).

Regentes, instrumentistas, arranjadores e compositores tiveram, como primeiros mestres, músicos da excelência de Damiano Cozzella, Elizabeth Rangel Pinheiro, Baldur Liesenberg e Helena Maria Starzynski que, junto a Benito Juarez, fundamentaram o alicerce técnico artístico do grupo no final dos anos 1960. A partir de então, um grande número de profissionais altamente qualificados vem prestando ao CoralUSP inegável contribuição.

ANEXO VIII

a) matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo em 04 de Dezembro de 1979 (p.25); disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19791204-32124-nac-0025-999-25-not> acessado em 22/06/2012

b) editorial do jornal Folha de São Paulo também de 04 de Dezembro de 1979 (p.02); disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1979/12/04/2/> acessado em 22/06/2012

c) anúncio da programação de Natal veiculado no jornal Folha de São Paulo de 02 de Dezembro de 1979.
disponível em <http://acervo.folha.com.br/fsp/1979/12/02/21/> acessado em 22/06/2012.

Coral de 40 mil vozes, a cena prevista

Ao vivo e também pela TV (Canal 2) se concretizou na tarde de domingo o ponto culminante do Movimento Coral, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura, a concentração de 40 mil vozes no Estádio do Pacaembu, apesar dos protestos de muitos corais, principalmente da capital paulista, de vários músicos, estudantes, professores e coralistas, através de um abaixo-assinado em que se mostravam preocupados com o possível uso desse acontecimento como "eficaz instrumento de propaganda política". Mais do que esse aspecto, tudo o que foi previsto na semana passada por esse grupo que se opôs o início a essa concentração, aconteceu.

Desde o ensaio geral, algumas horas antes do início do espetáculo — chamado pelo secretário Cunha Bueno, da Cultura, como um "grito de Natal" — tudo foi improvisado. Mais de mil ônibus trouxeram crianças e adolescentes de 1º e 2º graus para o estádio logo cedo, além de conjuntos corais vindos de vários pontos do Estado. Cerca de 40 mil pessoas, dispostas na ala azul, amarela e parte das arquibancadas do Pacaembu. Um grande grupo de Ribeirão Preto deixou sua cidade às 6 horas da manhã. Chegou a São Paulo ao meio dia e foi direto para o estádio. Lá como todos os outros coralistas, recebeu uma única refeição, um lanche, distribuído em sacolinhas, que continham uma maçã, um sanduíche, alguns biscoitos e um copo de suco. Um jovem reclama-

va: "Eu estou cansado e isso nem me deu".

Conseguia com o ensaio geral. O maestro Jonas Christensen coordenou o Coral de 40 mil vozes no centro do campo de futebol, equipado com uma turbina de mais ou menos 70 centímetros de comprimento acompanhada de um órgão bem ao seu lado pilava e vibrava muito para tentar que as 40 mil vozes o acompanhassem. Alto-lançantes se inclinavam de fazer chegar a vozes do órgão. Mas o pessoal da ala amarela não ouvia nada. Queremos órgão, queremos órgão... gritavam. Alguns alto-lançantes foram desligados para atender à exigência. Mas nem assim foi possível ouvir todas as vozes. Um estudante de música observou: "Ainda que o maestro Jonas Christensen sobressaia a presença de três dos regentes assistentes para cantarem as músicas ao microfone e que alguns outros fossem desafiados para fazer regência auxiliar próximos aos alambrados do estádio, voltados para os coralistas a coisa não funcionou. Ninguém conseguiu ouvir nada e tinha muita gente e vários compassos errados".

Mesmo assim, o maestro passou com o imenso coro todas as músicas do programa — canções de Natal consagradas, algumas de autores brasileiros — e outros de compositores famosos. Canções cujas partituras foram impressas no Instituto Musical de São Paulo Faculdade de Música e Educação Artística dirigidos por Nivaldo Ro-

drigues Gomes, também responsável pela coordenação do Movimento Coral. Segundo Jonas Christensen uma gentileza da entidade que aproveitou, contudo, para fazer propaganda de seus próximos vestibulares para 40 mil "antigos". Passava das 17 horas. Começou o espetáculo. Algumas meninas vestidas de malvã verde do Grupo do Baile Aquático do Pacaembu, entraram em campo, depois de serem interrompidas por balões de gás azuis dos jornalistas e de muita propaganda do Movimento Coral feita por um barba-dor — Arnaut Vieira ao microfone. Veio a dança.

Depois vieram as fanfarras de vários colégios. O público mínimo em relação ao grande número de coralistas — ocupou apenas a arquibancada sob as cabanas reservadas a rádio e TV — aplaudiu muito auxiliado pelos cantores que, naquele momento, também faziam parte da platéia. Aí chegou a vez do grande coro. No tablado, Jonas Christensen está todo de branco e na ponta da batuta tem uma bandeirinha também branca. Repete-se o que aconteceu durante o ensaio geral. Só que, quase ao final, o narrador pediu para os coralistas acenderem suas velas. Era o ponto alto de um investimento de 4,5 milhões de cruzetões. As luzes do estádio se apagaram para o cântico de "Notte Feliz". De repente, dois canhões do exército, antes parados na pista de atletismo ao lado de "arras do Corpo de Bombeiros e de uma ambulância", acenderam fortes

holofotes percorrendo todo o estádio. "Assustando as pessoas... isto sim" — comentou um jovem coralista, acrescentando: "De um lado as velas, como numa sessão de Macumba, depois os holofotes, como se estivessem caçando adivés, numa manobra de guerra. E aí acabou tudo. A gente pegou os ônibus de volta. Não sei, mas não acho legal".

Acontece que não havia acabado ainda. A saída do governador Paulo Salim Maluf do estádio também não passou despercebida. Um rapaz lhe dirigiu um insulto, segundo pessoas que estavam mais próximas do grupo que acompanhava o governador. Imediatamente, os agentes de segurança cercaram Paulo Salim Maluf e sua esposa e os conduziu para um carro oficial. O mesmo foi feito com o jovem, encaminhado pelos agentes para terceiro carro, uma vez que um outro era ocupado pelo prefeito Reinaldo de Barros e esposa. Ninguém ficou sabendo como se chamava o rapaz. Nem o que seria feito com ele.

Ontem, fontes do Serviço de Segurança do Palácio do Governo, informaram que o jovem, de 19 anos, foi encaminhado para sua casa. Novamente se omitiu seu nome. Mas se garantiu que estava bem. Que seus pais informaram aos agentes de segurança do governador que ele estava sendo submetido a tratamento psicológico. Mostraram, inclusive, guias de internação do Hospital do Servidor Público.

b)

Música e política

O estádio do Pacaembu foi palco, domingo passado, de experiência cultural e política desconcertante. O Governo paulista, através do "Movimento Coral", reuniu 40 mil jovens de todo o Estado para um espetáculo insólito, transmitido pela televisão estatal igualmente para todo São Paulo, e retransmitido por outras emissoras para outras unidades da Federação. Conduzidos ao estádio por mais de mil ônibus — metade da CMTC, metade de empresas particulares cedidos gratuitamente — os 40 mil jovens entoaram músicas natalinas. Para o ano próximo, promete-se um "Cântico de Natal" com a presença de 200 mil vozes no coral coletivo.

Deixemos de lado certas questões menores, como o súbito amor à cultura demonstrado pelas companhias particulares de ônibus, que gentilmente emprestaram seus veículos para transporte da petizada, inclusive do Interior, numa época em que o próprio Governo conclama ao racionamento da gasolina. Esqueçamos que a oferta se deu um dia antes do aumento de 30% na tarifa de ônibus. E deixemos para os especialistas da crítica musical a análise do desempenho daquilo que o

jornalista Enio Squeff denominou, nesta "Folha", "murmúrios de Natal no Pacaembu". Mas o evento merece consideração especial, numa terra em que a cultura só é pensada e estimulada nos termos limitados e pobres de simples eventos. Ademais, neste caso, o "acontecimento" se presta sobretudo ao perigo da manipulação política, especialmente quando se anuncia para o ano a possibilidade de um coral de 200 mil vozes.

Nessa medida, deve-se lembrar às autoridades o perigo desse recurso supostamente artístico. De fato, na História, sempre foi ele utilizado por regimes autoritários, notadamente na Europa dos anos 20 e 30. Esse é um tipo de manifestação coletiva em que a música perde a importância que deve ter na formação da sensibilidade do indivíduo, não adiantando justificativas do tipo "as crianças aprenderam a ler partituras" (que não foi o caso) ou "cultura para o povo não se pode mensurar economicamente". Na verdade, a música desaparece no automatismo, dissolvendo-se na ordem da coletividade amestrada, encabrestada nesta organização estreita da burocracia estatal.

173

ANEXO IX

Lei Federal 9.637 de 15 de Maio de 1998. Disponível em :
http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei%209.637-1998?OpenDocument , acessado em 26/05/2012.



Presidência da República
Casa Civil
Subchefia para Assuntos Jurídicos

LEI Nº 9.637, DE 15 DE MAIO DE 1998.

Conversão da MPv nº 1.648-7, de 1998

Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I

DAS ORGANIZAÇÕES SOCIAIS

Seção I

Da Qualificação

Art. 1º O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde, atendidos aos requisitos previstos nesta Lei.

Art. 2º São requisitos específicos para que as entidades privadas referidas no artigo anterior habilitem-se à qualificação como organização social:

I - comprovar o registro de seu ato constitutivo, dispondo sobre:

a) natureza social de seus objetivos relativos à respectiva área de atuação;

b) finalidade não-lucrativa, com a obrigatoriedade de investimento de seus excedentes financeiros no desenvolvimento das próprias atividades;

c) previsão expressa de a entidade ter, como órgãos de deliberação superior e de direção, um conselho de administração e uma diretoria definidos nos termos do estatuto, asseguradas àquela composição e atribuições normativas e de controle básicas previstas nesta Lei;

d) previsão de participação, no órgão colegiado de deliberação superior, de representantes do Poder Público e de membros da comunidade, de notória capacidade profissional e idoneidade moral;

e) composição e atribuições da diretoria;

f) obrigatoriedade de publicação anual, no Diário Oficial da União, dos relatórios financeiros e do relatório de execução do contrato de gestão;

g) no caso de associação civil, a aceitação de novos associados, na forma do estatuto;

h) proibição de distribuição de bens ou de parcela do patrimônio líquido em qualquer hipótese, inclusive em razão de desligamento, retirada ou falecimento de associado ou membro da entidade;

i) previsão de incorporação integral do patrimônio, dos legados ou das doações que lhe foram destinados, bem como dos excedentes financeiros decorrentes de suas atividades, em caso de extinção ou desqualificação, ao patrimônio de outra organização social qualificada no âmbito da União, da mesma área de atuação, ou ao patrimônio da União, dos Estados, do Distrito Federal ou dos Municípios, na proporção dos recursos e bens por estes alocados;

II - haver aprovação, quanto à conveniência e oportunidade de sua qualificação como organização social, do Ministro ou titular de órgão supervisor ou regulador da área de atividade correspondente ao seu objeto social e do Ministro de Estado da Administração Federal e Reforma do Estado.

Seção II

Do Conselho de Administração

Art. 3º O conselho de administração deve estar estruturado nos termos que dispuser o respectivo estatuto, observados, para os fins de atendimento dos requisitos de qualificação, os seguintes critérios básicos:

I - ser composto por:

a) 20 a 40% (vinte a quarenta por cento) de membros natos representantes do Poder Público, definidos pelo estatuto da entidade;

b) 20 a 30% (vinte a trinta por cento) de membros natos representantes de entidades da sociedade civil, definidos pelo estatuto;

c) até 10% (dez por cento), no caso de associação civil, de membros eleitos dentre os membros ou os associados;

d) 10 a 30% (dez a trinta por cento) de membros eleitos pelos demais integrantes do conselho, dentre pessoas de notória capacidade profissional e reconhecida idoneidade moral;

e) até 10% (dez por cento) de membros indicados ou eleitos na forma estabelecida pelo estatuto;

II - os membros eleitos ou indicados para compor o Conselho devem ter mandato de quatro anos, admitida uma recondução;

III - os representantes de entidades previstos nas alíneas "a" e "b" do inciso I devem corresponder a mais de 50% (cinquenta por cento) do Conselho;

IV - o primeiro mandato de metade dos membros eleitos ou indicados deve ser de dois anos, segundo critérios estabelecidos no estatuto;

V - o dirigente máximo da entidade deve participar das reuniões do conselho, sem direito a voto;

VI - o Conselho deve reunir-se ordinariamente, no mínimo, três vezes a cada ano e, extraordinariamente, a qualquer tempo;
VII - os conselheiros não devem receber remuneração pelos serviços que, nesta condição, prestarem à organização social, ressalvada a ajuda de custo por reunião da qual participem;

VIII - os conselheiros eleitos ou indicados para integrar a diretoria da entidade devem renunciar ao assumirem funções executivas.

Art. 4º Para os fins de atendimento dos requisitos de qualificação, devem ser atribuições privativas do Conselho de Administração, dentre outras:

I - fixar o âmbito de atuação da entidade, para consecução do seu objeto;

II - aprovar a proposta de contrato de gestão da entidade;

III - aprovar a proposta de orçamento da entidade e o programa de investimentos;

IV - designar e dispensar os membros da diretoria;

V - fixar a remuneração dos membros da diretoria;

VI - aprovar e dispor sobre a alteração dos estatutos e a extinção da entidade por maioria, no mínimo, de dois terços de seus membros;

VII - aprovar o regimento interno da entidade, que deve dispor, no mínimo, sobre a estrutura, forma de gerenciamento, os cargos e respectivas competências;

VIII - aprovar por maioria, no mínimo, de dois terços de seus membros, o regulamento próprio contendo os procedimentos que deve adotar para a contratação de obras, serviços, compras e alienações e o plano de cargos, salários e benefícios dos empregados da entidade;

IX - aprovar e encaminhar, ao órgão supervisor da execução do contrato de gestão, os relatórios gerenciais e de atividades da entidade, elaborados pela diretoria;

X - fiscalizar o cumprimento das diretrizes e metas definidas e aprovar os demonstrativos financeiros e contábeis e as contas anuais da entidade, com o auxílio de auditoria externa.

Seção III

Do Contrato de Gestão

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, entende-se por contrato de gestão o instrumento firmado entre o Poder Público e a entidade qualificada como organização social, com vistas à formação de parceria entre as partes para fomento e execução de atividades relativas às áreas relacionadas no art. 1º.

Art. 6º O contrato de gestão, elaborado de comum acordo entre o órgão ou entidade supervisora e a organização social, discriminará as atribuições, responsabilidades e obrigações do Poder Público e da organização social.

Parágrafo único. O contrato de gestão deve ser submetido, após aprovação pelo Conselho de Administração da entidade, ao Ministro de Estado ou autoridade supervisora da área correspondente à atividade fomentada.

Art. 7º Na elaboração do contrato de gestão, devem ser observados os princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, economicidade e, também, os seguintes preceitos:

I - especificação do programa de trabalho proposto pela organização social, a estipulação das metas a serem atingidas e os respectivos prazos de execução, bem como previsão expressa dos critérios objetivos de avaliação de desempenho a serem utilizados, mediante indicadores de qualidade e produtividade;

II - a estipulação dos limites e critérios para despesa com remuneração e vantagens de qualquer natureza a serem percebidas pelos dirigentes e empregados das organizações sociais, no exercício de suas funções.

Parágrafo único. Os Ministros de Estado ou autoridades supervisoras da área de atuação da entidade devem definir as demais cláusulas dos contratos de gestão de que sejam signatários.

Seção IV

Da Execução e Fiscalização do Contrato de Gestão

Art. 8º A execução do contrato de gestão celebrado por organização social será fiscalizada pelo órgão ou entidade supervisora da área de atuação correspondente à atividade fomentada.

§ 1º A entidade qualificada apresentará ao órgão ou entidade do Poder Público supervisora signatária do contrato, ao término de cada exercício ou a qualquer momento, conforme recomende o interesse público, relatório pertinente à execução do contrato de gestão, contendo comparativo específico das metas propostas com os resultados alcançados, acompanhado da prestação de contas correspondente ao exercício financeiro.

§ 2º Os resultados atingidos com a execução do contrato de gestão devem ser analisados, periodicamente, por comissão de avaliação, indicada pela autoridade supervisora da área correspondente, composta por especialistas de notória capacidade e adequada qualificação.

§ 3º A comissão deve encaminhar à autoridade supervisora relatório conclusivo sobre a avaliação procedida.

Art. 9º Os responsáveis pela fiscalização da execução do contrato de gestão, ao tomarem conhecimento de qualquer irregularidade ou ilegalidade na utilização de recursos ou bens de origem pública por organização social, dela darão ciência ao Tribunal de Contas da União, sob pena de responsabilidade solidária.

Art. 10. Sem prejuízo da medida a que se refere o artigo anterior, quando assim exigir a gravidade dos fatos ou o interesse público, havendo indícios fundados de malversação de bens ou recursos de origem pública, os responsáveis pela fiscalização representarão ao Ministério Público, à Advocacia-Geral da União ou à Procuradoria da entidade para que requeira ao juízo competente a decretação da indisponibilidade dos bens da entidade e o seqüestro dos bens dos seus dirigentes, bem como de agente público ou terceiro, que possam ter enriquecido ilicitamente ou causado dano ao patrimônio público.

§ 1º O pedido de seqüestro será processado de acordo com o disposto nos arts. 822 e 825 do Código de Processo Civil.

§ 2º Quando for o caso, o pedido incluirá a investigação, o exame e o bloqueio de bens, contas bancárias e aplicações mantidas pelo demandado no País e no exterior, nos termos da lei e dos tratados internacionais.

§ 3º Até o término da ação, o Poder Público permanecerá como depositário e gestor dos bens e valores seqüestrados ou indisponíveis e velará pela continuidade das atividades sociais da entidade.

Seção V
Do Fomento às Atividades Sociais

Art. 11. As entidades qualificadas como organizações sociais são declaradas como entidades de interesse social e utilidade pública, para todos os efeitos legais.

Art. 12. Às organizações sociais poderão ser destinados recursos orçamentários e bens públicos necessários ao cumprimento do contrato de gestão.

§ 1º São assegurados às organizações sociais os créditos previstos no orçamento e as respectivas liberações financeiras, de acordo com o cronograma de desembolso previsto no contrato de gestão.

§ 2º Poderá ser adicionada aos créditos orçamentários destinados ao custeio do contrato de gestão parcela de recursos para compensar desligamento de servidor cedido, desde que haja justificativa expressa da necessidade pela organização social.

§ 3º Os bens de que trata este artigo serão destinados às organizações sociais, dispensada licitação, mediante permissão de uso, consoante cláusula expressa do contrato de gestão.

Art. 13. Os bens móveis públicos permitidos para uso poderão ser permutados por outros de igual ou maior valor, condicionado a que os novos bens integrem o patrimônio da União.

Parágrafo único. A permuta de que trata este artigo dependerá de prévia avaliação do bem e expressa autorização do Poder Público.

Art. 14. É facultado ao Poder Executivo a cessão especial de servidor para as organizações sociais, com ônus para a origem.

§ 1º Não será incorporada aos vencimentos ou à remuneração de origem do servidor cedido qualquer vantagem pecuniária que vier a ser paga pela organização social.

§ 2º Não será permitido o pagamento de vantagem pecuniária permanente por organização social a servidor cedido com recursos provenientes do contrato de gestão, ressalvada a hipótese de adicional relativo ao exercício de função temporária de direção e assessoria.

§ 3º O servidor cedido perceberá as vantagens do cargo a que fizer juz no órgão de origem, quando ocupante de cargo de primeiro ou de segundo escalão na organização social.

Art. 15. São extensíveis, no âmbito da União, os efeitos dos arts. 11 e 12, § 3º, para as entidades qualificadas como organizações sociais pelos Estados, pelo Distrito Federal e pelos Municípios, quando houver reciprocidade e desde que a legislação local não contrarie os preceitos desta Lei e a legislação específica de âmbito federal.

Seção VI
Da Desqualificação

Art. 16. O Poder Executivo poderá proceder à desqualificação da entidade como organização social, quando constatado o descumprimento das disposições contidas no contrato de gestão.

§ 1º A desqualificação será precedida de processo administrativo, assegurado o direito de ampla defesa, respondendo os dirigentes da organização social, individual e solidariamente, pelos danos ou prejuízos decorrentes de sua ação ou omissão.

§ 2º A desqualificação importará reversão dos bens permitidos e dos valores entregues à utilização da organização social, sem prejuízo de outras sanções cabíveis.

CAPÍTULO II
DAS DISPOSIÇÕES FINAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 17. A organização social fará publicar, no prazo máximo de noventa dias contado da assinatura do contrato de gestão, regulamento próprio contendo os procedimentos que adotará para a contratação de obras e serviços, bem como para compras com emprego de recursos provenientes do Poder Público.

Art. 18. A organização social que absorver atividades de entidade federal extinta no âmbito da área de saúde deverá considerar no contrato de gestão, quanto ao atendimento da comunidade, os princípios do Sistema Único de Saúde, expressos no art. 198 da Constituição Federal e no art. 7º da Lei nº 8.080, de 19 de setembro de 1990.

Art. 19. As entidades que absorverem atividades de rádio e televisão educativa poderão receber recursos e veicular publicidade institucional de entidades de direito público ou privado, a título de apoio cultural, admitindo-se o patrocínio de programas, eventos e projetos, vedada a veiculação remunerada de anúncios e outras práticas que configurem comercialização de seus intervalos. (Regulamento)

Art. 20. Será criado, mediante decreto do Poder Executivo, o Programa Nacional de Publicização - PNP, com o objetivo de estabelecer diretrizes e critérios para a qualificação de organizações sociais, a fim de assegurar a absorção de atividades desenvolvidas por entidades ou órgãos públicos da União, que atuem nas atividades referidas no art. 1º, por organizações sociais, qualificadas na forma desta Lei, observadas as seguintes diretrizes:

- I - ênfase no atendimento do cidadão-cliente;
- II - ênfase nos resultados, qualitativos e quantitativos nos prazos pactuados;
- III - controle social das ações de forma transparente.

Art. 21. São extintos o Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, integrante da estrutura do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, e a Fundação Roquette Pinto, entidade vinculada à Presidência da República.

§ 1º Competirá ao Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado supervisionar o processo de inventário do Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, a cargo do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, cabendo-lhe realizá-lo para a Fundação Roquette Pinto.

§ 2º No curso do processo de inventário da Fundação Roquette Pinto e até a assinatura do contrato de gestão, a continuidade das atividades sociais ficará sob a supervisão da Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República.

§ 3º É o Poder Executivo autorizado a qualificar como organizações sociais, nos termos desta Lei, as pessoas jurídicas de direito privado indicadas no Anexo I, bem assim a permitir a absorção de atividades desempenhadas pelas entidades extintas por este artigo.

§ 4º Os processos judiciais em que a Fundação Roquette Pinto seja parte, ativa ou passivamente, serão transferidos para a União, na qualidade de sucessora, sendo representada pela Advocacia-Geral da União.

Art. 22. As extinções e a absorção de atividades e serviços por organizações sociais de que trata esta Lei observarão os seguintes preceitos:

I - os servidores integrantes dos quadros permanentes dos órgãos e das entidades extintos terão garantidos todos os direitos e vantagens decorrentes do respectivo cargo ou emprego e integrarão quadro em extinção nos órgãos ou nas entidades indicados no Anexo II, sendo facultada aos órgãos e entidades supervisoras, ao seu critério exclusivo, a cessão de servidor, irrecusável para este, com ônus para a origem, à organização social que vier a absorver as correspondentes atividades, observados os §§ 1º e 2º do art. 14;

II - a desativação das unidades extintas será realizada mediante inventário de seus bens imóveis e de seu acervo físico, documental e material, bem como dos contratos e convênios, com a adoção de providências dirigidas à manutenção e ao prosseguimento das atividades sociais a cargo dessas unidades, nos termos da legislação aplicável em cada caso;

III - os recursos e as receitas orçamentárias de qualquer natureza, destinados às unidades extintas, serão utilizados no processo de inventário e para a manutenção e o financiamento das atividades sociais até a assinatura do contrato de gestão;

IV - quando necessário, parcela dos recursos orçamentários poderá ser reprogramada, mediante crédito especial a ser enviado ao Congresso Nacional, para o órgão ou entidade supervisora dos contratos de gestão, para o fomento das atividades sociais, assegurada a liberação periódica do respectivo desembolso financeiro para a organização social;

V - encerrados os processos de inventário, os cargos efetivos vagos e os em comissão serão considerados extintos;

VI - a organização social que tiver absorvido as atribuições das unidades extintas poderá adotar os símbolos designativos destes, seguidos da identificação "OS".

§ 1º A absorção pelas organizações sociais das atividades das unidades extintas efetivar-se-á mediante a celebração de contrato de gestão, na forma dos arts. 6º e 7º.

§ 2º Poderá ser adicionada às dotações orçamentárias referidas no inciso IV parcela dos recursos decorrentes da economia de despesa incorrida pela União com os cargos e funções comissionados existentes nas unidades extintas.

Art. 23. É o Poder Executivo autorizado a ceder os bens e os servidores da Fundação Roquette Pinto no Estado do Maranhão ao Governo daquele Estado.

~~Art. 23-A. Os servidores oriundos da extinta Fundação Roquette Pinto e do extinto Território Federal de Fernando de Noronha poderão ser redistribuídos ou cedidos para órgãos e entidades da Administração Pública Federal, independentemente do disposto no inciso II do art. 37 e no inciso I do art. 93 da Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990, assegurados todos os direitos e vantagens, inclusive o pagamento de gratificação de desempenho ou de produtividade, sem alteração de cargo ou de tabela remuneratória. (Incluído pela Medida Provisória nº 479, de 2009)~~

~~— Parágrafo único. As disposições do caput aplicam-se aos servidores que se encontram cedidos nos termos do inciso I do art. 22 e do art. 23 desta Lei. (Incluído pela Medida Provisória nº 479, de 2009)~~

Art. 23-A. Os servidores oriundos da extinta Fundação Roquette Pinto e do extinto Território Federal de Fernando de Noronha poderão ser redistribuídos ou cedidos para órgãos e entidades da Administração Pública Federal, independentemente do disposto no inciso II do art. 37 e no inciso I do art. 93 da Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990, assegurados todos os direitos e vantagens, inclusive o pagamento de gratificação de desempenho ou de produtividade, sem alteração de cargo ou de tabela remuneratória. (Incluído pela Lei nº 12.269, de 2010)

Parágrafo único. As disposições do caput aplicam-se aos servidores que se encontram cedidos nos termos do inciso I do art. 22 e do art. 23 desta Lei. (Incluído pela Lei nº 12.269, de 2010)

Art. 24. São convalidados os atos praticados com base na Medida Provisória nº 1.648-7, de 23 de abril de 1998.

Art. 25. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 15 de maio de 1998; 177º da Independência e 110º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

Pedro Malan

Paulo Paiva

José Israel Vargas

Luiz Carlos Bresser Pereira

Clovis de Barros Carvalho

ANEXO X

Estrutura Administrativa da Fundação OSESP

Retirada do sítio da Fundação; disponível em:
<http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=conselho>
acessado em 26/05/2112

FUNDAÇÃO OSESP
Organização Social da Cultura

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
presidente

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO

vice-presidente

PEDRO MOREIRA SALLES

conselheiros

ALBERTO GOLDMAN

DARRIN COLEMAN MILLING

FÁBIO COLLETTI BARBOSA

HORACIO LAFER PIVA

JOSÉ CARLOS DIAS

LILIA MORITZ SCHWARCZ

MANOEL CORRÊA DO LAGO

RUBENS ANTONIO BARBOSA

CONSELHO FISCAL

JANIO FRANCISCO FERRUGEM GOMES

MARIO ANTONIO THOMAZI

MIGUEL SAMPOL POU

CONSELHO CONSULTIVO

BOLÍVAR LAMOUNIER

CARLOS VOGT

DANIEL FEFFER

ELIANA CARDOSO

LUIZ ROBERTO ORTIZ NASCIMENTO

LUIZ SCHWARCZ

MARCOS MENDONÇA

MARIA BONOMI

RICARDO TACUCHIAN

STEFANO BRIDELLI

ANEXO XI

Estatuto da Fundação OSESP

Ver: Artigo 8º.

Disponível em <http://www.osesp.art.br/portal/paginadinamica.aspx?pagina=estatuto>
Acessado em 26/05/2012

instrumentos, com pessoas físicas ou jurídicas, públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras.

Parágrafo terceiro. A FUNDAÇÃO OSESP atuará de forma permanente e observará os princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, economicidade e eficiência, não fazendo qualquer discriminação de clientela, raça, cor, gênero ou religião.

CAPÍTULO III

DOS ÓRGÃOS DA FUNDAÇÃO OSESP

SEÇÃO I – DISPOSIÇÕES GERAIS

Artigo 5º. São órgãos da FUNDAÇÃO OSESP:

- a. Conselho de Administração;
- b. Diretoria Executiva;
- c. Conselho Consultivo; e
- d. Conselho Fiscal.

Parágrafo único. É vedado o exercício simultâneo, ressalvadas as exceções previstas neste Estatuto, por uma mesma pessoa, de cargos nos órgãos acima especificados. Os Conselheiros indicados para integrar a Diretoria Executiva devem renunciar ao assumirem as correspondentes funções executivas.

Artigo 6º. Os membros dos órgãos especificados no artigo anterior, assim como os instituidores ou equivalentes da FUNDAÇÃO OSESP, não receberão remuneração, vantagens ou benfeitorias, direta ou indiretamente, por qualquer forma ou título, em razão das competências, funções ou atividades, bem como não receberão qualquer valor a título de distribuição de dividendos, bonificações, participações, excedentes operacionais ou parcelas do patrimônio da FUNDAÇÃO OSESP.

Parágrafo primeiro. Sem embargo do disposto no *caput*, o Conselho de Administração da FUNDAÇÃO OSESP poderá instituir e fixar remuneração para os membros da Diretoria Executiva que efetivamente atuarem na gestão executiva da FUNDAÇÃO OSESP, respeitados os valores praticados pelo mercado na região correspondente à sua área de atuação e os limites estabelecidos para remuneração de dirigentes de Organizações Sociais.

Parágrafo segundo. A referida remuneração não constituirá direito adquirido, podendo ser retirada, a qualquer momento, pelo Conselho de Administração, especialmente caso assim se faça necessário para que a FUNDAÇÃO OSESP obtenha determinados registros, títulos e qualificações concedidos pelo Poder Público.

Artigo 7º. Os conselheiros da FUNDAÇÃO OSESP não responderão, nem mesmo subsidiariamente, pelas obrigações contraídas pela FUNDAÇÃO OSESP, em decorrência de ato regular de gestão.

SEÇÃO II – DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Artigo 8º. O Conselho de Administração, órgão máximo de deliberação e orientação da FUNDAÇÃO OSESP, é constituído por no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) membros, a saber:

[Handwritten signatures and initials, including "DCM", "6/14", and others, over a grid of boxes.]

- a. 55% (cinquenta e cinco por cento) serão instituidores da FUNDAÇÃO OSESP;
- b. 35% (trinta e cinco por cento) serão eleitos pelos demais integrantes do Conselho de Administração, dentre pessoas de notória capacidade profissional e reconhecida idoneidade moral;
- c. 10% (dez por cento) serão eleitos pelos empregados da entidade.

Parágrafo primeiro. Os membros eleitos ou indicados para compor o Conselho de Administração não poderão ser parentes consanguíneos ou afins até 3º (terceiro) grau do Governador, Vice-Governador e de Secretários de Estado.

Parágrafo segundo. O mandato dos membros do Conselho de Administração, será de 4 (quatro) anos, permitindo-se uma recondução.

Parágrafo terceiro. O primeiro mandato de metade dos membros do Conselho de Administração será de 2 (dois) anos, conforme letras "a", "b" e "c" do presente artigo.

Parágrafo quarto. O Presidente e o Vice-Presidente do Conselho de Administração serão escolhidos, na primeira reunião do Conselho de Administração, por seus pares, dentre seus membros, e terão mandato de 02 (dois) anos, permitindo-se reconduções.

Parágrafo quinto. O Vice-Presidente substituirá o Presidente em suas faltas, impedimentos e, no caso de vacância, até a indicação de seu substituto.

Parágrafo sexto. Na hipótese de vacância de cargo do Conselho de Administração, o respectivo substituto será eleito para completar o mandato do substituído, respeitando-se o disposto nos itens "a", "b" e "c" deste artigo.

Parágrafo sétimo. No caso de falecimento, bem como de qualquer outro impedimento ou impossibilidade de instituidor da FUNDAÇÃO OSESP, os instituidores remanescentes escolherão um novo membro para substituí-lo, o qual terá, para todos os fins previstos neste Estatuto, as mesmas prerrogativas dos instituidores.

Parágrafo oitavo: Para a composição dos 55% (cinquenta e cinco por cento) de membros do Conselho de Administração conforme letra "a" do presente artigo será realizada uma eleição dentre os instituidores da FUNDAÇÃO OSESP.

Artigo 9º. O Conselho de Administração reunir-se-á:

- a. ordinariamente, 3 (três) vezes por ano;
- b. extraordinariamente, a qualquer tempo; e
- c. extraordinariamente, por convocação escrita do Ministério Público – Curadoria de Fundações.

Parágrafo primeiro. As reuniões do Conselho de Administração serão convocadas por seu Presidente ou por, no mínimo, 1/5 (um quinto) de seus membros.

Parágrafo segundo. O Conselho de Administração reunir-se-á com a presença mínima de metade de seus membros e suas deliberações serão adotadas por maioria simples de votos, ressalvados os casos de quorum especial.

Parágrafo terceiro. Em caso de empate nas votações do Conselho de Administração o voto de seu Presidente será de qualidade, valendo em dobro.

Parágrafo quarto. Não se realizando reunião por falta de quorum, será convocada nova reunião, com intervalo mínimo de 48 (quarenta e oito) horas.

[Handwritten signatures and initials]
7/14

ANEXO XII

Constituição Brasileira de 1824 – Título 8º

Disponível em:

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao24.htm,
acessado em 22/02/2012.

TÍTULO 8º

Das Disposições Geraes, e Garantias dos Direitos Civis, e Politicos dos Cidadãos Brasileiros.

Art. 173. A Assembléa Geral no principio das suas Sessões examinará, se a Constituição Política do Estado tem sido exactamente observada, para prover, como fôr justo.

Art. 174. Se passados quatro annos, depois de jurada a Constituição do Brazil, se conhecer, que algum dos seus artigos merece reforma, se fará a proposição por escripto, a qual deve ter origem na Camara dos Deputados, e ser apoiada pela terça parte delles.

Art. 175. A proposição será lida por tres vezes com intervallos de seis dias de uma á outra leitura; e depois da terceira, deliberará a Camara dos Deputados, se poderá ser admittida á discussão, seguindo-se tudo o mais, que é preciso para formação de uma Lei.

Art. 176. Admittida a discussão, e vencida a necessidade da reforma do Artigo Constitucional, se expedirá Lei, que será sancionada, e promulgada pelo Imperador em fórma ordinaria; e na qual se ordenará aos Eleitores dos Deputados para a seguinte Legislatura, que nas Procuções lhes confiram especial faculdade para a pretendida alteração, ou reforma.

Art. 177. Na seguinte Legislatura, e na primeira Sessão será a materia proposta, e discutida, e o que se vencer, prevalecerá para a mudança, ou addição á Lei fundamental; e juntando-se á Constituição será solemnemente promulgada.

Art. 178. E' só Constitucional o que diz respeito aos limites, e attribuições respectivas dos Poderes Politicos, e aos Direitos Politicos, e individuaes dos Cidadãos. Tudo, o que não é Constitucional, pôde ser alterado sem as formalidades referidas, pelas Legislaturas ordinarias.

Art. 179. A inviolabilidade dos Direitos Civis, e Politicos dos Cidadãos Brasileiros, que tem por base a liberdade, a segurança individual, e a propriedade, é garantida pela Constituição do Imperio, pela maneira seguinte.

I. Nenhum Cidadão pôde ser obrigado a fazer, ou deixar de fazer alguma cousa, senão em virtude da Lei.

II. Nenhuma Lei será estabelecida sem utilidade publica.

III. A sua disposição não terá effeito retroactivo.

IV. Todos podem communicar os seus pensamentos, por palavras, escriptos, e publicar-os pela Imprensa, sem dependencia de censura; com tanto que hajam de responder pelos abusos, que commetterem no exercicio deste Direito, nos casos, e pela fórma, que a Lei determinar.

V. Ninguém pôde ser perseguido por motivo de Religião, uma vez que respeite a do Estado, e não offenda a Moral Publica.

VI. Qualquer pôde conservar-se, ou sahir do Imperio, como lhe convenha, levando comsigo os seus bens, guardados os Regulamentos policiaes, e salvo o prejuizo de terceiro.

VII. Todo o Cidadão tem em sua casa um asylo inviolavel. De noite não se poderá entrar nella, senão por seu consentimento, ou para o defender de incendio, ou inundação; e de dia só será franqueada a sua entrada nos casos, e pela maneira, que a Lei determinar.

VIII. Ninguém poderá ser preso sem culpa formada, excepto nos casos declarados na Lei; e nestes dentro de vinte e quatro horas contadas da entrada na prisão, sendo em Cidades, Villas, ou outras Povoações proximas aos logares da residencia do Juiz; e nos logares remotos dentro de um prazo razoavel, que a Lei marcará, attenta a extensão do territorio, o Juiz por uma Nota, por elle assignada, fará constar ao Réo o motivo da prisão, os nomes do seu accusador, e os das testermunhas, havendo-as.

IX. Ainda com culpa formada, ninguém será conduzido á prisão, ou nella conservado estando já preso, se prestar fiança idonea, nos casos, que a Lei a admite: e em geral nos crimes, que não tiverem maior pena, do que a de seis mezes de prisão, ou desterro para fóra da Comarca, poderá o Réo livrar-se solto.

X. A' excepção de flagrante delicto, a prisão não póde ser executada, senão por ordem escripta da Autoridade legitima. Se esta fôr arbitraria, o Juiz, que a deu, e quem a tiver requerido serão punidos com as penas, que a Lei determinar.

O que fica disposto acerca da prisão antes de culpa formada, não comprehende as Ordenanças Militares, estabelecidas como necessarias á disciplina, e recrutamento do Exercito; nem os casos, que não são puramente criminaes, e em que a Lei determina todavia a prisão de alguma pessoa, por desobedecer aos mandados da justiça, ou não cumprir alguma obrigação dentro do determinado prazo.

XI. Ninguém será sentenciado, senão pela Autoridade competente, por virtude de Lei anterior, e na fôrma por ella prescripta.

XII. Será mantida a independencia do Poder Judicial. Nenhuma Autoridade poderá avocar as Causas pendentes, sustal-as, ou fazer reviver os Processos findos.

XIII. A Lei será igual para todos, quer proteja, quer castigue, o recompensará em proporção dos merecimentos de cada um.

XIV. Todo o cidadão pode ser admittido aos Cargos Publicos Civis, Politicos, ou Militares, sem outra differença, que não seja dos seus talentos, e virtudes.

XV. Ninguém será exempto de contribuir pera as despesas do Estado em proporção dos seus haveres.

XVI. Ficam abolidos todos os Privilegios, que não forem essencial, e inteiramente ligados aos Cargos, por utilidade publica.

XVII. A' excepção das Causas, que por sua natureza pertencem a Juizos particulares, na conformidade das Leis, não haverá Foro privilegiado, nem Commissões especiaes nas Causas civeis, ou crimes.

XVIII. Organizar-se-ha quanto antes um Codigo Civil, e Criminal, fundado nas solidas bases da Justiça, e Equidade.

XIX. Desde já ficam abolidos os açoites, a tortura, a marca de ferro quente, e todas as mais penas crueis.

XX. Nenhuma pena passará da pessoa do delinquente. Por tanto não haverá em caso algum confiscação de bens, nem a infamia do Réo se transmittirá aos parentes em qualquer gráo, que seja.

XXI. As Cadêas serão seguras, limpas, o bem arejadas, havendo diversas casas para separação dos Réos, conforme suas circumstancias, e natureza dos seus crimes.

XXII. E'garantido o Direito de Propriedade em toda a sua plenitude. Se o bem publico legalmente verificado exigir o uso, e emprego da Propriedade do Cidadão, será elle préviamente indemnizado do valor della. A Lei marcará os casos, em que terá logar esta unica excepção, e dará as regras para se determinar a indemnisação.

XXIII. Tambem fica garantida a Divida Publica.

XXIV. Nenhum genero de trabalho, de cultura, industria, ou commercio póde ser prohibido, uma vez que não se opponha aos costumes publicos, á segurança, e saude dos Cidadãos.

XXV. Ficam abolidas as Corporações de Officios, seus Juizes, Escrivães, e Mestres.

XXVI. Os inventores terão a propriedade das suas descobertas, ou das suas producções. A Lei lhes assegurará um privilegio exclusivo temporario, ou lhes remunerará em resarcimento da perda, que hajam de soffrer pela vulgarisação.

XXVII. O Segredo das Cartas é inviolavel. A Administração do Correio fica rigorosamente responsavel por qualquer infracção deste Artigo.

XXVIII. Ficam garantidas as recompensas conferidas pelos serviços feitos ao Estado, quer Civis, quer Militares; assim como o direito adquirido a ellas na fôrma das Leis.

XXIX. Os Empregados Publicos são strictamente responsaveis pelos abusos, e omissões praticadas no exercicio das suas funcções, e por não fazerem effectivamente responsaveis aos seus subalternos.

XXX.. Todo o Cidadão poderá apresentar por escripto ao Poder Legislativo, e ao Executivo reclamações, queixas, ou petições, e até expôr qualquer infracção da Constituição, requerendo perante a competente Auctoridade a effectiva responsabilidade dos infractores.

XXXI. A Constituição tambem garante os soccorros publicos.

XXXII. A Instrucção primaria, e gratuita a todos os Cidadãos.

XXXIII. Collegios, e Universidades, aonde serão ensinados os elementos das Sciencias, Bellas Letras, e Artes.

XXXIV. Os Poderes Constitucionaes não podem suspender a Constituição, no que diz respeito aos direitos individuaes, salvo nos casos, e circumstancias especificadas no paragrapho seguinte.

XXXV. Nos casos de rebelião, ou invasão de inimigos, pedindo a segurança do Estado, que se dispensem por tempo determinado algumas das formalidades, que garantem a liberdade individual, poder-se-ha fazer por acto especial do Poder Legislativo. Não se achando porém a esse tempo reunida a Assembléa, e correndo a Patria perigo imminente, poderá o Governo exercer esta mesma providencia, como medida provisoria, e indispensavel, suspendendo-a immediatamente que cesse a necessidade urgente, que a motivou; devendo num, e outro caso remetter á Assembléa, logo que reunida fôr, uma relação motivada das prisões, e d'outras medidas de prevenção tomadas; e quaesquer Autoridades, que tiverem mandado proceder a ellas, serão responsaveis pelos abusos, que tiverem praticado a esse respeito.

ANEXO XIII
Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 26 de Agosto de 1789
Disponível em

<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-de-direitos-do-homem-e-do-cidadao-1789.html>

Os representantes do povo francês, reunidos em Assembléia Nacional, tendo em vista que a ignorância, o esquecimento ou o desprezo dos direitos do homem são as únicas causas dos males públicos e da corrupção dos Governos, resolveram declarar solenemente os direitos naturais, inalienáveis e sagrados do homem, a fim de que esta declaração, sempre presente em todos os membros do corpo social, lhes lembre permanentemente seus direitos e seus deveres; a fim de que os atos do Poder Legislativo e do Poder Executivo, podendo ser a qualquer momento comparados com a finalidade de toda a instituição política, sejam por isso mais respeitados; a fim de que as reivindicações dos cidadãos, doravante fundadas em princípios simples e incontestáveis, se dirijam sempre à conservação da Constituição e à felicidade geral.

Em razão disto, a Assembléia Nacional reconhece e declara, na presença e sob a égide do Ser Supremo, os seguintes direitos do homem e do cidadão:

Art. 1º. Os homens nascem e são livres e iguais em direitos. As distinções sociais só podem fundamentar-se na utilidade comum.

Art. 2º. A finalidade de toda associação política é a conservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade a segurança e a resistência à opressão.

Art. 3º. O princípio de toda a soberania reside, essencialmente, na nação. Nenhuma operação, nenhum indivíduo pode exercer autoridade que dela não emane expressamente.

Art. 4º. A liberdade consiste em poder fazer tudo que não prejudique o próximo. Assim, o exercício dos direitos naturais de cada homem não tem por limites senão aqueles que asseguram aos outros membros da sociedade o gozo dos mesmos direitos. Estes limites apenas podem ser determinados pela lei.

Art. 5º. A lei não proíbe senão as ações nocivas à sociedade. Tudo que não é vedado pela lei não pode ser obstado e ninguém pode ser constrangido a fazer o que ela não ordene.

Art. 6º. A lei é a expressão da vontade geral. Todos os cidadãos têm o direito de concorrer, pessoalmente ou através de mandatários, para a sua formação. Ela deve ser a mesma para todos, seja para proteger, seja para punir. Todos os cidadãos são iguais a seus olhos e igualmente admissíveis a todas as dignidades, lugares e empregos públicos, segundo a sua capacidade e sem outra distinção que não seja a das suas virtudes e dos seus talentos.

Art. 7º. Ninguém pode ser acusado, preso ou detido senão nos casos determinados pela lei e de acordo com as formas por esta prescritas. Os que solicitam, expedem, executam ou mandam executar ordens arbitrárias devem ser punidos; mas qualquer cidadão convocado ou detido em virtude da lei deve obedecer imediatamente, caso contrário torna-se culpado de resistência.

Art. 8º. A lei apenas deve estabelecer penas estrita e evidentemente necessárias e ninguém pode ser punido senão por força de uma lei estabelecida e promulgada antes do delito e legalmente aplicada.

Art. 9º. Todo acusado é considerado inocente até ser declarado culpado e, se julgar indispensável prendê-lo, todo o rigor desnecessário à guarda da sua pessoa deverá ser severamente reprimido pela lei.

Art. 10º. Ninguém pode ser molestado por suas opiniões, incluindo opiniões religiosas, desde que sua manifestação não perturbe a ordem pública estabelecida pela lei.

Art. 11º. A livre comunicação das idéias e das opiniões é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo cidadão pode, portanto, falar, escrever, imprimir livremente, respondendo, todavia, pelos abusos desta liberdade nos termos previstos na lei.

Art. 12º. A garantia dos direitos do homem e do cidadão necessita de uma força pública. Esta força é, pois, instituída para fruição por todos, e não para utilidade particular daqueles a quem é confiada.

Art. 13º. Para a manutenção da força pública e para as despesas de administração é indispensável uma contribuição comum que deve ser dividida entre os cidadãos de acordo com suas possibilidades.

Art. 14º. Todos os cidadãos têm direito de verificar, por si ou pelos seus representantes, da necessidade da contribuição pública, de consenti-la livremente, de observar o seu emprego e de lhe fixar a repartição, a coleta, a cobrança e a duração.

Art. 15º. A sociedade tem o direito de pedir contas a todo agente público pela sua administração.

Art. 16º. A sociedade em que não esteja assegurada a garantia dos direitos nem estabelecida a separação dos poderes não tem Constituição.

Art. 17º. Como a propriedade é um direito inviolável e sagrado, ninguém dela pode ser privado, a não ser quando a necessidade pública legalmente comprovada o exigir e sob condição de justa e prévia indenização.

ANEXO XIV

Matéria veiculada na revista Veja no.737, de 20 de Outubro de 1982

Disponível em <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> ,
acessado em 28/06/2012.

Capa
O Prêmio Nobel de Medicina saiu para três pesquisas no campo do hormônio da dor e da aspirina, seu antídoto
Pág. 70

Brasil
Com tiros, socos, ameaças e telefonemas, um surto de violência grassa na reta final da campanha em vários Estados
Pág. 20

Internacional
Empossado Siles Zuazo, a Bolívia abre as portas para o combate ao tráfico de drogas e ajuda na prisão do terrorista Pagliai
Pág. 32

Esporte
O Brasil ganha a medalha de prata no Mundial da Argentina e o vôlei se transforma na nova mania do país
Pág. 46

Música
Os conjuntos corais multiplicam-se pelo país e atraem novo público com uma imagem cada vez menos austera
Pág. 106

Economia
O presidente do Bank of America, Leland Prussia, dá a boa nova: os juros nos EUA irão seguir em baixa
Pág. 128

AMBIENTE 67
CARTAS 10
CIÊNCIA 62
CINEMA 153
DATAS 120
EDUCAÇÃO 82

ENTREVISTA 5
FOTOGRAFIA 159
GENTE 102
LIVROS 146
MILLOR 14
POLÍCIA 116
PONTO DE VISTA 162

RADAR 31
RELIGIÃO 58
SEXO 144
TECNOLOGIA 95
TELEVISÃO 98
VIDA MODERNA 87

CAPA: Ilustração Décio Ambrosio

Tiragem desta edição: 553 300 exemplares

VEJA, 20 DE OUTUBRO, 1982

19



ANTÔNIO AUGUSTO FORTES

Coral Cantolivre: boa formação clássica, canções bem-humoradas e efeitos teatrais para conquistar o público

Música

O canto das multidões

Amadores ou profissionais, nas escolas ou nas empresas, os conjuntos corais perdem seu ar sisudo e conquistam adeptos por todo o país

Com casas lotadas no Rio de Janeiro e em Porto Alegre, o canto coral demonstrou, nas últimas duas semanas, que pode ser uma atração tão grande como um solista clássico ou um bom músico popular. Foi uma verdadeira maratona que, na Sala Cecília Meireles, por exemplo, manteve uma platéia presa e organizada em torcidas durante quatro dias, no 8.º Concurso de Corais do Rio de Janeiro, promovido pelo *Jornal do Brasil*, Coca-Cola e Funarte, encerrado no domingo, dia 10, com a consagração do conjunto paulista Cantolivre. Ao mesmo tempo, em Porto Alegre, o 7.º Festival Internacional de Coros lotava os 1 600 lugares do Salão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, durante cinco dias e, na apoteótica festa de encerramento, no dia 11, contou com

uma platéia de quase 2 000 pessoas. Finalmente, na semana passada, os mais importantes corais do Norte e do Nordeste reuniram-se em São Luís, de quarta a domingo, para o Festival Maranhense de Coros (VI Femaco).

Tal sucessão de eventos não foi simples coincidência: depois de longo período relegados a exercícios escolares e apresentações de rotina, os corais do país parecem sacudidos por um novo espírito, que tem devolvido ao público o prazer de ouvi-los. A primeira evidência dessa mudança é que a qualidade das vozes melhorou. Os repertórios ficaram menos repetitivos e já não se misturam frevos de Moraes Moreira e peças renascentistas do compositor francês Clement Jannequin no mesmo pot-pourri sem um critério específico. A ousadia agora tam-

bém passou para o uso de recursos cênicos. As vetustas batas negras são frequentemente substituídas por alegres figurinos e a pose estática deu lugar a gestos soltos que não atrapalham o desempenho vocal.

Essa descontração, antes olhada com reservas pelos mais conservadores, foi premiada no 8.º Concurso de Corais do Rio de Janeiro. O primeiro lugar na categoria D, a mais significativa, que inclui corais adultos de vozes mistas, foi dividido entre os paulistas UmCoral, que fez uma apresentação sisuda, e o Cantolivre, que interpretou um repertório bem-humorado. Na canção *A Missa e o Papagaio*, parceria do compositor paulista Osvaldo Lacerda e do poeta Cassiano Ricardo, um dos coralistas chegou a imitar um papagaio. Em *Receita de Vatapá*, do maes-

tro mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, a regente do Cantolivre, Thelma Chan, paulista de 28 anos, virou-se para a plateia desculpando-se por um "erro", enquanto instalava-se a maior confusão entre os cantores. "Ainda não fazemos uma apresentação radicalmente teatral", diz Thelma, "mas queremos ter abertura para isso. O importante para ousar é ter uma boa formação clássica."

COMPORTAMENTO NOVO — Os limites dessa ousadia foram estendidos até mesmo pelos mais importantes e consagrados regentes de corais. O mineiro Benito Juarez, 45 anos, regente da Orquestra Sinfônica de Campinas e do Coral da Universidade de São Paulo — talvez o melhor do país —, considera importante incorporar o humor e a irreverência nos corais. "desde que a peça interpretada permita". Como exemplo mais bem-acabado dessa tendência ele cita o carioca Coro de Cobra, ex-Cobra Coral e ex-Coral da Cultura Inglesa, que ganhou um prêmio especial pela renovação no comportamento coral, no concurso do Rio de 1980 e criou polêmica no Festival MPB-81 da TV Globo. "O público ainda tem uma imagem muito austera e aborrecida do coral", completa o paulista Samuel Kerr, regente do Coro Municipal de São Paulo. "É preciso apagar essa impressão renovando a linguagem."

A julgar pela multiplicação dos corais brasileiros nos últimos anos, essa má impressão está-se apagando rapidamente. Existem hoje cerca de 2 500 conjuntos no país, que mobilizam aproximadamen-

te 75 000 pessoas, amadores na maioria absoluta. Só os cantores ligados aos órgãos municipais e estaduais de Cultura são remunerados, com salários de 100 a 180 000 cruzeiros. Isso porque os corais são quase sempre uma atividade de lazer, tão acessível ao leigo quanto desenhá-los em casa. Não é preciso ter qualquer iniciação musical para juntar-se a um grupo — os regentes preferem mesmo vozes inexperientes ao iniciar um trabalho com um coral novo — e não há limites para o número de cantores, que podem ser cinco ou 500. Evidentemente, coros gigantes, que precisam de estádios para se apresentar, são apenas gritaria.

INICIAÇÃO MUSICAL — O canto coral transformou-se, nos últimos anos, na forma preferida de lazer comunitário entre funcionários de grandes empresas. A cada dia surgem novos grupos em firmas como a Telerj, no Rio de Janeiro, ou a Petrobrás, que mantém nada menos de vinte corais em diversas cidades do país. Para reger esses corais, as empresas contratam maestros de prestígio como o carioca Jaques Morelembaum, que comanda o coral da Shell. Mais ousado, o Banco Central contratou o carioca Marcos Leite, que agora divide a tarefa com a regência do Coro de Cobra. "Nosso coral nasceu de uma brincadeira entre colegas de setor e hoje é uma paixão", comenta a assistente administrativa Solange Sabrito, cantora do Coral da IBM, de Porto Alegre, que teve uma boa atuação no festival deste ano. "É importante para o país essa multipli-



Boessio e Lúcia Passos: ousadias

cação dos corais, mesmo que a qualidade de cada um seja sacrificada", observa o maestro Benito Juarez.

Em algumas regiões do país, porém, essa tradição está tão arraigada quanto os pratos típicos de sua culinária. No Rio Grande do Sul, costuma-se lembrar a colonização alemã e italiana no Estado para justificar a existência de 356 corais e um recorde nacional de conjuntos de bom nível. Há cidades pequenas, como Igrejinha, a 70 quilômetros de Porto Alegre, que com 14 000 habitantes possui nada menos de onze corais. Lá, até o prefeito Jair Wallauer, do PDS, é um cantor aficionado. "Por manter essa tradição, o Estado gerou ainda a maior revelação de coral dos últimos anos, o Coral da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Reunido em 1979 pelo regente José Pedro Boessio e pela professora de técnica vocal Lúcia Passos, o coral despenhou como um furacão em 1980, quando arrebatou o primeiro lugar no 7.º Concurso de Corais do Rio de Janeiro e foi a grande sensação do I Encontro Internacional de Corais, em Porto Alegre. "Eles são irritantemente perfeitos", comentou, na época, o maestro Aylton Escobar, diretor do Instituto Nacional de Música. Hoje, o Unisinos desfila um repertório ousado que inclui os Beatles e Caetano Veloso, mas prefere as apresentações no estilo tradicional. "Representar em cena exige um treino independen-



O Coral Ars Viva: usando em seu repertório músicas regionais gaúchas

VEJA, 20 DE OUTUBRO, 1982

107

te da voz, senão o grupo se perde", justifica Lúcia Passos.

Hoje, o Unisinos figura entre os quatro melhores coros amadores do país, juntamente com o da Universidade de São Paulo, o Madrigal Renascentista e o Ars Nova, os dois últimos de Minas Gerais. Não é coincidência que dois corais mineiros figurem nessa relação: Minas é a outra região do país tradicionalmente pródiga em bons conjuntos. O Madrigal Renascentista, por exemplo, hoje o melhor do Estado, nasceu e cresceu sob a orientação do maestro Isaac Karabtshevsky.

Este ano, o Festival Internacional de Coros de Porto Alegre não chegou a revelar um conjunto como o Unisinos, mas contou com a mesma platéia entusiasmada que dividiu os aplausos entre o Coro Polifônico da Província de Santa Fé, argentino, e o Madrigal Ars Viva, de Porto Alegre. Os argentinos encantaram pela versatilidade: cantaram do folclórico carnavalesco à 9.^a Sinfonia de Beethoven com a mesma competência. O Ars Viva, porém, lançou mão de um recurso irresistível: interpretou músicas regionais gaúchas e arrebatou pela emoção. Formado por universitários e recém-formados na faixa dos 23 anos, o grupo funciona num esquema incomum: exige de seus cantores mensalidades de 1 500 cruzeiros, que financiam as aulas de canto. "Já se entra no coral devendo dinheiro", brinca Paulo Lundgren, regente do Ars Viva.

No outro lado do imenso front dos co-



Coral da IBM: criado por brincadeira e agora já participando de festivais

ros amadores, formados pelo prazer de cantar e conviver em grupo, um outro tipo de coral sustenta a tradição do canto no país: os corais líricos. O mais importante do país é o do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. "Ainda não encontrei, trabalhando fora de meu país, um coral melhor que esse", comentava, entusiasmado, na semana passada, o maestro inglês Stuart Bedford, que está no Rio de Janeiro montando a ópera *Peter Grimes*, de Benjamin Britten. Formado por 120 cantores, que ganham salários mensais de 180 000 cruzeiros e têm as vantagens

de funcionários do Estado em troca de uma hora diária de ensaios, o coral tem seu ponto forte nos agudos e já se apresentou em quatro óperas este ano. Em *Peter Grimes*, ele poderá ser ouvido nos próximos dias 21, 24, 26 e 28, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas, se os corais profissionais têm a chance de cantar em grandes espetáculos, são os coros amadores que, ganhando qualidade, provam que o Brasil reaprendeu a cantar. E descobre que solfejar e decifrar partituras não apenas educa o ouvido: pode ser grande diversão entre amigos. ●

"Cantor de coral é cigarra e também formiga"

Numa orquestra sinfônica, bons músicos podem superar as deficiências de um maestro medíocre. Num coral, porém, o regente é tão ligado ao desempenho dos cantores que, em caso de naufrágio, afundam todos. O regente de um coral desenvolve uma espécie de relação afetiva com os comandados, educa pacientemente vozes amadoras e, com seu carisma, forma uma personalidade para o grupo. Esse convívio é uma das razões pelas quais grandes regentes, habituados a orquestras afiadas, não dispensam o trabalho com corais amadores.

O maestro Benito Juarez, por exemplo, tem em mãos a ótima Sinfônica de Campinas,

mas faz viagens regulares de 97 quilômetros para ensaiar o Coral da Universidade de São Paulo. "O fascínio do coral é que ele junta forças, cria um espírito coletivo, cada cantor tem que ser cigarra e formiga ao mesmo tempo", pondera. Entusiasmado com a multiplicação dos corais no Brasil, Benito só adverte para o fato de que amadorismo não é sinônimo de baixa qualidade. "O coral pode ser amador, mas o regente tem que ser pro-

fissional", adverte. "Um guarda que comanda o trânsito não pode achar que rege um coral com o mesmo movimento das mãos."

Num país com 2 500 corais, porém, nem sempre maestros consagrados estão disponíveis. E, muitas vezes, profissionais de outras áreas se revelam bons regentes. O dentista alemão Klaus-Dieter Wolff, por exemplo, morto em 1974, liderou por muitos anos um dos melhores madrigais brasileiros, hoje batizado com o seu nome. Já o curitibano Paulo Lundgren, 30 anos, regente do Ars Viva, a maior sensação do 7.^o Festival Internacional de Coros de Porto Alegre, divide-se entre o palco e seu consultório de pediatria, em Porto Alegre. "As duas atividades são perfeitamente compatíveis", ele garante. "a não ser quando tenho que interromper o ensaio para acompanhar uma cliente que dá à luz um bebê."



Lundgren: Ars Viva



Benito: coral da USP