

**ARCADIO MINCZUK**

**ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO:  
UMA VISÃO DE SUA HISTÓRIA E CONCEPÇÃO**

**PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA  
FILHO” INSTITUTO DE ARTES**

**SÃO PAULO – 2005**

**ARCADIO MINCZUK**

**ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO:  
UMA VISÃO DE SUA HISTÓRIA E CONCEPÇÃO**

Dissertação apresentada como cumprimento parcial das exigências para obtenção do título de Mestre em Música junto ao curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp.

Orientador: Prof. Dra. Dorotéia Machado Kerr

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA  
FILHO” INSTITUTO DE ARTES**

**SÃO PAULO – 2005**

## **Agradecimentos**

*Nomear todos os que estiveram presentes e que foram importantes na longa trajetória que percorri até aqui, é praticamente impossível. Assim, não poderia deixar de expressar, a todos, os meus sinceros agradecimentos. Aos meus pais, pelo amor e pelo incentivo constante ao desenvolvimento de meu potencial no universo da música. Aos que se dispuseram a dar depoimentos sobre sua relação com a Osesp, aos colegas da orquestra, da Unesp e do curso de pós-graduação e, de maneira muito especial, à minha orientadora Dra. Dorotéia Kerr, que sempre se mostrou disponível, acolhendo-me em meus momentos de incerteza e orientando de modo seguro a efetivação desta pesquisa. Aos professores Dra. Marisa Fonterrada e Dr. John Boudler, pelas análises e observações efetuadas no exame de qualificação. À Maria Aparecida Viggiani Bicudo, pelo apoio à expressão de minhas idéias contidas neste trabalho. À Tatiana e à Catarina, pelo amor e pela compreensão.*

## RESUMO

Esta investigação teve como alvo explicitar o modo pelo qual a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo existiu ao longo de sua trajetória, e também expor uma síntese que expresse a compreensão analítico-reflexiva do pesquisador sobre a concepção de orquestra como tendo uma identidade no fluxo de sua história. A investigação foi efetuada segundo a modalidade da pesquisa qualitativa, que assume a postura fenomenológica, pois a pergunta enfocada é: *o que é isto, a Osesp*. O fenômeno que se buscou compreender foi a própria orquestra. Sendo a orquestra organização, e sendo o objetivo estudá-la de maneira apropriada no movimento de sua história, trabalhou-se com *estudo de caso de organizações em uma perspectiva histórica*. As análises foram efetuadas com base nos documentos referentes à criação e reestruturações da orquestra, em depoimentos de profissionais significativos para o estudo realizado, estudo de bibliografia pertinente, reportagens, programas de concerto e relatos efetuados em caderno de campo. A Osesp mostra-se como uma totalidade constituída pela direção artística, músicos, funcionários artísticos e administrativos, infra-estrutura, equipe de voluntários, assinantes, contexto social, econômico e político que a envolve. Mostra-se como um sistema, por ser uma estrutura complexa, na qual todos seus componentes são vitais para sua existência, interinfluenciando-se e intercomplementando-se. Seu produto revela essa rede de ações conjuntas, não sendo possível, da perspectiva do movimento do seu processo, dizer qual parte da rede é mais importante.

Palavras-chave: Orquestra, História, Pesquisa Qualitativa, Fenomenologia, Fenômeno Osesp

## ABSTRACT

The objective of this dissertation was to examine the ways by which the São Paulo State Symphony Orchestra (Osesp) operated throughout its history, as well as to explore the researcher's analytic-reflexive understanding of this ensemble's conception and progress which allowed the orchestra to obtain and sustain its identity. The investigation was conducted utilizing the method of qualitative research, considering the sources, specially since the focus was to determine: *what actually is Osesp?* Starting with the symphonic organization itself, and the mission to observe its construction and progress, it was necessary to survey other organizations to gain further historical perspective. This study was based on documentation which provided insights to the creation and restructuring phases of the orchestra, including interviews with professionals, bibliographic research, media reports, program notes, as well as personal experience. An investigation of Osesp reveals that it is a totality constituted by the artistic direction, musicians, artistic and administrative employees, volunteers, subscribers and a favorable social, economic and political setting. Thus, it is shown as a system, with a complex structure, whereby all components are vital for its very existence. The end result shows that unilateral effort is not possible in such a structure, depending on the means by which success is judged.

Key words: orchestra, history, Osesp.

## **LISTA DE TABELAS E FIGURAS**

Figura no. 1– Organograma da Direção Executiva Osesp .....	82
Figura no. 2 – Gráfico da evolução de vendas das assinaturas.....	91
Figura no. 3 – Organograma da Direção Artística .....	111

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
Introduzindo o tema investigado .....	8
Objetivos .....	10
Justificativa .....	11
Procedimentos metodológicos.....	11
<b>CAPÍTULO I. UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DA CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DA OSESP</b> .....	15
De 1954 a 2005 - período de criação, rupturas e recriação .....	15
Oseps – fase atual: o processo de realização de um projeto .....	34
a) Melhoria salarial .....	42
b) Processo de seleção dos músicos .....	42
c) Construção de uma sede para a Oseps .....	53
Significado político da Sala São Paulo .....	56
A Institucionalização da Oseps - Organização Social.....	57
O cotidiano da Orquestra pós-1998: conquistas, crises, críticas e autocríticas.....	61
<b>CAPÍTULO II. A ESTRUTURA ADMINISTRATIVA DA OSESP</b> .....	74
A composição da administração da Oseps nas primeiras gestões.....	76
Quadro administrativo da Oseps durante a reestruturação de 1997 .....	79
A Oseps de hoje e seus departamentos administrativos.....	81
Centro de Documentação Musical .....	83
a) Arquivo .....	84
b) Editora Criadores do Brasil.....	86
c) Mediateca.....	87
Coordenadoria Informação e Projetos.....	89
a) Planejamento .....	89
b) Serviço de assinaturas .....	89
c) <i>Site</i> e programas .....	93
Coordenadoria de Administração .....	93
Coordenadoria de Produção.....	95
Coordenadoria de <i>Marketing</i> e Negócios.....	97
Programas Educacionais .....	98
Coordenadoria Financeira.....	100
Administração dos Coros.....	101
Programa de Voluntários .....	102

<b>CAPÍTULO III. A ESTRUTURA ARTÍSTICO-ADMINISTRATIVA DA OSESP</b> .....	106
Organização do Setor Artístico .....	106
Administrador Artístico .....	112
Administração Internacional .....	113
Gerente de Orquestra .....	114
Inspetor de Orquestra.....	117
Equipe de Montagem da Orquestra.....	119
A composição dos naipes e salários da Osesp de hoje.....	119
Coro da Osesp .....	121
Programação .....	122
Turnês .....	170
Turnê Latino-Americana 2000.....	171
Turnê Estados Unidos 2002.....	173
Turnê Europa 2003 .....	177
Turnê Brasil 2004 – Osesp 50 anos .....	181
Turnê Cone Sul 2005 .....	188
Gravações.....	192

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	206
Apresentando uma Concepção da Osesp .....	206

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	214
---	-----

## **ANEXOS**

### **ANEXO I**

- Entrevistas - Gilberto Siqueira (Sujeito 1)
- Diogo Pacheco (Sujeito 2)
- Brunno Roccella (Sujeito 3)
- John Neschling (Sujeito 4)
- Fábio Cury (Sujeito 5)
- Ayrton Pinto (Sujeito 6)
- Natan Schwartzman (Sujeito 7)
- Marcos Mendonça (Sujeito 8)

### **ANEXO II**

- Guia de Viagem

### **ANEXO III**

- Resolução SC - 5, de 26-1-2005



## INTRODUÇÃO

### Introduzindo o tema investigado

No ano de 2004, a **Osesp** – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – completou 50 anos de existência. Fundada por Souza Lima e dirigida por Eleazar de Carvalho durante a maior parte de sua existência, a orquestra tem desempenhado importante papel no cenário musical do Brasil, lançando projetos criativos e vanguardistas que, por alguns períodos, sustentaram o desenvolvimento de algumas gerações de músicos e formaram grandes platéias.

Contudo, durante esse período a orquestra não conseguiu firmar-se institucionalmente e nos últimos anos da gestão do maestro Eleazar de Carvalho enfrentou uma séria crise, causada, em parte, pelos baixos salários dos músicos e funcionários, pela falta de interesse político no desenvolvimento da orquestra e pela inexistência de local para ensaios e apresentações. Essa crise teve, por consequência, um desestímulo entre os músicos, gerando a saída de muitos deles e, também, um afastamento por parte do público às suas apresentações.

Após o falecimento do maestro Eleazar, em 1996, a orquestra passou por profundas transformações. A contratação do maestro John Neschling, condicionada à implantação de seu projeto de reestruturação da Osesp, que possuía metas de curto, médio e longo prazos, iniciou uma fase de ruptura com parte da tradição de se fazer música de concerto no país. Vários itens do projeto foram analisados e debatidos entre representantes da Associação dos Profissionais da Osesp, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e o maestro John Neschling para, sem desfigurar a intenção original, estabelecer diretrizes justas para o cumprimento das metas propostas.

O projeto sustentava-se em quatro bases: requalificação dos músicos; lançamento de uma programação de alto nível e com antecedência suficiente para agregar grande número de assinantes; construção de uma sala de concertos com alta qualidade acústica, e institucionalização da Osesp, criando assim uma organização menos suscetível às mudanças no comando do poder executivo estadual, responsável pela quase totalidade do

sustento orçamentário da orquestra. Essa medida também facilitaria a angariação de doações da iniciativa privada.

Uma das primeiras fases foi a requalificação dos músicos, período especialmente traumático, pois previa testes de seleção para todos, sem que fossem considerados o tempo de serviço prestado à orquestra, a idade do músico e outros pontos. Houve uma ampla negociação, a fim de garantir o tempo mínimo necessário aos instrumentistas para se prepararem para o teste, com a avaliação de uma banca composta, majoritariamente, por músicos brasileiros de destaque no exterior e, também, por músicos estrangeiros ligados às grandes instituições sinfônicas do mundo.

A adesão da maioria dos músicos ao projeto foi motivada pela perspectiva de melhorias significativas das condições de trabalho, tais como a elevação dos salários, a possibilidade de participar de uma programação de alto nível, com maestros e solistas convidados pertencentes ao circuito das grandes orquestras, e a construção de uma sede própria, antiga reivindicação dos integrantes da Osesp.

Esse período de negociações não foi calmo. Houve um movimento interno, bastante forte, de oposição à reestruturação, inclusive com tentativa de destituição da presidência da Associação dos Profissionais da Osesp (Aposesp), uma vez que essa apoiava as bases do plano de reestruturação. Além disso, houve por parte dos músicos insatisfeitos, a instrumentalização do Sindicato dos Músicos, para barrar quaisquer propostas de reavaliação dos músicos. No âmbito externo à Osesp também houve um forte movimento de oposição, formado por músicos de orquestras de todo o Brasil. Alguns deles fundamentavam sua resistência na falta de garantias que essa nova estrutura ofereceria aos colegas da Osesp, evidenciando uma espécie de temor de que o procedimento de reavaliação dos músicos fosse adotado em outras orquestras do Brasil.

A primeira sede da Osesp, após a reestruturação, foi o Memorial da América Latina. Um ano depois, a Orquestra passou a ocupar o recém-reformado Theatro São Pedro, onde permaneceu até a inauguração da Sala São Paulo, construída na antiga estação de trem Júlio Prestes, da Estrada de Ferro Sorocabana. Esta sala, por sua excelência acústica e com infra-estrutura necessária para abrigar uma orquestra sinfônica (sala de concerto, salas de ensaio, camarins, etc.), tornou-se o símbolo do projeto, transformando-se em referência internacional.

Atualmente a Osesp conta com um quadro de músicos instrumentistas altamente qualificados, um coro sinfônico profissional, também requalificado, coros infantil e juvenil, centro de documentação musical, uma equipe de funcionários administrativos competentes, programa de voluntários, e desenvolve uma série de projetos educacionais. Possui, ainda, orçamento compatível ao exercício de todas essas atividades.

Parece haver uma estreita relação entre esse novo modelo de orquestra e a volta do público aos concertos. Após essa reestruturação, também, foi possível a efetivação do projeto de gravação de CDs, em parceria com o selo Bis (gravadora de nacionalidade sueca), de obras de compositores brasileiros, tais como Francisco Braga, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri.

Essa nova estrutura de profissionais tornou possível realizar apresentações internacionais de êxito, levando ao público estrangeiro composições de autores nacionais que raramente são executados por orquestras estrangeiras. Nesse contexto ocorreram as turnês da América Latina, nos anos de 2001 e 2005; a dos Estados Unidos, em 2002, e a da Europa, em 2003.

Considerando o histórico e o contexto dessa orquestra e tendo vivido o processo de sua reestruturação, tomo-a como *fenômeno* a ser estudado, interrogando: quais suas características, ou seja, o que é isto, a Osesp? Como ocorreu o processo de sua reestruturação? Que fatores sustentam essa mudança? Que concepção de orquestra norteia seu projeto?

Essas perguntas indicam a pesquisa a ser efetuada, abrindo possibilidades para a explicitação dos objetivos da pesquisa.

## **Objetivos**

- a) Explicitar as características da Osesp.
- b) Explicitar o processo de reestruturação da Osesp.
- c) Apontar os aspectos históricos, políticos e estruturais que sustentam essa mudança e analisar o projeto de implantação da Osesp, olhando-a em uma perspectiva histórica.
- d) Explicitar a concepção de orquestra que norteia o projeto “Osesp”.

- e) Descrever e analisar o que é a entidade Osesp atualmente, do ponto de vista de sua estrutura e funcionamento, forma de organização e atividades desenvolvidas.
- f) Comparar as mudanças havidas entre ambos projetos: aquele que a criou e o que a sustenta hoje.

### **Justificativa**

Presenciando as realizações da Osesp no cenário cultural da cidade de São Paulo, com reflexos para todo o Brasil;

conhecendo a luta havida para conseguir melhores condições de funcionamento, sempre lidando com projetos culturais e políticos;

vivenciando os embates constantes internos e externos da orquestra e, como músico, tendo a oportunidade de viver experiências de êxitos, entendidos esses êxitos em termos do que se fazia, do que se almejava e do que era conseguido;

conhecendo o ambiente de orquestras brasileiras que anseiam por melhorias, uma vez que, do ponto de vista das possibilidades que se anunciam pela competência e motivação dos músicos, das direções, dos demais integrantes dessas orquestras e pela aspiração do público e que se mostram com força de mudança, visando um projeto diferenciado;

justifica-se um estudo sobre o modo pelo qual a Osesp se constitui e o esclarecimento do processo de existência ao longo de sua história, tanto para abrir possibilidades de auto-compreensão da própria Osesp, como para fornecer subsídios para a compreensão das características e condições dessa instituição e dos desdobramentos de sua luta para impor-se e manter-se em contextos da realidade brasileira.

### **Procedimentos metodológicos**

O autor desta pesquisa é músico da Osesp e, como não poderia deixar de ocorrer em uma situação como essa, está envolvido com as atividades aí realizadas e com os valores

que as norteiam, presentes em suas experiências vividas, como profissional em formação contínua. Sendo co-participante dessa realidade, e buscando, ao mesmo tempo, conhecê-la, a modalidade de pesquisa que se mostrou apropriada – por ser uma investigação que privilegia a experiência vivida, a análise e reflexão dessa experiência e a descrição de processos históricos baseada em documentos – foi a fenomenológica.

Essa abordagem, em virtude das concepções de realidade e de conhecimento que suportam seus procedimentos de pesquisa, compreende o homem-mundo como uma totalidade, na qual o ser humano não existe sem que esteja/seja no mundo com os outros, seres humanos, objetos, idéias, enfim tudo o que está no mundo onde existe. Assim, ao buscar compreender o fenômeno, a investigação processa-se segundo critérios de rigor, porém sem recorrer à objetividade e neutralidade próprias a outros modos de pesquisa, como, por exemplo, o positivista. O movimento do sujeito em direção à percepção do fenômeno é ativo, dinâmico e, sobretudo, atento. O sujeito busca compreender o fenômeno tal como ele se mostra, colocando em destaque seus conhecimentos prévios sobre ele e deixando que sua experiência, tal como a vivência, surpreenda-o, na medida em que revela outros aspectos que ainda não visualizou. Diferenciando-se das concepções racionalistas e experimentalistas sobre conhecimento, na abordagem fenomenológica o sujeito é compreendido como *ser-no-mundo*, como parte integrante do conhecimento produzido e do mundo concebido mediante a atribuição de significados elaborados, ao estar com os outros sujeitos, que, tais como ele, são/estão histórica e culturalmente contextualizados.

Nesta investigação, o fenômeno em foco é a Osesp. O autor, seguindo o modo de trabalho apontado pela fenomenologia husserliana, coloca em *suspensão* ou *redução* ou ainda *epoché* o fenômeno, procurando deixar em suspensão seus conhecimentos prévios sobre a orquestra investigada, e ouvindo o que está sendo manifesto. De acordo com Bruns (2003, p. 72), o conhecimento *a priori*, ao ser posto em suspensão, permite *que o pesquisador possa construir os passos da investigação no momento de sua ação*. Portanto, não se segue um modelo rígido de pesquisa, nem se busca conhecer o objeto em si, porém toma-se o objeto na medida em que é percebido por uma consciência que, intencionalmente, interroga o fenômeno, deixando que ele se mostre em suas possibilidades de ser.

Esta é, portanto, uma pesquisa qualitativa que busca compreender o fenômeno estudado, que ao considerar a experiência vivida pelo pesquisador, suas percepções e respectivas expressões postas em relatos e, ao estar com os outros sujeitos, seus entrevistados, com autores que escrevem sobre orquestra, com os documentos que dão o testemunho da

história da Osesp, de sua criação e processo de realização, com os textos veiculados na mídia, vai analisando seus dados e interpretando-os. Desse modo, procede à produção do conhecimento sobre a Osesp e seus modos de ser característicos, buscando mostrar “o que é isto, a Osesp”, onde o “isto” é compreendido como o conjunto das características que marcam o núcleo de constituição dessa instituição.

Ou seja, a investigação em processo é qualitativa, com enfoque fenomenológico. Não busca, portanto, verdades absolutas, objetivas e claras a respeito de um fato ou de um acontecimento, ou, ainda, sobre o que um documento diz. Ao invés disso, procura analisar e interpretar acontecimentos à luz da indagação norteadora desta investigação, do contexto histórico-cultural em que ocorreram, de concepções de autores estudados, de modos de compreensão do investigador e de seus colegas de pesquisa, dos sujeitos investigados.

Afunilando a exposição sobre os procedimentos metodológicos, pode-se afirmar ser esta pesquisa, conforme Bogdan & Biklen afirmam, é caracterizada como “estudo de caso de organizações em uma perspectiva histórica” (1994, p. 89). Trata do estudo de uma instituição específica, a Osesp; abrange um período longo, 50 anos de existência dessa orquestra, busca mostrar como se deu seu desenvolvimento, em termos de seu aparecimento, de sua estrutura, das modificações que se operaram ao longo do tempo de sua existência e observa como se encontra atualmente. Os autores mencionados afirmam que esse procedimento baseia-se em entrevistas com pessoas que tenham estado relacionadas com a organização (*idem*, p. 90), procedimento adotado para que sejam obtidos dados relevantes para o estudo em pauta.

Para elaborar o trabalho proposto foram seguidos os seguintes passos:

- a) Analisar documentos concernentes à sua criação e posteriores reestruturações, textos escritos, comunicações orais transcritas, projetos da orquestra, notícias e reportagens veiculadas pela mídia, etc., o que possibilitará a análise crítica do conteúdo manifesto, do latente e do seu sentido;
- b) Descrever e analisar o modo pelo qual a instituição se apresenta, do ponto de vista de sua estrutura e funcionamento;
- c) Entrevistar pessoas que participam/participaram das diferentes atividades da Osesp, endereçando ao sujeito a pergunta “o que o(a) senhor(a) tem a dizer sobre a Osesp a partir de sua experiência pessoal como ...? (músico, maestro, etc., conforme cada caso)”. O objetivo dessa entrevista é deixar a pessoa

expressar sua compreensão de suas experiências e concepções sobre a orquestra, em virtude de seu envolvimento com ela, bem como obter testemunhos da história da Osesp.

- d) Comparar as mudanças havidas, evidenciando o projeto que a criou e o que a sustenta hoje.

Em resumo, esta investigação será efetuada mediante interrogação do fenômeno “a Osesp”, deixando que ele se manifeste por meio de descrições de experiências vividas pelos sujeitos entrevistados expostas em seus depoimentos, pela análise dos documentos que criam e mantêm a Osesp, pelas anotações do autor sobre observações registradas no seu *caderno de campo*, pela síntese articuladora que trará à luz as características da Osesp, vista como instituição de cultura no cenário musical de São Paulo.

Para facilitar a identificação dos entrevistados e evitar a exposição demasiada de individualidades, o que permitiria dar muito destaque às particularidades dos sujeitos, enquanto pessoas que se dispuseram a falar sobre suas experiências ou cujas falas são destacadas e, ainda, buscando um distanciamento ético dos nomes e pessoas, sem deixar de mencioná-los, seguindo a ordem cronológica em que as entrevistas foram efetuadas, irei nomeá-las como:

- S.1 – Sujeito 1, Gilberto Siqueira: Primeiro trompetista da Osesp desde 1973.
- S.2 – Sujeito 2, Diogo Pacheco: Regente Assistente da Osesp de 1974 a 1996.
- S.3 – Sujeito 3, Bruno Rocella: Regente Titular da Osesp de 1964 a 1967.
- S.4 – Sujeito 4, John Neschling – Regente Titular e Diretor Artístico da Osesp a partir de 1996.
- S.5 – Sujeito 5, Fábio Cury: Primeiro fagotista da Osesp de 1997 a 2001.  
Atualmente é Fagotista da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.
- S.6 – Sujeito 6, Ayrton Pinto: *Spalla*<sup>1</sup> da Osesp de 1973 a 1988.
- S.7 – Sujeito 7, Natan Schwartzman: *Spalla* da Osesp em 1953.
- S.8 – Sujeito 8, Marcos Mendonça: Secretário de Estado da Cultura, de 1995 a 2002 e atual Presidente da Fundação Padre Anchieta.

---

<sup>1</sup>*Spalla*: termo italiano para designar o principal violinista da orquestra.

## **CAPÍTULO I. UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA DA CRIAÇÃO E MANUTENÇÃO DA OSESP**

### **De 1954 a 2005 - período de criação, rupturas e recriação**

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) completou cinquenta anos de existência em 2004. Foi criada subordinada à Secretaria dos Negócios do Governo, pela Lei nº 2.733, em 13 de setembro 1954<sup>2</sup>, promulgada pelo então Governador do Estado, Dr. Lucas Nogueira Garcez.

O artigo 1º dessa Lei cria a Orquestra Sinfônica Estadual (como era denominada, à época, a Osesp) e estabelece sua finalidade, como segue:

- I – promover, de acordo com a legislação em vigor, concertos musicais, difundindo a música brasileira e estrangeira na capital e no interior do Estado;
- II – promover o intercâmbio musical com os demais Estados da Federação;
- III – prestar assistência a orquestras sinfônicas, amadoras ou não, sediadas no Estado;
- IV – promover festivais, por meio de concursos, de peças musicais ou de orquestras (ESTADO de São Paulo, 13 de set. de 1954).

Esse texto ao mesmo tempo em que define como finalidade da orquestra difundir a música e prestar assistência a orquestras do interior do Estado nos itens I e III, e no item II menciona o intercâmbio com os demais Estados da Federação. Contudo, prevalece a vocação da Orquestra Sinfônica Estadual como um grupo de atendimento regional.

Assim, desde sua criação legal, a orquestra funciona com um leque abrangente de possibilidades, dentre as quais a promoção de eventos e trabalho de formação de outras orquestras, já anunciada na determinação “prestar assistência”, uma vez que um dos significados de assistir é ajudar, socorrer, auxiliar (HOUAISS, 2001). O Artigo 4º dessa Lei determina:

---

<sup>2</sup>Em que pese ter sido legalmente criada Lei nº 2.733, de 13 de setembro de 1954, a Orquestra iniciou seus trabalhos no ano de 1953 e, no momento da promulgação, já havia paralisado suas atividades.



As despesas já efetuadas com a compra de materiais, organização de conjuntos, realização de espetáculos artísticos, assim como as demais referentes à execução da presente lei neste exercício, correrão pela verba n.27-8.36.4-440, do orçamento.

Essa prática de dotar o orçamento específico para as atividades da orquestra, restrito ao período de um exercício, deve ter contribuído para que a Orquestra sofresse interrupções na continuidade dos seus trabalhos.

O primeiro regente da Orquestra Sinfônica Estadual foi o maestro Souza Lima. O Sujeito 3, que teve muito contato com esse maestro, diz que “sobre esse período de ‘54 não posso dizer nada porque eu não estava por dentro... Sabia que havia muita coisa para formar uma orquestra” (S.3, p. 16). Embora não fosse membro da Orquestra Sinfônica do Estado, o Sujeito 3, já em 1958, trabalhava como maestro substituto no Theatro Municipal de São Paulo, sendo, portanto, do meio artístico, especificamente da música. Tinha conhecimento das dificuldades existentes, como salários baixos ou encontrar músicos capacitados, dificuldades que certamente incidiram sobre a Orquestra Sinfônica Estadual, fazendo com que ela sofresse interrupções.

É interessante o fato de haver poucas informações sobre a primeira fase da Orquestra. O próprio maestro Souza Lima, em sua autobiografia, não menciona, uma única vez, a OSE (Souza Lima, 1982). Uma das poucas referências à orquestra faz parte da memória de um dos mais importantes músicos daquela fase, o *spalla* Natan Schwartzman:

A orquestra da Osesp começou na realidade em 1953, com Souza Lima, regente, e Bernardo Federowski, assistente de regente. Nós demos o nosso primeiro e único concerto, na ocasião, em 18 de julho de 1953 (...) Por incrível que pareça, é até difícil falar disso: a verba que o governo estadual preparou para a orquestra (...) foi de apenas um mês. Só havia verba para um mês. Então nós ainda ficamos, o pessoal da orquestra, tocando dois meses para ver se a Assembléia Legislativa poderia fazer alguma coisa pela orquestra, ou prorrogar a nossa estadia na orquestra, conseguindo algum dinheiro extra, mas foi impossível. Então, depois de dois meses, ficou todo mundo debandando. (S.7, p. 1)

No governo de Adhemar Pereira de Barros, foi assinado o Decreto Nº 44.553, de 12 de fevereiro de 1965, aprovando o Regimento Interno da Orquestra Sinfônica Estadual e mencionando a Lei de sua criação, de 13 set. 1954 (O ESTADO de São Paulo, 13 abr. 1965), que fez com ela voltasse à ativa de modo oficial.

O Sujeito 3 menciona que, anteriormente a essa data, em 1964, houve um período experimental, quando foi feito um esforço para formar novamente a orquestra. Nessa época, o maestro Bruno Roccella foi convidado, pelo então Secretário dos Negócios do Governo, Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes, para assumir a Orquestra. Roccella lembra que: “... foi uma ótima experiência, apesar, vamos dizer, das dificuldades que nós passávamos naquele tempo. ...Mesmo para arregimentar músicos era muito difícil. Muito, mas muito, muito difícil. Naquele tempo existia somente a Orquestra Sinfônica Municipal”. (S.3, p. 1).

O primeiro concerto oficial dessa segunda fase da Orquestra Sinfônica Estadual inaugurou o Palácio dos Bandeirantes, sede do Governo do Estado de São Paulo, a 25 de junho de 1965, na época do Governador Adhemar de Barros. No programa desse concerto consta o discurso do Governador, que assim valorizava o trabalho da orquestra:

A Orquestra Sinfônica Estadual, criada pelo nosso Governo e hoje reaparelhada para a sua nobre missão cultural, figura nesse quadro de valores, e vem desempenhando, admiravelmente, o papel que lhe cabe, quer nos concertos que oferece ao povo da capital, quer nas excursões que realiza pelo Interior, levando às nossas cidades, bem como aos centros de trabalhadores, a sua mensagem de afeto e de confraternização. (PROGRAMA de concerto)

Anteriormente a essa data, houve uma fase experimental com ensaios que tiveram início a 3 de julho de 1964 e com uma apresentação pública a 22 do mesmo mês.

Encerradas as provas e selecionados 52 professores, iniciaram-se, a 3 de julho do corrente ano, os primeiros ensaios. Nesta fase do seu desenvolvimento, apresentou-se, a Orquestra Sinfônica Estadual, pela primeira vez, a 22 de julho, em Campos do Jordão, sob a regência do maestro Bernardo Federowski, ocasião em que foi inaugurado o Palácio de Verão<sup>3</sup>, com a presença do Presidente Humberto de Alencar Castelo Branco, do Governador Adhemar de Barros, do Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes e demais autoridades federais e estaduais. (PROGRAMA de concerto, 1964, s/p).

A difusão da música brasileira e estrangeira, na capital e no interior do Estado, mencionada nos incisos I e II do artigo 1º da Lei de sua criação, levou a Osesp a efetuar constantes viagens que acarretaram dificuldades para o funcionamento da orquestra. Programavam-se muitas viagens, sempre de ônibus, algumas a distâncias razoáveis da capital de São Paulo, sem infra-estrutura adequada inclusive para o bem-estar físico dos músicos.

---

<sup>3</sup>Esse Palácio, hoje, é denominado da Boa Vista, em Campos do Jordão.

A orquestra viajava com ônibus contratado (...) De dia tocava-se e voltava-se de madrugada. Não tínhamos dinheiro para ficar em hotéis...Lembro-me de um concerto que nós fizemos quando foi inaugurado o Palácio do Governo<sup>4</sup>: quase morremos. Antigamente a estrada de Campos do Jordão era outra. O ônibus não conseguiu fazer uma curva, subiu no parapeito e ficou com quatro rodas no precipício, e nós dentro...Tivemos também uma perda, disso eu me lembro, uma perda em São José do Rio Preto; morreu um músico nosso<sup>5</sup> (...) Ele desceu pela frente do ônibus, os faróis o impediram de ver a mureta; ele passou a mureta e caiu na represa. E cadê, cadê? Foi até o Benito Juarez<sup>6</sup> que lançaram pela corda para tentar puxar. Mas já estava morto, afogado. Uma das coisas que eu lembro. Dentro de todas as coisas existe também uma tragédia, essa para nós foi uma tragédia. (S.3, p. 11-12)

Muitos dos problemas enfrentados eram decorrentes também da ausência de uma política salarial. Os músicos tinham apenas um contrato provisório, sem vínculo empregatício, em desconformidade com a legislação trabalhista vigente. Os salários eram muitos baixos, inclusive “eram mais baixos do que os dos músicos do Theatro Municipal” (S.3, p. 8), de tal modo que eles eram obrigados a trabalhar em mais de um lugar, realidade que também constatou-se em outros períodos, conforme bem ilustra a notícia jornalística:

A Orquestra Sinfônica Estadual é uma ficção. Se alguém somar os músicos da Orquestra Sinfônica Municipal e os da Orquestra Sinfônica Estadual, não conseguirá formar duas orquestras. São praticamente os mesmos músicos que tocam nas duas orquestras. (SQUEFF, 1975).

A formação dos músicos também era precária, pois, no cenário das profissões, então em vigor, não havia a de músico.

Escolas! A Escola Municipal, uma ótima escola...Nada. Havia o quê? Conservatórios. Mas os conservatórios daquela época...pelo amor de Deus! O único, único era o Dramático Musical, que tinha o nome, mas o resto.... Não havia uma formação de músicos profissionais (...) Não se pensava em profissionalismo.(S. 3, p. 8)

Nesse período a Orquestra Sinfônica Estadual não possuía uma sede onde pudesse fazer seus ensaios. Assim, ensaiava em diferentes lugares como o Theatro Municipal de São Paulo, onde tinha que dividir o espaço com a Orquestra Municipal; a Lega Italia, perto

<sup>4</sup>Esse é o mesmo Palácio mencionado na nota 2.

<sup>5</sup>O violinista Domingos Niro.

<sup>6</sup>Benito Juarez era violinista da OSE. Mais tarde, tornou-se maestro e foi durante muitos anos Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas.

do Fórum da Praça João Mendes, e o Teatro São Paulo<sup>7</sup>. Seus concertos eram realizados no Teatro da Universidade Católica (Tuca)<sup>8</sup>. Conforme o Sujeito 3, esse teatro carecia de acústica apropriada, o que prejudicava a apresentação da Orquestra.

Diante das condições, foi imaginado um projeto de reformulação da Orquestra Sinfônica Estadual, abrangendo contratação de músicos e construção de uma sede própria.

Nós tínhamos um projeto de uma sala própria. Cheguei eu mesmo a fazer um projeto...Na Avenida Tiradentes existe a Pinacoteca. A Orquestra era para ter uma sala, várias salas: salas de ensaio separadas e tudo o mais, e a grande para o ensaio da orquestra...

A contratação de novos músicos. Justamente a minha ida para o Sul foi para isso. Fui para Porto Alegre, para Curitiba. Mas eu voltava de mãos vazias porque eu não levava para eles coisas concretas. Eles me diziam: “quanto eu vou ganhar?” Eu dizia: “É isso”. “Ah...” Praticamente era murro em ponta de faca. A pior coisa é não ter o dinheiro para a gente fazer alguma coisa. E nós não tínhamos nada.(S.3, p. 8- 9)

Ao mesmo tempo em que havia o desejo da construção da sede e de novas contratações, o Maestro tinha a concepção de formação continuada dos músicos durante o próprio trabalho da orquestra, ao considerar importante que tivessem contato com maestros diferentes. Entendia, também, que a programação era importante para aquela aprendizagem. Porém, não havia muita variação “e ensaiar era um ato de bravura”. (S.3, p. 11).

Em que pese toda a disposição do maestro Roccella, a Orquestra não foi completada. “Praticamente eram uns 57, 60 elementos” (S.3, p. 3). Esse é um número insuficiente para a composição de uma orquestra que atenda à instrumentação habitualmente utilizada no repertório sinfônico a partir da segunda metade do século XIX, a qual exige aproximadamente oitenta músicos. Essa condição limitava a escolha do repertório e, se mesmo assim se apresentasse uma obra desse período, seria com certo desfalque nos naipes das cordas.

Esse é o cenário em que a Orquestra Sinfônica Estadual trabalhou até 1967. Dificuldades, esforços, planos, vontade, doação, empenho na direção de construir uma orquestra de nível bom, com bons músicos e boa programação. Porém, parecia falar mais alto a falta de vontade política por parte do governo. O último concerto, conforme o Sujeito 3, foi na cidade de Piracicaba e, segundo ele, no governo de Abreu Sodré. Foi uma ruptura abrupta,

<sup>7</sup>Esse teatro já foi demolido.

<sup>8</sup>O Tuca é o teatro da Pontifícia Universidade Católica e localiza-se na Rua Monte Alegre, no bairro paulistano de Perdizes.

que deixou marcas, músicos sem trabalho, o maestro sem horizonte: “É, você é praticamente enxotado de casa: ‘chega, não volta mais, chega, acabou’. Sem nenhuma satisfação...” (S.3, p. 19).

Segundo o Livro Ponto de 1967, a orquestra, após o período de férias que foi de 1º a 31 de dezembro daquele ano, teve um primeiro ensaio em 1968, no dia 2 de janeiro. Nesse dia foi solicitado o retorno de todos os músicos no dia 15 quando, a partir das 14 horas, foi comunicada a interrupção dos trabalhos da orquestra. Pelo que se deduz, nessa época completavam-se três anos de contrato.

Por duas vezes, essa orquestra teve seu trabalho interrompido. Somente conseguiu alcançar certa estabilidade a partir da contratação do maestro Eleazar de Carvalho, no ano de 1972. Segundo depoimentos, as interrupções anteriores a Eleazar de Carvalho aconteciam de forma abrupta, apenas sendo comunicadas de modo informal.

De acordo com o *Relatório Lunix*<sup>9</sup> (LUNIX Consultoria, 2003, p. 6), em 1968 a Orquestra foi inserida na estrutura organizacional do Estado como unidade administrativa específica, no âmbito da Divisão de Unidades Culturais da Secretaria Executiva do Conselho Estadual de Cultura, pelo Decreto n.º 49.577, de 7 de maio desse ano. Entretanto, os depoimentos obtidos deixam claro que de 1967 a 1973 a Orquestra silenciou. Foi desestruturada.

As interrupções sofridas pela OSE, por sua vez, foram sustadas mediante atos governamentais que oficializavam o retorno da orquestra às atividades.

Em 22 de março de 1973, pelo Decreto N° 1.326, o governador Laudo Natel determinou a recriação da orquestra, aprovando novamente seu Regimento Interno, como diz o artigo 1º:

Artigo 1º - Fica aprovado o Regimento Interno da Orquestra Sinfônica Estadual, criada pela Lei n.2.733, de 13-9-1954. (*Diário Oficial do Estado*, 22 mar. 1973).

Com esse Decreto, a orquestra passou a ser dotada de quadro de servidores, contemplando pessoal artístico e administrativo, e ficou subordinada ao Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. Em 1974, passou a ser uma unidade vinculada à

---

<sup>9</sup>O *Relatório Lunix* é a publicação referente ao estudo de modelos organizacionais apropriados para a Osesp. A publicação foi realizada pela Lunix Consultoria S/C, contratada pela Secretaria de Estado da Cultura, e concluída em dezembro de 2003. ([www.lunix.com.br](http://www.lunix.com.br))

então criada Coordenadoria do Patrimônio Cultural, e a partir de 1976 ficou subordinada ao Departamento de Artes e Ciências Humanas (DACH) (LUNIX Consultoria, 2003, p. 7).

A partir de 1973 a Orquestra vive sua terceira fase. Nesse período, destaca-se a chegada do Maestro Eleazar de Carvalho, que voltara dos Estados Unidos da América do Norte para assumir a Orquestra Sinfônica Estadual. Sua tarefa era recriá-la, e ele tinha força política e energia para obter esse feito, conforme observou Gilberto Siqueira: “Porque ele, independentemente do que acontecesse à sua volta, embaixo, na frente, antes ou depois, na vida, ele naquela hora fazia a música acontecer na mão dele, como regente, e isso era uma coisa muito forte” (S.1, p. 9)

Esse carisma do maestro criava um ambiente de segurança para os músicos, que percebiam uma maior possibilidade de continuidade do trabalho. De acordo com o Sujeito 1: “Te dava uma garantia de que amanhã quando eu voltar aqui, vamos começar naquele ponto. Você vive na navalha o tempo todo. Quem promove, quem organiza, quem sustenta, quem anuncia, quem vende e quem faz está o tempo todo na navalha” (*idem, ibidem*). Entretanto, embora ele representasse uma força para a Orquestra, as concepções das pessoas do mundo musical, sobre o significado de sua presença, eram divergentes. Quando foi indicado como maestro, em 1972, algumas pessoas foram contrárias a essa indicação: “Eu me lembro que muita gente ficou aborrecidíssima na Filarmônica<sup>10</sup>, o pessoal da estrutura, administração, empresários” (*idem*, p. 1). Entretanto essa indisposição em relação a Eleazar de Carvalho, ao contrário do que muitos acreditavam, não decorria de sentimentos pessoais, mas de uma questão política. Quando a Orquestra Estadual foi reativada em 1972, os recursos a ela destinados eram aqueles que estavam sendo recebidos pela Filarmônica que, sem esse aporte, caminhava para a desativação. “E num primeiro momento, até culpavam o Eleazar. Nunca vou me esquecer do Kaufmann<sup>11</sup> xingando o Eleazar: ‘esse é um batedor de carteira’” (*idem, ibidem*).

Segundo os sujeitos entrevistados, Eleazar de Carvalho era uma pessoa que se indispunha com as outras causando contendas, rupturas de relacionamentos profissionais e pessoais, “mas era uma pessoa de princípios e era negociante, sem dúvida nenhuma...” (*idem*, p. 2). Essa característica fazia com que fosse visto de forma bem contraditória: honesto e hipócrita; cavalheiro e rude; egoísta e altruísta e parcial em suas relações pessoais com os

---

<sup>10</sup>Trata-se da Sociedade Filarmônica de São Paulo, de caráter privado, porém que também recebia subsídios do Governo do Estado. Essa sociedade era a mantenedora da Orquestra Filarmônica de São Paulo. Coincidentemente, ela entrava em atividade quando a Osesp era desativada.

<sup>11</sup>Artur Kaufmann era o Secretário Executivo da Filarmônica de São Paulo.

músicos. No entanto, o maestro Eleazar de Carvalho agia de modo que o objetivo delineado para a reestruturação da orquestra se efetuassem. Essa conduta o caracterizava, para alguns, como negociante. Segundo os sujeitos entrevistados, estava sempre à frente das decisões, agindo, fazendo acontecer.

No âmbito da orquestra, a relação com os músicos era complicada. Diz um dos entrevistados: “por mais que brigasse ou fosse grosso com as pessoas ou com os músicos, tinha o coração muito grande (...) não botava um músico na rua ou por uma briga ou porque ele não estava tocando bem” (S.6, p. 2). Parecia, no entanto, ter consciência do que era preciso para que a orquestra fosse bem sucedida no que se refere à qualidade musical. Do ponto de vista artístico, sabia dar autonomia para que o músico expusesse sua concepção sobre a obra: “Conseguia delegar a autoridade para o músico, ele investia dando segurança. Mantinha-se com poder, ao mesmo tempo em que investia a pessoa dessa autoridade. (...) A pessoa se sentia com essa responsabilidade sem necessariamente estar pressionada” (*idem*, p. 12).

No início, Eleazar de Carvalho pretendeu formar uma orquestra completa, como está no Capítulo II do Regimento Interno da Orquestra, publicado no Decreto de 22 de março 1973. Faltavam músicos, entretanto, preparados para assumir posições importantes, pois só havia, à época, os músicos do Theatro Municipal e das orquestras das Rádios<sup>12</sup>, que muitas vezes tocavam em mais de uma orquestra. Para contratar os músicos, promoveu uma prova de seleção para avaliar a capacidade de cada um. De acordo com o Sujeito 1, o critério estabelecido por Eleazar de Carvalho foi fazer tocar uma peça de livre escolha do candidato, depois um concerto ou uma sonata, ou algo semelhante, e a leitura à primeira vista de excertos orquestrais, naquele caso da Quinta Sinfonia de Mahler.

Buscando formar a orquestra, Eleazar contatou, por volta de 1972, o violinista Ayrton Pinto, brasileiro que se encontrava nos Estados Unidos, trabalhando na Orquestra Sinfônica de Boston.

O Eleazar de Carvalho me telefonava muito nos Estados Unidos, até uma vez nós nos vimos lá, e ele queria muito que eu voltasse para o Brasil para ser o *spalla* da orquestra que estava sendo reativada (...) E o Eleazar tanto fez, tanto fez, tanto fez, que eu resolvi largar tudo que eu tinha nos Estados Unidos (...) eu já era professor em duas universidades e vim para o Brasil (...) achando que aqui estava diferente. Encontrei o Brasil muito pior (...) Isso aconteceu, acho que

---

<sup>12</sup>Como exemplo, podem ser citadas as orquestras das Rádios Gazeta e Tupi.

logo no 1º de maio de '73 e eu trouxe minha família toda direto. (S.6, p. 1)

Quando retornou ao Brasil, atendendo ao convite do maestro Eleazar de Carvalho, Ayrton Pinto começou a trabalhar diretamente com ele, na tentativa de reorganizar a orquestra: “E eu passava dias e horas, e horas e horas com o Eleazar, lá na Secretaria da Cultura, tentando reativar essa orquestra” (*idem*, p. 2). Porém, ao tomar contato com o Decreto de recriação da orquestra, percebeu que ele já estava pronto, sem espaço para que fossem colocadas as sugestões que ambos tinham para a composição do que consideravam uma *boa orquestra*. Além disso, percebeu também que o maestro...

...de alguma maneira tinha as mãos atadas e era comandado por pessoas de dentro da Secretaria da Cultura, péssimos músicos; uns ainda estão por aí (...) e ele não podia fazer o que realmente desejava, que era ter, pela primeira vez, uma orquestra de primeiro mundo aqui, como está sendo a Osesp; está quase lá, ainda não chegou lá. (*idem*, p. 2)

Essa meta não foi conseguida, de acordo com o Sujeito 6, por vários motivos, destacando-se entre eles o fato do maestro estar sob o controle de outras pessoas vinculadas à Secretaria da Cultura, e outro, já mencionado mas muito relevante, referente ao fato de Eleazar ter difícil relacionamento tanto com os músicos quanto com políticos, com os quais se indispunha constantemente. Mesmo assim continuaram o trabalho, programando provas de seleção para a contratação de músicos.

E não tinha músicos suficientes. Nesse período o Eleazar marcou concurso (...) e poucos puderam ser aproveitados, porque muitos nem liam música e outros nem sabiam afinar os instrumentos (...) então se aproveitaram os músicos que eram da Estadual antiga (...) e mais alguns. Desses alguns, nós tivemos um destaque fantástico, que naquela época o Eleazar era muito machista, não queria mulheres na orquestra, já teve que aceitar as mulheres da orquestra antiga. Mas apareceu uma que é da Osesp nova, que é a Elizabeth Del Grande. (S.6, p. 2)

Os ensaios da orquestra começaram em 1973, em lugares não definidos, pois ainda não se dispunha de uma sede. A Orquestra ensaiou no *hall* de entrada de um prédio da Avenida Paulista, onde estava localizado algum órgão do governo estadual, e em outros lugares, até conseguir local próprio, que foi o Teatro São Pedro. Esse teatro estava em mau estado de conservação, sem condições para abrigar a orquestra. Mesmo assim, os ensaios ocorreram continuamente, e começaram a realizar-se as temporadas de concertos, assistidos



por um público grande. Foi um ano muito difícil. Pelos obstáculos encontrados e em decorrência da falta de perspectivas de melhorias, o músico Ayrton Pinto retornou aos Estados Unidos, após um ano de permanência no Brasil.

Nesse período, a partir de 1972, as metas da Orquestra Sinfônica Estadual eram as mesmas, conforme o determinado pelo Decreto nº 1326, no que diz respeito à tarefa de realizar concertos na capital e no interior do Estado, difundindo, particularmente, a música brasileira. O programa do concerto realizado a 14 de dezembro de 1974 em São José do Rio Preto é um exemplo dessa situação. São apresentadas as peças de Purcell, *Trompete Voluntário*; Mozart, *Concerto nº 4 para Trompa e orquestra*; Eleazar de Carvalho, *Tiradentes – Abertura da Ópera*; Tchaikowsky, *Quarta Sinfonia – 3º e 4º movimentos*. O programa apresentava peças de certo apelo popular e não muito longas. As viagens pelo interior continuavam a ocupar boa parte do tempo da orquestra: “Viajava mesmo, você ficava fora duas, três semanas, de ônibus, em hotelzinho, quase pensão” (S.1, p. 10). Aos poucos, essa situação foi se modificando, pois, conforme esse sujeito, constatou-se que essas turnês desgastavam muito a orquestra e não traziam o resultado esperado. Porém, a Osesp continuou, em menor ritmo, atendendo às solicitações de concertos de cidades do interior do estado.

Na cidade de São Paulo a orquestra apresentava-se no Theatro São Pedro, com programação variada, destacando-se a série *Encontros com J.S.Bach*:

A série de oito encontros musicais com J.S.Bach a realizar-se durante o mês de abril representa a primeira etapa da temporada cultural de 1974, como programação do Governo do Estado de São Paulo, através da Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, sob a direção artística do Maestro Eleazar de Carvalho. (PADILHA<sup>13</sup>, 1974, p. 3).

A Orquestra se apresentava regularmente no Festival de Campos do Jordão onde, em 1973, realizou três concertos regidos pelo maestro Eleazar de Carvalho que, ao mesmo tempo, era o Diretor Artístico da Osesp e do Festival. A partir de então, tornou-se tradição sua presença nesse festival, exceto no ano de 1997, quando a orquestra estava em processo de reestruturação.

Em 1975, o maestro Eleazar de Carvalho acumulava três importantes direções artísticas em São Paulo: a da Osesp, a do Festival de Campos do Jordão e a do Theatro Municipal de São Paulo, o que denotava seu prestígio. Porém, nesse mesmo ano, enfrentou uma crise política de grande porte. Havia movimento nos bastidores da Secretaria da Cultura

<sup>13</sup>Pedro Magalhães Padilha, então Secretário de Cultura, Esportes e Turismo.

para substituí-lo na direção da Osesp e circulavam notícias na imprensa sobre a dissolução da orquestra. O Secretário de Cultura à época, José Mindlin, negou tais informações. Foi elaborado um abaixo-assinado encaminhado ao Governador do Estado de São Paulo, Paulo Egydio Martins, pela manutenção da Osesp. O abaixo-assinado foi subscrito por personalidades do meio artístico brasileiro e internacional, como Guiomar Novaes, Sábato Magaldi (então Secretário Municipal de Cultura), Rui Mesquita (diretor de *O Estado de S. Paulo*), Leon Spierer (*spalla* da Filarmônica de Berlim), Inezita Barroso, Olivier Toni e Diogo Pacheco. Com a pressão, ele foi mantido no cargo, embora tenha se manifestado com predisposição para abandonar o Brasil.

Veja - E os Estados Unidos, maestro? O senhor vai ou não vai aceitar o convite da Sinfônica de Dallas?

Eleazar – Até hoje não havia dito sim ou não. Criou-se uma crise, envolvendo meu nome e meu trabalho, e isso quase me humilhou. Em outras circunstâncias, teria arrumado minhas malas. Se o fizesse, porém, saltariam de alegria meus inimigos, os caluniadores inconscientes que me acusam de ganhar 40 000 cruzeiros por mês, quando recebo apenas 18 000. Mas eu vou ficar. Vou fazer misérias para valorizar a música nesta cidade e neste Estado. (LACELOTTI, 1975, p. 98)

Suas dificuldades, entretanto, não cessaram. Continuou a enfrentar problemas de ordem burocrática gerados pela consultoria jurídica da Secretaria da Cultura: “Cumpra-se. Max Feffer<sup>14</sup>. Mandava para a consultoria jurídica; a consultoria mandava de volta e dizia: ‘impossível, impossível, impossível, não’. Procuravam ver como não executar então achar um meio de executar” (S.6, p. 10).

A necessidade de completar o quadro de músicos desejável para ampliar o repertório e a ausência de bons instrumentistas no cenário brasileiro fez com que Eleazar de Carvalho contatasse novamente o violinista Ayrton Pinto, que regressou ao Brasil para a Osesp em 1977.

Max Feffer e o Eleazar me chamaram, dizendo que queriam ampliar a orquestra e então foram feitos editais em todas as Ordens de Músicos do Brasil, avisando que ia haver concurso. E tivemos concurso pelo Brasil todo (...) Olha foi uma experiência inédita na minha vida inteira (...) eu diria que aproximadamente 99% não entendia nada de música, aproximadamente 80% não lia música, teve um com um trombone que veio tocar “Mamãe eu Quero”, porque ele tocava em vários carnavais, de ouvido. (S.6, p. 5)

---

<sup>14</sup>Max Feffer à época era o Secretário de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia.

Pela dificuldade em preencher as vagas, fez-se necessária uma seleção de músicos fora do Brasil. Nessa fase de reativação da Osesp, músicos americanos vieram em dois momentos. Primeiro, em 1973 e, posteriormente em 1977-78, quando Eleazar de Carvalho encarregou Ayrton Pinto de ir aos Estados Unidos com o objetivo de selecionar e contratar músicos. Vieram vários, como Michael Kelly, Lynn Ann Curtis, Ted Parker, Marc Spetalnik. Os principais postos da orquestra foram ocupados pelos estrangeiros, com exceção do posto de *spalla*, ocupado por Ayrton Pinto, e o do primeiro trompete, por Gilberto Siqueira.

Esses americanos vieram em 1978. Para eles poderem vir foi um jogo de pingue-pongue muito engraçado e interessante. Até Max Feffer ainda era o Secretário da Cultura e esses americanos estavam doidos para embarcar. O Eleazar queria os americanos aqui porque '78 foi o ano de Beethoven, e ele queria os americanos. (S.6, p. 8)

Porém, as dificuldades para conseguirem vistos foram imensas. As exigências do governo paulista e as do consulado brasileiro sediado nos Estados Unidos estavam descompassadas. Isso exigiu um esforço grande por parte da Osesp que, com o auxílio do Ayrton Pinto, conseguiu, aos poucos, atender às exigências, e os contratos puderam ser efetuados. Exceção ocorreu com a documentação do timpanista John Boudler...

Que já tinha jeitinho brasileiro nos Estados Unidos (...) ele, pelo método de saturação no Consulado Brasileiro de Nova Iorque, ele ia lá todo dia encher o saco de todo mundo, porque ele tinha uma carta-convite, que não é contrato, do Eleazar de Carvalho, com o timbre da Secretaria da Cultura e Orquestra Sinfônica do Estado (...) e o consulado queria um contrato. E deram a ele o visto de trabalho e para a Martha que viria com ele, então os dois vieram e nunca mais saíram daqui. (S.6, p. 7)

Os músicos americanos vieram, finalmente. Os salários atrasavam para os integrantes da orquestra. Obviamente, para os estrangeiros as dificuldades se ampliavam. Assim, o próprio Ayrton Pinto acabava por emprestar-lhes dinheiro ou acolhê-los em sua casa. Muitos, além de trabalhar na orquestra, davam aulas. Havia uma relação entre a Osesp e a Universidade Estadual Paulista, Unesp, onde vieram a trabalhar no Instituto de Artes, que na época localizava-se em São Bernardo do Campo. Com isso também davam “assistência a cinco bandas do ABC. Estavam fazendo um trabalho lindíssimo” (*idem*, p. 6). Dentre os integrantes da Osesp que estavam ligados à Unesp encontravam-se Robert Stallman, Timothy Valentine, Chester Brezniak, Suzan Wadsworth, Edwin Goble, Ted Robert Parker, David

Adams, Bernard Kadinoff, Christian Mesdom, Marc David Spetalnik e John Boudler. É importante ressaltar que também lecionavam na Unesp, nessa época, Eleazar de Carvalho (1979), John Neschling (1980-81) e Ayrton Pinto, que posteriormente deixou a Osesp e permaneceu na Unesp até se aposentar.

Em 1978 foi alterado o nome da orquestra. Segundo lê-se no artigo nº 1 do Decreto nº 11.557 de 12 de maio de 1978, ela passa a denominar-se Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Lê-se no texto que precedente a esse artigo “que a atual denominação da Orquestra Sinfônica Estadual não contém qualquer indicação que permita distingui-la, convenientemente, de outras da mesma natureza, pertencentes aos diferentes Estados da Federação”.

Em 1978 a orquestra fez a sua primeira turnê nacional. “Os concertos foram excelentes” (S.6, p. 15). Nos anos de 1977-78 a orquestra atinge uma posição de destaque na mídia e junto ao público: “Uma coisa que me chamou a atenção [foram] os concertos da orquestra (...) transmitidos ao vivo. TV e rádio. O sujeito ligava a televisão e punha o som no rádio FM (...) então você via na TV com som estéreo, ao vivo, uma coisa inacreditável”. (S.1, p. 16)

O ano de 1980 marcou importantes mudanças na organização e trabalho da Osesp, quando seus maestros, instrumentistas e demais funcionários administrativos passaram a pertencer ao quadro de funcionários da Fundação Padre Anchieta, com contratos regidos pela CLT, o que proporcionou um período de certa estabilidade na relação trabalhista que durou por 16 anos. A Osesp apresentava dois concertos por semana no Teatro Cultura Artística, com seus concertos transmitidos ao vivo pela TV Cultura, então empregadora da orquestra.

O maestro Eleazar de Carvalho parecia continuar com força política, tendo conseguido construir o auditório em Campos do Jordão, que marcou a história do Festival de Inverno. Esse evento era dirigido por ele e contava com a participação da Osesp e de seus principais músicos no Corpo Docente. Entretanto, ele não conseguiu uma sede própria para a Orquestra na cidade de São Paulo, do mesmo modo que não obteve êxito na busca por salários mais condizentes com o trabalho efetuado. Segundo a concepção que ele próprio tinha, constituir uma orquestra de nível internacional “é fácil: triplica o salário e abre concurso internacional...” (*idem*, p. 21). Isso foi conseguido posteriormente, em uma outra fase da Orquestra, com o Maestro John Neschling.

Antes de adentrar nos acontecimentos dessa nova fase, é importante destacar os atos oficiais que definiriam os contornos das atividades da Orquestra, implementando alguns já anunciados no próprio ato de sua criação e retificados nos decretos que a recriaram e renomearam. Também é importante explicitar a vocação pedagógica do Festival de Campos do Jordão.

A 3 de outubro de 1989, o *Diário Oficial do Estado* publicou o Decreto nº 30.551 que “introduz disposições e modificações no Decreto nº 20.955, de 1º de julho de 1983 e dá outras providências”. Foi assinado pelo Governador Orestes Quécia e, conforme o Artigo 1º, inciso I, alínea i, criou a Universidade Livre de Música. Os motivos apresentados para essa medida foram:

Considerando a necessidade de concentrar em um único órgão as atividades musicais desenvolvidas na Secretaria da Cultura;

Considerando a possibilidade de dotar-se a Administração Pública de um órgão que abrangerá desde a instrução elementar até a formação de regentes e

Considerando que será um órgão fundamentado na relação universal da música com outras áreas e que não se restringirá ao currículo e aos programas tradicionais...(O ESTADO DE São Paulo, 3 out.1989).

Nesse decreto a Orquestra Sinfônica apareceu como sendo subdivisão do inciso VI do Artigo 15-B, que trata dos Corpos Semi-Profissionais que compõem a unidade, com nível de Departamento, da Universidade Livre de Música. Entretanto, observa-se que essa medida não provém de uma concepção da Orquestra como parte do âmbito das entidades semi-profissionais, mas decorre de um erro de digitação, pois após o item **d** do inciso mencionado segue o **a**. Assim, no *Diário Oficial do Estado* de 18 de outubro de 1989 foi publicada uma retificação pela qual no mencionado Artigo 15-B há o inciso VII-Corpos Profissionais, e a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo comparece no item **a** desse inciso.

Com essa medida foi oficializado o complexo cultural e musical no Estado, de modo que já se previa a formação de músicos em diferentes níveis, denotando uma concepção de profissionalização desse trabalho.

Apesar dessas mudanças, que indicavam possibilidades de melhoria, no interior da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo uma crise começava a se expandir. A partir de 1986 os ensaios e apresentações deixaram de ocorrer no Teatro Cultura Artística, em

decorrência da não renovação do contrato dessa instituição com a Secretaria da Cultura. O antigo cinema adaptado do Edifício Copan<sup>15</sup> localizado na Avenida Ipiranga passou a ser a nova sede, sob o nome Sala Copan. A transformação do cinema em teatro e este em sede da Orquestra ocorreu no Governo Franco Montoro, cujo Secretário da Cultura era Jorge da Cunha Lima.

Porém, na visão do Sujeito 1, o ponto central dessa crise refere-se à decepção do Maestro Eleazar de Carvalho, por não ter ficado responsável pela “escola” de Campos do Jordão. Ele não permaneceu como Diretor Artístico do Festival de Campos do Jordão por ter se desentendido com a Secretária da Cultura do Estado de São Paulo.

Se eu me lembrar dos fatos corretamente, foi quando o Eleazar foi fazer Campos do Jordão. Naquele ano, a Bete Mendes resolveu que deveria ter uma comissão da Secretaria trabalhando junto com o Eleazar. O Eleazar sempre foi ditador. Ele fazia toda a programação e tudo que ia acontecer em Campos do Jordão (...) Ele chegou a um ponto, finalmente, que parece que tinha um membro da comissão, que agora não me lembro bem o nome, que foi falar com o Eleazar e houve uma briga qualquer. Aí o Eleazar foi para a Bete Mendes e disse: está aqui a minha demissão de Campos do Jordão. Em vez de ela lutar para o Eleazar ficar, que era o nome na época, ela assinou: “eu aceito”. (S.6, p. 17)

Conforme explicitado no depoimento do Sujeito 1, o Maestro Camargo Guarnieri foi o fundador do projeto “Festival Campos do Jordão”, e o Maestro Eleazar de Carvalho, o criador do setor de atividades pedagógicas:

...era uma coisa diferente. Ele pensou a vida inteira. Então quando tiraram Campos de Jordão dele foi um golpe muito forte para ele. Ele pensou em outros festivais, mas a primeira reação dele foi realmente pegar a cadeira de professor (.....) na Juilliard primeiro, não foi? Ele foi catedrático de regência na Juilliard. E depois disso na Yale. Isso foi o que aconteceu. Então o cara chegou ocupando o espaço dele lá [em Campos de Jordão], de tempo e de energia e ele foi deixando de lado tudo aquilo.

Esse fato, para Eleazar de Carvalho revestia-se de grande importância, pois sua vocação, ao lado da regência, era a pedagógica. Sua história profissional mostra bem esse aspecto. Foi professor Catedrático de Regência da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, nos Estados Unidos da América do Norte, das instituições South Florida University, Tampa; Juilliard School of Music, em Nova Iorque; Washington University, St. Louis, Missouri; Hofstra University, Hempstead, NY; Yale

---

<sup>15</sup>Projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer.

University, Connecticut, e professor de regência e diretor do Berkshire Music Center, Festival de Tanglewood. Entre seus alunos que se destacaram no cenário internacional da música estão Zubin Mehta, Seiji Ozawa e Claudio Abbado, por exemplo.

Em continuidade às suas atividades pedagógicas, o maestro Eleazar de Carvalho criou o Festival das Artes, na cidade de Itu, Estado de São Paulo, que também ocorria no mês de julho, superpondo-se, em tempo, ao de Campos do Jordão.

Essas considerações vêm de encontro às críticas feitas a ele, a respeito de convidar músicos estrangeiros com frequência. Conforme as argumentações, Eleazar estaria expressando uma desvalorização do músico brasileiro. A contenda pode ser compreendida com a exemplificação de destaques de artigos:

Muitos outros profissionais de música consideram a frase de Eleazar “a Sinfônica Estadual tem vagas, mas só para músicos competentes, que não existem no Brasil” verdadeira apenas em parte. E contestam a sua autoridade para dizer isso; ele, que pelo prestígio que possui, poderia fazer muito mais do que faz pelo músico brasileiro. [...] Ele devia, isto sim, sentir-se responsável por essa situação – diz irritado o Diretor do departamento de Música da Unicamp, José Luiz Paes Nunes. Mesmo reconhecendo tratar-se de um “bom regente”, Paes Nunes diz que “Eleazar é arrogante demais, sempre contou com fatores favoráveis: carisma pessoal, posição junto a governos, com poder para montar o que quisesse. Mas, no plano de ensino – formação básica do músico – só tem feito promessa, principalmente quando sente sua posição ameaçada. (O ESTADO, 15 fev.1979, p. 14)

Afirma um professor que vem acompanhando os festivais de Campos do Jordão, desde a sua primeira versão, que a melhora de nível dos alunos é sensível de ano para ano. No último, em julho, foram preparadas duas orquestras de bolsistas e, segundo o professor, quando a sinfonieta (conjunto formado pelos estudantes mais bem preparados) começou a ensaiar a primeira sinfonia de Beethoven, os resultados foram semelhantes aos que se verificaram no fim do primeiro festival, realizado em 1973. A conclusão é lógica: a crer no mestre, o Festival deste ano começou com o que se conseguiu só no fim em eventos semelhantes. (SQUEFF, 1982, P. 12)

Nesse período começa uma fase em que Eleazar, aos poucos, se desestimula em relação à Oseps. Como já mencionado, ele aceita convites de universidades estrangeiras, afastando-se do cotidiano da orquestra.

Ele chegou a concessões em termos de disciplina aqui em baixo [em São Paulo] inacreditáveis (...) Aí quando ele não estava mais presente, na briga de todos os dias, a coisa desandou... O local de ensaio... (S.1, p. 25).

Mas voltando a falar sobre os últimos anos de Eleazar, ele resolveu que teria uma chance mais forte como professor de regência do que continuando com a Orquestra do Estado. E ele só não entregou a batuta, só isso que ele não fez...porque o resto ele foi deixando de lado.. Para mim, eu tenho na minha lembrança – preciso fazer um registro disso – uma das coisas mais inacreditáveis, uma das coisas muito fortes que eu me lembro como se fosse hoje, é que veio aqui um japonês, aluno dele (...) que regeu aqui uma vez a Sétima de Mahler. E eu me lembro que tinha um grupo que tinha fechado um compromisso com o Consulado Japonês, no Theatro Municipal, ia ter um evento. Esse evento ia ser normal, num horário que eu não sei qual era, e mudou de dia na última hora. Numa segunda-feira, por exemplo, o dia exatamente do concerto para o qual estava agendada a Sétima de Mahler, e esse japonês estava regendo. O pessoal não sabia como contornar. Não tiveram dúvida: o Eleazar não estava aí, ligaram para ele no exterior, e o Serguei<sup>16</sup> fazia parte desse grupo que ia tocar esse serviço. E o serviço de repente ficou no mesmo horário do concerto. Resultado: dias antes eles tiveram autorização do Eleazar de mudar o horário do concerto da Sinfônica do Estado. Na segunda-feira tal a Sétima de Mahler, em vez de ser às nove horas da noite, ia ser às sete horas da noite. (*idem*, p. 33).

Vale observar que, pela impossibilidade de divulgação em tão curto espaço de tempo, o público habituado a comparecer às 21h. não veio às 19h. Assim, a orquestra tocou sem público, e o público ficou sem orquestra.

Desse modo, a Osesp caminhava para uma situação de abandono, perdendo espaço junto ao público e à mídia, ficando desfalcada, à medida que acontecia um êxodo de bons músicos em direção a outras orquestras. De acordo com o Levantamento Geral do Número de Público da Osesp, a média caiu de 657, em 1989, para 536, em 1995<sup>17</sup>.

O Secretário da Cultura, Marcos Mendonça, faz uma avaliação significativa das condições em que a Osesp se encontrava. Fala, em seu depoimento:

Mas, especialmente, com relação à Osesp, nós encontramos um quadro dramático, na realidade é um quadro de absoluta e total falta de recursos. Os programas eram elaborados com xerox, batidos à máquina; nem computador tinha na época. (...) A situação era tão dramática que a Osesp estava ensaiando no auditório da Caetano de Campos, no auditório de uma escola do governo lá na Aclimação (...) Como os músicos da Orquestra eram remunerados em uma condição ruim; todos eles, ou a grande maioria deles, tinham outras atividades, o que não permitia que eles pudessem se aprofundar no trabalho específico da Osesp. (...) enfim, aquela situação que a Orquestra não tinha um profissionalismo necessário. E apresentava então uma

<sup>16</sup>Serguei de Carvalho, filho de Eleazar de Carvalho e então violinista da Osesp.

<sup>17</sup>Esse relatório foi preparado pela direção do Auditório Simon Bolívar, do Memorial da América Latina, cuja capacidade, quando utilizadas as duas platéias, é de aproximadamente 1600 lugares.



condição precária. Precária de recursos, precária de qualidade. E isso levava a ter uma precariedade de público, inclusive. (S.8, p. 1)

Nessa época, o Secretário afirma que costumava encontrar-se com Eleazar, para conversarem a respeito da situação da Orquestra. Ele expressava seu empenho em encontrar alternativas para desenvolver um projeto de reestruturação, visando à remuneração condigna, dedicação integral e desempenho profissional de alta qualidade, e uma sala com acústica adequada, como sede da Orquestra.

O Eleazar [estava] procurando um espaço, e a gente tentou algumas alternativas. Uma das alternativas era tentar resolver a própria questão junto ao Memorial da América Latina, de tal maneira que a gente pudesse ter aquilo como uma casa da Osesp. A gente foi buscando alguns caminhos aí, algumas alternativas e numa dessas foi feita inclusive uma apresentação onde é hoje a Sala São Paulo. (...) e eu coloquei isso para o Eleazar: olha, Eleazar, esse local é um local que pertence ao governo. (...) Você não quer fazer um teste lá?" E ele fez uma apresentação lá na Estação Júlio Prestes. Ele achou que daria para fazer, ficou entusiasmado até, com a idéia. Bom, mas logo em seguida, o Eleazar já estava meio doente, não estava em condições (...) e caiu absolutamente doente. (*idem*, p. 2)

Somando-se à falta de estímulo veio a doença do maestro, na primeira metade da década de 1990. Ele vinha de sessões de quimioterapia para os ensaios da orquestra. Sua força vinha dele mesmo. Viveu como maestro e professor de músicos a vida toda.

Compreendendo a fatalidade que se anunciava em termos da possível morte de Eleazar, Marcos Mendonça começou a contatar John Neschling.

E nessa ocasião, quando Eleazar estava ainda doente e tudo o mais, eu fui procurado por você e por outros músicos, mas (...) o Hugo havia me indicado<sup>18</sup> o nome do Neschling. Eu conversando com o Hugo, ele me disse: olha Marcos, acho que a pessoa indicada como maestro, a pessoa que efetivamente pode desenvolver um trabalho bom, que tem uma experiência aqui e uma experiência internacional, e é uma pessoa que tem uma capacidade não só artística mas uma capacidade gerencial muito boa é o Neschling". (*idem*, p. 3).

Eleazar de Carvalho faleceu a 12 setembro de 1996, mobilizando artistas e músicos brasileiros. Seu velório ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, onde foram feitas manifestações de respeito, com apresentação da Osesp.

---

<sup>18</sup>Hugo Heise, empresário do ramo artístico, já falecido. Foi sócio da empresa Artplatz.

No dia em que Eleazar faleceu, ele foi velado lá no Theatro Municipal, e a Orquestra estava fazendo uma homenagem a ele, e vários maestros iam lá e regiam a Orquestra, com o corpo presente do Eleazar, e havia várias manifestações de pesar, as pessoas, os músicos falando. Eis que quando o Covas chega, o Gilberto [Siqueira] estava muito emocionado e transtornado com aquilo e fez lá uma fala, que infelizmente o Eleazar morria e a Orquestra não tinha teto (...) E isso foi uma coisa que marcou muito o Covas, ele achou até que aquilo tinha um pouco de se dirigir à figura dele, que seria o governador o responsável em dar uma casa, um espaço para a Orquestra (...) Mas isso depois até ajudou muito, porque o Covas sentiu que era uma coisa que estava no coração das pessoas mesmo, o desejo de ter um espaço para a Orquestra Sinfônica. (...) Mexeu com o orgulho do governador e tudo mais. (*idem*, p. 5)

Com a morte do maestro Eleazar de Carvalho, os problemas de administração da orquestra já existentes há alguns anos, agravaram-se e passaram a comprometer seu nível artístico. Esses problemas expunham a falta de política cultural, e tinha como consequência, por exemplo, os baixos salários e a falta de local para ensaios e concertos.

Em carta encaminhada ao Dr. Jorge da Cunha Lima, pela diretoria da Aposesp, o teor desses problemas fica explicitado. Abaixo são transcritos os itens mencionados:

- Os salários encontram-se defasados perante os corpos estáveis da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e mesmo em relação a outras orquestras do Brasil;
- A Orquestra desde a sua fundação não possui local próprio para os ensaios e concertos, bem como para o arquivo e demais atividades administrativas;
- A atual situação funcional dos membros da Orquestra é instável, posto que alguns de seus integrantes estão vinculados ao Baneser e outros, à Fundação Padre Anchieta. (CARTA da Aposesp, de 21 de setembro de 1994)

A Associação dos Profissionais da Osesp, por ofício assinado pelo seu diretor-presidente<sup>19</sup>, encaminhado a 30 de setembro de 1996 ao Dr. Marcos Mendonça, Secretário de Cultura do Estado de São Paulo, solicitou que fosse nomeado, interinamente, o Maestro Diogo Pacheco, até então regente assistente, como Diretor Artístico da Orquestra (Cf. Anexo 7), visando à manutenção do bom andamento das atividades da Orquestra. Essa Associação tinha como objetivo que Diogo Pacheco permanecesse no cargo até que fosse elaborada, pelos músicos, uma lista tríplice com nomes de maestros, da qual um seria o escolhido pelo

---

<sup>19</sup>À época esse cargo era ocupado por Arcadio Minczuk.

Secretário de Estado da Cultura como seu Diretor Artístico. Foi elaborada uma lista tríplice, por meio de uma votação interna somente com a participação dos músicos. Cada músico podia votar em até três nomes. Dessa votação surgiu uma lista com cerca de vinte nomes de maestros brasileiros e estrangeiros. Decidiu-se que apenas quem obtivesse 50% do total dos votos teria seu nome incluído na lista final. Esta veio a ser composta, por ordem de número de votos, pelos maestros Fábio Mechetti, John Neschling e Roberto Tibiriçá. Foi indicado, no final de 1996, pelo Secretário da Cultura, o Maestro John Neschling.

Nesse cenário, Diogo Pacheco, que não tivera seu nome incluído na lista tríplice, pediu demissão do cargo de Regente-Assistente da orquestra, em carta enviada ao Secretário da Cultura. Conforme o *Jornal da Tarde*, a recente morte do maestro Eleazar de Carvalho, Regente-Titular da Osesp, “forçou” seu afastamento: “Já estava pensando em sair há cerca de seis anos”, disse o Maestro Pacheco. (JORNAL da Tarde, 9-10-96).

Diante de tal quadro, o Governo do Estado de São Paulo nomeou, interinamente,

...o Maestro Aylton Escobar como responsável pela parte artística e acompanhamento da programação previamente traçada para 1996, sendo essa atividade exercida em conjunto com a Associação de Profissionais da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, até posterior deliberação (O ESTADO DE São Paulo, 5 out.1996, p. 17).

Essa medida permitiu a não interrupção dos trabalhos da Orquestra até a escolha do novo regente titular e, ao mesmo tempo, permitiu que a Associação pudesse manifestar-se propondo mudanças na estrutura administrativa e solicitando, com ênfase, uma sede própria.

### **Osesp – fase atual: o processo de realização de um projeto**

O Maestro John Neschling, brasileiro, foi contratado a 1º de março de 1997, como consultor artístico, pelo Secretário da Cultura<sup>20</sup>, mediante convênio celebrado com o Estado de São Paulo e Fundação Padre Anchieta, para efetuar a reestruturação da Osesp. Essa reestruturação pode ser vista como um novo período na história da Orquestra, conforme se lê no *Relatório Lunix*:

A partir de 1996, a Osesp ingressa em sua fase atual, marcada por um processo bem sucedido de reestruturação e de profunda renovação dos

<sup>20</sup>À época o Deputado Estadual, Dr. Marcos Mendonça.

seus quadros, acompanhado de notável aprimoramento técnico e projeção de seu trabalho. (2003, p. 7)

Por que John Neschling? Um conjunto de condições acabou por levar ao seu nome. A escolha foi criticada por alguns:

Por que eles não pensam diferente? Por que não imaginam que exista uma maestro residente no país, disposto a abraçar a causa da orquestra, a conviver diariamente com seus problemas e, juntos, resolvê-los? O que poderá fazer um diretor que já chega com “uma série de compromissos inadiáveis na Europa?” Na situação em que a Osesp se encontra (sede precária, baixos salários, etc.), o que ela menos precisa é de um nome glamouroso que passe a maior parte do tempo viajando, emprestando seu nome ou “trazendo um pouco dos refletores colocados sobre ele” (sic), quando, na prática, o trabalho estará sendo feito por um regente assistente “à altura do título” – leia-se autoridade limitada.

Num país com tão poucas e ruins orquestras, quantos maestros não estariam interessados em reerguer a Osesp em regime de dedicação integral? Por que não um maestro jovem e competente como Abel Rocha, por exemplo? Ou será que estou sendo ingênuo? (CÂMARA, 1996, s.p)

Ao mesmo tempo, tal escolha foi elogiada por muitos outros, conforme o editor chefe do *Braudel Papers*, Norman Gall, em uma edição dedicada à Osesp e ao Maestro Neschling. Para Gall (e apoiando-se em palavras do crítico de música do *The New York Times*, Anthony Tommasini):

Um regente de orquestra de uma cidade grande deve ser também um líder artístico dinâmico, capaz de forjar laços com outras instituições artísticas e educativas, com intimidade, com compromissos vivos, com ousadia para montagens com músicas novas, não como um fardo pesado, mas como uma atividade tonificante, uma função natural do que fazem os músicos. (GALL, 2000, p. 3).

O currículo do Maestro John Neschling, em 1996, parecia revelar essas qualidades<sup>21</sup>. Parecia também apresentar um perfil de bom administrador, conforme se reconhecia em reportagem da *Revista Época*: “Mas é também um empreendedor com gosto pela administração e organização” (SARDENBERG, 1999, p. 72 ).

---

<sup>21</sup>Neschling foi diretor do *Staattheater de St. Gallen*, do Teatro Massimo de Palermo e da Orquestra Sinfônica de Bordeaux, além de ter estado à frente, como convidado, das orquestras de Londres, Lisboa, Milão, Gênova, Roma, Verona, Florença, Bonn, Praga, Hamburgo, Staatsoper de Viena, Washington, Beijin e Xangai.

Ao ser procurado por Marcos Mendonça, Secretário da Cultura do Estado de São Paulo, para que viesse a assumir a direção artística da Osesp, John Neschling respondeu friamente a esse convite, dizendo: “eu não preciso da Orquestra. A Orquestra é que precisa de mim” (Gall, 2000, p. 4). Fez, inclusive, com que o Secretário de Cultura fosse ao Rio de Janeiro para encontrá-lo, tal o seu ceticismo quanto à viabilização desse projeto.

A história foi a seguinte: no fundo a trajetória foi um pedido do Covas e do Marcos, mas mais do Marcos do que do Covas, porque naquela altura ainda o Covas não estava nem aí, para que eu assumisse uma orquestra na qual o Eleazar ainda era o chefe (...) ele ainda não tinha falecido. Ele estava mal, mal, e você me disse: “vai acontecer alguma coisa aqui e tem muita gente atrás do negócio, era bom você...” É porque havia uma guerra na verdade. Eu nem sabia que existia essa guerra, mas havia uma guerra nos bastidores: quem é que vai assumir a Osesp. Aliás, eu não entendo essa guerra porque a Osesp não era nem digna de ser assumida naquela altura. Se naquela altura um daqueles assumisse ela ia ficar igualzinha. (S.4, p. 7)

A *guerra* à qual ele estava se referindo era a divisão existente entre os músicos da orquestra. Uns expressavam a vontade de reestruturar a Osesp e ter uma orquestra importante e de expressão na qual pudessem trabalhar, buscando nomes de projeção internacional, com características de empreendedores e força política. Outro grupo era favorável à permanência do maestro Diogo Pacheco, que já era o assistente, o que significava a manutenção da situação. Um terceiro grupo era favorável à contratação de maestros brasileiros residentes no Brasil.

A primeira possibilidade expressava a vontade da maioria e foi manifesta por meio da Aposep. Por isso, Neschling foi procurado pelo presidente da Associação e, também, foram estabelecidos contatos com o Secretário Marcos Mendonça. Essa posição da orquestra encontrou acolhida por parte do Secretário que, coincidentemente, já havia inquirido o Neschling três meses antes do falecimento de Eleazar de Carvalho.

Segundo o depoimento de John Neschling ele não tinha intenção de assumir a Osesp, nem como convidado.

A última vez que eu disse que não, foi quando ele me telefonou e eu estava no Rio [de Janeiro] passando férias (...) e o Marcos foi com o Hugo lá em casa, ainda. (...) O Marcos foi lá e me falou: “nós queríamos convidá-lo, o que você faz?”. Eu falei: “eu não posso fazer isso. Não tenho condição de largar, sou diretor de dois teatros”. Naquela altura eram dois teatros na Europa. “Não tenho condição de largar, para vir fazer um trabalho que eu sei como é que vai ser. Não pode...” (...) E sabia que a orquestra não tinha sede, a orquestra não

tinha músicos, tinha músicos que ganhavam pessimamente mal, que estavam totalmente desprestigiados, que o governo não dava para eles nenhum tipo de infra-estrutura, não programavam uma temporada como tinha que ser, não ensaiavam como devia ser. Sabia de tudo isso e disse: “não me interessa participar desse projeto assim”. E disse ao Marcos: “Marcos, olha aqui, por desencargo de consciência e por dever cívico eu vou voltar para a Europa e vou mandar um fax para você com as condições que eu acho que um maestro deveria pedir – não eu, mas alguém deveria pedir para reestruturar essa orquestra. (...) Você não tenha o menor problema em me dizer não, porque eu sou brasileiro, tenho cinqüenta anos e sei perfeitamente o que este país pode me dar e já vivi o suficiente para ouvir. (...) só receba isso como dever cívico meu para contribuir, porque eu trabalho com orquestras e eu sei como se faz uma orquestra”. (*idem*, p. 8)

Conforme Neschling, esse fax, durante três meses, não obteve resposta. Após o falecimento de Eleazar de Carvalho, o Secretário Marcos Mendonça voltou a telefonar-lhe perguntando se poderia anunciá-lo como sucessor. Sua resposta foi: “você está louco?” (*idem*, p. 9). O Secretário continuou a insistir e acabaram por se encontrar em Washington, onde Neschling estava regendo *O Guarani* como maestro convidado. Marcaram um encontro em São Paulo, pois, segundo Neschling, Marcos Mendonça afirma que “tudo era possível naquele momento” (*idem, ibidem*). E Neschling “só empunharia a batuta se ela viesse envelopada em um projeto mais amplo” (REVISTA CULTURAL, p. 74).

No final de 1996, Neschling, a convite de Marcos Mendonça, veio a São Paulo para iniciar tratativas envolvendo a Osesp. Aproveitando o ensejo, marcou uma visita ao Memorial da América Latina para verificar em que nível técnico se encontrava a Osesp, pois há muitos anos não assistia a orquestra. Seguindo a sugestão de Neschling, foi preparada a *Quarta Sinfonia* de Beethoven, que foi regida por Roberto Minczuk em um ensaio especial de apresentação ao seu provável novo diretor. Após essa visita, Neschling relatou suas intenções aos representantes dos músicos, deixando claro que seriam necessárias profundas mudanças. Em relação à infra-estrutura, observou que também as condições eram precárias.

Acompanhado por Chris Blair, engenheiro acústico, representante da Artec Consultants, firma de engenharia acústica de Nova Iorque, Neschling visitou outros espaços pertencentes à Secretaria da Cultura, buscando um adequado às necessidades técnicas da orquestra. Isso porque estava convencido de que o primeiro passo para a possibilidade de vir a assumir a Osesp era ter assegurada uma sede permanente. Depois de ter conhecido vários teatros, já desistindo de encontrar esse espaço, já preparado para voltar à Europa, durante o almoço com Dalmo Nogueira, Secretário Adjunto de Governo, José Roberto Walker, gestor

financeiro da Secretaria da Cultura, Chris Blair e outras pessoas, Mário Garcia, engenheiro e amigo pessoal do Governador Mário Covas, apareceu dizendo: “Olha, tem a estação Júlio Prestes. E eu falei “nem vou” (...) Imagina um espaço aberto, uma estação de trem, sede da Fepasa, com dois mil funcionários trabalhando lá dentro... Vocês estão loucos” (S.4, p. 10).

Chris Blair, para não deixar de visitar outro e talvez último espaço, foi com Mário Garcia visitar a estação Júlio Prestes. Neschling continuou o almoço, uma vez que seu retorno à Europa seria ainda naquele dia. De acordo com Neschling, depois de umas duas horas Chris retornou lívido, dizendo: “olha, eu achei o espaço, que é o sonho de qualquer engenheiro acústico (...) você pode fazer daquele espaço uma sala tão boa quanto o Concertgebouw” (*idem, ibidem*). Diante dessa constatação, o engenheiro decidiu que deveriam conversar com Mário Covas, que aceitou: “Ele teve um momento de visão política imensa (...) percebeu que construir uma sala não é apenas um ato cultural” (*idem, ibidem*).

Com essa decisão do governador, a “aventura” de Neschling com todos os músicos e demais membros da orquestra, juntamente com a equipe do governo do Estado de São Paulo, ligada ao projeto, teve início. Pelas avaliações posteriores, começar pela construção da sede foi uma decisão acertada, pois ela se tornou o ponto de referência de outras negociações a respeito de um projeto maior que já se anunciava.

Eu acho que a grande jogada foi a gente se comprometer com o espaço. Porque você não podia fazer um espaço de cinquenta milhões de dólares e depois não ter uma orquestra para por lá (...) uma grande sala sinfônica como aquela precisa de uma grande orquestra. E foi aí que comecei a entender que talvez desse certo. E a partir daí começamos a trabalhar na parte política da reconstrução da orquestra. (*idem, p. 11*)

A abordagem em relação ao Governador Mário Covas, conforme depoimento (*idem, p. 17*), sempre foi política e não cultural. Suas argumentações giravam em torno de comparações entre um excelente hospital, com ótima sala cirúrgica, sem médicos e equipes de enfermagem. Também se compararam os custos da construção de um túnel ou da manutenção de um time de futebol e aos custos de uma orquestra.

A visão de orquestra de Neschling, junto à vontade política dos próprios músicos e do governo do Estado de São Paulo, levou à realização da Osesp, tal como ela se apresenta nos seus 50 anos, ou seja, no ano de 2004. Conforme o maestro, a vontade política dos músicos foi muito importante. Diz: “[Eles] foram completamente fundamentais nessa história.

Se (...) não tivessem participado disso, ia ser uma outra história, porque talvez eu ia até fazer, mas ia levar anos (...) foram (...) tão fundamentais quanto eu” (*idem*, p. 19).

Numa de suas primeiras entrevistas concedidas à imprensa, em 1996, Neschling pronunciava-se em relação à qualidade da sede em que a orquestra apresentaria-se, à melhoria salarial dos músicos – pois afirmava considerar necessário que os seus salários fossem equivalentes aos músicos das boas orquestras internacionais – e, um ponto de destaque, à sua posição contrária à estabilidade dos músicos: “Eles têm que ter uma certa segurança. Mas é errado ter a garantia de que vai tocar na orquestra até o fim da vida” (PERPÉTUO, 1996, p. 5-4). Nesse mesmo jornal, afirmava que “não fazemos concessões de qualidade (...) Mais do que preencher vagas, minha preocupação é ter uma orquestra com o nível de excelência que São Paulo merece” (PERPÉTUO, 1997, p. 4). Essas manifestações já indicavam alguns dos pontos principais que viriam a constituir a estrutura do “Projeto Osesp”.

De maneira consistente, o projeto de reestruturação da Orquestra desenhado por Neschling apresentava os seguintes itens estruturais:

- 1) Construção de uma sala de concerto permanente; 2) triplicar os salários dos músicos e; 3) através de concurso público, elevar o nível do pessoal da Orquestra, eliminando dos quadros os menos competentes e contratando músicos estrangeiros com um nível salarial internacional. (GALL, p. 4, 2000)

É interessante mencionar que os itens desse projeto “eram basicamente todos ou muitos pontos coincidentes com o projeto do Eleazar” (S. 8, p. 5).

Aos comentários de que o custo do projeto era elevado, Neschling repetia sua frase “não preciso da orquestra, é ela que precisa de mim”, para mostrar que não estava ávido por assumir a posição oferecida, mas que estava interessado na realização de um projeto abrangente. Suas características de também ser empreendedor com gosto pela administração e pela organização, conforme matéria publicada na revista *Época*, (SARDENBERG, 1999, p. 72), levaram-no a transitar com desenvoltura e sucesso entre os mundos político, artístico e de organização dos projetos – administrativos, de construção e de reestruturação do quadro de músicos – e respectivas execuções.

A revista *Veja* traz a fotografia do maestro na capa e no subtítulo da matéria afirma: “com lábia, talento, e personalidade, o peso pesado John Neschling leva à lona seus



rivais e transforma a Sinfônica do Estado de São Paulo numa orquestra respeitada” (LIMA, 2000, p. 12-16).

Esses resultados positivos também foram observados no ambiente artístico musical. O *spalla* Cláudio Cruz afirmou: “eu mesmo, em um primeiro momento, me indispus contra ele. (...) Hoje sou seu admirador” (*idem*, p. 14-15). E, ainda nessa reportagem, o maestro Diogo Pacheco assim se expressa: “nunca essa orquestra soou tão bem, e o Neschling tem uma qualidade que faltava ao Eleazar: a habilidade para lidar com os políticos e conseguir verbas” (*idem, ibidem*). Gall assim resumiu a avaliação que parecia geral: “O sucesso inicial da Orquestra Sinfônica de São Paulo dá ao Brasil uma possibilidade de superar sua longa história de produzir indivíduos brilhantes e instituições fracas” (2000, p. 1).

Outro ponto importante na trajetória da reestruturação da orquestra foi o processo de escolha para o cargo de maestro assistente. Também para esse cargo os músicos da orquestra fizeram uma lista dos regentes mais votados. Os critérios para compor essa lista, que seria tríplice, eram estar entre os três nomes mais indicados e obter pelo menos 50% dos votos. Cada músico poderia indicar até três nomes quaisquer, uma vez que não havia uma lista de nomes pré-indicada pela Aposep. Apenas um nome cumpriu esses critérios: o do maestro Roberto Minczuk. E a escolha foi saudada também por Gall: “Neschling e Minczuk parecem se ajustar bem ao perfil defendido por Anthony Tommasini(...)” (*idem*, p. 3).

A carreira internacional de Roberto Minczuk<sup>22</sup> também deslanchou.

Trompista da Orquestra Municipal de São Paulo aos 13 anos, aos 14 Minczuk ganhou uma bolsa de estudos na Juilliard School of Music de New York. Seis anos mais tarde foi convidado por Kurt Masur a juntar-se à Orquestra do Gewandhaus de Leipzig. (*idem, ibidem*)

O projeto de reestruturação da Osesp começou a ser realmente implantado a partir de 1997 e implementou as bases de uma mais ampla e completa reformulação. Quantidade e qualidade dos músicos, uma sede própria para a Orquestra, que abrigasse as atividades que dão sustentação ao seu trabalho, como ensaios e concertos e arquivo entraram em pauta e foram levados adiante. Um músico lembra-se desse período como de oportunidade histórica para a orquestra, quando o então governador Mário Covas recebeu o projeto do maestro John Neschling:

---

<sup>22</sup>Roberto Minczuk foi, também, Maestro Assistente da Filarmônica de Nova Iorque, de 1998 a 2002, ano em que se tornou Maestro Associado dessa Orquestra, a convite de Lorin Mazel, por mais dois anos. Regeu outras importantes orquestras internacionais, como as Sinfônicas da Filadélfia, Houston, Los Angeles, a Filarmônica de Londres, Orquestra Nacional da Escócia e a Orquestra Nacional Húngara.

Eu senti isso no dia em que o Covas deu uma entrevista, no lançamento do projeto, e o jornalista perguntou “Governador, mas esse dinheiro, nós estamos carentes na área da saúde, na área da educação, os professores isso, os médicos aquilo...e o governador respondeu “olha, nós vamos fazer essa orquestra de nível internacional. E o Maestro Neschling está dizendo que para fazer, precisa pagar isso, e se ele está dizendo, nós vamos pagar”. (S 1, p. 11)

A Osesp cumpriu toda a programação traçada para 1996 pelo Maestro Eleazar de Carvalho no Memorial da América Latina, onde continuou a efetuar seu trabalho durante 1997. O Memorial funcionou como uma sede provisória na qual inclusive o setor administrativo foi instalado. Como a acústica do local não era adequada, a Secretaria da Cultura contratou uma empresa, a Artec Consultants, para consultoria técnica. O proposto por essa firma, porém, não foi efetuado.

Durante um ano a Osesp apresentou-se no Memorial da América Latina, período em que foi efetuada a seleção dos músicos, tanto dos que já atuavam na Orquestra quanto dos novos integrantes. Ao mesmo tempo, a Secretaria da Cultura estava implementando a reforma do Theatro São Pedro, segundo teatro mais antigo da cidade de São Paulo, fundado em 1917, e que se encontrava fechado.

Em março de 1998 a Osesp ganhou sua sede naquele teatro. Porém, por uma questão de espaço, a parte administrativa continuou no Memorial. O Theatro São Pedro, completamente restaurado, com 800 lugares, foi reinaugurado com a ópera *La Cenerentola*, de Gioachino Rossini. Ao dar as boas vindas ao público presente, o maestro John Neschling expôs as razões pelas quais a temporada estava sendo inaugurada com essa obra:

Reabre-se, com esta produção, o Theatro São Pedro, restaurado, e São Paulo conta a partir de já com mais uma casa de espetáculos de alto nível, própria para produções de pequenas óperas, das quais a *Cenerentola* é um exemplo magistral. Gostaríamos que se criasse uma ‘tradição’ de abrir nossas temporadas com montagens de obras primas (...) O Theatro São Pedro será durante esta temporada nossa sede. Sede provisória, bem entendido, porque no final do ano de 1998 estaremos inaugurando nossa

sede definitiva, a tão esperada Estação Júlio Prestes. Enquanto isso levaremos a um público que esperamos cada vez mais numeroso e convencido de nossa superior qualidade musical, obras de um repertório variadíssimo, num ambiente acústico já bastante mais favorável do que aquele em que vínhamo-nos apresentando até então. E como o Theatro São Pedro (que aliás quando da primeira reestruturação da Osesp, nos anos 70, foi a primeira Sede da Orquestra) tem essa vocação lírico-camerística, nada melhor do que respeitá-la em sua inauguração. (NESCHLING, 1998, s.p).

Os três itens principais, tidos como estruturais do projeto de reestruturação da Osesp, foram sendo desenvolvidos:

#### **a) Melhoria salarial**

Conforme o entrevistado S.1, “se você quer uma orquestra de nível internacional, primeiro item: salário de nível internacional”. Essa também era a resposta costumeira do maestro Eleazar à pergunta: “Maestro, o que se precisa fazer para que se tenha uma orquestra de nível internacional?” “É fácil. Triplica os salários e abre um concurso internacional...” (S.1, p. 21-23).

As bases salariais do projeto do maestro John Neschling eram condizentes com as expectativas dos músicos e comparavam-se aos salários de boas orquestras internacionais. Entretanto, isto veio a ser um pólo de confronto de interesses, uma vez que todos os músicos da Osesp precisariam, pelo novo direcionamento, ser submetidos à seleção. De início, uma seleção interna e facultativa com os músicos já contratados da orquestra. Após essa fase, os que tivessem concorrido e não tivessem sido aprovados, participariam de concurso aberto com outros músicos nacionais e estrangeiros. De acordo com o *Relatório Lunix*, “a remuneração dos músicos é considerada competitiva no contexto do mercado, sendo que a orquestra tem tido êxito na atração de quadros de alta qualificação por meio de recrutamento internacional” (2003, p. 14).

#### **b) Processo de seleção dos músicos<sup>23</sup>**

A primeira etapa executada no projeto de reestruturação, proposto por John Neschling em 1997, foi a avaliação dos músicos pertencentes ao quadro da Osesp, visando à seleção dos que estariam capacitados tecnicamente para integrar um novo grupo com demandas artísticas maiores. A partir daquele momento as audições de seleção e de titulação<sup>24</sup> de músicos tornaram-se sistemáticas, seguindo as regras determinadas no Regimento Interno então elaborado.

---

<sup>23</sup>Os dados apresentados neste item são, em sua maior parte, oriundos das anotações em caderno de campo do pesquisador e do registro de sua participação no cotidiano da orquestra.

<sup>24</sup>No Regimento Interno da Osesp é utilizado o termo *titularização* (sic).

O processo de seleção e titulação de novos integrantes de uma orquestra costuma ser defendido como um dos pontos que melhor demonstra o grau de desenvolvimento institucional de uma orquestra e de envolvimento de cada um dos membros músicos no futuro artístico do grupo. Há distintos modos de se operar esse processo. Na Alemanha, por exemplo, todos os músicos que já integram a orquestra participam de todas as fases da seleção e titulação, sendo reservado ao Regente Titular um papel importante, porém não deliberativo. Nas orquestras daquele país existe a figura do Intendente de Orquestra, que tem função similar à de administrador artístico, independente, sem relação de subordinação ao maestro, que tem participação e voto nas provas de seleção de músicos. Há pequenas diferenças no processo de seleção e confirmação no cargo nas orquestras alemãs. Na SWR - Sinfonieorchester de Baden-Baden, Freiburg, onde toca e tem o cargo de oboé solista o brasileiro Washington Barella<sup>25</sup>, as regras básicas são:

- Se o teste for para uma vaga de instrumento de corda, todos os músicos que pertencem aos naipes de cordas são obrigados a comparecer, sendo a presença facultativa para os demais integrantes de outros naipes, e assim para cada naipe;
- Somente é usado o biombo em caso de um músico que já integra a orquestra estar participando da prova, em geral, para disputar uma vaga de nível superior;
- Na primeira prova o candidato toca a peça de confronto que, por exemplo, para a vaga de oboé, é o Concerto em Dó maior de Mozart. São solicitados, também, alguns excertos orquestrais. Em caso do candidato ir para a segunda fase, outros excertos orquestrais são solicitados. Após essa fase, as notas são dadas e o teste é finalizado. Porém, se houver qualquer dúvida, o candidato irá para uma terceira fase, quando deve executar uma peça de livre escolha;
- A votação é realizada dentro de um sistema de notas. Para um candidato à vaga de *Tutti*<sup>26</sup>, a nota mínima que deve ser alcançada é 6,0. Se a vaga for para Solista, a nota mínima é 7,0. Para evitar possíveis favorecimentos ou ação prejudicial a um candidato, existe uma regra que desqualifica as notas 0 ou 10,0, acrescentando ou tirando 2,5 pontos, respectivamente;

---

<sup>25</sup>Essas informações foram obtidas mediante correspondência mantida entre o autor e o músico Washington Barella.

<sup>26</sup>Usado, principalmente, para designar os músicos instrumentistas de cordas que não são solistas.

- Três meses após o candidato ter sido aprovado é realizada uma reunião entre os músicos do naipe a que pertence, e o novo integrante recebe uma carta com a avaliação desse período, que pode ser positiva ou conter sugestões para a melhoria de seu desempenho; o estágio probatório tem um ano de duração;
- Após um ano, há outra reunião na qual acontece a votação sobre a permanência ou não do novo músico. A decisão é por maioria simples, ou seja, com 50% dos votos mais um;
- O total dos votos dos instrumentistas da orquestra vale um ponto, o voto do Maestro vale um ponto e do Intendente de Orquestra vale outro ponto; segundo Barella, em cinquenta anos de história da orquestra da qual ele faz parte, não houve polêmica em decisões para a escolha de um músico entre essas três partes.

Nos Estados Unidos, as bancas examinadoras são mais restritas. Geralmente, participam dessas somente os chefes de naipes e o regente titular, que possui um voto de peso maior e, em muitas orquestras, até poder de veto, ou seja, pode impedir a admissão de um músico, mesmo que o restante da banca o aprove.

Na Orquestra Sinfônica de Chicago, segundo Alex Klein<sup>27</sup>, ex-integrante desse grupo, os procedimentos são os seguintes:

- A vaga é antes oferecida aos integrantes da orquestra que pleiteiem promoção;
- Não há uma pré-seleção dos candidatos, portanto todos inscritos podem participar das provas;
- As provas são realizadas com o uso do biombo;
- Há uma banca permanente composta por nove membros músicos eleitos pela orquestra. Para se formar essa banca, procura-se escolher integrantes de todos naipes que compõem a orquestra;
- O Diretor Artístico também é um dos jurados;
- Os membros permanentes da banca recebem uma gratificação para participar das audições;

---

<sup>27</sup>Essas informações foram obtidas mediante correspondência mantida entre o autor e Alex Klein.

- Durante as provas, não pode haver qualquer contato entre os membros da banca. Mas os músicos, individualmente, podem se comunicar com o Diretor Artístico;
- O voto dos membros da banca é secreto;
- A apuração dos votos dos nove membros da banca se transformará em um só voto do grupo;
- Para o candidato ser aprovado, é necessário que consiga os dois votos, o voto do Diretor Artístico e o voto da banca;
- O estágio probatório tem a duração de um ano;
- O maestro tem poder de veto na titulação.

Um processo de seleção como os descritos só veio a acontecer a partir de 1997. Até então, as audições para seleção eram raras; a posterior titulação seguia as regras da CLT, geralmente de noventa dias, e só dependia da anuência do Diretor-Artístico. Até então, na história da Osesp, três grandes testes de seleção foram realizados: em 1973, 1976 e 1980. Duas audições aconteceram nos Estados Unidos no início daquela terceira fase, em 1973 e 1977, quando o maestro Eleazar de Carvalho e o violinista Ayrton Pinto selecionaram os candidatos. Contudo, a prática comum durante muito tempo era que os chefes de naipe indicassem alguém de sua confiança para ocupar uma vaga, ou fizessem audições apenas com convidados, sem divulgação. À época de Eleazar de Carvalho, houve casos de preenchimento de vagas com a simples indicação dele próprio, sem qualquer conhecimento dos músicos. Também era comum encontrar novos instrumentistas contratados participando dos ensaios sem qualquer comunicação prévia por parte da direção.

...o dia em que convenci o Eleazar, dizendo: “Maestro, tem que pôr o rapaz aí”. Então ele telefonou não sei para quem na Secretaria...e disse “O rapaz assume na segunda-feira. Desse dia, até que ( ...) assumiu, demorou um ano. Era complicado. (S.1, p. 21)

Nesse novo processo de seleção, as primeiras audições internas foram conturbadas. As novas condições de trabalho e as propostas financeiras colocadas no projeto do maestro John Neschling eram sedutoras, mas elas só seriam efetivadas aos que demonstrassem o nível técnico-artístico mínimo exigido pelas bancas.

Desde as primeiras negociações entre os membros da diretoria da Aposesp e o Maestro Neschling e seu assistente, Maestro Roberto Minczuk, os representantes dos músicos requisitaram um período para que os mesmos se preparassem para essas audições, e solicitaram que as bancas examinadoras a serem formadas tivessem em sua composição um número expressivo de brasileiros. Para atender a essa reivindicação, ficou decidido que esses brasileiros seriam ligados a instituições sinfônicas e de ensino do exterior, para garantir, assim, isenção mínima necessária e, ao mesmo tempo, atender à necessidade de se conhecer a realidade brasileira.

A reivindicação dos músicos foi levada em consideração. Foi decidido dar um prazo para se prepararem para o concurso. Por determinação do Maestro John Neschling, Clodoaldo Medina dirigiu-se, mediante ofício, em 8 de abril de 1997, ao Presidente da Aposesp, nos seguintes termos:

Informo, a pedidos, que a programação da Osesp para o primeiro semestre deste ano está, por determinação do maestro John Neschling, elaborada de forma a que se preserve aos professores da orquestra tempo de estudos suficiente para a preparação para as audições internas de junho. Desta forma, foram programados apenas 3 concertos, 2 no Memorial e 1 em Santo André. (MEDINA, 1997).

O prazo dado para que os músicos se preparassem foi de seis meses. Porém, nesse período foi realizado um concerto, que já havia sido programado. Entretanto, embora a intenção fosse não interromper completamente a programação já estabelecida para a Orquestra, ela acabou sendo suspensa.

Porque na verdade a minha idéia não era parar com a Osesp (...) Era continuar com ela até os exames e depois eu comecei a ver que cada ensaio da Osesp se transformava em uma assembléia. Lembra? Imagina, se todo mundo sabia que daí a quatro meses ia ter que fazer um exame, e uns apoiavam essa política e outros eram ferrenhamente contra, outros não sabiam direito se queriam ou não queriam. (...) No segundo ensaio eu me dei conta que era um absurdo, uma *absurdité*, fazer isso. Aí fui ao Marcos e falei (...) nós temos que bancar essa orquestra durante seis meses sem tocar. Mandá-los estudar. (S.4, p. 17).

O repertório solo e de trechos orquestrais que seriam exigidos nas audições foram colocados à disposição dos músicos com pelo menos oito meses de antecedência. As primeiras audições foram fechadas e exclusivas para os então integrantes da Osesp.

Foram formadas quatro bancas examinadoras: uma para as cordas, uma para as madeiras, outra para os metais, uma para a percussão e a última para piano. Em nenhuma das audições internas o maestro Neschling esteve presente, pois quando o seu contrato com a Secretaria de Estado da Cultura foi assinado, ele já havia agendado alguns compromissos no exterior. Para presidir as bancas foi convidado o maestro Roman Brogli, com quem o maestro Neschling trabalhara na Europa. Também participou de todas essas audições o maestro Roberto Minczuk, recém-nomeado regente assistente.

Na banca das cordas estiveram presentes o violinista francês Roger Pasquier (professor do Conservatório de Paris); o violista romeno radicado na Suíça (Orquestra de Saint Gallen), Emilian Dascal; o violoncelista brasileiro Antônio Meneses, e o contrabaixista austríaco Herbert Meyer (Filarmônica de Viena). Na banca das madeiras estavam a flautista australiana Bridget Bolliger (ex-flautista da Orquestra de Saint Gallen e, à época, esposa de Neschling), os brasileiros Isaac Duarte (oboísta da Orquestra do Tonhalle de Zurique) e Afonso Venturieri (Primeiro fagotista da Orquestra da Suisse Romande e professor do Conservatório de Genebra) . Dessa banca, também, fazia parte o clarinetista italiano Alessandro Carbonari que, segundo informações colhidas pelo clarinetista Sérgio Burgani, sentiu-se constrangido em participar de tais audições que poriam em risco empregos de colegas brasileiros e resolveu, na última hora, não embarcar para o Brasil. Para a avaliação dos metais foram convidados os americanos Rodrick MacDonald, trompetista da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig, e o trompista David Krable. Da banca de percussão e piano fez parte o timpanista da Orquestra da Suisse Romande, Yves Brusteaux. Na banca de piano, além dos membros fixos, participou o pianista brasileiro, Jean Louis Steuerman.

O tempo de apresentação foi limitado a vinte minutos, para cada músico, que deveria tocar uma peça obrigatória, uma de livre escolha do candidato e excertos orquestrais determinados pela Direção Artística.

Após cada dia de provas, Roman Brogli e Roberto Minczuk entravam em contato, por telefone, com o maestro Neschling, passavam todas as informações colhidas durante as audições e discutiam sobre quais candidatos selecionar.

A única exceção criada na transição do antigo para o novo grupo de músicos da Osesp, em relação às audições, foi o caso do *spalla* Cláudio Cruz. Por pleitear manter essa posição que já ocupava e sendo a mesma, em geral, um tipo de *cargo de confiança* da Direção Artística, sua audição consistiu de uma apresentação pública como solista do *Concerto em ré*



*maior* para violino de Beethoven, que aconteceu em um dos últimos concertos da Osesp, em 23 de abril de 1997, antes do grande recesso promovido para a preparação das audições.

As audições internas ocorreram no mês de junho de 1997, na Sala de Espelhos (balé) do Memorial da América Latina. Dos 96 músicos integrantes da antiga estrutura da Osesp, 70 se inscreveram para as audições e 47 foram aprovados para integrarem a nova orquestra. Foi uma alta porcentagem de aprovados, levando-se em consideração o padrão de qualidade exigido pela nova Direção Artística da orquestra.

...47 passaram. Um índice muito alto de aprovação. (...) o Neschling tinha falado em haver uma compreensão, uma tolerância. E houve. Com certeza houve...Eles cumpriram com essa parte da promessa, e eu acho que em contrapartida, pelo menos para mim, na Orquestra, *grosso modo*, acho que as pessoas corresponderam à expectativa do novo desafio.(S.1, p. 28)

Por ter sido a primeira vez que se dava um processo de seleção em orquestra brasileira mediante essa prática, seu impacto foi grande sobre aqueles músicos não aprovados e sobre os que se negaram a submeter-se às audições, que eram facultativas. Como consequência disso, esses músicos não puderam ingressar na nova estrutura da Osesp. Para resolver esse impasse, sem prejudicar esses músicos que vinham trabalhando há tempo na Osesp e sem colocar em perigo o projeto de reestruturação, foi acordado que seria criada uma orquestra com a finalidade de integrá-los. Essa orquestra foi então formada, a Sinfonia Cultura, e passou a ser administrada pela Fundação Padre Anchieta que manteve, à época, os mesmos salários e a mesma carga horária da antiga Osesp.

A relação contratual dos músicos era mantida com a Fundação Padre Anchieta, empregadora da Osesp desde 1980. Entretanto, os músicos aprovados nas audições de reavaliação tiveram seu vínculo empregatício com essa Fundação desfeito, passando a ser contratados como prestadores de serviço pelo Departamento de Artes e Ciências Humanas (DACH) da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

Com somente 45 integrantes vindos da primeira seleção – dois violinistas aprovados decidiram não assumir suas funções – a Osesp ainda não era uma orquestra completa. Foi necessário abrir novas provas externas meses depois, visando aos instrumentistas brasileiros e latino-americanos; nessa ocasião, foram selecionados 21 candidatos. Para essas audições, fizeram parte das bancas alguns músicos já aprovados anteriormente.

A orquestra continuava, porém, com um quadro reduzido e com uma distorção no número de instrumentistas entre os naipes: os naipes de sopros estavam quase completos; os naipes de cordas, entretanto, com exceção dos contrabaixos, estavam muito desfalcados, o que não permitia a execução de parte do repertório sinfônico. Para ilustrar um pouco esse desequilíbrio entre os naipes das cordas, é preciso mencionar que a composição naquele momento era de sete violinistas, três violistas, seis violoncelistas e sete contrabaixistas.

A solução encontrada pela direção da Osesp, para resolver esse problema, foi a contratação provisória de músicos estrangeiros. A necessidade emergencial era por instrumentistas de cordas e, por isso, a opção foi realizar audições em países com tradição na formação desse tipo de instrumentista, ou seja, na região do Leste Europeu. O maestro Roberto Minczuk foi a Sofia, capital da Bulgária, e depois a Bucareste, capital da Romênia, onde encontrou-se com o *spalla* Cláudio Cruz e de lá trouxeram dezesseis músicos: doze violinistas e quatro violistas. Essa operação de “importação” de instrumentistas ficou conhecida, entre os integrantes da orquestra, como *buscaresto*, trocadilho com o nome da capital romena Bucareste, combinado com a necessidade de completar o restante do quadro da orquestra.

A contratação emergencial desses músicos foi necessária em razão da estréia da nova Osesp, marcada para setembro, e por ter sido elaborada a programação até o final daquele ano de 1997. A esses músicos convidados, após um ano de permanência, foi oferecida a oportunidade de participar de seleções públicas da orquestra. Vários foram aprovados, mas hoje somente três, desse grupo inicial, permanecem na Osesp.

A seleção seguinte, que já estava prevista no projeto original do maestro Neschling, entregue ao Secretário Marcos Mendonça, foi realizada em Nova Iorque. Aconteceu no mês de outubro do mesmo ano e contou com a seguinte banca examinadora: John Neschling, a flautista convidada Bridget Bolliger, o contrabaixista Sérgio de Oliveira, o *spalla* Cláudio Cruz, o trombonista Wagner Polistchuk e o oboísta Arcadio Minczuk. Nos Estados Unidos, a divulgação dos testes para a Osesp foi feita em revistas especializadas e contou com a organização de Isabel Wolf, administradora de eventos, com experiência nesse tipo de audição. Nessa seleção em Nova Iorque foram aprovados catorze músicos: sete violinistas, dois violistas, um celista, um contrabaixista, um trombonista e dois oboístas. Grande parte dos aprovados também era originária de países do Leste Europeu, sobretudo da Rússia.

A Osesp estabeleceu, também, um novo procedimento para o preencher suas vagas, passando a aprovar somente o candidato habilitado para ocupar o cargo pretendido. Desse modo, rompeu com a prática das orquestras brasileiras que era a de aprovar os melhores que se encontravam à disposição, mesmo que não apresentassem realização desejada para o cargo disponível. Talvez essa prática tenha se instituído, primeiramente, pela pequena oferta de músicos qualificados. Outro motivo possível pode ser o fato de a maior parte das orquestras brasileiras, até recentemente, serem formadas por funcionários públicos, uma vez que a legislação trabalhista que os regulamentava impedia a contratação de estrangeiros. Outra possibilidade para que esse procedimento continuasse seria a necessidade de os maestros completarem rapidamente a orquestra para executar o repertório do final do século XIX e século XX, que exige um contingente maior de instrumentistas.

A partir de 1998, a Osesp passou a realizar a seleção pública periodicamente. Essa seleção é amplamente divulgada nos grandes jornais da cidade de São Paulo e mídia específica da área. Para que o candidato possa participar das audições, é feita uma pré-seleção por meio de currículo, o que visa agilizar o processo e impedir que candidatos muito despreparados, sem conhecimento mínimo do grau de exigência para tais provas, apresentem-se perante a banca. As provas são abertas ao público, que é convidado a se retirar do local quando os examinadores necessitam discutir sobre a *performance* dos candidatos e quais devem passar para a próxima fase. Aos candidatos oferece-se pianista acompanhador, bem como todas as partituras dos excertos orquestrais exigidos.

Na prova de seleção, o candidato apresenta a obra de confronto designada para seu instrumento, sem ter contato com a banca examinadora, que fica atrás de um biombo, de forma a manter a imparcialidade dos membros que a compõem. Quando há apenas um candidato à vaga oferecida, não é utilizado o biombo, pois a identidade do instrumentista já é conhecida. Após essa fase inicial, a banca examinadora discute a apresentação dos candidatos e seleciona quem será aprovado para a próxima etapa.

Na segunda fase, o candidato executa uma ou mais peças (completas ou não) determinadas pela Direção Artística. Caso seja aprovado, o candidato passa para a última fase, da execução dos excertos orquestrais, sem biombo, e seguindo as instruções dos membros da banca a respeito de que trechos executar e em qual tempo, entre outras determinações. Essa última fase é importante, pois um candidato pode tocar bem a peça solo, mas ter pouca habilidade para o repertório sinfônico. Essa característica costuma ser comum nos instrumentistas de cordas, pois, geralmente, são preparados durante todo o seu processo de

aprendizado para serem solistas. O trabalho coletivo em uma sinfônica requer outra abordagem.

Os membros fixos das bancas examinadoras são o Diretor Artístico, Diretor Artístico adjunto e os *spallas*. Outros participantes são convocados de acordo com o instrumentista a ser avaliado. Se for para uma vaga de instrumento de cordas, todos os chefes de naipe dos violoncelos, violas e contrabaixo serão convocados. Se a vaga a ser preenchida for do naipe das madeiras, os chefes dos naipes de flauta, oboé, clarinete, fagote e os chefes do naipe de trompas serão convocados. Da avaliação de metais participam os chefes de naipe das trompas, trompetes, trombone, mais o tubista e o trombonista-baixo, que também têm *status* de chefe de naipe. Para as provas de timpanista ou percussionista, o timpanista e o chefe do naipe de percussão são convocados. Para as provas de harpa e piano, somente os membros fixos são convocados<sup>28</sup>.

Atendendo ao artigo 29 do Regimento Interno da Osesp, há outra prova destinada a admissão do que se chama “solistas A Categoria I”<sup>29</sup>. Esta prova é especial, fechada ao público, e conta com uma banca formada pelos chefes de naipe da seção (cordas, sopros, por exemplo) do instrumentista a ser avaliado. Esse procedimento é utilizado por muitas orquestras, principalmente nos Estados Unidos, e procura proteger a integridade profissional de um instrumentista já consagrado pois, caso não tenha sucesso, sua reputação profissional pode ser afetada.

Após as diversas provas de seleção para admissão na Osesp, o músico selecionado como novo integrante da orquestra ingressa numa fase de observação, conhecida como ano probatório. Depois desse período, o músico passa por uma nova avaliação, quando outra comissão de músicos e maestros fará uma análise de sua atuação para decidir se o aprova, reprova ou prorroga seu período probatório, conhecida como titulação.

Desde a reestruturação da orquestra, alguns músicos não foram titulados e perderam suas vagas. Alguns não foram confirmados nos cargos de Solistas Categoria I que visavam e para os quais passaram pela audição. Nesses casos, foi a eles oferecido um cargo em posição inferior na hierarquia do seu naipe, caso houvesse vaga. Essas situações costumam provocar mal-estar entre os músicos e geram comentários negativos entre os integrantes de outras orquestras. Tendo em vista que, no Brasil, esse processo completo de

---

<sup>28</sup>Em 2004 foi criada a segunda vaga de harpa. Para a seleção do preenchimento dessa vaga, a primeira harpista foi convocada a participar da banca.

<sup>29</sup>Solista A Categoria I são os denominados chefes de naipe. Por exemplo, o Primeiro Oboísta.

seleção e titulação é ainda incomum, o processo de seleção e o ano probatório ainda representam uma espécie de “ameaça” à carreira de instrumentista da Osesp.

O problema do vínculo trabalhista dos músicos ainda permanece sem solução oficial. O tipo de contrato oferecido pela Secretaria de Estado da Cultura é de prestador de serviço, sem vínculo empregatício, com a possibilidade de interrupção a qualquer momento. Além da exigência quanto ao nível de execução do repertório estabelecido na programação, os músicos têm que cumprir uma carga horária que é contada em número de serviços semanais, entre ensaios e apresentações<sup>30</sup>.

O músico estrangeiro, que só conseguiria visto permanente<sup>31</sup> com um contrato regido pela CLT que a Osesp no momento não pode oferecer, é obrigado a viajar constantemente ao seu país de origem ou a um país vizinho ao Brasil para poder renovar seu visto por causa da ausência de vínculo trabalhista. A situação trabalhista parece ser um dos obstáculos para a atração e possível contratação de novos músicos, em especial os estrangeiros.

Outro problema encontrado é o número baixo de candidatos habilitados. Nos últimos anos, no Brasil, houve um crescimento no número de estudantes de música erudita e de orquestras jovens e profissionais, mas não em quantidade suficiente para suprir as necessidades do crescente nível de qualidade exigido pelas maiores orquestras sinfônicas. Em orquestras internacionais de prestígio, há uma grande oferta de candidatos para a maioria das vagas abertas. Mesmo após a primeira triagem, geralmente realizada por meio de análise do currículo do candidato, é comum que haja uma média de cinquenta músicos que farão a prova e, algumas vezes, mesmo com essa quantidade, a vaga não é preenchida, continuando aberta por alguns anos.

Essas etapas de seleção de músicos, observação durante o ano probatório e titulação constam do Regimento Interno da Orquestra (cap. V) e visam contribuir para a elevação do nível técnico-artístico da orquestra e proporcionar a criação de um círculo virtuoso, pois alertam o músico quanto à necessidade de se manter atualizado, valorizam a conquista de uma posição na Osesp e propiciam um maior envolvimento de todos os integrantes na manutenção e aperfeiçoamento do padrão já alcançado.

---

<sup>30</sup>Geralmente a agenda da Osesp se divide em seis ensaios e três concertos semanais. Quando na semana há um concerto extraordinário para patrocinadores, o primeiro ensaio da semana, da segunda-feira, é suspenso.

<sup>31</sup>Um músico estrangeiro, quando contratado, consegue um visto de trabalho Item 5 de dois anos de duração, prorrogáveis por mais dois, quando necessita que seu empregador o registre com um contrato regido pela CLT, para que possa pleitear o visto permanente.

A descrição desse processo de seleção pública indica que a direção artística da Osesp, para cumprir as metas de inserção da orquestra no cenário musical internacional propostas no seu projeto de reestruturação, investiu em estratégias para alcançar um alto padrão de qualidade. Para atingir tal objetivo, foi necessário promover a requalificação de seus recursos humanos, maior capital de uma instituição desse tipo. Esses mecanismos de seleção, avaliação no ano probatório e titulação são essenciais para formar uma equipe de instrumentistas de alto nível técnico-artístico, dos quais espera-se o cumprimento de uma agenda de concertos com o mais complexo repertório sinfônico, assim como fazer gravações e realizar turnês pelo exterior. Esses procedimentos são utilizados pelas orquestras sinfônicas mais bem sucedidas da atualidade.

### **c) Construção de uma sede para a Osesp**

A sala de concertos da Osesp, Sala São Paulo, é parte da realização do projeto do Maestro John Neschling apresentado ao governador Mário Covas e assumido por seu governo. Compõe o conjunto das estruturas e respectivas equipes que trabalham de modo integrado: a orquestra e sua sala de concertos. Trata-se de um espaço físico do Complexo Júlio Prestes, importante ambiente cultural e conjunto arquitetônico de destaque na cidade de São Paulo. Acolhe as atividades da Orquestra em suas diferentes modalidades, como as relacionadas aos coros, produção, comunicação, *marketing*, programas educacionais e sua própria programação de concertos, incluindo todas as atividades de ensaio, além de abrigar as grandes orquestras nacionais e estrangeiras que visitam o Brasil.

Antes da inauguração oficial, no dia 21 de abril de 1999, data significativa para o país e em especial para o governador de São Paulo, Mário Covas, houve uma apresentação da Orquestra na Sala São Paulo.

Eu me lembro que foi ...em 1999. Então foi exatamente... o Covas tinha acabado de ser reeleito, era aniversário dele, no dia 21 de abril, e a gente idealizou dar como presente de aniversário (...) esse concerto. E realmente foi uma coisa emocionante, o Covas ficou absolutamente emocionado, entrou naquela sala majestosa, os operários todos lá, uma coisa muito bonita, foi um momento emocionante essa apresentação da Orquestra. (S.8, p. 11)

Essa apresentação foi regida por dois maestros convidados, Gabriel Chmura e Wagner Polistchuk<sup>32</sup>, pois Neschling e Minczuk estavam fora do Brasil atendendo a compromissos artísticos. Como as obras já estavam finalizadas, foi idealizada uma festa musical em homenagem aos operários que participaram da construção da Sala São Paulo, quando a Osesp executou *Bolero*, de Maurice Ravel e *Construção*, de Chico Buarque, entre outras obras. A apresentação contou, também, com a participação do Coro da Osesp. Foi um momento de grande emoção, como relata a jornalista Paula Anselmo:

Os convidados foram chegando aos poucos, alguns tímidos, outros orgulhosos de pisar pela primeira vez no cenário majestoso do teatro que eles ajudaram a reformar. “É coisa de outro mundo”, comentou o operário Levino Santa Rosa, de 52 anos, que estava acompanhado da mulher, três filhos e três netos. “Nunca vi um negócio deste na vida, nem imaginava que iria ficar tão bonito”. Rosa nunca assistira a um concerto. Tampouco havia pisado em um teatro, a não ser neste, onde ajudou a assentar o piso (...) Após o discurso do governador, a Sinfônica do Estado tocou o Hino Nacional. Finalizou o espetáculo com o *Parabéns a Você*, em comemoração ao aniversário do governador (1999, p. 8C)

O evento que teve grande repercussão nacional no meio artístico, político e da população, principalmente a da cidade de São Paulo. A construção da Sala São Paulo – daqui em diante denominada SSP – teve vários significados importantes, no domínio do artístico e do político; do político da *instituição* Osesp, e no que se refere à política do Governo do Estado de São Paulo, em relação à preservação e valorização da cultura e à revitalização urbanística do centro da cidade.

O grande *hall* dessa estação, pela obra da engenharia e da arquitetura, foi transformado em uma sala de concertos com qualidade internacional, abrigando por volta de 1500 assentos.

O arquiteto Nelson Dupré ganhou o Architecture Honor Award 2000 pelo projeto da Sala São Paulo – Estação Júlio Prestes, executado na capital paulista. O Prêmio, conferido pelo USITT (United States Institute for Theatre) foi entregue em uma solenidade realizada em março de cidade de Denver, Colorado, nos Estados Unidos. O projeto foi premiado pelos quesitos arquitetura, restauração e tecnologia. Dupré ficou impressionado com a apresentação do projeto pelo presidente do USITT, que enfatizou as dificuldades enfrentadas, em especial, com os problemas acústicos impostos pela sala. (REVISTA Construção, 2000, p. 6)

---

<sup>32</sup>Primeiro Trombone Solo da Osesp.

É interessante observar que já havia um pré-projeto de transformar essa estação em sala de concerto, para funcionar como sede da Osesp, em 1995, com o maestro Eleazar de Carvalho. Nesse ano foi realizado um concerto na Sala então chamada Concourse, atualmente Estação das Artes. Esse local tem quase as mesmas dimensões da atual sala de concertos, porém quando foi visitado pelos engenheiros da Artec Consultants, empresa de engenharia acústica, visando à sua adaptação para sala de concertos, os engenheiros, ao fazer um levantamento do existente, descobriram um grande *hall* aberto, que não tinha teto, com muitas palmeiras. Surpreenderam-se com as dimensões desse local, muito próximas às das salas Musikverein de Viena, Concertgebouw de Amsterdan e Symphony Hall de Boston. Além disso, viram-se livres para criar um projeto acústico sofisticado, que pudesse contar com um teto móvel, visando a ajustes acústicos conforme a obra musical executada.

A obra de restauração e de adaptação da Estação Ferroviária Júlio Prestes reviveu o prestígio do prédio que data de 1938. Gisele Kato e Flávia Rocha, em matéria publicada no número 22 da Revista *Bravo*, afirmam que a reforma da Estação Ferroviária Júlio Prestes colocou a engenharia de ponta a serviço da mais pura exigência artística.:

...os contornos da Estação Júlio Prestes levam a assinatura de Cristiano Stockler das Neves. Na planta original, há a nítida influência da arquitetura das estações de Pensilvânia e de Nova York, aliada aos acabamentos rebuscados do estilo Luis 16. (1999, s.p)

Seu estilo e desenho foram preservados e o projeto acústico foi efetuado minuciosamente e obteve êxito. Todas as portas de acesso à sala contam com um sistema automático de vedação.

Ponto alto da tecnologia utilizada é o *forro móvel acústico*. É construído com 15 placas de aço, de 7,5 toneladas de aço cada uma, recobertas de madeira, movimentadas individualmente por computador. Cada mudança do forro pode ficar arquivada digitalmente. Dois elevadores de serviço ligam o piso técnico à parte superior das placas do forro móvel acústico para manutenção. O piso técnico oculta os cabos de aço e condiciona 30 motores que movimentam aquelas placas. Esse piso, por sua vez, é sustentado por uma cobertura metálica isotérmica que condiciona 230 toneladas da estrutura metálica. (*idem*, s.p).

O jornal *The New York Times*, de 24 de agosto de 1999, publicou um artigo de autoria de Larry Rohter com o seguinte título “From Homeless to House-Proud: Brazil’s ‘Other’ Music”, referindo-se à sala que deixa seus espectadores extasiados pela beleza



arquitetônica e pela exatidão da tecnologia de ponta utilizada para garantir a qualidade de sua acústica.

Em matéria de Izalco Sardenberg, a seguinte afirmação resume o significado da sala São Paulo para a orquestra: “uma sala própria significa muito mais do que uma sede. Trata-se, antes, de um fator de coesão para uma sinfônica” (1999, p. 73).

### **Significado político da Sala São Paulo**

A SSP é mais do que uma sala de concertos. “Um grande cirurgião, sem hospital, numa sala de operações desequipada” (NESCHLING, 1999, p. 19), essa é a metáfora que expressa como o Maestro John Neschling via a Osesp sem uma sala própria. Ela traz coesão para a orquestra e é, no modo de os músicos habitarem-na, uma morada da orquestra.

É composta por muitos ambientes, fornecendo suporte ao trabalho artístico aos músicos da Osesp, que contratados em tempo integral, ali permanecem por longas jornadas. Há salas de estudos, divididas por naipes, onde cada músico tem seu armário para guardar seus pertences, como instrumento e roupa de concerto. Há, ainda, ambientes onde os músicos podem reunir-se para descanso e recreação.

A SSP oferece conforto tanto aos seus funcionários quanto aos freqüentadores de suas apresentações, na medida em que oferece serviços de cafeteria e amplo estacionamento para aproximadamente 600 veículos.

Esses aspectos revelam-se importantes à política interna da Osesp. Coesão, valorização da Orquestra e do lugar onde ela se instala, visto como “nossa morada”.

Em termos externos à Orquestra, além de a Osesp ser um “cartão de visitas” do Governo do Estado de São Paulo, a construção da SSP tem um significado político maior:

A restauração e reforma da Estação Júlio Prestes, agora sede permanente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, é a mais nova demonstração da mudança de qualidade que assumiu a discussão sobre a preservação do patrimônio histórico na cidade de São Paulo (KATO & ROCHA, 1999, s.p).

O governador Mário Covas evidenciou sua política de valorização da cultura e sua vontade de reurbanizar o centro velho da cidade de São Paulo no texto que escreveu para a inauguração da Sala:

E, ao fazê-lo, o Governo do Estado de São Paulo deixava claro que opções ligadas à cultura passariam a substituir a velha premissa de que somente obras viárias de grande porte e custos altíssimos poderiam alterar a face da região. O centro velho de São Paulo, deteriorado e quase destruído por décadas de abandono, exigia essa decisão.

Após uma visita aos espaços da velha estação, vendo detalhes de seus vitrais, colunas, a fachada magnífica e conhecendo a fundo o projeto de recuperação e implantação do complexo cultural, não tive qualquer dúvida: aquela seria, mais que uma obra, o exercício de uma política de governo. (COVAS, 1999, s.p).

Ao fazer uma avaliação do significado da SSP, Neschling assim se expressa:

...a abertura da Sala São Paulo, que foi um concerto histórico, e eu acho que naquele momento todo mundo ali sentiu que (...) nós tínhamos rompido a barreira do som, que não tinha mais volta. (...) Mas quando a gente inaugurou a Sala São Paulo e estava lá o Presidente da República, e estavam todos os Ministros, todos os Secretários de Estado, foi uma festa tão significativa, que eu acho que ali eu dei aquele salto. (S.4, p. 19)

## **A Institucionalização da Osesp - Organização Social**

Na busca para que o aparelho estatal minimize a sua burocracia e se torne mais eficiente, surgem as organizações sociais como entidades idealizadas para ocupar o espaço público-privado. É uma forma, nem privada nem estatal, de executar os serviços sociais garantidos pelo Estado. O projeto de organizações sociais concretizou-se na Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998 (LEITE, 2004, p. 71).

As organizações sociais (OSs) surgem como novos atores do Terceiro Setor, e o que se pretende é afastar o Estado da execução direta das atividades que podem ser assumidas pela iniciativa privada. É uma resposta à exigência da Administração Pública de ser mais ágil e eficiente. A idéia é que essas atividades sejam realizadas pelo setor “público não-estatal”, mas controladas e apoiadas financeiramente pelo Estado, de modo a haver uma maior efetivação dos direitos sociais.

Exemplo da utilização de organização social com a finalidade de promoção da cultura e da educação, foi a promulgação, em Portugal, do Decreto-lei n.º 75, de 10 de março de 1993, que transformou o Teatro São Carlos, em Lisboa, de empresa pública em fundação privada, mantendo, contudo, um relacionamento estreito com o Poder Público.

Os estudiosos do tema têm indicado as vantagens desse modelo: a) do ponto de vista de gestão de recursos, as organizações sociais não estão sujeitas às normas que regulam a gestão de recursos humanos, orçamento e finanças, compras e contratos da Administração Pública; b) do ponto de vista da autonomia, são mais ágeis na forma de aquisição de bens e serviços; c) do ponto de vista da gestão orçamentária e financeira ficam sujeitas a regulamentos e processos próprios; d) também são mais ágeis na avaliação do cumprimento das metas estabelecidas no contrato de gestão (*idem*, p. 72-84).

No caso da Osesp, a celebração do contrato de gestão envolveu a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e o dirigente máximo da organização social, que veio a ser a Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Por meio desse contrato, houve a transferência das atividades da Osesp e Sala São Paulo para a entidade qualificada como organização social, compreendendo: a) permissão de uso do patrimônio; b) repasse de recursos, mediante a reprogramação orçamentária e crédito especial; c) criação da Comissão de Avaliação e designação de seus integrantes, por intermédio da Secretaria da Cultura; d) designação dos servidores públicos da Secretaria da Cultura responsáveis pela fiscalização do contrato de gestão perante os órgãos de controle (LUNIX Consultoria, 2003, p. 49).

Como etapas de implantação da OS, temos: a) definição e publicação da resolução indicando quais áreas de atividades serão oferecidas pela OS, a cargo da Secretaria da Cultura; b) divulgação junto aos funcionários da Osesp e Sala São Paulo, a cargo da Osesp; c) elaboração de minuta de contrato de gestão, a cargo da Secretaria da Cultura, Osesp e Consultoria; d) publicação no *Diário Oficial do Estado* da minuta do contrato de gestão – Secretaria da Cultura; e) identificação de entidades pré-existentes e personalidades para a criação da nova entidade, com vistas à qualificação da OS – Osesp; f) elaboração do estatuto da entidade a pleitear a qualificação como OS ou proposta para a sua adaptação – Osesp e Consultoria; g) elaboração de regimento interno e dos regulamentos operacionais da entidade, referentes à contratação de obras e serviços, de compras e de alienações e do plano de cargos, salários e benefícios – Osesp e Consultoria; h) constituição da entidade e eleição de seu conselho de administração – Osesp e OS; i) instalação do conselho de administração e subsequente aprovação do estatuto, do regimento interno, dos regulamentos operacionais, do

orçamento, do programa de trabalho, da proposta de contrato de gestão, bem como da designação de sua diretoria OS; j) registro do estatuto da entidade ou de alteração estatutária no Cartório de Registro de Pessoas Jurídicas – OS; l) registro da entidade no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas – CNPJ – OS; m) registro da entidade no Cadastro Municipal de Pessoas Jurídicas – OS; n) verificação da documentação de registro da entidade e emissão do parecer sobre a conveniência e oportunidade da qualificação como OS – Secretaria da Cultura; o) qualificação da OS – Gabinete do Governo Estadual e Secretaria da Cultura; p) celebração do contrato de gestão e subsequente publicação do contrato de gestão e da lista de entidades que demonstraram interesse na sua celebração – Secretaria da Cultura e Osesp; q) criação da comissão de avaliação e designação de seus integrantes (*idem*, p. 50-51).

Desde 1997, no início da reestruturação, os músicos aprovados nas audições de reavaliação tiveram seu vínculo empregatício desfeito pela FPA e foram contratados como prestadores de serviço pela Secretaria da Cultura. Foi uma decisão desvantajosa para os músicos, do ponto de vista trabalhista. Havia sido, porém, firmado um compromisso pelo então Secretário da Cultura, Marcos Mendonça, que o processo de institucionalização da Osesp logo se iniciaria, sob a forma de organização social. Esse novo modelo institucional traria novamente aos músicos uma situação trabalhista regular, assim como ofereceria à administração da Osesp mecanismos menos burocráticos na sua gestão, garantindo, ainda, um montante de recursos públicos, assim como a possibilidade de se angariar diretamente patrocínio privado e geri-los de forma mais ágil e eficiente, o que vem a ser necessário para a dinâmica que envolve as atividades de uma orquestra, conforme relata o maestro Neschling:

Uma orquestra tem características incompatíveis com o Estado. Exemplo: contratação com muita antecedência, contratos em moeda estrangeira, compra de material (partituras, por exemplo) por critérios de seriedade do editor e não porque o editor ganhou a licitação, mobilidade financeira, permitindo que o dinheiro com a venda de ingressos fique com a orquestra, receber o lucro do aluguel da sala Júlio Prestes. É muita coisa! (NATALI, 1998)

Marcos Mendonça, ao se licenciar da Secretaria da Cultura para concorrer ao segundo mandato de deputado estadual, no início do ano de 1998, propôs na Assembléia Legislativa emenda ao projeto de lei que permitia a organização social para os assuntos ligados à saúde. De acordo com o proposto por ele, haveria a extensão dessa forma de institucionalização à área da Cultura. Houve diversas críticas à sua emenda, sendo seus

principais articuladores o deputado César Callegari<sup>33</sup> e o ex-diretor da Embrafilme e da Cinemateca Nacional, Carlos Augusto Calil. Essa críticas pautavam-se no fato de que a OS possibilitaria a privatização da cultura, função essencial do Estado.

Em que pesem as críticas, o projeto de lei com a emenda foi aprovado pela Assembléia Legislativa e sancionado pelo Governador<sup>34</sup>. Em setembro de 1998 foi constituída a Associação de Amigos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, entidade que iria se habilitar à qualificação como OS para gerir a Osesp. O então Secretário de Estado de Governo, Prof. Antônio Angarita, então acumulando também o cargo de Secretário da Cultura interino, conduziu os trabalhos da associação acima citada. Como havia um receio daquele grupo que comandava o executivo estadual de que o governador Mário Covas não fosse reeleito, foram acelerados os trâmites para a transformação da Osesp em OS e garantir, assim, por meio do contrato de gestão, de cinco anos, a continuidade do processo de reestruturação da orquestra com a mesma direção artística. Com a reeleição de Mário Covas, o processo foi novamente colocado em compasso de espera, inclusive adiando-se a inauguração da Sala São Paulo para 1999. Depois de algum tempo, Mário Covas veio a falecer e seu vice, Geraldo Alckmin, assumiu o governo. No próximo pleito para governador, Alckmin venceu a eleição e nomeou Cláudia Costin como Secretária da Cultura, que recomeçou os estudos para transformar a Osesp em organização social. Segundo Cláudia Costin, *“as organizações sociais estão sendo discutidas há quatro anos , e nada tinha sido feito para sua implementação”* (CYPRIANO, 2004, p. E3).

Em 2004, ainda durante a gestão de Cláudia Costin, iniciaram-se negociações para a criação da Fundação Osesp, entidade que se procuraria qualificar como organização social para gerir a orquestra, o que veio a acontecer no ano seguinte:

O primeiro passo foi dado (...) Após pelo menos cinco anos de especulações e promessas, foi anunciada na noite de quarta-feira a transformação da Osesp (...) em fundação, a ser presidida pelo ex-presidente da República Fernando Henrique Cardoso (...) O objetivo principal é transformar a Osesp em uma Organização social, uma das bandeiras da gestão do PSDB – o próprio FHC lembrou na terça que a criação de OSs foi instituída em sua gestão como presidente (...) *“estamos todos confiantes de que este é um passo fundamental, importante, para a sobrevivência da orquestra. E agora vamos começar a trabalhar no contrato de gestão”*, disse (...) o presidente Fernando Henrique Cardoso.(SAMPAIO, 2005, p. D9).

---

<sup>33</sup>Secretário Adjunto e Chefe de Gabinete da Secretaria de Estado da Cultura de 1988-1991.

<sup>34</sup>Lei Complementar nº 846, de 4 de junho de 1998 e Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998.

Em 1º de novembro de 2005 a Fundação Osesp assinou contrato de gestão com o Governo do Estado de São Paulo, no qual se comprometeu a repassar, a cada ano, a verba de 43 milhões de reais. Com isso, a partir de 2006, a Osesp oferecerá novos contratos a seus músicos, da orquestra e coro, e a todos os funcionários, agora regidos pela CLT. No final de 2005 foram implementadas mudanças na estrutura administrativa, entre elas a integração da Sala São Paulo, que passará a compor essa estrutura, agora de forma direta.

### **O cotidiano da Orquestra pós-1998: conquistas, crises, críticas e autocríticas**

Desde a contratação do Maestro Neschling, do regente assistente Roberto Minczuk, da reavaliação dos músicos, da seleção e contratação de novos músicos brasileiros e estrangeiros para comporem a orquestra, da reforma e reinauguração do Theatro São Pedro, da reforma da Estação Júlio Prestes e da Inauguração da Sala São Paulo, a Osesp, em um *crescendo*, ganhou espaço no cenário musical nacional e internacional e ampliou seu leque de realizações. Em 2003, na *Folha de S. Paulo* (18-11-03, p. E-2) consta a afirmação de que a Osesp agora passa a ser definitivamente a orquestra do Brasil, mais do que do Estado de São Paulo – muito embora esse continue sendo seu único mantenedor oficial. Essa matéria seguiu-se às turnês efetuadas pela Argentina e Peru, quando a orquestra se apresentou em Buenos Aires em 2001, nos Estados Unidos em 2002 e na Europa em 2003, chegando ao Rio de Janeiro: “chegava ao Brasil que a acolheu de braços abertos, para além de qualquer velha rivalidade” (NESTROVSKI, 2004, p. E-2).

Dentre as realizações da orquestra, além dos concertos da programação regular, que atraíram grande número de assinantes, foram efetuadas turnês, gravações de CDs e de programas de rádio e televisão, houve a formação de um corpo administrativo especializado e a criação do Centro de Documentação Musical. Foram criados Programas Educacionais. Essa nova estrutura possibilitou, ainda, o envolvimento da sociedade paulistana, refletido no Programa de Voluntários.

Nos oito anos da nova fase da Osesp, tendo o Maestro Neschling à frente, houve modificações em termos da sua expressão junto ao público e, também, no interior da própria orquestra. No tempo vivido no cotidiano, as relações maestro-músicos e músicos-maestro se modificaram. O conhecimento mais profundo do modo de ser de cada um, as possibilidades antevistas e perseguidas como metas, as emoções tão somente humanas, como ciúme, as

comparações e disputas que são comuns àqueles que convivem de modo próximo e unido por um objetivo, são aspectos que fazem parte da complexidade das modificações ocorridas naqueles relacionamentos, bem como as expressões dessas modificações, que são diferentes e revelam particularidades diversas conforme a perspectiva de quem fala e de quem vê.

Neschling tem clareza a respeito do processo de desenvolvimento que vive junto à orquestra. Afirma:

Esta aqui é uma orquestra que tinha vícios e qualidades, mas eles foram praticamente postos de lado para a gente começar outra vez, inclusive porque não havia nenhuma jurisprudência quanto à criação de uma orquestra no Brasil. Então, para mim, também foi uma coisa nova para eu poder desenvolver essa relação quase familiar com uma orquestra. (S.4, p. 1)

É nessa familiaridade que vê a diferença entre a Osesp e as demais orquestras com que trabalhou, como regente titular. E percebe que essa familiaridade vai se aprofundando a cada mês, a cada ano, a cada experiência vivida. Sente essa empatia inclusive na música que fazem: “eu sinto isso na reação dos músicos comigo na música” (*idem, ibidem*). Como exemplo dessa situação relata o ocorrido quando, em seguida a uma reunião, chegou para o ensaio. Conforme ele,

(...) cheguei desconcentrado, e eu senti imediatamente que a orquestra desconcentrou comigo. É uma coisa impressionante, porque parecia que a orquestra reagia simbioticamente à minha desconcentração, e eu imediatamente reagi a essa desconcentração da orquestra (...) querendo que ela se concentrasse e virei para orquestra e falei “não pode”, e enquanto eu falava para a orquestra que não podia eu me dava conta que eu estava falando para mim mesmo que não podia, que não era possível ensaiar desconcentrado assim. E essa bronca, pseudobronca que eu dei, na verdade serviu para eu me concentrar, e a orquestra imediatamente se concentrou comigo. (*idem, ibidem*).

Essa relação é percebida também pelos músicos. Por exemplo, o Sujeito 5 fala dessa dialética maestro/músicos ao mencionar a reação que percebe na execução em resposta à própria técnica de Neschling que acaba gerando muita tensão. Diz que isso pode ser percebido ao se ouvirem as gravações da orquestra, por exemplo a da 1ª e 4ª Sinfonias de Beethoven. Diz: “é um disco ansioso, desesperado. Próprio reflexo da figura dele (...) Eu acho que é por causa da própria técnica dele” (p. 13-15).

Inicialmente, os músicos estavam confiantes e uníssonos com a proposta e com o maestro; viam esse projeto até como utópico. Nesse clima, alguns optaram por trabalhar na orquestra, em virtude das possibilidades que se abriam:

...como fazer temporadas internacionais, com muitos regentes convidados, um grande número de concertos por ano, com grandes solistas. E naquela época eu nem sabia, aliás, parecia não só para mim, mas para muita gente com quem eu conversava, parecia uma utopia (...) Mas foi um entusiasmo enorme naquela época (...) E para mim, naquela época, nunca me arrependi, sempre embarquei nisso aí, e em todos os sonhos megalomaniacos do Neschling que depois, alguns, até de certa forma, viraram realidade.(...) Com o passar do tempo, lembro que desse entusiasmo inicial, algumas coisas começaram a me decepcionar um pouco.(S.5, p. 2)

As decepções que se manifestaram ao longo do tempo foram acompanhadas por crises pelas quais a orquestra passou.

Uma primeira crise, de pequena proporção, manifestou-se quando houve a desvalorização do real, em 1997, que fez com que vários músicos inscritos nas audições que ocorreram em Nova Iorque, desistissem da seleção, uma vez que o salário já não era atraente. Com isso, a orquestra continuou com um quadro de músicos reduzido que somente atingiu o nível desejado para atender à programação aproximadamente cinco anos depois.

Uma segunda crise, talvez mais complicada, instalou-se com a questão da autoridade na relação maestro-músicos, tendo como consequência a demissão de sete músicos. Iniciou-se em um ensaio em que o maestro assistente, Roberto Minczuk, chamou a atenção de um músico sobre seu desempenho. O músico<sup>35</sup> argumentou com o maestro que, no intervalo, chamou-o em particular advertindo-o verbalmente sobre o comportamento de desrespeito à hierarquia. O músico continuou a desacatá-lo, de tal maneira que o maestro chamou o inspetor da orquestra e solicitou a suspensão deste por alguns dias e sua imediata substituição naquele programa.

Essa decisão foi entendida pela diretoria da Aposesp de então como abuso de autoridade e descumprimento do regulamento interno da orquestra, pois o músico que deu início à crise ainda não havia sido advertido uma única vez, e nesse documento consta, no artigo nº 28, letra e: “Duas faltas graves serão punidas com uma suspensão de uma semana...”. Comunicando-se com o maestro Neschling, que estava na Europa, a Associação ouviu,

---

<sup>35</sup>Esse músico é Joel Gisiger, Primeiro Oboé Solo.



mediante telefonema, a confirmação da decisão conjunta da diretoria artística da orquestra em confronto com a expectativa da Aposesp.

Esse incidente teve desdobramentos. Os músicos se recusaram a ensaiar enquanto a reivindicação não fosse atendida. O ensaio foi cancelado. No dia seguinte houve outra discussão ríspida no palco, no início do ensaio, entre vários músicos e o maestro Minczuk, tentando reverter a decisão. Isso exigiu uma intervenção mais dura do maestro e do inspetor para que esse ensaio geral pudesse ser realizado, o que ocorreu, assim como o concerto à noite, sem a presença do músico suspenso. Porém, por causa do cancelamento de um ensaio, o programa teve de ser resumido, e a obra na qual o violoncelista da orquestra, Roman Mekinulov, seria solista, foi cancelada. O maestro Neschling retornou ao Brasil no dia do concerto e não houve qualquer contato entre ele e a Aposesp para discussão do incidente.

No dia seguinte, o músico suspenso encaminhou uma carta à Direção da Osesp retratando-se do acontecido e assumindo toda a responsabilidade pelo incidente. Houve a repetição do concerto no sábado. Na segunda-feira o maestro Neschling ensaiou a orquestra normalmente. Nos últimos trinta minutos do ensaio chamou o maestro Minczuk ao palco e iniciou um discurso, relatando os primeiros momentos do projeto de reestruturação da Osesp e todas as fases posteriores e realizações da orquestra. Concluiu o discurso lembrando os fatos ocorridos na semana anterior e apontou a gravidade da situação criada pela decisão de alguns músicos e comunicou que, com o aval das autoridades estaduais, tomaria “medidas drásticas”. Quando terminou, sete músicos foram convocados a comparecer à sala do gerente da orquestra, do qual receberam uma carta comunicando o desligamento dos mesmos do quadro da Osesp.

A crise teve grande repercussão no meio musical brasileiro e internacional.

Então eu acho que se for analisar por esse ponto, do ponto de vista real, objetivo, acho então que a gente fez milagre de fazer a coisa se estender por tanto tempo assim, de ter matérias, de ter interesse, de falar com um monte de gente, de movimentar e-mails e cartas. Eu acho que foi um milagre. Aliás, acabou de acabar a Orquestra Sinfonia Cultura, que talvez foi uma coisa mais grave até que do que a nossa demissão, sem dúvida, porque acabou com a orquestra toda. Desse ponto de vista, a repercussão foi enorme mesmo. (S.5, p. 10)

A mídia divulgou o ocorrido ostensivamente. Em entrevista concedida a João Batista Natali, Neschling dizia:

Folha – Corre que o senhor tentou, com as demissões, desmantelar a associação dos músicos. É verdade?

Neschling – Não. Durante três anos trabalhei em harmonia com a associação. Tínhamos em comum a consolidação do mais sério projeto já feito no Brasil na área da música erudita. Conflitos surgiram quando a associação achou que “a orquestra somos nós, portanto podemos administrá-la”. Deu em confronto.

Folha – As repercussões das demissões foram grandes, da Argentina ao sindicato das orquestras alemãs.

Neschling – É o que se espera que sindicatos façam. Da mesma forma com que os sindicatos da Toshiba protestam contra as 18 mil demissões anunciadas para aquela empresa. Nenhum regente ou diretor artístico me enviou mensagens de desagravo. (2001, p. E3)

A crise das demissões foi antecedida de alguns desentendimentos entre a Aposesp, então presidida por Fábio Cury, e a direção da orquestra. Para a eleição dessa diretoria da associação houve também uma grande divisão entre os músicos.

A atual diretoria da Aposesp tomou posse em 1º de janeiro, substituindo a gestão anterior, encabeçada pelo oboísta Arcadio Minczuk, irmão de Roberto Minczuk, diretor artístico adjunto e regente associado da orquestra.

A relação da Aposesp com Neschling e Minczuk vinha atravessando períodos turbulentos. Em 10 de julho, a comissão diretora da entidade encaminhou uma carta a ambos, se queixando do “clima existente nas relações entre os músicos e os regentes, titular e adjunto, o qual freqüentemente tem se caracterizado por uma acentuada percepção de baixa tolerância e aspereza no trato” que vinha sendo dispensado aos músicos por ambos. (PERPÉTUO, 2001, p. E4)

A autenticidade desse documento foi questionada por um grupo de músicos que defendia as posições tomadas pela direção artística durante a crise:

(...) a divulgação de uma carta com a assinatura de 12 músicos não demitidos (que negam a autenticidade do abaixo-assinado em protesto à atitude autoritária do diretor e entregue a Neschling em 10 de julho) provocou a reação de Fábio Cury (...) Segundo ele não é impossível que os músicos tenham sido coagidos a escrevê-la. (SAMPAIO, 2001, p. D5)

Entre muitos integrantes da orquestra qualquer crítica era avaliada como uma ameaça ao “Projeto Osesp”, argumento muito utilizado à época das eleições para escolha da nova diretoria da Aposesp. No entanto, entre outros sempre se fez questão de levantar a “parcialidade” do grupo que então estava à frente daquela entidade.

E a Associação era uma associação muito pró... Então eu sentia um pouco que quando a gente tinha alguma reclamação, eu sentia muito a comissão ao lado deles, e eu achava que devia ter um equilíbrio maior.(...)A gente acabou entrando(...) com a orquestra meio dividida, com muita gente apavorada porque foi feita uma campanha para dizer “ah, se essa comissão entrar, o Neschling vai embora, a orquestra vai acabar, os estrangeiros vão ser deportados, não vai ter mais nada, não vai ter mais dinheiro. Então já começou com um clima ruim. E inclusive embora eu tenha ido antes da eleição conversar com ele, dizer: “olha, não é nada disso, se o senhor quiser eu nem vou entrar, vou retirar minha candidatura”, ele disse: “não, não vou me imiscuir, não vou me misturar, esse é um assunto de vocês”, e ele não falou não, mas de certa forma quando a gente entrou já ficou assim, aquela coisa.(S.5, p. 6)

Das sete demissões, Neschling reviu uma delas, a do contrabaixista Jefferson Collacico, que retornou à orquestra no ano seguinte, com a condição de entrar novamente em estágio probatório, agora com dois anos de duração. Os músicos demitidos foram: Luiz Garcia (trompista solo); Fábio Cury (fagotista solo); Rogério Wolf (flautista solo); Sérgio de Oliveira (contrabaixista solo); Andréa Misiuk (violinista) e Tânia Kier (violista). O acesso destes músicos à Sala São Paulo foi proibido após serem demitidos.

(...) Dispensados em carta assinada pelo diretor artístico e maestro titular John Neschling, os músicos reclamam que a equipe de segurança da sede da orquestra está impedindo o seu acesso ao prédio na região central de São Paulo. “Tenho partituras, roupas de concerto e objetos pessoais no armário e não posso entrar para pegar. Estão nos tratando como criminosos”, afirma Luiz Garcia, primeira trompa solista e ex-membro da comissão artística do grupo. (MARTINS, 2001, p. 2)

A volta à normalidade era buscada, mesmo com o desligamento de um grupo quantitativa e qualitativamente expressivo de músicos. Procurava-se limitar a exposição na mídia da crise que se abatia na Osesp:

“Lamentamos as demissões de **ótimos músicos** [grifo nosso] e não sabemos que motivos levaram Neschling a demiti-los, mas queremos colocar as coisas nos próprios termos e tentar resolver os problemas internos aqui mesmo dentro da orquestra”, diz o trompetista Marcelo Lopes, ex-presidente da Associação dos Profissionais da Osesp. (*idem, ibidem*)

Diante da importância da Osesp no cenário musical brasileiro, a exposição de sua crise era de difícil controle:

“Fechados, eles vão continuar fazendo da maneira que querem. Sei que o clima lá dentro está bastante pesado para quem está contra a situação. Só estamos querendo nos defender”, contesta Rogério Wolf. (COURI, 2001, p. 3)

Em entrevista concedida a Nelson Rubens Kunze, Neschling assim se expressa sobre o ocorrido, quando indagado pelo jornalista:

Kunze: ...recentemente houve uma crise na orquestra e grandes músicos....

Neschling: ...não foram **grandes músicos** [grifo nosso], isso é coisa de brasileiro. Foram bons músicos. Se fossem grandes músicos eles estariam tocando em Chicago. Não são grandes, são bons músicos, que tocavam na orquestra. Mas substituíveis? Evidentemente substituíveis. Por músicos tão bons quanto, talvez até melhores...(KUNZE, 2001, p. 18).

Os dois documentos apresentados contradizem-se no que se refere à qualidade dos músicos envolvidos na crise. Para Marcelo Lopes, ex-presidente da Aposesp, eram “ótimos músicos”, enquanto que para o maestro diretamente envolvido no episódio não passavam de “bons músicos”, como o são a maioria daqueles considerados pelos “brasileiros” como ótimos músicos, no seu dizer. Deve-se observar que, passados tantos anos, a substituição total dos músicos demitidos ainda não foi completada. O cargo de Contrabaixo Solo continua vago após várias provas de seleção; o de Trompa Solo demorou dois anos, e o de Flauta Solo foi preenchido somente em 2005.

Em outra entrevista, Neschling oferece mais detalhes mais sobre a essa crise:

Segundo Neschling, esse não é um problema recente. “É um mal-estar que vinha de muito tempo, desde dezembro de 2000, devido a um grupo de músicos que estava decidido a afrontar a autoridade dos dirigentes da orquestra, com exigências que eram inaceitáveis. Queriam ser pagos pelos concertos extras, com os quais a Osesp complementa a verba para as suas atividades; queriam interferir na organização da escola da orquestra; queriam até mesmo conferir o orçamento” (...) Perante a situação, a direção da orquestra entendeu que medidas severas seriam necessárias. “Quando surge um motim, se você o deixa dominar, perde a liderança’. Dentro de qualquer empresa, o dirigente, enquanto for o mandatário, tem de tomar as atitudes que julgar corretas, mesmo quando elas forem severas. Diante de tudo o que foi obtido com a implantação do projeto da Osesp, em que nada foi feito a bel prazer, foi necessário assumir atitudes drásticas diante de um grupo de músicos que estava decidido a desestabilizar o trabalho da orquestra. Eu não podia tolerar músicos que durante os ensaios ficavam achacando os colegas, chamando-os de ‘baba-huevos’ e de ‘puxa-sacos do Neschling’. Ou alguém, que durante os ensaio com o

maestro Minczuk, enquanto o problema chegou ao auge, se levantou quando os colegas começaram a tocar, protestando: ‘Mas a gente não combinou que ninguém ia tocar?’. Isso é uma coisa que não pode ser tolerada”. (CARVALHO, 2001, p. D5)

As demissões deixaram, por um longo tempo, os músicos da orquestra sem representação, pois parte da diretoria da Associação fora demitida e os remanescentes se desligaram de seus cargos. O clima de desconfiança permaneceu e alguns músicos se desligaram da orquestra contaminados pelo que parecia ser uma perda de entusiasmo gerado por essa crise. Provavelmente outros deixaram de participar das seleções promovidas pela Osesp, pois por todo Brasil os músicos promoveram um boicote à Osesp, em especial aos doze músicos que assinaram uma carta de apoio à direção da orquestra, que ficaram internamente conhecidos como os “doze apóstolos”. Esse mal estar parece ter se diluído consideravelmente após os cinco anos que se passaram. Pode-se dizer que essa crise afetou as relações intra-orquestra, e pode ter provocado um fortalecimento da autoridade do diretor artístico e regente titular, percepção que se formou a partir da interrupção de acordos tácitos entre músicos da orquestra e direção.

Seria irresponsável dizer que a interpretação desse Verdi (*Requiem*) tem algo a ver com a crise recente, que acarretou a demissão de sete músicos. Mas crise houve, e foi feia. Todo mundo saiu perdendo (especialmente, é claro, os demitidos)

Passado algum tempo, o que se pode dizer? O primeiro ponto é positivo e óbvio: a Osesp, a essa altura, é maior do que qualquer um e vai sobreviver a essa, como a outras eventuais crises. O segundo também é óbvio: aquela aura de menino prodígio, uma certa adolescência dourada acabou. O terceiro é menos óbvio: perder bons músicos não será nunca a melhor solução; e a grandeza da orquestra deveria garantir uma base de conversa até para a atitude mais inadequada. Músicos, maestros, administração, ninguém saiu ileso. Todos vão ter de aprender a conviver de novo. Mas seria muito triste – uma bruta estupidez – se a Osesp não fosse capaz, agora, de se reanimar em outras bases. Porque ela não é só a melhor orquestra do Brasil. É a melhor orquestra que o Brasil já teve e uma das maiores coisas que já se fez no Brasil. (NESTROVSKI, 2001, p. E2)

É importante notar que a postura de autoridade do maestro era partilhada pelo Secretário da Cultura, quando conversava com Roberto Minczuk, em 2001, após o incidente que provocou a crise: “Olha, Roberto, eu sou uma pessoa que acredita que uma questão fundamental, especialmente nessa área, é que exista a questão da disciplina e da

hierarquia”.(S.8, p. 10). Rememorando a chegada do maestro Neschling alguns dias depois do início da crise, Marcos Mendonça disse:

(...) Aí o Neschling veio e eles tomaram uma decisão de afastar sete músicos. E houve uma pressão gigantesca. O mundo inteiro caiu em cima de mim (...) Mas essa era uma posição que eu entendia: ou eu prestigiava o maestro ou teria que demitir o maestro. Não havia possibilidade aí de tomar outra posição. (...) Se eu desautorizasse o Roberto e desautorizasse o Neschling (...) eu estaria desautorizando os dois maestros, eu estaria permitindo que no dia seguinte acontecessem outros incidentes e você perderia todo o controle da orquestra. (*idem, ibidem*).

Uma última e recente crise ocorreu na relação do Maestro Neschling com o Maestro Regente Associado e Diretor Artístico Adjunto, Roberto Minczuk. Ela foi desencadeada após a reportagem de Daniel Piza para *O Estado de S. Paulo* de 24 de abril de 2005. Nessa reportagem, cuja manchete é *O maestro número um do Brasil*, que dizia respeito a Roberto Minczuk, o jornalista afirma que “Neschling não tem a mesma riqueza expressiva de Minczuk. Os próprios membros da Osesp, em geral, gostam mais de trabalhar com Minczuk”. Em matéria paga, também em *O Estado de S. Paulo* de 29 de abril de 2005, a Aposesp veio a público negar as avaliações comparativas a respeito de ambos os maestros, tal como mencionado na matéria acima citada.

Ao mesmo tempo, Roberto Minczuk foi convidado e aceitou o convite para ser o regente titular e diretor artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, e teve seus concertos programados para a temporada de 2005, na Osesp, cancelados pois, de acordo com Neschling, essa posição seria incompatível com o posto de Regente Convidado Principal da Osesp:

“Ele [Minczuk] já regeu a Osesp em cinco concertos neste ano, e teria mais quatro até dezembro. Era uma relação privilegiadíssima”, dia Neschling. “Só que, como assumiu a OSB e [o Festival de] Campos do Jordão, achamos que era melhor ele se dedicar a esses outros compromissos”. (BERGAMO, 2005, p. E2)

Para Minczuk, porém, essa justificativa não se sustenta uma vez que

...eu sempre procurei ser ao mesmo tempo um bom artista e manter meus compromissos profissionais. Apesar de todos os contratos que tenho assumido no exterior e no Brasil – como o Festival de Campos do Jordão e a direção da Orquestra Sinfônica Brasileira – sempre fiz questão de profissionalmente cumprir com a agenda previamente assumida. (MINCZUK apud NATALI, 2005, p. E 4).

No mesmo dia, a própria *Folha* resumiria o desfecho desse episódio, dizendo:

Alguma forma de conflito em definitivo ocorreu. Mas a maneira sumária com que Neschling abordou o assunto e os termos cuidadosos e diplomáticos utilizados por Minczuk impedem mapear os fatores do desgaste. Não há divergências administrativas ou musicais. Minczuk era um jovem trompista de 16 anos quando Neschling pela primeira vez o regeu. Ficaram amigos.

Neschling e Minczuk formavam uma parceria da qual o público paulistano foi ao mesmo tempo testemunha e o grande beneficiado em termos musicais. São grandes regentes e montaram a melhor orquestra sinfônica existente no Brasil. (*idem, ibidem*)

No movimento da história da Osesp, é um dado comum a existência de pontos de vista diferentes. São os olhares múltiplos que revelam aspectos de uma situação. Sob essa perspectiva, apresentaremos o que estamos denominando de críticas e de auto-críticas, entendidas como avaliações de posturas pessoais e, também, do próprio desempenho da orquestra, abrangendo visões de possibilidades futuras, isto é, de desdobramentos possíveis, às vezes carregados de desejos da sua realização.

A relação maestro-orquestra é vista por Neschling como uma influência mútua, na qual o modo pelo qual o maestro se apresenta interfere na resposta dos músicos à sua regência e, também, a maneira como os músicos se encontram, incluindo preparação técnico-musical e humores, interfere no produto. Neschling fala de uma simbiose entre ele e a orquestra (S.4, p. 1) e diz que embora tenha aspectos positivos, uma vez que facilita a ultrapassagem dos pontos relativos ao que se espera que o maestro faça ou possa fazer com uma orquestra, isso é perigoso. Pode criar interdependência.

Essa relação especial que eu tenho, que faz com que eu me permita coisas com a Osesp, em todos os sentidos, que eu não me permito com outras orquestras. Ou que eu não me permita coisas com a Osesp que eu me permitiria com outras orquestras (...) Mesmo no sentido de agressividade, no sentido de carinho, no sentido de amizade, de contato. (*idem, p. 2*)

Considera, também, que essa relação que vem se sustentando há oito, quase nove anos, tem auxiliado o crescimento da orquestra, em termos de sua maturidade, pois as experiências compartilhadas contribuem para que se conheça o outro, pessoal e profissionalmente. Afirma,

A capacidade de afinação que a orquestra tem hoje em dia não tinha há seis anos atrás. (...) não que ela tenha chegado a um nível de afinação

ideal, mas a capacidade que ela tem de afinar hoje é muito maior. E isso me dá esperança de que daqui a seis anos ela afine muito melhor (...) também de que daqui a seis anos se ouça mais. Esse trabalho que eu faço constantemente de dizer para os músicos se olharem entre si, porque isso não existia antigamente na orquestra. Ainda é complicado, ainda assim tem alguns músicos que não olham, e eu estou sempre insistindo: olhem-se, olhem-se, olhem-se, olhem-se, para tocar juntos, e isso melhorou muito o som das cordas da Oseps; o trabalho com arcadas, que ainda não é o trabalho ideal, mas está muito mais desenvolvido. (*idem*.p. 4).

Essa maturidade, esse auto-conhecimento, esse desenvolvimento faz com que a exigência seja maior e a auto-crítica da orquestra mais aguçada.

Ao mesmo tempo, ele é visto como um maestro autoritário, com temperamento explosivo e que comanda a orquestra com mão de ferro, conforme matéria de Viviane Maia em *Empresas e Negócios* de dezembro 2004. Em entrevista que concede a essa revista, Neschling estabelece uma relação íntima entre hierarquia, disciplina e qualidade. Afirma: “acredito que a disciplina e a hierarquia funcionam como instrumento para atingir a qualidade”. Para ele a orquestra não funciona se a autoridade do maestro for contestada.

Esse modo de ser autoritário e explosivo traz desconforto para a orquestra em algumas situações e, para alguns, chega a ser intolerável:

as pessoas tinham uma opinião fora da sala, e de repente quando o Neschling chegava ...isso nos concursos, em tudo quanto é lugar, ou no teste de titularização. De repente quando o Neschling chegava e impunha a opinião dele, todo mundo tinha a mesma opinião. Isso me desagradava um pouco. (...) Eu achava que muita da insatisfação vinha desse clima de autoritarismo que tinha, de pressão, (...) sempre tinha um clima ruim.(S.5, p. 3-7)

Contra-pondo-se à concepção do Maestro Neschling, a respeito da necessidade de hierarquia, disciplina e do autoritarismo, Karabtchevsky afirma: “o autoritarismo é coisa do passado, não cabe na moderna gestão das orquestras em todo o mundo – o respeito advém de sua capacidade como músico e como homem e da ligação generosa para com seus músicos”. (SAMPAIO, 2005, p. D3)

Concepção semelhante é apresentada por Fábio Cury: “Então eu tinha um pouco a ilusão de fazer as pessoas participarem mais, de a gente ter uma comissão artística, de ele ouvir mais as pessoas, eu tinha a ilusão de que dava para manejar um pouco isso, que ele poderia dar um pouco mais de abertura”. (S.5, p. 7- 8).



Para ele, a grande exigência feita em relação aos músicos, nos diferentes momentos dos processos de avaliação – para serem mantidos na orquestra, para ingressar ou para titularizarem-se – não teve contrapartida do lado do maestro. A fala expõe perspectivas diversas sobre um mesmo tema, que no caso é a atuação do Maestro Neschling. Ao se manifestar a respeito da situação das orquestras no Brasil de hoje, Karabtchevsky diz:

há sinalizações positivas, e a Osesp é uma delas. Discordo de seus métodos, desconfio das qualidades de seu regente, mas é inegável que o apoio oficial, proporcionando-lhe uma Sala Sinfônica e salários condignos, deram-lhe envergadura (SAMPAIO, 2005, p. D3)

No mesmo sentido, Fábio Cury, ao emitir avaliação sobre a orquestra, diz que a qualidade da música (em termos da dimensão política da orquestra e da sua repercussão na mídia, a qual se estende ao público), é menos importante, quando contrastada com o poder do *marketing*. Este foca a grandeza das realizações e acaba dando outra dimensão aos acontecimentos. Além de Fábio Cury, Luiz Garcia também fora demitido da Osesp. Tentando reverter as demissões, ambos reuniram-se com Sérgio Barbur, Secretário Adjunto da Cultura. O Secretário respondeu às suas argumentações:

Vocês estão dizendo que o cara é ruim? É isso que vocês querem me dizer? Mas para mim não interessa se ele é ruim ou não. A mídia acha que ele é bom, a crítica fala que ele é bom, a Sala está sempre lotada, as assinaturas estão sempre vendidas, por que é que eu vou acreditar em vocês? (S.5, p. 12)

Vale dizer que quando a Aposesp discutiu nomes de possíveis sucessores de Eleazar de Carvalho, a qualidade artística vinha em primeiro lugar, juntamente com outras qualidades como ser dinâmico,

capaz de forjar laços com outras instituições artísticas e educativas, com intimidade, com compromissos vivos, com ousadia para montagens com músicas novas, não como um fardo pesado, mas como uma atividade tonificante, uma função natural do que fazem os músicos. (GALL, 2000, p. 3).

De outra perspectiva, com outro olhar, ao avaliar a orquestra, Neschling diz que ela não é a mesma orquestra de vinte anos atrás. Para ele não há ponto de contato com o que há hoje. Isso ele constata ao ver o *site* da Orquestra e de momentos de sua história, quando tocava em lugares como a Sala Copan, ou o restaurante do Memorial da América Latina. Fala

do que foi construído e do papel que a Osesp desempenha no cenário das orquestras brasileiras.

O nosso público vai aumentar também, porque o que acontece é que uma boa orquestra puxa outra boa orquestra. Infelizmente não chegou a esse ponto ainda conosco. Você sempre disse que eu queria que nós fôssemos um parâmetro, não uma exceção, não é verdade? (...) Está demorando mais tempo do que eu pensava. (...) A Usp, por exemplo, é, sem dúvida alguma, um resultado da nossa orquestra (...) E o próprio Theatro Municipal é obrigado a fazer alguma coisa (...) Se não tocar, ele desaparece. (...) A própria orquestra de Campinas melhorou de novo. (S.4, p. 21)

Um componente importante para a avaliação da Osesp é, sem dúvida, sua repercussão na mídia. Porém, mais do que isso, para dizer da qualidade da orquestra, falam a programação arrojada, o número de assinaturas, o número e a qualidade de CDs gravados, o êxito obtido nas turnês que realizou e as críticas na imprensa nacional e estrangeira, assuntos que serão abordados, detalhadamente, no capítulo seguinte.

Para finalizar este capítulo, fazendo uma avaliação geral do projeto de reestruturação da Osesp, iniciado em 1997, serão reproduzidas as palavras de Marcos Mendonça:

Enfim, eu acho que a Osesp teve aí um modelo. Um modelo como um projeto (...) bem planejado. [Pode-se ver] como vale a pena investir na cultura neste país, como vale a pena investir com ousadia, com competência. Eu acho que foi bom para a música, foi bom para o público brasileiro, foi bom para São Paulo, foi bom para os músicos. Esse é um projeto que efetivamente me dá muito orgulho ter feito. E eu acho que em paralelo a gente conseguiu (...) estabelecer uma política para a música, não só na Secretaria. (...) E um dos projetos que eu fiz e que também me deu carinho enorme foi o Projeto Guri, que é um projeto de orquestra de crianças. E você tendo uma referência lá em cima, lá no alto, como a Osesp, permite falar para o garoto: “olha, você vai começar aqui e tal, garotinho, mas de repente você vai poder chegar lá”. (S.8, p. 13).

(...) Tudo que a gente projetou aconteceu. Aconteceu (...) com uma amplitude maior até do que a gente imaginava. (...) Superou em muito a expectativa. Quando a gente fez a Sala São Paulo ficou um espaço maravilhoso, fantástico, e a Osesp cresceu numa dimensão impressionante. Todas aquelas etapas que a gente imaginava foram cumpridas, a gente foi conseguindo vencer barreiras, e todas as dificuldades de se implantar um modelo novo no Brasil. Um modelo absolutamente novo, inusitado. Especialmente mais ainda para a área pública. A área pública fazendo funcionar, fazendo de uma maneira eficiente. (...) Nós conseguimos criar no Brasil um modelo. (*idem*, p. 8).

## CAPÍTULO II. A ESTRUTURA ADMINISTRATIVA DA OSESP

Pouco se conhece sobre a engrenagem que está por detrás do funcionamento de uma orquestra sinfônica. Ao se assistir a uma apresentação, presta-se atenção aos instrumentistas, solistas, maestros, repertório, deixando-se de imaginar o contingente de pessoas que não estão no palco, mas que contribuem para viabilizar o concerto.

É essencial que os funcionários não músicos, que trabalham nos escritórios da orquestra, ou nas atividades ligadas ao palco, sejam tão qualificados em suas tarefas quanto os músicos em suas *performances*. Quanto maior o número de apresentações e de outras atividades, como a gravação de CDs, realização de turnês dentro e fora do país, contratação de solistas e de maestros convidados ou audições para novos instrumentistas, maior será o número necessário de funcionários trabalhando na administração da orquestra.

As orquestras de grande porte, em especial as americanas, como a Filarmônica de Nova Iorque, têm um quadro de funcionários bastante amplo. Nessas orquestras há também um grupo de executivos para angariar patrocínios de pessoas jurídicas e físicas, necessidade pela qual orquestras européias, sobretudo as alemãs, passam em menor proporção, pois sobrevivem majoritariamente de subvenções públicas. Segundo Gerald Mertens, diretor da Associação das Orquestras Alemãs: “(...) em média, os cofres públicos norte-americanos cobrem apenas 4% do orçamento de suas orquestras. Na Alemanha o quadro é praticamente invertido: a participação dos investidores circula, em média, em torno de 13%” ([www.dw-world.de/dw](http://www.dw-world.de/dw)).

No Brasil, a maioria das orquestras é pública. Algumas mantêm o vínculo com músicos e demais funcionários administrativos como estatutários, como no caso da Orquestra Sinfônica do Paraná, da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em Brasília, só para citar alguns exemplos. Porém, muitas orquestras estabelecem um contrato de prestação de serviços com seus funcionários, músicos ou não. Esse é o caso da Osesp, atualmente, e da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, desde 1980, nas quais a maioria tem contratos como prestadores de serviços, quer como pessoa física, quer como pessoa jurídica. Segundo João Batista Natali: “O Municipal emprega 440 pessoas, entre artistas e seus corpos estáveis e funcionários burocráticos. Desse total, 236 são prestadores de

serviço (...) estão nessa categoria todos os quase cem músicos da OSM<sup>36</sup>”. (*FOLHA de S. Paulo*, 2004, p. E4).

Apesar de frágil, em se tratando do vínculo trabalhista, esse tipo de contratação tem proporcionado à direção administrativa da Osesp maior flexibilidade e agilidade para formar a equipe de funcionários adaptável à dinâmica de trabalho e às especificidades que as atividades da Osesp requerem. Explica-se no *Relatório Lunix*:

A exemplo de inúmeros outros segmentos da administração estadual, o pessoal em exercício da Osesp é contratado por meio de arranjos que permitem agilidade e a possibilidade de identificação de perfis compatíveis com as características da orquestra. Por outro lado, esses arranjos conviveram satisfatoriamente com a aplicação de princípios meritocráticos no recrutamento dos músicos do corpo permanente, realizado por meio de audição pública e avaliação por banca examinadora”. (2003, p. 12)

Conforme será exposto e analisado posteriormente, a Osesp é, atualmente, uma instituição organizada de modo que o conjunto de estruturas e respectivas equipes funcionem de maneira integrada. Hoje, esse organograma divide-se em duas grandes partes básicas: as atividades da administração da Osesp e as atividades de sua sede, a Sala São Paulo. Essas atividades convivem com as atividades de outros órgãos da Secretaria de Estado da Cultura no mesmo espaço físico, que compreende o Complexo Júlio Prestes.

É importante ressaltar que a atual estrutura da Osesp não se restringe aos maestros, instrumentistas e demais funcionários da administração. Compreende, também, um Coro Sinfônico, Coro de Câmara e outros dois coros não profissionais, um Infantil e um Juvenil, além de seus respectivos funcionários. Ou seja, a Osesp hoje em dia apresenta-se como um complexo musical/sinfônico/cultural. Portanto a sigla Osesp deve ser identificadora da orquestra, dos coros e de seus respectivos funcionários administrativos.

A Sala São Paulo possui também sua própria estrutura administrativa, com seus respectivos funcionários, responsáveis pela manutenção do espaço físico e da administração de sua agenda, assim como produção de eventos não relacionados à Osesp<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup>Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

<sup>37</sup>O Complexo Cultural Júlio Prestes não serve exclusivamente à Osesp. Também é locado para eventos, como concertos de outros grupos, casamentos, festas, etc. As receitas provenientes desse aluguel são atualmente convertidas para a Fundação Osesp.

Antes de iniciar a apresentação do organograma administrativo da Osesp atual, será feita uma breve retrospectiva sobre a estrutura e a administração desse grupo em várias épocas de sua história.

### **A composição da administração da Osesp nas primeiras gestões**

Como já foi mencionado neste trabalho, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osesp – foi criada pela Lei nº 2.733, de 13 de setembro de 1954, com o nome de Orquestra Sinfônica Estadual (OSE). No texto dessa lei há menção somente à contratação de *peçoal necessário aos serviços da orquestra*, porém não se detalha quais cargos ou funções deveriam ser criados. O regente da orquestra à essa época era o maestro Souza Lima.

No Decreto nº 44.553, de 19 de fevereiro de 1965, segunda fase da orquestra, consta seu Regimento Interno, Capítulo II, artigo 3º, que trata de sua composição. Os cargos administrativos compreendiam dez postos, sendo o Regente Titular o mais alto da hierarquia. Os outros cargos eram maestro substituto, um administrador, um coordenador, um secretário, um fiscal, um redator musical, um arquivista, um montador e um almoxarife.

Em 1968, a OSE foi inserida na estrutura organizacional do Estado como unidade administrativa específica, no âmbito da Divisão de Unidades Culturais da Secretaria Executiva da Conselho Estadual de Cultura, segundo o Decreto nº 49.577 de maio de 1968. Contudo, a Orquestra ficou inativa até o ano de 1972.

Um novo decreto de nº 1.326, de 22 de março de 1973, baixado pelo então governador de São Paulo, Laudo Natel, tornou a OSE diretamente subordinada ao Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo, Pedro de Magalhães Padilha, que deu início novamente às atividades da orquestra. Nesse decreto, o novo Regimento Interno, em seu Capítulo II, que trata da composição administrativa para atender à parte burocrática dos seus serviços, criou as seguintes funções: Diretor Administrativo, Chefe de Seção de Finanças, Encarregado de Divulgação, Organizador de Concertos na Capital e Interior do Estado, duas Secretárias (sendo uma bilíngüe), almoxarife, eletricitista, quatro escriturários, cinco serventes-contínuos-porteiros.

Pode-se observar nesse documento a preocupação das autoridades que o elaboraram em colocar um funcionário bilíngüe, o que mostra a previsão da participação de

músicos estrangeiros na orquestra, assim como a participação constante de regentes e solistas convidados.

Nesse mesmo decreto estabeleceu-se que a composição de funcionários administrativos diretamente ligados a atividades do palco seria a seguinte: um inspetor de orquestra, um redator musical, um arquivista-músico, um copista-músico e um montador de orquestra.

Em 1974 a orquestra foi inserida como unidade da então criada Coordenadoria do Patrimônio Cultural que, em 1976, passou a ser subordinada ao Departamento de Artes e Ciências Humanas (DACH). No Decreto Nº 11.557, de 12 de maio de 1978, baixado pelo então governador Paulo Egydio Martins, determinou-se que a Orquestra Sinfônica Estadual passasse a se chamar Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Quando esse decreto foi baixado, a orquestra estava atrelada à Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, e Max Feffer ocupava o cargo de Secretário daquela pasta.

Em 1980 a Osesp passou a fazer parte do corpo de funcionários da Fundação Padre Anchieta, o que trouxe um período de dezoito anos de certa estabilidade contratual, pois todos os seus integrantes estavam registrados conforme as regras trabalhistas da CLT. Isso ocorreu mediante a efetivação do projeto completo de transferência da Sinfônica Estadual para a Fundação Padre Anchieta, encaminhado pelo então Secretário da Cultura, Cunha Bueno, ao Governador Paulo Salim Maluf : “Segundo o projeto, a Fundação tomará para si o encargo de aumentar os músicos, tendo em vista a defasagem salarial dos últimos dois anos, integrando os músicos no regime de CLT – Consolidação das Leis do Trabalho” (SQUEFF, 1980).

É curioso notar que a partir de 1980, após sua vinculação à Fundação Padre Anchieta, a Osesp teve seu quadro de funcionários reduzido de 23 (que faziam parte das composições administrativa e artística) para somente onze, que se dividiam da seguinte forma: três funcionários no arquivo, três na montagem da orquestra, uma redatora musical, um inspetor, uma secretária, uma copeira, uma organizadora de concertos na capital e interior.

Esse pequeno grupo de funcionários parecia suficiente para a exigência da programação, diminuída nos últimos anos da direção de Eleazar de Carvalho. A programação oficial consistia em uma apresentação semanal. Nesse período, a Orquestra apresentava-se às segundas-feiras no Auditório Simón Bolívar, localizado no Memorial da América Latina. Havia, também, um atendimento a clubes, escolas e outras instituições localizadas na capital e

interior, além da participação anual em festivais e outros eventos comemorativos, como a Semana Guiomar Novaes, em São João da Boa Vista; o Festival de Música Nova, em Santos, e o Festival de Inverno, em Campos do Jordão. O número de artistas estrangeiros era reduzido na programação, o que vinha a ser outro fator que contribuía para não sobrecarregar os funcionários da orquestra.

A estrutura física para acomodar a administração da Osesp variou de acordo com o local onde a orquestra ensaiou e se apresentou. Em um dos períodos, com mais atividades sob a direção de Eleazar de Carvalho, de 1978 a 1985, a Osesp estava sediada no Teatro Cultura Artística, onde possuía duas pequenas salas usadas como escritórios e mais uma sala para o arquivo. Na Sala Copan, nova sede improvisada para a Osesp entre 1986 e 1989, havia um amplo espaço que abrigava a sala de reunião do maestro e o escritório da administração da orquestra. Para o arquivo foi construída uma sala de madeira no balcão do auditório, onde eram realizados os serviços de colagem e cópia de partituras.

A partir da instalação da Osesp no Memorial da América Latina, em 1989, o espaço para a administração ficou mais restrito, compreendendo o camarim do maestro Eleazar de Carvalho. Outro espaço, utilizado como escritório, localizava-se em uma sala na Escola Estadual Caetano de Campos, no bairro da Aclimação, onde ocorriam os ensaios quando a orquestra não dispunha do Auditório Simón Bolívar, do Memorial. O único equipamento, em ambos espaços, era um telefone, sem linha para ligar para o exterior e sem aparelho de fax. Também não havia computador.

No Governo de Orestes Quéricia foi baixado um Decreto realocando a Osesp na estrutura administrativa da recém-fundada Universidade Livre de Música. (*DIÁRIO Oficial do Estado*, 18-10-89). A direção artística da Osesp tornou-se subordinada à Direção Técnica da Universidade Livre de Música (ULM)<sup>38</sup>, exercida então por Aylton Escobar. Entretanto, na prática, essa subordinação acontecia de uma forma pouco convencional, pois o maestro Eleazar de Carvalho gozava de plena autonomia artística e administrativa. Aylton Escobar queria que a Osesp tivesse o mesmo grau de relacionamento de subordinação mantido com os outros grupos sinfônicos profissionais ligados à ULM. Esses grupos, conforme o Decreto n.º 30551, de 30-10-89, eram a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo.

---

<sup>38</sup>Hoje essa instituição passou a ser denominada Centro de Estudos Musicais Tom Jobim.

Os membros da diretoria da Aposesp compreendendo a situação de indefinição de autoridade, que se distribuía entre o Diretor Artístico da Osesp e o Diretor Técnico da ULM, abriram espaço para negociar antigos pleitos corporativos, como completar o quadro de músicos da orquestra, por meio de provas de seleção. O maestro Eleazar de Carvalho era contra isso, pois os novos músicos contratados teriam vínculo empregatício com o Baneser<sup>39</sup>, diferentemente do que acontecia com os demais membros da orquestra, que eram empregados da Fundação Padre Anchieta e que estariam, portanto, sob controle mais rígido da direção artística. A orquestra, nessa época, viveu um embate que provocava mal-estar entre os seus integrantes, pois os salários muitas vezes tinham valores diferentes para a mesma categoria, uma vez que as datas de renegociação eram diferentes na Fundação Padre Anchieta (FPA) e no Baneser. Além disso, enquanto cem funcionários eram ligados à FPA, vinte e três eram ligados ao Baneser.

### **Quadro administrativo da Osesp durante a reestruturação de 1997**

John Neschling encontrou dificuldades para montar sua equipe de trabalho, pois estivera afastado da vida musical paulistana desde que deixara o cargo de Diretor Artístico e Regente Titular do Theatro Municipal de São Paulo. Por sugestão da Diretoria da Aposesp, contratou Clodoaldo Medina para dirigir o setor administrativo da Osesp. Clodoaldo, à época, era diretor do Auditório Simón Bolívar, do Memorial da América Latina. Como primeiro diretor administrativo pós-reestruturação, Clodoaldo Medina iniciou a composição de uma equipe de funcionários que se resumia a duas funcionárias administrativas, uma gerente de orquestra, um inspetor, dois montadores e um arquivista. Era, e ainda é, um dos poucos profissionais que têm uma formação acadêmica na área de administração artística, tendo obtido o título de Mestre em Gerenciamento em Artes na *The City University*, em Londres,

---

<sup>39</sup>O Baneser (Banespa Serviços S/A) era uma subdivisão administrativa do Banco do Estado de São Paulo, utilizada pelo governo para alocar pessoal em diferentes órgãos da administração. Posteriormente, no governo Mário Covas, essa subdivisão foi extinta.



em 1981<sup>40</sup>. Clodoaldo Medina demitiu-se em outubro de 1997, semanas antes das audições em Nova Iorque, sendo substituído por Cláudia Toni<sup>41</sup>.

Em março de 1998, a orquestra mudou-se para o Theatro São Pedro, que tinha acabado de passar por uma restauração; entretanto, não havia espaço para instalar a administração, que permaneceu no Memorial da América Latina. Somente parte do arquivo, com obras que seriam usadas nos concertos seguintes, foi levada para o novo espaço.

Para acompanhar a reestruturação artística houve necessidade de criar um quadro de funcionários habilitados para poder conduzir os trabalhos administrativos. Segundo Neschling: “a presença de uma administração pobre e fraca é a razão da dificuldade crônica das orquestras do país”. (SAMPAIO, 2000, p. D14).

A ausência de pessoal especializado para trabalhar nessa área dificultou a composição da equipe administrativa. De acordo com Toni: “não há tradição, no Brasil, no cargo de administrador e gerente de orquestra, o que nos obriga a criar funções”. (*apud idem, ibidem*). A opção, naquele momento, foi recrutar pessoas que trabalhavam em produção de eventos artísticos, como concertos, shows e exposições de artes plásticas, e que tivessem conhecimento da dinâmica que envolveria as apresentações da Osesp, e que cuidassem da contratação de regentes convidados e solistas estrangeiros e de suas respectivas documentações; enfim, que cuidassem de todo o trâmite burocrático e logístico. Também foram recrutadas as que sabiam fazer a divulgação dos concertos na mídia e buscar patrocínios, entre outros responsáveis pelo sucesso de um evento artístico<sup>42</sup>.

A chegada de um grupo de novos músicos estrangeiros, selecionados na audição de Nova Iorque, em 1997, trouxe um acréscimo de trabalho burocrático para os funcionários. A precariedade dos contratos oferecidos pela Osesp, contratos de prestadores de serviço, com prazo determinado, sem registro em carteira de trabalho, aumentou ainda mais as dificuldades para a normalização do *status* desses músicos.

---

<sup>40</sup>O título de sua dissertação de mestrado é “*Orchestral Management in Brazil: a case study of the Brazil Symphony Orchestra*”, um estudo sobre a Orquestra Sinfônica Brasileira, em que descreve a situação financeira, a história a programação, entre outros assuntos, daquela instituição sinfônica.

<sup>41</sup>Cláudia Toni tinha larga experiência em administração na área artística, pois foi diretora do Teatro Municipal de São Paulo no fim dos anos setenta e início dos oitenta. Também trabalhou como executiva do Mozarteum Brasileiro após esse período.

<sup>42</sup>Nos Estados Unidos, para citar somente um exemplo, há várias instituições que promovem a formação de profissionais nessa área. Uma delas é a *American Symphony League*, uma associação que congrega os grupos sinfônicos americanos e oferece seminários, cursos de curta e média durações sobre administração de orquestras sinfônicas, e realiza intercâmbios com orquestras como a Filarmônica de Nova Iorque, Sinfônica de Atlanta, Orquestra de Cleveland, onde o bolsista pode estagiar durante um período, participando de várias atividades do cotidiano dessas grandes sinfônicas.

## A Osesp de hoje e seus departamentos administrativos

O período abrangido pela denominação *atual quadro administrativo da Osesp* compreende desde o ano de 1997 até o primeiro semestre de 2005. Os funcionários administrativos são subordinados à Diretoria Executiva da Osesp.

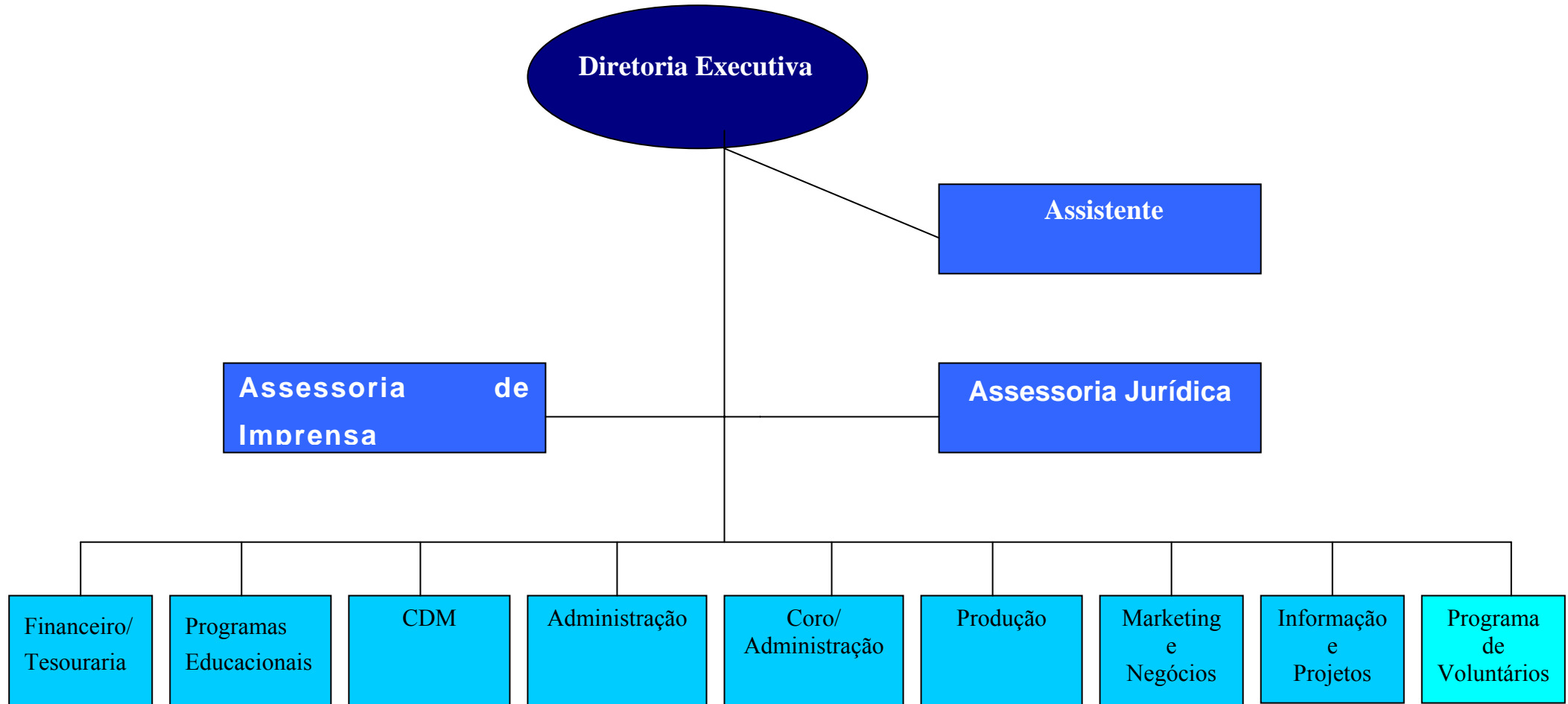
Durante esses oito anos, várias mudanças foram notadas na estrutura administrativa da Osesp. Em relação ao quadro de funcionários não-músicos, nota-se uma nítida expansão numérica em decorrência de vários fatores. Dentre eles podem ser citados o lançamento das assinaturas, a efetivação de uma programação mais ampla, a necessidade de administrar os contratos com os solistas e maestros convidados e a procura de serviços para regularização dos novos músicos integrantes da Osesp, provenientes de vários países, que haviam sido contratados após as audições no exterior e no Brasil.

Atualmente, esse quadro de funcionários administrativos, não relacionados às atividades de *performance* ou de apoio às atividades desenvolvidas no palco, é de aproximadamente cinquenta.

A Diretoria Executiva será também responsável pela administração da Sala São Paulo, a partir de novembro de 2005. Conforme a *Revista Cultural*, da Secretaria de Estado da Cultura,

em 1995, por sugestão do Secretário do Estado da Cultura, Marcos Mendonça, o Governador Mário Covas, que já havia autorizado a restauração da Estação Júlio Prestes, decidiu transformá-la no Complexo Cultural Júlio Prestes, a nova sede da Osesp. (99, p. 7)

Desde a concepção desse espaço, o compromisso da Secretaria da Cultura do Estado era que essa sala faria parte do patrimônio da futura Organização Social que fosse gerir a Osesp, sendo a orquestra a sua administradora e responsável pelas despesas e receitas geradas por suas atividades.



**Figura no. 1 – Organograma da Direção Executiva Osesp**

A administração da Sala São Paulo conta com 53 trabalhadores e mais 16 indicadores<sup>43</sup>. Acrescido a esse número ainda há um grupo de cinco estagiários que prestam serviços no escritório da administração e trabalham como guias de visitas monitoradas.

A Diretoria Executiva engloba uma Assistente, um Assessor Jurídico e uma Assessora de Imprensa.

O organograma administrativo atual da Osesp compreende oito coordenadorias subordinadas à Diretoria Executiva. São elas :

- Centro de Documentação Musical
- Coordenadoria de Informação e Projetos (Planejamento, serviço de assinaturas)
- Coordenadoria de Administração
- Coordenadoria de Produção
- Coordenadoria de *Marketing* e Negócios
- Programas Educacionais
- Coordenadoria Financeira
- Administração dos Coros

### **Centro de Documentação Musical**

Este setor é coordenado por Maria Elisa Peretti Pasqualini e abrange várias atividades como compra, aluguel, revisão, restauração e edição de partituras de obras da programação anual da Osesp, além de compreender a formação da Mediateca e do Arquivo da orquestra e dos coros. Portanto, as três grandes divisões do Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho (CDM) são: **Arquivo, Editora e Mediateca**. Quase a totalidade dos funcionários, incluindo Maria Elisa Pasqualini, são estudantes ou ex-estudantes de música dos cursos de graduação e pós-graduação das universidades paulistas, sobretudo da Unesp.

Os equipamentos mais caros utilizados pelo CDM são duas copiadoras digitais Xerox modelos X5385 e X5100, alugadas por R\$ 16.000,00 mensais<sup>44</sup>. Os softwares utilizados são o Finale 2005, TG tools, Forza, Corel Draw e Adobe Acrobat PDF.

---

<sup>43</sup>Profissionais que conduzem o público aos respectivos assentos.

<sup>44</sup>Valores referentes ao primeiro semestre de 2005.

É importante ressaltar que o CDM realiza também as cópias de todo o material solicitado pela Administração e pelos Coros Sinfônico, de Câmara, Infantil e Juvenil, não atendendo exclusivamente aos pedidos de partituras da orquestra.

#### **a) Arquivo**

Segundo declaração de Maria Elisa Pasqualini, um dos trabalhos mais complexos do CDM, atualmente, é a compra e o aluguel de partituras para atender à programação anual da Oseps. A programação da orquestra tem um grande número de obras de compositores que ainda estão sujeitas ao pagamento de direitos autorais. Com a maior projeção da orquestra no cenário internacional, em razão das turnês, das gravações e da presença na programação da orquestra de solistas e maestros que freqüentam o circuito das instituições sinfônicas internacionais, a Oseps também passou a ter mais evidência junto ao meio artístico e ao público em geral. Somando-se a isso a antecedência com a qual é elaborada e divulgada a programação da Oseps, além do fato da mesma estar exposta no *site* da orquestra, faz com que seja necessário cumprir toda a legislação que envolve pagamento de direitos autorais, pois os editores e seus escritórios de representação mantêm vigilância constante sobre conjuntos com essas características.

O aluguel da maior parte do repertório se dá junto à Barry Editorial, situada em Buenos Aires, representante das grandes editoras mundiais como, por exemplo, a Boosey, a Schirmer e a Max Eschig<sup>45</sup>. O lançamento da programação da Oseps, efetuado com bastante antecedência, possibilita à coordenação do CDM elaborar um cronograma para a aquisição do material.

Ainda segundo Maria Elisa Pasqualini, o custo do material alugado é em média US\$ 1.200 (mil e duzentos dólares americanos). As editoras ou suas representantes exigem que o transporte seja por via aérea expressa, recomendando que se utilize as companhias DHL, Federal Express ou TNT. O custo do transporte de todo o material, que compreende a partitura do maestro e as partes para cada instrumento, é de US\$ 500 (quinhentos dólares americanos). Soma-se a esses dois valores um terceiro, de US\$ 79 (setenta e nove dólares), referente ao custo administrativo da remessa bancária do valor do aluguel da partitura e das partes. Devido às restrições burocráticas, a orquestra não possui recursos técnicos bancários,

---

<sup>45</sup>A editora Max Eschig detém os direitos autorais da obra de Villa-Lobos.

como por exemplo, cartão de crédito corporativo, o que possibilitaria a compra ou o aluguel de forma direta, isto é, sem o pagamento da taxa para remessa de divisas estrangeiras.

Quando o material alugado chega ao Brasil é necessária a contratação de um despachante aduaneiro para acelerar sua liberação e evitar a cobrança de taxas federal e estadual<sup>46</sup>. Há controvérsia se esse tipo de procedimento envolveria a cobrança de tais taxas, mas enquanto a controvérsia permanece, a orquestra, inúmeras vezes, teve que pagar os impostos referentes à importação. O valor gasto anualmente com aluguel de partituras e partes é de aproximadamente R\$ 200.000,00.

O arquivo da Osesp, antes de 1997, tinha um grande volume de obras do repertório tradicional que já estavam sob domínio público como, por exemplo, as obras sinfônicas de Mozart, Beethoven e Tchaikovsky. Porém, para o repertório mais recente, principalmente de obras compostas a partir da segunda metade do século XX, a orquestra utilizava cópias xerográficas, o que é uma prática ilegal. De acordo com declarações de Maria Elisa Pasqualini, outro problema enfrentado para a utilização do arquivo antigo era a catalogação. Todo o acervo era catalogado em livros manuscritos e havia várias grafias para o nome de um compositor. Atualmente, a catalogação informatizada está sendo realizada, fazendo com que se saiba a real dimensão e estado de conservação de todas as obras do arquivo.

Um trabalho rotineiro no arquivo é a marcação de arcadas<sup>47</sup>. O responsável pela definição das arcadas é o *spalla* da semana. Feitas as marcações, outros solistas de cada naipe das cordas, de acordo com as anotações do *spalla*, marcam as arcadas da parte de seu naipe. Realizado todo esse procedimento, um copista do arquivo transfere as anotações de arcada para todas as partes, pois não é permitida a cópia xerográfica. Quando o material é alugado, o copista deve apagar todas as anotações que as orquestras fizeram ao utilizarem aquele material. Esse é um dos motivos pelo qual o material alugado, muitas vezes, apresenta-se em mau estado de conservação. Quando isso acontece, a troca do material é solicitada. Contudo, muitas vezes, não há tempo hábil para receber um novo material, devendo os músicos tocar com o disponível.

---

<sup>46</sup>Os valores do imposto de importação equivalem a 60% + ICMS 18%.

<sup>47</sup>Arcadas são sinais colocados nas partituras que determinam a direção dos arcos dos instrumentos de corda, para cima ou para baixo. A uniformização desses movimentos iniciou-se na segunda metade do século XVIII na Orquestra da Corte de Mannheim, Alemanha, visando, além do aspecto estético, à igualdade sonora produzida por recursos como articulação e dinâmica.

Outro procedimento adotado pela Osesp é providenciar a cópia das obras da programação pelo menos duas semanas antes de cada concerto, possibilitando ao instrumentista estudar sua parte, para que já chegue preparado ao ensaio. Isso ocorre tanto com as obras que estão sendo executadas pela primeira vez pela Osesp quanto com as que são do repertório tradicional.

Na Filarmônica de Berlin, conforme observou Pasqualini, em sua viagem àquela cidade após a turnê européia da Osesp em 2003, os músicos podem pegar as partes originais no arquivo, desde que estudem no próprio prédio da Filarmônica, ou utilizem uma pequena copiadora do arquivo para reproduzi-las<sup>48</sup>.

O orçamento anual do CDM é, em grande parte, absorvido com a compra de papel e o aluguel de equipamento. Durante o período de 2001 a 2004, a Osesp recebeu doação da empresa Ripasa de todo o papel que consumia, inclusive o papel de tom amarelado<sup>49</sup>, mais adequado para a produção de cópias e de impressão das obras editadas pela Editora Criadores do Brasil. Contudo, após a compra da Ripasa pela Suzano, a orquestra deixou de receber tal doação, tendo atualmente que arcar com os custos de compra de papel.

É importante frisar que, quando se fala da programação da Osesp, aí estão os programas da orquestra, coros sinfônico e de câmara, corais infantil e juvenil, as obras da orquestra de câmara e da série de música de câmara Um Certo Olhar (CATÁLOGO, 2005).

## **b) Editora Criadores do Brasil**

A Editora Criadores do Brasil surgiu em 1997 e foi idealizada por Cláudia Toni e pelo maestro John Neschling. O mau estado de conservação da produção musical brasileira é um elemento complicador para a execução, o que cria um círculo vicioso, impedindo a execução e a divulgação do repertório erudito de forma sistemática. Um dos objetivos de Neschling, desde que assumiu a Osesp, foi o de executar e gravar, com qualidade, as obras dos compositores brasileiros já consagrados e de jovens de talento do meio erudito nacional.

---

<sup>48</sup>**Parte** concerne ao texto impresso de cada instrumento; **partitura** é a totalidade da obra.

<sup>49</sup>O uso da partitura impressa em papel de tom amarelado é realizado para que se diminua o reflexo das luzes do palco na partitura, uma vez que o reflexo no papel branco é maior, aumentando o risco de ofuscar a visão do instrumentista.

A Editora Criadores do Brasil conta com uma equipe de musicólogos e jovens estudantes de música que são responsáveis pela revisão e pela edição de várias obras em péssimo estado de conservação ou que não possuem uma edição de qualidade.

Tem como diferencial o fato de ser vinculada a uma orquestra sinfônica, a Osesp, que apresenta em suas temporadas as obras editadas, possibilitando uma revisão pós performance. O resultado é a produção de exemplares de grande qualidade tanto musical, como gráfica, facilitando a compreensão da obra e estimulando a sua execução. (CATÁLOGO, 2005, p. 11)

Após os processos de revisão e edição, essas obras são comercializadas, vendidas ou alugadas de acordo com o seu *status* de direito autoral.

Entre os compositores consagrados que foram editados pela Criadores do Brasil estão Padre José Maurício, Francisco Braga, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes e Francisco Mignone. Há também obras de jovens compositores, como Marco Aurélio Yano e Cláudio de Freitas.

A Editora Criadores do Brasil também edita arranjos de Música Popular Brasileira, algumas delas encomendadas pela Osesp para concertos com a Banda Mantiqueira, como obras de Chico Buarque de Holanda, Guinga, Jacob do Bandolim, Tom Jobim e John Neschling, entre outros.

O primeiro catálogo da Editora Criadores do Brasil foi lançado no início de 2005 e traz, em ordem alfabética, o nome dos compositores, o título original da obra, a data da composição, movimentos, duração e instrumentação, ou formação, no caso de contar com vozes.

### **c) Mediateca**

A Mediateca é uma das três divisões do CDM e está localizada no *mezzanino* da Sala São Paulo. Foi inaugurada em 28 de junho de 2000. Criada originalmente para ser um espaço aberto para consulta pública, o que aconteceu durante o ano de 2001, a Mediateca, atualmente, só atende aos músicos e aos funcionários da Osesp. Isso se deve às restrições orçamentárias, que impedem a contratação de mais pessoal para atender o público.



Essa divisão é responsável por fazer o registro de todos os concertos da Osesp, incluindo as turnês. São gravações efetuadas em CD ou DVD. Esse trabalho é realizado para organizar um arquivo histórico, além de cronometrar todas as obras executadas da programação da Osesp, visando à montagem das futuras séries de concertos. A duração de um concerto da Osesp é calculada de modo a não ultrapassar o limite máximo de 85 minutos de música, portanto é importante saber a duração aproximada de cada peça.

São compradas gravações de todas as obras que fazem parte da programação. Isso auxilia o músico da Osesp que não conhece a obra a ser executada a ter uma noção da velocidade do movimento e dos trechos mais transparentes, isto é, mais explícitos, e que necessitem de uma atenção especial. Esse processo tem um reflexo bastante positivo, pois o músico vem mais bem preparado para os ensaios. Há equipamentos como toca-CDs, LPs e aparelho de vídeo-cassete e DVD na Mediateca, onde o músico pode escutar as gravações.

A Mediateca, por meio do arquivo histórico, registra reportagens, críticas, programas, fotos e outras menções a respeito da Osesp que tenham sido publicadas na imprensa. Há pouco material sobre a Osesp nos seus 43 anos de existência que precederam à reestruturação. Havia um depósito de antigos documentos e programas da Osesp que se localizava no porão sob o palco do teatro da Escola Estadual Caetano de Campos. No entanto, aquele material desapareceu após a interrupção dos ensaios naquele local. Atualmente, por meio de doações de músicos mais antigos da orquestra ou de pessoas que costumavam freqüentar seus concertos, a Mediateca está montando um acervo de programas e documentos daquele período, que vai da sua fundação, em 1954, até 1996.

A Mediateca também oferece para leitura revistas especializadas em música como a *Das Orchester*, *Concerto*, *Le Monde de la Musique*, *The Instrumentalist*, *Fanfare* e informações sobre concursos e festivais nacionais e internacionais de música. Mantém sua biblioteca formada com compra e doação de livros. Uma das recentes aquisições é a nova edição do *The New Grove*, que poucas instituições universitárias no Brasil têm o privilégio de possuir.

Atualmente, o acervo aproximado da Mediateca é o seguinte:

Partituras: 4.500

CDs: 2.500

Livros: 800

Periódicos: 1.000

Outras mídias (LPs, fitas K7, vídeos, DVDs): 2.600

Programas de concerto: 2.500

## **Coordenadoria Informação e Projetos**

### **a) Planejamento**

Divisão responsável pela diagramação, manutenção e divulgação do plano geral de serviços. Elabora o orçamento geral da Osesp e Sala São Paulo (SSP), detalhando as necessidades de recursos para a sustentação de suas atividades.

### **b) Serviço de assinaturas**

O lançamento do programa de assinaturas foi pensado para a Osesp desde que o maestro John Neschling assumiu sua direção, em 1997. Entretanto, foi em 1999, após a inauguração da Sala São Paulo, que esse projeto se tornou realidade, e a venda de assinaturas para a temporada seguinte, de 2000, foi lançada.

É a primeira vez em sua história que a Osesp lança um sistema de assinaturas. A iniciativa não é inédita no Brasil, pois a Orquestra Filarmônica de São Paulo, nos anos sessenta, já a empregava. A Sinfônica Brasileira e outras instituições, como a Sociedade de Cultura Artística e o Mozarteum Brasileiro, utilizam esse sistema há mais de vinte anos.

A Filarmônica ensaiava em qualquer buraco. Mas os concertos eram no Teatro Municipal. Três concertos por semana: terça, quarta (à noite) e sábado à tarde, toda semana. (...) O mesmo programa (...) Com assinaturas também. Eu me lembro que eram assinaturas porque eram séries: série azul, série amarela...(S. 1, p. 3)

O lançamento de assinaturas só é possível porque a Osesp tem sua programação elaborada com antecedência. Em 2000 a programação era finalizada seis meses antes do

primeiro concerto da temporada. Atualmente a programação está sendo planejada com dois anos de antecedência.

As assinaturas têm grande importância para a formação de um público permanente, e também auxiliam a administração da orquestra sobre quando programar récitas extraordinárias e em quais concertos concentrar a divulgação publicitária de acordo com a lotação. Outro benefício para a orquestra é a geração de receita antecipada.

No entanto, a receita gerada com as assinaturas, assim como com a venda de ingressos avulsos, cobre aproximadamente 10% das despesas da Osesp, uma parcela relativamente pequena.

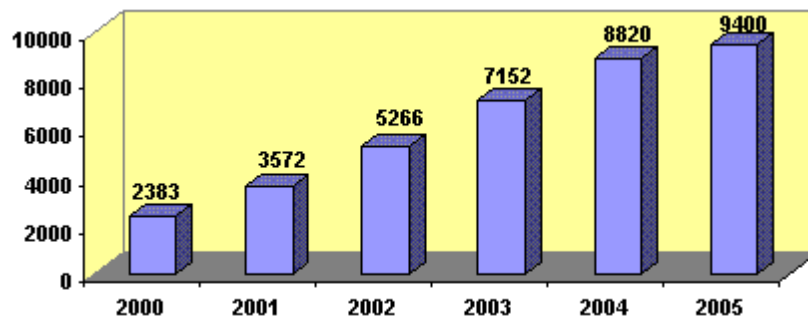
Teatro lotado nas apresentações não significa tranquilidade orçamentária em uma instituição sinfônica. Uma citação de Samuel R. Rosenbaum, de 1967, no capítulo Evolução Financeira da Orquestra, afirma que as assinaturas e vendas avulsas de ingressos eram, naquela época, responsáveis somente pela metade das despesas das cerca de vinte e cinco orquestras americanas usualmente descritas como de grande porte. (*apud* SWOBODA, 1967, p. 155 ).

As séries sinfônicas de assinaturas da Osesp recebem nomes de árvores. São elas: Pau-Brasil, Cedro, Jacarandá, Carnaúba, Araucária, Paineira, Sapucaia, Jequitibá, Mogno, Ipê e Imbuia. Essas são as séries de 2005, no entanto em 2000 eram oito séries, denominadas com as letras A, B, C e D, divididas em dois períodos, apresentadas às quintas-feiras à noite e aos sábados à tarde. As vendas têm crescido anualmente. Em 2000 o número alcançado foi de 2.383 assinantes. Na temporada de 2001 registrou-se um aumento de 49,9%, que se manteve em porcentagens menores até 2005, quando esse índice foi de 6,6%, atingindo a cifra de 9.200 assinaturas vendidas. Entretanto, por questão de clareza, é preciso dizer que o número de assinantes é ligeiramente menor, pois muitos deles compram mais que uma assinatura.

### Quadro de evolução das assinaturas OSESP

Temporada	Oseps	Um Certo Olhar	Total Assinaturas	Evolução em relação ao ano anterior (%)
2000	2383	0	<b>2383</b>	0
2001	3572	0	<b>3572</b>	49,90%
2002	5166	100	<b>5266</b>	47,40%
2003	6997	155	<b>7152</b>	35,80%
2004	8651	169	<b>8820</b>	23,30%
2005	9200	200	<b>9400</b>	6,60%

\* quadro de assinaturas sem as cortesias



**Figura no. 2 – Gráfico da evolução de vendas das assinaturas**

O gráfico da progressão do número de assinaturas vendidas mostra, claramente, que o seu potencial de crescimento está se esgotando, pois o número de pessoas que procura subscrever-se a uma série da programação sinfônica diminuiu, além do fato de a orquestra ter atingido seu limite máximo de concertos dessa série que, a partir de 2005, estará em três apresentações<sup>50</sup>. É importante citar que a SSP tem 1.501 assentos, e a política de ocupação desses é a seguinte:

- 60% destinados à venda de assinaturas;

<sup>50</sup>A orquestra realiza outros concertos extraordinários, por exemplo, para patrocinadores. De acordo com o Regimento Interno da Oseps, os músicos devem cumprir nove serviços por semana (ensaios e concertos), com pequena flexibilidade para mais, desde que não passe dos 36 na quadrisemana.

- 30% para a venda avulsa<sup>51</sup>;
- 10% para patrocinadores e outros convidados.

O serviço de assinaturas também realiza as vendas da série de música de câmara Um Certo Olhar. Esse serviço vendeu toda a lotação de 200 ingressos para os sete programas, que têm duas apresentações cada. Essa série de música de câmara é apresentada na Sala do Coro, localizada no 2º andar do Complexo Cultural Júlio Prestes, e teve início em 2002. Outra série é oferecida no Theatro São Pedro, quando se apresenta a Orquestra de Câmara da Osesp. Para essa série são postas à venda 400 assinaturas.

O serviço de assinaturas compreende o planejamento dos concertos para cada série, venda, controle e distribuição de ingressos a entidades/parceiros, envio de correspondência ao público assinante e atualização constante da mala direta geral. Para as vendas de 2005 a Osesp iniciou um processo de modernização do sistema de vendas *on-line*, o que já evitou a formação de filas que chegaram a atingir o número de duzentas pessoas em anos anteriores. Os assinantes da orquestra têm preferência na hora da renovação, podendo manter seu lugar do ano anterior. Estudantes, aposentados e pessoas com idade acima de 60 anos têm desconto de 50% no valor da assinatura.

As receitas provenientes das assinaturas de 2005 estão por volta de R\$ 2.400.000,00, e a receita pela venda avulsa de ingressos gira em torno de R\$ 900.000,00. De 1997 a 2004, os recursos arrecadados na venda de assinaturas eram transferidos à Fundação Padre Anchieta, com a qual a Osesp mantinha um convênio. Esses recursos cobriam despesas da própria Osesp.

Com o fim daquele convênio, em 2005 foi efetivado um acordo com a Associação Paulista dos Amigos da Arte (APAA), entidade qualificada como Organização Social que firmou contrato com a Secretaria da Cultura para gerir Departamento de Artes e Ciências Humanas (DACH) da Secretaria da Cultura. Da mesma forma, as receitas provenientes da venda de assinaturas foram confiados à APAA para custeio das despesas da Osesp. O valor arrecadado pelas vendas avulsas da bilheteria vai para o Fundo Especial de Despesas da Secretaria da Cultura.

Um relatório elaborado em 1996 pelo Memorial da América Latina, antigo local de apresentações da Osesp, indica um público, em média, de 600 pessoas por concerto, num

---

<sup>51</sup>Esse número varia de acordo com o repertório apresentado. Quando a Osesp apresenta uma obra coral-orquestral não é realizada a venda de ingressos no setor do Coro, o que reduz a oferta de ingressos em 190 assentos.

total de 38 concertos ao ano. Esse número permaneceu constante de 1989 até 1995 (ANEXO). Comparando-se com a média de dez anos atrás, o número de concertos da Osesp, atualmente, é duas vezes maior, e o público aumentou em quase 300%.

### **c) *site* e programas**

É a divisão responsável pela edição, produção e redação do Programa de Concerto, revista mensal sobre as atividades de concertos que envolvem a orquestra, coros sinfônico e de câmara, corais infantil e juvenil, orquestra de câmara e a série de música de câmara Um Certo Olhar. Nessa edição mensal constam as obras a serem executadas, com seus movimentos discriminados, nomes dos solistas e maestros, suas respectivas biografias, a coluna Perfil, nomes de todos instrumentistas da orquestra e dos coralistas profissionais, além de todos os funcionários administrativos da Osesp e da SSP.

No Programa de Concerto também estão relacionados:

- os patrocinadores e demais parcerias desenvolvidas pela Osesp;
- as informações sobre os compositores e suas obras; edição e revisão de textos críticos e biografias fornecidas pelo CDM.
- a coluna Perfil, que a cada mês seleciona dois músicos da Osesp, um instrumentista e um coralista, expondo sua trajetória de vida.

O *site* da Osesp foi reestruturado, recentemente, com novos currículos e fotos dos integrantes músicos, assim como com informações gerais sobre as turnês e gravações e programas de parceria, como o recém-lançado Programa Sua Orquestra, de incentivo fiscal pela Lei Rouanet, para pessoas físicas.

### **Coordenadoria de Administração**

A Coordenadoria de Administração tem como responsável Vera Lúcia Nunes, funcionária pública emprestada do Gabinete da SEC, e conta com mais seis funcionários. Entre as principais responsabilidades dessa coordenadoria estão a elaboração das etapas de especificação de demandas e controle de contratos dos músicos e funcionários administrativos

da Osesp. O trâmite das etapas formais desses processos, atualmente, são delegados à APAA. Outra importante função da Coordenadoria de Administração é a agilização e o controle de procedimentos administrativos e financeiros, realizados por meio de um convênio firmado pela Fundação Padre Anchieta e a SEC, entre 1997 e 2004, e posteriormente assumidos pela ApOsesp.

Há três tipos de regimes jurídicos de contratação que são utilizados pela administração da Osesp. São eles:

- Lei de Licitação nº 8.666 – utilizada para contratar músicos da orquestra e coro<sup>52</sup>;
- Credenciamento<sup>53</sup>;
- Contrato de prestadores de serviço como pessoa jurídica;

Os dois últimos regimes jurídicos são empregados na contratação de funcionários administrativos.

Entre outras atribuições estão o controle de saldo e agenda de contas a serem pagas; controle e organização de arquivos administrativos; elaboração de ofícios de todas as solicitações de serviços e contratação de prestadores de serviços permanentes; solicitação e controle de informes de rendimentos; realização de compra de material de escritório, de instrumentos e acessórios musicais.

Nessa Coordenadoria, os assistentes administrativos efetuam as reservas de passagens e hotéis, enviando os respectivos PTAs de passagens aos músicos e solistas convidados; elaboram planilhas e a documentação envolvida na contratação de músicos extras e convidados, pessoal administrativo e prestadores de serviços (pessoas jurídicas e físicas), entre outras atribuições. Os auxiliares administrativos são responsáveis pelas tarefas do dia-a-dia, como o atendimento telefônico, recebimento e expedição de correspondências, controle de protocolos, entre outras.

---

<sup>52</sup>Os músicos são contratados pelo Artigo 25, da Lei 8.666 de 21 de junho de 1993, que trata de Licitações e dispensa o processo de licitação para contratação de profissional de qualquer setor artístico.

<sup>53</sup>Conforme informação preliminar disponível, o credenciamento consistia em um banco de currículos previamente habilitados para contratação de prestação de serviços técnicos especializados. A sistemática de apuração do trabalho por meio de horas/aula foi largamente adotada em vista das peculiaridades da atividade cultural, porque a tipificação como atividade de ensino possibilitava que a contratação fosse enquadrada como dispensa de licitação. Além disso, a contratação na maioria dos casos era renovada de forma continuada, uma vez que se tratava de atendimento a necessidades de pessoal de caráter permanente. Esse aspecto era também incompatível com a lei. (LUNIX, 2003, p. 13)

## Coordenadoria de Produção

A Coordenadoria de Produção é dirigida por Rosana Guitarelli e conta com mais três produtores, sendo o setor responsável pela logística que envolve todos concertos, turnês e gravações, entre outras atividades.

A equipe de produção, após receber a agenda da Direção Executiva, inicia o estudo das necessidades envolvidas na viabilização dos eventos. Uma das mais complexas tarefas é a produção de uma turnê, pois envolve um contingente de aproximadamente 130 pessoas, entre maestros, solistas, instrumentistas e demais funcionários do arquivo, montagem, gerência e da própria equipe de produção.

A organização de uma turnê é iniciada a partir da definição do roteiro, que precisa equacionado a partir do binômio possibilidades orçamentárias e regras contidas no Regimento Interno dos Músicos. De acordo com o destino, é necessário providenciar a documentação de todos que viajarão, como passaporte e visto, em caso de viagens ao exterior.

A hospedagem é outro item que envolve a produção no caso de viagens, pois é preciso organizar a distribuição dos quartos de acordo com a hierarquia artística. Geralmente todos que participam da turnê se hospedam no mesmo hotel, de alta categoria. Porém, se o orçamento não o permite, somente os maestros e solistas são alojados no hotel cinco estrelas. No quadro de instrumentistas, aos chefes de naipe são destinados quartos individuais, enquanto aos demais, quartos duplos. A escolha das duplas também é uma tarefa da Produção, que auxilia na formação de pares em que não haja problemas de relacionamentos pessoais. Geralmente as duplas se repetem nas várias turnês.

A produção elabora e distribui, para todos os envolvidos na turnê, uma brochura contendo o itinerário e informações sobre as condições climáticas de cada cidade visitada, atrações locais, a cotação da moeda local de acordo com o dólar, fuso horário, mapa, número dos telefones do hotel, horário dos transportes, ensaios, concertos e demais necessidades. (GUIA de viagem - ANEXO)

A cada membro da orquestra é fornecido um *per diem* para que administre, segundo sua vontade, tais recursos, que devem cobrir os gastos de cada um com a alimentação, telefonemas, táxi e lavanderia, por exemplo. Esse valor é negociado previamente entre a Aposesp, Direção Executiva e Coordenadoria de Produção.



Há peculiaridades a atender em cada região da turnê, como vacinação contra febre amarela, quando o país assim o exigir, ou cuidados especiais em relação à água a ser consumida e à alimentação típica de algumas regiões. A Produção viaja com uma pequena farmácia contendo medicamentos que não necessitam de prescrição médica, como antigripais e antitérmicos; mas também está preparada para deslocar um integrante da orquestra a um hospital próximo em caso de alguma emergência. Cada membro da orquestra viaja com um seguro saúde fornecido pela orquestra, que dura o período da turnê.

A produção ainda tem que organizar o transporte da carga da orquestra, que compreende, principalmente, o instrumental, roupas de concerto e o arquivo. A Osesp possui contêineres construídos sob encomenda, com dimensões adequadas ao transporte aéreo.

Realiza-se o contato com fornecedores e outros representantes de agências locais de produção, a fim de se obter auxílio para necessidades como sonorização, montagem de palcos móveis e fornecimento de lanches ou refeições, entre outras necessidades.

Em turnês, geralmente, parte da equipe de produção viaja antes dos demais integrantes da orquestra, para que possa chegar ao local do evento ou hotéis com uma antecedência suficiente para preparar a hospedagem dos demais.

Em São Paulo, a equipe de produção está envolvida em várias tarefas como a elaboração do roteiro dos maestros e solistas convidados, desde a chegada desses ao aeroporto, o transporte para o hotel e para a SSP, a agenda de ensaios, concertos, trajés e eventos sociais, como coquetéis e jantares após os concertos. Uma equipe da produção atua em regime de plantão em dias de concerto para a solução de eventuais problemas, e faz a verificação das condições gerais do espetáculo. As flores presenteadas aos solistas e maestros ao fim de cada concerto também são providenciadas pela produção.

Outra incumbência dessa coordenadoria é a logística que envolve a gravação dos CDs da Osesp, que são, em sua maioria, gravados por uma equipe de engenheiros da BIS. A produção de uma gravação envolve o transporte dos técnicos e de equipamento, ou aluguel desse tipo de equipamento específico aqui no Brasil.

As provas de seleção de novos músicos da Osesp são também organizadas por uma produtora desse departamento, que providencia a documentação dos candidatos, encaminha solicitação de partituras ao CDM, faz a programação de ensaios e providencia pianista acompanhador para os candidatos. É, também, encarregada de enviar a lista de candidatos ao Diretor Artístico para a pré-seleção dos mesmos.

Enfim, a equipe de produtores desse departamento tem suas tarefas cada vez mais intensificadas na medida em que a orquestra diversifica suas atividades.

### **Coordenadoria de *Marketing* e Negócios**

A Osesp, hoje, compreende um complexo musical que engloba grupos e atividades que vêm se expandindo nos últimos anos. Como já mencionado em capítulo anterior, desse complexo fazem parte a orquestra sinfônica, coros profissionais sinfônico e de câmara e coros infantil e juvenil. Estes últimos são de caráter pedagógico, não tendo o estatuto de profissionais. Para atender às demandas orçamentárias de todas essas atividades, como concertos, gravações e turnês, é necessário complementar as receitas recebidas da Secretaria da Cultura. Após a recente reestruturação, a Osesp entrou em um círculo virtuoso, pois oferece produtos musicais de alta qualidade, com a *griffe* da Sala São Paulo, uma das suas principais imagens, o que atrai a atenção e investimentos da iniciativa privada<sup>54</sup>.

O departamento de *marketing* é responsável por desenvolver parcerias e permutas junto a órgãos da imprensa como jornais, revistas, rádio e televisão. Sua equipe, composta por seis funcionários e um estagiário, planeja as ações diversas para captação de recursos de empresas privadas e estatais, por meio de reuniões e visitas programadas com empresários, quando são apresentados os projetos.

Os eventos promovidos no Complexo Júlio Prestes, em especial na Sala São Paulo, com ou sem a participação da Osesp, são uma fonte de receitas que auxiliam na manutenção de sua infra-estrutura.

No Complexo Júlio Prestes há um grande número de salas de média e grande dimensão usadas para eventos. Um desses espaços, a Estação das Artes, fica próximo às plataformas de trem, e comporta mil pessoas, no caso de um coquetel, e 800 se o evento for um jantar. Esse foi o primeiro espaço na então Estação Júlio Prestes utilizado pela Osesp, em 1995, quando o maestro Eleazar de Carvalho regeu um concerto dessa orquestra, despertando o interesse do então Secretário da Cultura, Marcos Mendonça, em transformá-lo em uma sala de concerto e em sua sede permanente.

---

<sup>54</sup>O acordo celebrado com a revista semanal *Veja* contemplou a cessão de R\$1,5 milhão em espaços publicitários como pagamento por um concerto no valor de R\$150.000,00. (LUNIX, 2003,p. 20).

A utilização dos espaços do Complexo Cultural Júlio Prestes é regulada por uma Resolução da Secretaria da Cultura, na qual constam os valores e demais orientações em relação ao seu uso<sup>55</sup>, deixando claro que os eventos devem se adequar à função da Sala São Paulo, análise submetida às Diretorias Artística e Executiva da Osesp, cabendo ao titular da pasta, nesse caso à Secretária de Cultura, a decisão final.(ANEXO).

Segundo o Projeto Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Organização Social da Cultura<sup>56</sup>, as receitas advindas da locação da SSP, para eventos foi, no ano de 2004, de aproximadamente R\$ 1.000.000,00.

### **Programas Educacionais**

Grandes orquestras, em especial as norte-americanas e européias, desenvolvem programas educacionais. Segundo Susana Ester Krüger, coordenadora desse departamento da Osesp, nos Estados Unidos, os programas educacionais se concentram na realização de atividades de integração entre a orquestra e a comunidade, em forma de concertos para as famílias, jovens e pessoas da terceira idade. Elas não trabalham prioritariamente com a formação de professores, pois já existe, nas escolas, educação musical regular para alunos, mas provêem material de apoio para os professores.

Aqui, em São Paulo, no programa educacional da Osesp, que teve início em 2001, houve a necessidade de ser criado um tipo diferente de abordagem, pois há carência de educação musical na grande maioria das escolas públicas.

Uma das primeiras ações do programa foi a realização de palestras por músicos da Osesp nas escolas, momento em que tocavam seus instrumentos e comentavam a respeito desses, da música erudita e do seu cotidiano em uma orquestra sinfônica. No entanto, mesmo atendendo a cinquenta escolas, esse programa teve curta duração, devido ao aumento do número de concertos na programação da Osesp, o que deixava aos músicos pouco tempo disponível para se dedicarem ao programa. Esse problema foi agravado pela distância das escolas visitadas, geralmente na periferia da capital paulista.

---

<sup>55</sup>Segundo a última Resolução (SC-5, de 26-1-2005, da Secretaria de Cultura), o valor cobrado, por exemplo, para o aluguel da Estação das Artes é de R\$ 27.500,00, no período diurno; e R\$ 33.000,00, no noturno.

<sup>56</sup>Esse é um relatório elaborado pela Osesp em parceria com a SEC, no qual estão discriminadas as receitas e despesas da Osesp e SSP, de 2003 a 2005, com uma projeção de receitas e despesas após a assinatura de um contrato de gestão que transformaria o complexo Osesp em Organização Social. Nesse projeto consta, também, a minuta de estatuto da futura Fundação Osesp.

Em 2005, a Osesp firmou uma parceria com a Secretaria de Estado da Educação para viabilizar o desenvolvimento do Programa Descubra a Orquestra. Esse programa tem três vertentes educativo-musicais integradas: Formação de Público, Formação de Professores e Atividades na Osesp.

Na vertente Formação de Público, os alunos e professores participam dos ensaios gerais abertos e concertos didáticos. Os maestros explicam as divisões por naipe da orquestra, muitas vezes pedindo que os músicos demonstrem os instrumentos, e fazem uma curta exposição sobre as obras que serão tocadas, dando a oportunidade aos alunos, no intervalo dessas apresentações, de fazerem perguntas para esclarecer dúvidas sobre a dinâmica que envolve a atividade sinfônica. Há um impresso com várias dessas informações que todos os visitantes recebem, e que é posteriormente utilizado nas escolas. Nessas apresentações há a participação de crianças e adolescentes de escolas públicas, privadas e faculdades, além de atender aos alunos do Centro de Estudos Musicais Tom Jobim e a outros que vêm de projetos sócio-culturais, como o Projeto Guri<sup>57</sup>.

Na vertente *Formação de Professores*, os professores das escolas e instituições participantes são previamente instruídos sobre o repertório a ser executado e sobre como proceder em uma apresentação sinfônica. Suas atividades em sala de aula, no preparo dos alunos para os eventos didáticos, são acompanhadas por recursos de Educação a Distância, via Internet<sup>58</sup>.

O *Programa Descubra a Orquestra* é gratuito para os alunos das redes públicas estadual e instituições socioculturais. O transporte das escolas até a Sala São Paulo é provido diretamente pela Secretaria de Estado da Educação. Para as escolas privadas, o valor do ingresso para alunos, hoje, é de R\$ 5,00, e o valor pago pelos professores pela participação no *workshop* ou curso preparatório (vertente Formação de Professores), é de R\$ 50,00<sup>59</sup>. A Osesp conta com a participação de outras orquestras como as Sinfônicas da Usp, Santo André, e Filarmônica de São Caetano e Sinfonieta Fortíssima (da Tucça – Associação para Crianças e Adolescentes com Tumor Cerebral).

A outra vertente desse programa são os eventos Atividades na Osesp, que proporcionam vivências musicais e integração de alunos e professores de escola de ensino

---

<sup>57</sup>Projeto da Secretaria de Estado da Cultura de cunho social que utiliza o ensino da música, originalmente criado para recuperação de jovens infratores da Febem. Atualmente atende também crianças carentes em todo o Estado de São Paulo.

<sup>58</sup>Esses recursos podem ser obtidos no endereço eletrônico [www.osespeducacionais.art.br](http://www.osespeducacionais.art.br)

<sup>59</sup>Esses valores são de 2005. Os valores cobrados em 2004 eram de R\$ 3,00 e R\$25,00, para alunos e professores, respectivamente.

básico e público em geral com a equipe da Coordenadoria de Programas Educacionais, Monitoria da Sala São Paulo e músicos da Osesp. São desenvolvidas na Sala São Paulo e no Salão Nobre do Complexo Cultural Júlio Prestes.

Em 2004 o Programa educacional atendeu cerca de 19 mil pessoas. Para o ano de 2005, a previsão é de trinta mil pessoas.

Outras atividades e materiais que são desenvolvidos pela Coordenadoria de Programas Educacionais são:

- Programa Editorial que, no ano de 2003, lançou, em parceria com a editora Moderna, a série de três livros: *Avaliação em educação musical; reflexões e práticas*. Organização de Liane Hentschke e Jusamara Souza; *Ensino de música: propostas para refletir e agir em sala de aula*. Organização de Liane Hentschke e Luciana Del Ben; *Ensinando música musicalmente*, Keith Swanwick, tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho;
- Programa Tecnológico: Portal EduMusical e *software* Editor Musical – parceria com LSI/EPUSP, apoio CNPq (2001-2004) – Disponível em [edumusical.org.br](http://edumusical.org.br).

A estrutura do Programa Educacional é composta por uma coordenadora, uma funcionária e uma estagiária, e conta com a colaboração de voluntários. O orçamento anual, para todos os projetos desenvolvidos por esse programa e pagamento de pessoal, é de aproximadamente R\$ 400.000,00.

### **Coordenadoria Financeira**

O setor financeiro era uma assessoria da Direção Executiva que, recentemente, foi transformada em coordenadoria. Conta com três funcionários e sua coordenadora, Sueli Alvarenga, é responsável pelo estudo, viabilização e controle de fluxo de caixa e de pagamentos a fornecedores e prestadores de serviço à Osesp, contratados por outras coordenadorias, em especial, as de Planejamento e de Administração. À tesouraria cabe elaborar planilhas e relatórios gerenciais comparativos entre orçado e realizado; elaborar relatórios de prestação de contas para a Apaa e ApOsesp referentes a despesas gerais do fundo rotativo, sobre o qual também se responsabiliza pelo controle; programar e realizar

pagamentos avulsos, inclusive de cachês aos músicos por participação em apresentações extraordinárias, e organizar documentação de despesas relativas a turnês, entre outras atribuições.

Em suma, essa coordenadoria responde pelos procedimentos financeiros da Osesp e SSP.

### **Administração dos Coros**

O Coro Sinfônico da Osesp é regido por Naomi Munakata. Foi vinculado à Osesp em 2000. Antes disso era um grupo profissional ligado à Universidade Livre de Música, atual Centro de Estudos Musicais Tom Jobim. O Coro passou por um processo de seleção similar ao que ocorreu com a orquestra, tendo seus antigos integrantes efetuado uma prova para ingressar na nova estrutura do grupo.

Após a reestruturação do Coro Sinfônico, foi criada uma subdivisão, o Coro de Câmara, que vem a ser um grupo menor e formado por cantores que obtiveram as notas mais altas nas provas de seleção.

Outros coros não profissionais fazem parte da estrutura do Coro Sinfônico, os Coros Infantil e Juvenil, regidos por Teruo Yoshida e Michel de Souza, respectivamente.

A administração dos Coros é gerenciada por Cláudia dos Anjos e tem em seu quadro de funcionários:

- Uma assessora;
- Uma produtora;
- Um inspetor;
- Um montador

Entre as várias atribuições da Assessoria estão: buscar patrocínio para apresentações externas (fora da SSP) e viagens, planejando e encaminhando detalhes para viabilizar essas apresentações, como agenda, programa, cachês, divulgação e infra-estrutura necessária; passar as informações de planejamento para a Produção; elaborar o regulamento para os testes de seleção de novos coralistas; contatar regentes, compositores e demais artistas

envolvidos nas programações dos coros; providenciar material para divulgação dos concertos da temporada.

A Produção tem como funções: controlar a agenda do Coro Sinfônico junto à produção da orquestra e administração da SSP; planejar detalhes da temporada Osesp (luz, som, praticáveis<sup>60</sup>, etc); elaborar planilha semanal de ensaios; planejar todos os detalhes de produção das apresentações externas (transporte, hospedagem, distribuição de quartos, refeições, cardápio, camarins, etc); organizar a estrutura e inscrições para os testes de seleção; montar a documentação para as contratações para integrantes e cantores convidados. A produção também cuida dos procedimentos de seleção e posterior incorporação de novos integrantes dos coros infantil e juvenil, da agenda de ensaios e concertos dos mesmos, estabelecendo contato com os representantes dos pais das crianças e adolescentes que fazem parte desses grupos.

Entre as várias funções do inspetor estão: controlar a folha de presença de todos músicos em todas atividades artísticas; manter a disciplina dos músicos; promover as comunicações necessárias aos músicos; controlar a indumentária do coro conforme regras estabelecidas; apoiar todas as necessidades administrativas do coro junto à produção.

O montador tem como principais atribuições: executar a montagem e desmontagem do palco, organizando os praticáveis, as cadeiras, os microfones, etc, para ensaios e concertos; auxiliar a produção e a inspetoria do coro em ensaios e concertos. Nas atividades dos coros infantil e juvenil, o montador deve receber e acompanhar as crianças e jovens, respectivamente, nos dias de ensaios e de concertos.

### **Programa de Voluntários**

O programa de voluntário é uma das formas pela qual a Osesp se integra à sociedade, deixando-se permear pelo desejo do público de participar internamente das atividades desenvolvidas pela Orquestra. Vergara expressa sua razão para se tornar um voluntário:

“A orquestra não é do Estado, dos músicos e nem do maestro Neschling, mas de toda a sociedade”, afirma Vergara. “Essa é uma

---

<sup>60</sup>Denominam-se praticáveis, no meio musical, os tablados feitos de madeira ou metal, utilizados para que os músicos fiquem no palco em níveis diferentes.

forma de despertarmos o orgulho e a vontade de zelar por nosso patrimônio”. (VEJA São Paulo, 2003, p. 38)

O Serviço de Voluntários iniciou seus trabalhos no ano de 2000, concretizando algumas das idéias que surgiram em conversas informais entre a Diretora Executiva da Osesp, Cláudia Toni, e Glênio Vergara, assinante da orquestra, que já tivera a experiência de voluntário na Associação Viva o Centro.

Aproveitando o ambiente favorável proporcionado pelo Ano do Voluntariado, instituído pelo Governo Federal, decidiu-se criar um programa dessa natureza na orquestra, e para coordenar o programa Cláudia Toni convidou Glênio Vergara.

Um fator que ajudou a efetivar a formação do grupo de voluntários da Osesp foi a necessidade de auxílio que a orquestra tinha em alguns setores, diante do número limitado de funcionários, causado por problemas de restrições orçamentárias.

Um dos principais requisitos para participar desse programa é ser assinante da Osesp. O candidato a voluntário deve preencher uma ficha de inscrição com dados pessoais e posteriormente passar por uma entrevista com a Coordenadoria do programa. Após a aprovação, o novo voluntário assina o Termo de Adesão ao Serviço de Voluntário, exigido pela legislação específica do Voluntariado<sup>61</sup>. É interessante notar o envolvimento dos voluntários na idéia de “projeto de qualidade” da Osesp, assim como na institucionalização da mesma:

Os traços que caracterizam os Voluntários são: o apreço pela qualidade artística da orquestra; a disposição de promover a sua solidificação e permanência; a satisfação pessoal advinda da participação no projeto de manter um conjunto orquestral de alta qualidade, e a intenção de contribuir, como cidadão, para a contínua elevação do nível cultural da cidade e do país. (Circular de 3.12.2003)

No primeiro plano de atividades dos voluntários constavam cinco categorias de serviços a serem prestados: Atendimento ao Público, Promoção da Orquestra, Apoio Administrativo, Apoio aos Músicos e Regentes e Projeto Educacional.

---

<sup>61</sup>Lei nº 9608, de 18 de fevereiro de 1998. Trata-se de atividade não remunerada, voltada ao atendimento de assistência social, inclusive mutualidade, que não gera o estabelecimento de vínculo empregatício, ou funcional e, tampouco, a responsabilidade, por parte da administração, pelo pagamento de obrigações trabalhistas, previdenciárias ou afins.



Na categoria de **Atendimento ao Público**, o voluntário selecionado pode atender na loja da orquestra realizando a venda de diversos produtos, tais como o livro contendo o programa mensal de concertos e biografias, além de outros produtos criados pela Osesp com sua logomarca, especialmente pensados como artigos para presente, como camisetas, canecas e relógios.

Também nessa categoria existe o serviço prestado por voluntários médicos, que totalizam um número elevado, e realizam plantão na Sala São Paulo durante os eventos ligados à Osesp, como os concertos da Programação Anual, concertos extraordinários ou concertos didáticos.

No item **Promoção da Orquestra**, um dos serviços mais importantes é o de captação de recursos da iniciativa privada. Os voluntários foram os pioneiros nesse tipo de atividade na orquestra, e desenvolveram trabalho intenso nos três primeiros anos do Programa. Porém, com o passar do tempo, essa atividade foi absorvida pela administração da orquestra que contratou funcionários especializados, tal como aconteceu no Departamento de *Marketing*. Atualmente, nesse setor, os voluntários só são convocados para tarefas pontuais de captação de recursos. O apoio nas campanhas de captação de novos assinantes e de prestação de informação a potenciais assinantes vem a ser serviços que também são atribuídos aos voluntários aqui referidos.

Outras atividades relativas à categoria **Apoio Administrativo** são em grande parte relacionadas ao CDM, como a organização da hemeroteca. Há vários voluntários que realizam traduções de reportagens, artigos e críticas, especialmente de jornais, tanto para o português como para outros idiomas. Os voluntários contribuíram várias vezes na tradução das críticas que a Osesp recebeu em suas turnês para o exterior, as quais fazem parte do *clipping* da orquestra. Essas traduções também são muito utilizadas nos programas de concerto. Alguns, com conhecimento de música auxiliam na marcação de arcadas e outros sinais nas partituras, pois dentre eles há os que eram integrantes de orquestras profissionais. Ainda, inseridos nessa categoria, estão os voluntários que dão aula de idiomas a músicos e funcionários da orquestra. Muitas vezes, dependendo do idioma, um ou outro é convidado a participar de ensaios do Coral Sinfônico para ensinar os seus integrantes a pronúncia correta do texto a ser cantado.

A categoria **Apoio aos Músicos e Regentes** também sofreu uma diminuição na procura por seus serviços com o aumento no número de concertos, pois os voluntários costumavam ciceronear os solistas e regentes estrangeiros convidados, levando-os a passeios

pela cidade ou à praia às sextas-feiras, que eram dias de folga para os artistas antes da ampliação da agenda. Uma tarefa, que durante longo período pós-reestruturação demandou muito dos voluntários, foi o auxílio na solução de problemas relacionados à documentação de músicos estrangeiros, serviço não mais requisitado, pois agora a administração conta com um funcionário para tratar especificamente desses assuntos.

Uma última categoria de serviços de voluntários abrange as tarefas administrativo-burocráticas relacionadas ao **Projeto Educacional**, junto à Coordenadoria de Programas Educacionais. Os serviços de recepção e orientação de alunos, professores e outros participantes dos concertos didáticos, cursos e *workshops* vêm diminuindo desde a contratação de funcionários pela administração da orquestra para realizar essas tarefas.

Atualmente existe uma rotina de serviços dos voluntários. Quando é necessário o auxílio de um voluntário, o responsável por um departamento da administração da orquestra entra em contato com a Coordenadoria do Programa de Voluntários, que por sua vez consulta a pessoa com o perfil adequado ao serviço. Segundo relata Vergara: “Os voluntários são pau para qualquer obra e estão aqui porque gostam muito de música” (SANTOS, 2003, p. 38).

Os voluntários, que hoje são 296, têm diversas formações e ocupações, como juízes, advogados, médicos, banqueiros, professores, estudantes e donas de casa, de idades que variam de 22 a 90 anos.

Cláudia Toni relata uma experiência que teve nos Estados Unidos, país onde o voluntariado é uma tradição arraigada na sociedade:

Daí fomos para Austin, no Texas. E houve um concerto da Orquestra de Austin. Quando cheguei ao concerto, entreguei o meu bilhete para um senhor, aquele moço que pega o bilhete, pica e joga na urna. Ele picou e eu passei. Foi quando a minha anfitriã pediu para eu voltar um pouco porque ela queria me apresentar ao senhor que tinha pego meu bilhete e jogado na urna. Ela disse: Cláudia, eu queria lhe apresentar o juiz “fulano de tal”. Então ela explicou que ele era voluntário da orquestra. Na vida regular, era juiz de carreira e naquele momento era o presidente da Corte do Estado do Texas. Não era nem o cara que vendia o bilhete. Ele podia ter uma função um pouco mais nobre. Mas não. Ele pegava o bilhete, via se estava certo, rasgava e colocava na urna: um juiz que presidia a Corte do Estado do Texas.(...) O que eu quero dizer com isso é que demora até a gente atingir esta consciência, de que as instituições culturais não são do Estado. O Estado somos nós. A Osesp é de 35 milhões de paulistas. (*Revista Marketing Cultural*, 2001, p. 10-15)

## CAPÍTULO III. A ESTRUTURA ARTÍSTICO-ADMINISTRATIVA DA OSESP

### Organização do Setor Artístico

O Organograma Artístico da Osesp forma uma rede que ainda está em processo de estruturação. Ele abrange a distribuição de funções e tarefas, fora e dentro do palco, e viabiliza as apresentações da orquestra e corais.

Há várias maneiras de se estruturar a administração artística de uma orquestra, com diferenças notáveis entre instituições sinfônicas tradicionais, principalmente nas americanas e nas européias. Uma dessas diferenças relaciona-se aos poderes conferidos ao Diretor Artístico (Musical)<sup>62</sup>, e à participação dos músicos em comissões responsáveis pela elaboração da programação, em audições para novos integrantes, reuniões de titulação e em outras decisões de cunho artístico.

Em algumas orquestras européias, como a Orchestre de la Suisse Romande, de Genebra, há uma Comissão Artística e de Programação formada por seis membros, dois deles músicos da orquestra. A comissão é presidida pelo Maestro Titular, responsável pela elaboração das propostas gerais, e define as características artísticas para cada temporada de concertos, que são aprovadas ou modificadas.

As orquestras alemãs, em sua maioria, seguem um modelo mais participativo, e a Filarmônica de Berlim é exemplo de grupo no qual o envolvimento dos músicos nas decisões artísticas é muito ampla, principalmente no tocante à seleção de novos instrumentistas da orquestra e na escolha do Diretor Artístico.

Na maioria das orquestras americanas o Diretor Artístico, em geral, acumula o cargo de Regente Titular (*Chief Conductor*), como é o caso da Filarmônica de Nova Iorque e da Sinfônica de Chicago. Nessas orquestras, a participação dos músicos em assuntos artísticos, limita-se às audições para novos integrantes músicos e à elaboração de uma lista com nomes de candidatos a diretor artístico, posteriormente escolhido pelo Conselho de Administração (*Board*).

---

<sup>62</sup>Geralmente o Diretor Artístico acumula o cargo de Regente Titular. Enquanto no Brasil essa função tem a denominação de Diretor Artístico, nos Estados Unidos é chamada de *Music Director* e na Alemanha de *General Musik Direktor*.

Como já tratado em capítulo anterior, essas diferenças de relacionamento entre os músicos e a Direção Artística refletem-se de forma clara nas audições e nas reuniões de titulação, isto é, de avaliação do músico após seu estágio probatório. Nas orquestras alemãs há um envolvimento amplo dos músicos, conferindo-lhes uma posição majoritária, sendo ao diretor musical atribuída uma participação de menor peso de decisão, ao contrário do que acontece nas instituições sinfônicas americanas, onde há uma comissão formada pelos chefes de naipe ou eleita pela orquestra para selecionar novos músicos. O voto do diretor musical tem peso maior nessas decisões e, em muitos casos, tem até poder de veto.

Muitas orquestras também têm em seu organograma artístico cargos como Principal Maestro Convidado, Regente Associado e Diretor Artístico Emérito, entre outros. Seus ocupantes não se envolvem em decisões artísticas estruturais do cotidiano do grupo.

A Orquestra Filarmônica de Viena é exemplo único entre as grandes sinfônicas do mundo na qual o controle administrativo e artístico é realizado pelo comitê administrativo, formado por doze membros músicos, eleitos democraticamente pelos colegas da orquestra. A Orquestra Filarmônica de Viena não tem Diretor Artístico ou Maestro Titular desde de 1933, e vem trabalhando desde então somente com regentes convidados. Não há, também, gerente ou intendente. Essa orquestra mantém um forte relacionamento com a Orquestra da Ópera Estatal de Viena, que vem a ser a base empregatícia da Filarmônica. Para se inscrever a uma vaga na Orquestra Filarmônica é necessário que o músico tenha tocado, no mínimo, por três anos na Orquestra da Ópera.

Cada uma dessas instituições sinfônicas de grande tradição, européias ou americanas, passou por vários estágios e levou muito tempo para que cada uma encontrasse um modelo estrutural que respondesse às suas necessidades e às suas expectativas, assim como um relacionamento saudável, promovido pelo respeito mútuo entre músicos e maestros.

A Osesp, durante os 24 anos sob a direção de Eleazar de Carvalho, funcionou como uma organização artística centralizada, quando o então maestro acumulava os cargos de Diretor Artístico e Regente Titular, seguido hierarquicamente pelo Regente Assistente, cargo ocupado, na maior parte daquele período, pelo maestro Diogo Pacheco. A programação era elaborada por Eleazar de Carvalho, tendo eventualmente uma intervenção de seu assistente; a participação dos membros da orquestra no processo de seleção de novos músicos da orquestra não era realizada de forma sistemática, como já tratado em capítulo anterior.

A partir de 1997, o maestro John Neschling, quando assumiu a direção da Osesp, conduziu a reconstrução da estrutura artística. Assim, iniciou a montagem de uma nova equipe artística, a partir do desligamento voluntário dos que vinham trabalhando na gestão anterior. O primeiro nome escolhido para compor a equipe foi o de Roberto Minczuk, que à época era o maestro da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Seu nome foi escolhido pelos músicos em sufrágio secreto e então levado à apreciação de Neschling, que aceitou a sugestão da orquestra.

Como não há, no Brasil, cursos de formação de profissionais específicos para trabalhar em orquestras, foi necessário elaborar um treinamento para os novos integrantes da equipe técnico-artística. Sendo essa equipe em sua maioria formada por ex-instrumentistas, a tarefa mostrou-se menos complexa, pelo menos nessa fase inicial da implantação do projeto de Neschling. Com a ampliação da orquestra, a incorporação dos Coros, o crescimento do número de concertos, turnês e gravações, foi necessário adaptar a equipe a esses novos desafios, o que provocou o aumento do número de funcionários com especializações variadas. Sobre as dificuldades encontradas para se contratar funcionários especializados, Cláudia Toni, ex-Diretora Executiva da Osesp, ressaltou: “Não há tradição, no Brasil, no cargo de administrador e gerente de orquestra, o que nos obriga a criar funções”. (SAMPAIO, 2000, p. D14).

A Osesp, como estruturada hoje, tem características combinadas de várias orquestras mundiais. Seu contingente de músicos é distribuído de acordo com o modelo europeu, sobretudo alemão, possibilitando um revezamento maior. O Diretor Artístico, entretanto, concentra muito poder nas audições e bancas de titulação, o que acontece, similarmente, em orquestras americanas, de uma forma mais branda. O poder de veto é um dos instrumentos que ilustram essa concentração de poder.

O primeiro contrato de Neschling foi como Consultor Artístico, pois alegava que, para assumir como Diretor Artístico, teria que dispor de mais tempo para trabalhar com a orquestra, o que não era possível naquele momento, diante dos compromissos já agendados para reger outros grupos. Propunha-se, entretanto, a abrir espaço cada vez maior a cada ano para atender à Osesp. No entanto, nos programas de concerto, o título utilizado por Neschling sempre foi de Diretor Artístico. De acordo com o repórter João Luiz Sampaio:

Em seu último livro, *O Mito do Maestro*, o polêmico pesquisador e analista do mercado de gravações eruditas Norman Lebrecht afirma que um dos motivos que explicam a decadência da figura do maestro é a falta de uma atitude que justifique o posto de diretor artístico. Para

ele, o diretor deve, mais do que aparecer para reger vez ou outra, quando sua agenda internacional permite, desenvolver um trabalho próximo dos músicos. (*idem, ibidem*).

O fato é que a cada ano Neschling passou a reger cada vez mais a Osesp, além de se envolver mais com o dia-a-dia da Orquestra.

Na estrutura artística de então, após o cargo de Neschling vinha o de Roberto Minczuk, que em 1997 era o cargo de Diretor Artístico Adjunto e Regente Assistente. Em 1998, passou a ser Regente Associado, cargo que exerceu até seu pedido de desligamento em 2004, quando passou a ser o Principal Regente Convidado, função em que permaneceu até junho de 2005. A agenda de Roberto Minczuk também estava comprometida com concertos da Orquestra de Ribeirão Preto, da qual era Diretor Artístico e Regente Titular, com o cargo de Regente Assistente da Filarmônica de Nova Iorque (1997-2000) e com os concertos como maestro convidado em diversas orquestras americanas e européias. Minczuk, ao contrário de Neschling, somente pôde aumentar sua permanência na Osesp para o máximo de doze semanas por ano pois, mesmo desligando-se, em 2000, da Orquestra de Ribeirão Preto, seus compromissos no exterior se intensificaram, em especial após ter assumido o cargo de Regente Associado da Filarmônica de Nova Iorque em 2002, na qual permaneceu até 2004.

No atual organograma, e também no que futuramente entrará em vigor com a institucionalização da orquestra, os cargos de Diretor Artístico e Executivo estão em posição hierárquica similar. No entanto, por se tratar de uma instituição musical, as estratégias desenvolvidas pela direção artística é que irão pautar as atividades de toda a engrenagem administrativa, pela qual responde a direção executiva. Portanto, como acontece nas grandes orquestras, a figura do diretor artístico vem a ser a de maior visibilidade.

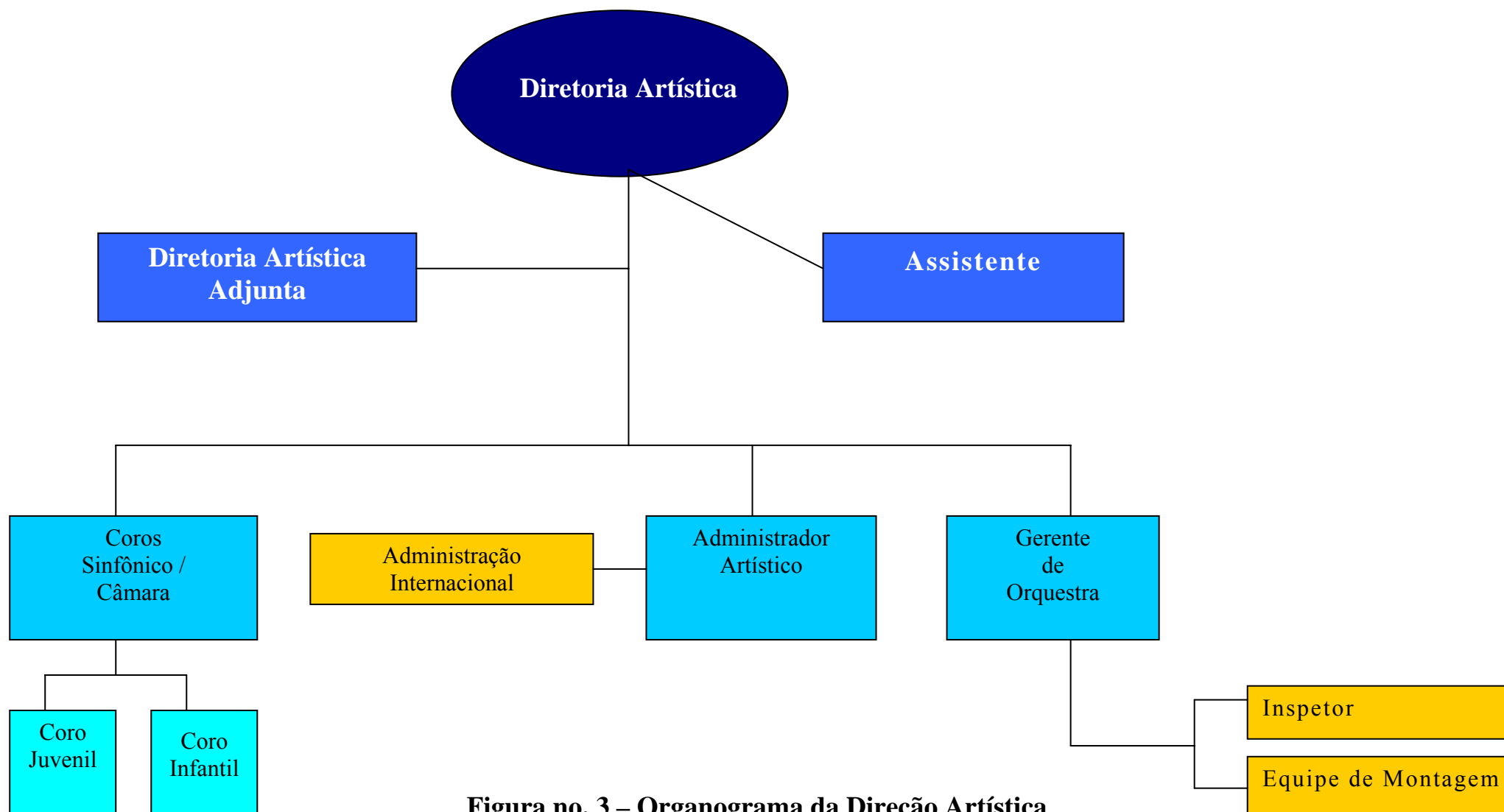
Há ainda um cargo de Assistente Musical, cuja função não é suficientemente clara, sendo o seu atual ocupante um aluno de regência que, geralmente, auxilia os maestros durante os ensaios, informando-os sobre o equilíbrio da dinâmica entre os naipes, ou em pequenas tarefas administrativas do cotidiano, como a marcação de compromissos específicos para o regente titular. Esse é um cargo de confiança do maestro Neschling, sendo que sua escolha não passou por qualquer avaliação artística por parte dos músicos da orquestra.

A Direção Artística tem importantes atribuições, como a elaboração da programação para as séries de assinaturas, das turnês, das gravações e do agendamento das audições e reuniões de titulação para novos instrumentistas.

Sobre a distinção dos cargos de Diretor Artístico e Regente Titular, Neschling tem uma idéia clara a esse respeito, conforme seu relato em entrevista concedida a João Luiz Sampaio:

Um não tem necessariamente nada a ver com o outro e, apesar de no meu caso eles coincidirem, não terá de ser sempre assim”. Para ele, cabe ao diretor artístico “conceber as linhas estético-artísticas do conjunto, escolhendo o repertório, solistas e regentes convidados”. Já no que diz respeito ao regente titular, para ele, a obrigação é outra. “Ele deve trabalhar o mais possível com a orquestra, treinar os músicos, enfim, trilhar o caminho para a construção de uma sonoridade característica”. (*idem, ibidem*)

Atualmente a Osesp configura-se como um complexo musical, que abrange todas as atividades da orquestra, coros sinfônico, de câmara, infantil e juvenil. Cada um desses grupos corais conta com seu respectivo regente, todos subordinados à Direção Artística de John Neschling.



**Figura no. 3 – Organograma da Direção Artística**



## Administrador Artístico

Esse cargo foi criado em 2003 e é ocupado por Carlos Rauscher, membro do Conselho da Sociedade de Cultura Artística. O administrador artístico é responsável por viabilizar o projeto de programação elaborado pela Direção Artística para a orquestra e coros.

Segundo Rauscher, para elaborar a programação, pensa-se em vários temas, datas simbólicas (como anos de nascimento ou morte de um compositor), datas religiosas (como Páscoa e Corpus Christi), a inclusão de obras contemporâneas (algumas inéditas), e obras de compositores brasileiros, entre outras. Como já tratado em outro capítulo, em relação a datas comemorativas, Neschling não sistematiza a programação de ciclos, preferindo a homenagem aos compositores de uma forma mais discreta e diluída do que a utilizada por Eleazar de Carvalho.

A definição da programação da Osesp é feita com antecedência incomum para os padrões brasileiros, e está cada vez mais próxima da de grandes orquestras de países europeus e dos Estados Unidos. A Osesp, mesmo após 1997, sofreu com a falta de mecanismos administrativo-jurídicos que tornassem possível firmar contratos com grande antecedência com artistas estrangeiros. Em um primeiro momento, para isso, a Osesp utilizou-se do convênio firmado entre a SEC e FPA<sup>63</sup> e, a partir de 2004, quando esse não foi renovado, a Aposesp assumiu essas contratações. Outra dificuldade imposta para a vinda desses artistas é a distância do Brasil dos maiores centros de produção e difusão musicais. Na Europa o artista pode se deslocar de um país para outro em pouco tempo em razão das facilidades de transporte e das curtas distâncias existentes entre os países. Grande parte dos artistas envolvidos com a programação da Osesp provêm da Europa, e é, assim como Neschling, do *cast* da agência Caecilia, com sede em Genebra, dirigida pelo brasileiro Pedro Kranz.

Após a seleção de regentes e solistas a serem convidados, o Administrador Artístico entra em contato com seus respectivos agentes para negociação de datas, obras e cachês. Muitas vezes, para se trazer um artista bem conceituado, o empresário que o representa condiciona a sua contratação à de um outro de menor projeção no mercado, prática comum, em especial quando envolve orquestras como a Osesp, que ainda não pertence ao

---

<sup>63</sup>Esse convênio perdurou entre os anos de 1998 e 2003, que, à época, representava o mecanismo legal para agilizar a compra de instrumentos, de pagamentos de artistas estrangeiros e outras despesas, os quais se fossem realizadas pela estrutura da Secretaria de Estado da Cultura demandariam muito tempo.

seleto grupo das mais renomadas e tradicionais orquestras, grupo que engloba, atualmente, entre outras, as Filarmônicas de Berlim e Nova Iorque.

Existe uma dinâmica envolvendo o *business* musical, relatada no livro do crítico inglês Norman Lebrecht<sup>64</sup>, que faz com que orquestras que ainda estão estabelecendo seus nomes no cenário musical internacional tenham dificuldades nessas negociações, ficando à mercê das grandes agências.

Rauscher explica que a montagem da programação é um verdadeiro jogo de quebra-cabeça, envolvendo vários itens citados anteriormente como obras, datas especiais, solistas, maestros convidados. Existe também a preocupação de se combinar maestros e solistas, pois há casos de empatia entre esses profissionais e casos em que esses evitam trabalhar juntos.

O administrador artístico, segundo Rauscher, deve ter conhecimento sobre o repertório de cada maestro ou solista convidado, levando em consideração a especialização de cada um, seja no repertório barroco, clássico, romântico ou contemporâneo, por exemplo.

A participação conjunta da orquestra e coral é calculada para acontecer, em média, uma vez por mês e deve atender a todas as séries de assinaturas com pelo menos uma obra coral-orquestral.

O administrador artístico não somente programa os nomes selecionados pelo diretor artístico, mas também faz sugestões e pesquisa o mercado musical para descobrir novos artistas de destaque para inseri-los na programação. Atualmente o administrador artístico engloba tarefas que antes eram realizadas, em grande parte, pelo diretor artístico, proporcionando ao mesmo, que também acumula o cargo de regente titular, mais tempo para se dedicar ao estudo do repertório que trabalhará com a orquestra.

### **Administração Internacional**

A Administração Internacional está a cargo de Flávio Moreira, responsável por elaborar a documentação necessária e fazer o acompanhamento do processo de aquisição de visto de trabalho e demais documentos para os músicos estrangeiros que ingressam na Osesp. Esse trâmite tem se demonstrado complexo, dado à impossibilidade de a Orquestra,

---

<sup>64</sup>*Who Killed Classical Music.*

atualmente, oferecer contrato regido pela CLT para esses músicos<sup>65</sup>. O responsável por esse setor reporta-se ao Administrador Artístico que o instrui a contatar os artistas estrangeiros (ou seus agentes) que participarão da programação da temporada, elaborando posteriormente os termos de compromisso visando à futura contratação dos mesmos, assim como a solicitação de suas passagens aéreas, traslados e hospedagem. Após esse procedimento, qualquer necessidade é encaminhada à Coordenadoria da Administração. O Administrador Internacional recebe e acompanha os artistas em São Paulo, durante suas atividades de ensaios e concertos com a Osesp.

### **Gerente de Orquestra**

O Gerente de Orquestra é o responsável por um setor mais próximo das atividades do palco, sendo o elo entre maestros, solistas e músicos. A ele estão subordinados o inspetor e os montadores.

Entre as várias atividades do gerente está a de zelar pelo cumprimento do Regimento Interno, principalmente sobre a escalação de cada músico para os programas da temporada. Como a programação da Osesp para a próxima temporada está concluída em outubro, faz-se necessário que cada instrumentista que ocupa cargo de solista selecione com seu par as semanas em que cada um tocará, procurando, assim, alcançar uma distribuição equânime do número de serviços. A Osesp segue o modelo alemão de estruturação dos naipes, tendo dois solistas para cada função, o que possibilita um revezamento maior. Geralmente um instrumentista com cargo de solista<sup>66</sup> toca por volta de 50% dos serviços da temporada. Os demais colegas, conhecidos como *tuttis*, cumprem quase o limite máximo de serviços, que é de 360 por ano<sup>67</sup>, aí incluídos ensaios e apresentações, tendo direito, eventualmente, a algumas semanas de folga, além das férias coletivas. Não existe fixada no Regimento Interno essa porcentagem diferenciada de serviços para cada categoria. Essa falta tem provocado, eventualmente, alguns problemas, pois o regente titular comprometeu-se verbalmente com os

---

<sup>65</sup>Um músico estrangeiro recém-contratado consegue um visto de trabalho item 5, de dois anos de duração, prorrogáveis por mais dois, quando se exige que o empregador providencie a documentação necessária e o registre com um contrato regido pela CLT, para que possa pleitear o visto permanente.

<sup>66</sup>A palavra designa o instrumentista da orquestra que é o chefe de naipe. Nos sopros toca a parte que, em geral, contém os solos. Nas cordas isso também acontece, e este também é responsável pelo estabelecimento das arcadas e toca na primeira estante de sua seção.

<sup>67</sup>Esse é o número máximo de ensaios e apresentações que um músico que não tem função de solista deve fazer, segundo o Regimento Interno da Osesp. Esse número de serviços é dividido em blocos de quatro semanas, com o limite máximo de 36 serviços dentro desse período.

instrumentistas com função de solista no estabelecimento de uma escalação que girasse em torno de 50% dos serviços, o que não pode ser cumprido atualmente em razão do aumento do número de apresentações e de sessões de gravação.

Após a entrega da escalação feita pelos chefes de naipe, o regente titular a aprova ou realiza modificações, de acordo com sua preferência. O maestro Neschling pode escolher, quando é sua semana de reger, qual dos solistas da orquestra gostaria de ter escalado para tocar. Porém essas alterações das planilhas dos músicos raramente ocorrem.

Para evitar acusações de favorecimento a qualquer músico, são afixadas planilhas com a contabilização dos serviços de cada músico da orquestra no mural da gerência da orquestra, as quais são atualizadas mensalmente. Entre os *tuttis* há sempre muita discórdia em relação ao número de folgas de cada um, sendo esse um dos pontos de atrito entre a gerência e esse grupo de músicos, o que muitas vezes envolve os membros da diretoria da Aposesp e o próprio regente titular para tentar resolver essas pendências.

O gerente de orquestra também é o responsável pelo encaminhamento dos pedidos de licença ao regente titular, podendo ser um pedido de licença por motivo de doença, um pedido por motivo artístico - no caso do músico ser solicitado para atuar como solista ou pretender realizar um curso, como docente ou discente -, ou licença gestante.

A administração da orquestra, após ter o rascunho da programação da próxima temporada, elaborada pelo diretor artístico, encaminha-a ao gerente de orquestra para que este contabilize o número de ensaios e apresentações necessárias para cada programa, verificando se essa quantidade de serviços encaixa-se nos limites impostos pelo Regimento Interno. Se não, o gerente propõe modificações, podendo deslocar os serviços de acordo com a complexidade das obras, colocando assim mais ensaios na semana que possui obras mais difíceis.

Outro cálculo que o gerente deve fazer, com as informações já repassadas pelo CDM sobre instrumentação de cada peça, é sobre a necessidade de contratação de músicos extras. Nesse caso, a gerência tem de manter contato direto com a Coordenadoria de Planejamento para o estudo da viabilidade orçamentária para a execução de certa obra proposta pela direção artística. No momento, dentro de certos limites, as diretrizes artísticas são priorizadas em geral, o que faz com que a programação seja mantida, provocando um rearranjo orçamentário para atender à essa demanda artística. Mas há casos de cancelamento ou substituição de obras por razões orçamentárias, como aconteceu na última turnê pelo cone

sul, quando a obra pretendida como bis, a abertura *Candide*, de Bernstein, teve de ser substituída, pois requeria a contratação de músicos extras, e por se tratar de uma turnê, o custo adicional não se limitaria aos cachês desses músicos, mas também a mais quartos em hotéis, diárias (*per diem*) e outros possíveis custos, como o aluguel das partituras.

Outro caso curioso sobre essa adequação da programação ao orçamento foi a execução da Sinfonia nº 6 de Villa-Lobos, que requeria, além da orquestra, uma banda. Devido a uma falha de comunicação e restrição orçamentária, foi feito um acordo para a participação da Banda Sinfônica da Polícia Militar, o que não implicaria custo adicional. Esse contato tornou-se viável graças ao inspetor, que é policial militar licenciado para exercer essa função na Osesp.

Outra planilha que deve ser elaborada pela gerência é da distribuição dos serviços da semana, para a qual o gerente deve entrar em contato com os solistas e maestro, titular ou convidado, para discutir a ordem das obras e a distribuição dos horários. Em muitas semanas, essas planilhas sofrem grandes alterações, para poder encaixar os concertos extraordinários, que geralmente são realizados para captação de recursos, o que reduz o número de ensaios. O gerente deve atentar para não programar esses concertos extraordinários em semanas em que estão programadas obras extensas ou de muita dificuldade técnica, que exigem mais ensaios, o que poderia afetar o nível técnico-artístico da execução das mesmas.

As convocações de bancas para audições de novos músicos ou para reuniões de titulação é também uma tarefa da gerência. Esse estabelecimento da agenda de bancas e audições segue as diretrizes do Regimento Interno.

É importante frisar que a gerência deve, além de cuidar da programação das séries de assinaturas da orquestra sinfônica, fazer a escalação para os concertos da Orquestra de Câmara e da série de música de câmara *Um Certo Olhar*.

Para cumprir o Regimento Interno e mediar os possíveis atritos entre os próprios músicos e entre maestros e músicos, principalmente nos assuntos relacionados aos pedidos de licença e revezamentos, o gerente de orquestra encontra-se, muitas vezes, numa posição delicada, pois nem sempre consegue atender a todos os pedidos, o que provoca insatisfações que recaem sobre sua pessoa. Três pessoas já passaram por esse cargo, que é atualmente ocupado por Alen Biscevic, que veio trabalhar na Osesp a convite do maestro Roberto Minczuk. Alen foi violista da Orquestra de Ribeirão Preto, e conhece muito bem a dinâmica

de funcionamento de uma orquestra. Fala, além de sua língua nativa, o croata, inglês, alemão e português, o que vem a ser fundamental para quem exerce sua função.

### **Inspetor de Orquestra**

A função do inspetor é fazer cumprir o Regimento Interno, principalmente em questões disciplinares. Nas direções anteriores, de Bruno Rocella e Eleazar de Carvalho, não havia tal documento. No decreto nº 1.326, de 22 de março de 1973, baixado pelo então Governador do Estado, Laudo Natel, aprovou-se o Regimento Interno da Orquestra. Porém esse documento somente estabelecia as finalidades da orquestra, especificando que tipo de público deveria atender e instituições com quem deveria realizar parcerias e tratava de sua composição artística e administrativa.

No documento relativo ao atual Regimento Interno, naquele decreto designado como Regulamento Interno, constava das atribuições do Diretor Artístico e Regente Titular elaborar esse estatuto, o que não aconteceu durante a gestão de Eleazar de Carvalho. Portanto, o conhecimento dos deveres e direitos não estava formalmente estabelecido, assim como não havia o foro determinado ao qual o músico pudesse recorrer caso sentisse seus direitos desrespeitados. A figura do maestro atuava, também, como a de um magistrado.

Sob a direção de Bruno Rocella, havia cargo correspondente ao de inspetor, que era o de Fiscal, ocupado então por Francisco A.P. de Moraes.

Durante os anos em que Eleazar de Carvalho dirigiu a Osesp, o cargo de inspetor foi ocupado por Dante Perini, antigo membro do Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo. Dante Perini já ocupava, em 1967, o cargo de Coordenador da Osesp, na gestão de Bruno Rocella. A falta de quadros de músicos exclusivos para a Osesp em seus primeiros anos, momento em que dependia da participação de grande parte dos músicos da OSM, refletia-se, também, na parte da direção artística e administrativa, pois tanto o diretor artístico Bruno Rocella, seu assistente Marcello Mechetti, e o então Coordenador Dante Perini ocupavam postos no Theatro Municipal, mais precisamente no seu Coral Lírico.

A Osesp teve finalmente elaborado seu Regimento Interno após as provas de requalificação que ocorreram em 1997, quando se deu início à formação do novo quadro de músicos. As novas regras já haviam sido anunciadas verbalmente por Neschling, porém a

elaboração desse documento foi um marco para a organização interna das atividades da orquestra e da relação entre maestros e músicos, principalmente. Foram absorvidas partes de regimentos de orquestras estrangeiras de estrutura similar à da Osesp, adaptadas às especificidades da nova orquestra em formação, conforme relata Clóvis Marques:

John Neschling estudou os regimentos de orquestras como as de Nova Iorque, da Suisse Romande, de Estocolmo e da Tonhalle de Zurique para compor a agenda de “serviços” (ensaios e concertos) prestados pelos músicos da Osesp. São, numa temporada, dez períodos de quatro semanas, cada uma com 36 serviços. Os ensaios são diários, em alguns dias mais de uma vez. (1998, Caderno B).

O cumprimento do Regimento Interno, principalmente o controle de presença e horários dos instrumentistas, é uma das principais tarefas do inspetor, que realiza o registro, tanto em ensaios como em concertos, da chegada de cada músico. Caso não consiga localizar um deles, liga para a casa ou celular do mesmo para informar-se do possível atraso ou falta. Algumas vezes é necessária a convocação de um substituto, o que vem a ser uma tarefa do inspetor, em conjunto com a gerência de orquestra.

A figura do inspetor é, assim, indispensável para fazer cumprir as regras de escalação e para manter a disciplina durante os concertos e ensaios.

Existe na Osesp um ritual de entrada no palco, que deve permanecer vazio após a permissão para a entrada do público. Os músicos devem entrar todos ao mesmo tempo, geralmente depois do terceiro sinal, e aguardar a entrada do *spalla* para os procedimentos de afinação. Porém alguns naipes, como os de contrabaixo e oboé, são liberados para permanecer no palco durante a entrada do público para os ajustes necessários na afinação e adaptação das palhetas. Em turnês, em geral, ninguém é liberado para permanecer no palco.

O inspetor deve, também, observar se os músicos estão com a indumentária apropriada. Cada apresentação tem seu traje específico, devendo os homens vestir casaca, com colete ou faixa, gravata borboleta branca e sapato de verniz nos concertos noturnos e terno escuro, com camisa branca e gravata longa, nos concertos diurnos ou vespertinos. As mulheres devem vestir longo nas apresentações à noite e podem usar calça comprida nos concertos em outros horários. Calças jeans são proibidas.

As comunicações orais ou escritas necessárias aos músicos são repassadas pelo inspetor, que avisa o *spalla*, cinco minutos antes do ensaio, que a afinação da orquestra deve realizar-se. O inspetor faz um sinal ao maestro que estiver ensaiando, lembrando-o, um

minuto antes, que está na hora do intervalo ou de encerrar o ensaio, para que este evite passar do tempo regulamentar.

A função de inspetor da Osesp é desempenhada, desde 1997, por Xisto Alves Pinto, 2º Sargento e regente do Coral da Polícia Militar de São Paulo, que no momento está licenciado desse cargo.

### **Equipe de Montagem da Orquestra**

Essa equipe é subordinada ao gerente de orquestra e tem como atribuição principal a montagem da orquestra de acordo com o mapa de palco elaborado pelo regente de cada programação semanal ou concerto extraordinário, o qual deve conter a disposição de cada naipe e, também, o número de instrumentistas em cada naipe da seção de cordas. A montagem da orquestra inicia-se pelo posicionamento das cadeiras, estantes e o instrumental pesado, como contrabaixos, contrafagote, instrumental de percussão, piano, celesta, entre outros, de acordo com a instrumentação das obras a serem apresentadas.

Outra atribuição dessa equipe é a organização do material<sup>68</sup> para os deslocamentos da orquestra para fora da Sala São Paulo. O material é diferenciado, de acordo com o destino e duração do evento, como por exemplo um concerto na capital, fora da sede, um concerto no interior do Estado, ou em turnês, pelo interior do Estado, nacional ou internacional. Precedendo um evento externo, o responsável pela equipe de montagem visita, em companhia de uma pessoa da equipe de Produção, os locais da apresentação, para definir a possibilidade de realização do evento e estabelecer um mapa de palco.

A equipe é composta por três montadores e é chefiada por Luis Carlos Salle.

### **A Composição dos Napes e Salários da Osesp de Hoje**

Conforme mencionado anteriormente, a Osesp de hoje segue um modelo de orquestras alemãs no que se refere ao contingente de instrumentistas em cada naipe, o que se

---

<sup>68</sup>Esse material compreende os *cases* para acondicionamento dos instrumentos, estantes, partituras e roupas de concerto de todos músicos.



reflete na construção de sua hierarquia interna. Na seção das madeiras<sup>69</sup>, por exemplo, há cinco integrantes em cada naipe, sendo dois Solistas, dois segundos, e um quinto músico que toca o instrumento mais grave ou mais agudo daquela família. Assim, tem-se dois primeiros oboés solistas, dois segundos oboés e um corne inglês (instrumento mais grave que o oboé); duas primeiras flautas solistas, duas segundas flautas e o *piccolo* (instrumento mais agudo da família das flautas). Essa formação possibilita aos músicos um revezamento maior, pois são poucas as obras com instrumentação que exige todo o contingente atual da Osesp. É consenso entre os músicos da Osesp que o repertório apresentado pela orquestra é considerado difícil tecnicamente e, levando-se em consideração o número de concertos (três da série de assinaturas por semana), seria muito cansativo e talvez inviável que somente um instrumentista solista se responsabilizasse por essa demanda. É importante frisar que em quase todo o repertório orquestral, os sopros<sup>70</sup>, a percussão, o piano (teclados) e harpa(s) tocam parte solo (única), ou seja, sem duplicação de outros ou de instrumentos do mesmo naipe. Na seção de cordas, geralmente há cinco partes principais: Iº e IIº violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, com a duplicação sendo realizada por todos no naipe, com raras intervenções solo por parte do *spalla* ou solistas. Por esse motivo, os *tuttis* estão na seção das cordas.

Os cargos estão organizados em uma estrutura hierárquica assim composta:

- Categoria especial – dois *spallas* (no naipe de violinos);
- C I (Categoria I) - *solistas* – quatro cargos de violino, dois de viola, dois de violoncelo, dois de contrabaixo, dois de oboé, dois de flauta, dois de clarinete, dois de fagote, dois de trompa, dois de trompete, três de trombone<sup>71</sup>, um de tuba, dois de tímpano, um de harpa e um de teclado. Nos sopros, o *solista* é considerado o chefe do naipe quando estiver tocando a parte principal do programa da semana; por exemplo, quem estiver tocando a parte de Iº oboé na *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, obra que requer cinco oboístas (incluindo o corne inglês);

<sup>69</sup>Naipes da flauta, oboé, clarinete e fagote.

<sup>70</sup>Dividem-se em duas famílias: madeiras e metais, esta última composta pela trompa, trompete, trombone e tuba.

<sup>71</sup>O trombonista baixo da Osesp também está inserido nessa categoria, o que não é comum na maioria das orquestras.

- C Ia – *co-solistas* da seção das madeiras (um de *piccolo*, um de corne inglês, um de clarone e um de contrafagote), categoria existente somente nessa seção e que implica uma remuneração diferenciada;
- C II - *co-solistas* nos metais (dois de terceira trompa, um de terceiro trompete e um de segundo trombone assistente de *primeiro trombone solista*) e *concertinos*<sup>72</sup> das cordas (quatro de violino, dois de viola, dois de violoncelo e dois de contrabaixo), um de harpa e um de percussão (primeiro percussionista)
- C III - segundos dos naipes de sopros (dois de flauta, dois de oboé, dois de clarinete, dois de fagote, dois de trompa (4ª trompa), um de trompete (4º trompete), um de trombone, três de percussão);
- C IV - *tuttis*, sendo que essa última categoria só existe na seção das cordas e os cargos estão distribuídos em 25 violinos, dez violas, nove violoncelos e seis contrabaixos.

No total, a Osesp, se completa, teria 128 instrumentistas. Atualmente<sup>73</sup>, nos sopros há somente um cargo ainda vago, de 4º trompa, e nas cordas há 11 posições a serem preenchidas.

Os valores brutos da remuneração mensal, vigentes desde o último reajuste de 2004, são os seguintes: Categoria especial, *spallas* - R\$ 14.939,10; C I - R\$ 8.750,00; C Ia – R\$ 8.112,15; C II – R\$ 8.077,05; C III – R\$ 7.597,80 e C IV – R\$ 7.126,14. A remuneração atual, em relação ao dólar<sup>74</sup>, é menor do que no início da reestruturação, quando um músico na categoria C I recebia R\$ 4.800,00, o que correspondia ao mesmo valor nominal em dólares.

## Coro da Osesp

O Coro Sinfônico do Estado de São Paulo foi criado em 1994 pelo maestro Aylton Escobar, então Diretor Técnico da Universidade Livre de Música, instituição à qual esse grupo ficou ligado até ser incorporado, em 2000, pela Osesp, quando passou a se chamar

<sup>72</sup>Os *concertinos* geralmente sentam-se ao lado dos *solistas* ou *spalla* na primeira estante do naipe, e, dependendo da obra, atuam como *co-solistas*.

<sup>73</sup>Dados de novembro de 2005.

<sup>74</sup>O valor do dólar para venda no câmbio livre (cotação do Banco Central), em 3 de novembro de 2005, era de R\$ 2,2516.

Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Nesse processo, seus integrantes passaram por testes de reavaliação técnica<sup>75</sup>.

O Coro da Osesp é regido e coordenado artisticamente por sua regente titular Naomi Munakata, e é dividido em dois grupos profissionais, o Coro Sinfônico e o Coro de Câmara, compostos pelos mesmos cantores.

O Coro Sinfônico possui aproximadamente cinquenta membros<sup>76</sup>. A meta estabelecida de vagas é de oitenta. Todavia, o coro tem experimentado as mesmas dificuldades encontradas pela orquestra, que vem a ser a pequena oferta de músicos qualificados para o padrão exigido, o que não tem permitido completar as vagas existentes. O Coro Sinfônico tem como função apresentar-se nas obras para Coro e Orquestra da programação da Osesp. Dentro desse grupo há um outro menor e mais seletivo (formado por cantores que obtiveram as melhores notas nas audições), o Coro de Câmara, com 35 membros, que possui uma carga horária de trabalho maior e apresenta uma série própria de concertos, quando se apresenta *a capella*, com piano ou com formações instrumentais também de câmara.

O Coro da Osesp conta em sua estrutura artística com um preparador vocal, Marcos Thadeu, e um pianista, Fernando Tomimura. Há ainda quatro monitores<sup>77</sup>, que têm função de chefe de naipe.

A estrutura do Coro da Osesp também engloba dois outros grupos: Coro Infantil e Coro Juvenil. O Coro Infantil, formado em 2000, é regido por Teruo Yoshida e é composto por meninos e meninas de 8 a 15 anos. O Coro Juvenil, criado em 2004, é composto por adolescentes e jovens entre 14 e 17 anos de idade e é regido por Victor Hugo Toro, que substituiu Michel de Souza em setembro de 2005.

## **Programação**

Considera-se a programação de uma orquestra como o reflexo do pensamento da sua direção artística. Pode ser elaborada visando a vários objetivos, dentre os quais pode-se

---

<sup>75</sup>Os integrantes do Coro da Osesp devem realizar audições a cada três anos para permanecer no grupo.

<sup>76</sup>Esse número varia constantemente, pois alguns integrantes não são aprovados nas audições trienais ou saem para trabalhar em outros coros profissionais, em especial o Lírico e Paulistano, do Theatro Municipal de São Paulo.

<sup>77</sup>Viviana Casagrandi (sopranos), Maria Angélica Leutwiller (contraltos/mezzos), Jocelyn Marocolo (tenores) e Nivaldo Araneda (baixos/barítonos).

citar: o desenvolvimento técnico-artístico dos músicos; a formação de repertório da orquestra; o incentivo à música do país onde se localiza o grupo; atração de público maior em virtude de um repertório mais acessível ou educá-lo com um repertório mais ousado ou inédito; apresentação de solistas e maestros de renome; divulgação da música contemporânea e elaboração de séries comemorativas a compositores. Além da concepção do diretor artístico, um fator que pesa no trabalho de uma orquestra é o limite imposto pelo orçamento disponível, pelo contingente e nível técnico-artístico dos músicos.

A seguir serão relatados os programas executados pela orquestra ao longo de sua história, de acordo com a seqüência cronológica.

A primeira fase da Osesp, sob direção de Souza Lima, iniciou-se em 1953, e durou aproximadamente três meses. Segundo Natan Schwartzman, primeiro *spalla* à época, nessa fase a orquestra apresentou-se uma única vez, no Teatro Cultura Artística. O concerto, ocorrido em 18 de julho, foi regido pelo maestro Souza Lima, e no programa constavam as seguintes obras: *Concerto n° 1 para piano*, de Chopin; *Concerto n° 5 “Imperador”*, de Beethoven; *Sinfonia Italiana*, de Mendelssohn, e *Prelúdio e Allegro*, de Pugnani-Kreisler, com orquestração de Souza Lima. Nesse programa o solista foi nada mais, nada menos que o grande pianista Alexander Brailowsky.

Em sua segunda fase que durou de 1964 a 1967, a Osesp, sob direção de Bruno Roccella, tinha como objetivo principal atender o público do interior do estado de São Paulo, segundo determinação do decreto que restabelecera suas atividades. Naquela época, na cidade de São Paulo, a maior orquestra era a Sinfônica do Theatro Municipal, que desenvolvia uma programação estável de concertos sinfônicos e temporadas de ópera. Havia outras orquestras que ensaiavam e se apresentavam com menor regularidade, como a da Rádio Gazeta. A oferta de músicos qualificados, entretanto, não era muito grande, como lembra Bruno Roccella:

Mas os da Gazeta eram os mesmos do Theatro. Antigamente quando se fazia alguma coisa tinha que se pedir: o Theatro Municipal tem a data livre para os músicos? Não vai ter ensaio?...E teve um certo tempo que eu quis parar com essa coisa de duas, três orquestras. Mas nós não tínhamos qualidade. Eu não sei, os músicos eram pouquíssimos naquela época, pouquíssimos. Então nós trabalhávamos, naturalmente, com aquilo que nós tínhamos (S.3)

Essa pequena oferta de músicos qualificados também afetou os trabalhos da Osesp durante um período, quando não só a elaboração de seus concertos dependia da agenda

das outras orquestras, como também o público alvo e o compromisso com excursões pelo interior:

...É que a Orquestra Sinfônica foi fundada justamente para atender o interior. Não havia nada naquele tempo. Esse foi o intuito principal. Então, comentava-se muito que São Paulo tinha uma orquestra (a Municipal), e o interior não tinha nada. Salvo Ribeirão Preto.

...E mesmo o repertório nós tínhamos que nos conservar um pouco no tradicional, porque nós fazíamos muitos concertos no interior, então, sabe, nós tínhamos que levar coisas acessíveis ao público. Aqui nós fazíamos umas coisas um pouco mais – vamos dizer – fortes...trabalhamos com bons solistas, o Tinetti foi nosso solista muito tempo. Fritz Jank. Aquele outro...Jacques Klein. (*idem, ibidem*)

De uma conversa informal com Rocella, muitas outras informações surgiram sobre esse período, que aqui transcrevemos:

**AM – Então o senhor regia todos os concertos, não tinha nem verba para contratar também maestros convidados?**

Raro, raríssimo. Eu me lembro do Camargo Guarnieri, naturalmente eu dei uns dois ou três concertos para ele reger. O Federowski<sup>78</sup> também regeu alguns concertos, o Mechetti<sup>79</sup> também regeu alguns concertos. Mas não podíamos, não tinha verba para contratar.

**AM – Só verbas para solistas?**

Sim, para solistas, e mesmo assim era uma dificuldade. Porque eu sempre impus uma coisa: os nossos concertos em São Paulo pelo menos têm que ter um solista. Ah! Era difícil. E nem todos foram com solista.

Rocella mostrou que já havia uma preocupação em divulgar o repertório de compositores brasileiros, algo que se tornou uma marca da Osesp em todos períodos de existência. Assim, ele afirmou:

Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri nós fizemos muito, Nepomuceno, Mignone. Quem mais? Sei que Camargo Guarnieri nós fizemos bastante; fizemos também aquela abertura do Quarto Centenário que ele escreveu. Fizemos uma ópera dele tipo concerto...o Pedro Malasarte (...) em forma de concerto. Foi ele que regeu. Eu convidava, na medida em que eu podia, eu convidava. Eu sabia que o músico tinha que ter também contato com outros maestros. É lógico. Precisa variar. Todos vão trazer benefícios. Um melhor, outro, vamos dizer, um pouquinho “menos melhor”...(risos) Mas o músico precisa disso, da variação com vários regentes, que vêm com várias tendências

<sup>78</sup>O maestro Bernardo Federowski foi regente assistente de Souza Lima na Osesp em 1953

<sup>79</sup>Marcelo Mechetti foi regente assistente de Bruno Rocella na Osesp de 1964 a 1967 e maestro titular do Coral Lírico do Theatro Municipal de São Paulo.

também. Agora, sobre programa não havia muita variação. Fazíamos um tour de force para ensaiar, porque vira e mexe nós tínhamos algum concerto. Quando a gente dava algum concerto fora eram duas ou três folgas que a gente tinha que dar; pagava-se dessa forma também. Para fazer, por exemplo, Debussy ou coisinhas mais elaboradas, levava muito tempo.

Nesse período dos anos 60 iniciou-se o que se poderia chamar de perfil quase vocacional das orquestras paulistanas. Assim, a Sinfônica do Theatro Municipal, com sua sede estruturada para produções líricas e seus integrantes, tanto instrumentistas como coralistas, em sua maioria italianos ou descendentes, prestigiando as montagens de ópera; a Osesp, dedicava-se ao repertório sinfônico tradicional europeu e de compositores brasileiros.

Em sua primeira formação em 1964, a Osesp contava com 45 integrantes fixos, número que não permitia explorar um amplo repertório. Em 1967, alcançou o número de 76 integrantes. Porém, segundo o Secretário de Governo Juvenal Rodrigues de Moraes:

É pensamento do Governador Adhemar de Barros, que acompanha com o maior interesse, o desenvolvimento da Orquestra Sinfônica Estadual, elevar o número de professores para oitenta e dois, no próximo ano, dando, assim, a São Paulo, uma orquestra à altura da sua riqueza e do seu elevado grau de cultura. (PROGRAMA da Osesp, 3-11-1964)

A leitura desses programas mostrou que a orquestra não executava obras do repertório do período da transição do século XIX para o XX, como obras de Richard Strauss, Gustav Mahler, Igor Stravinsky e Dmitri Shostakovich, só para citar alguns.

Algumas razões podem ser levantadas, entre elas o número insuficiente de músicos, a dificuldade técnica dessas obras, a falta de verba para o pagamento de aluguel de partituras de obras que ainda não haviam caído no domínio público, a distância do cenário internacional e a pouca afinidade do maestro Roccella com aquele repertório. O curto tempo de trabalho desenvolvido, três anos, também deve ter contribuído. Reconhece-se que uma orquestra precisa passar pelo repertório tradicional, em especial o do período clássico, para formar sua sonoridade e realizar e aperfeiçoar o aprendizado das especificidades do trabalho em grupo. Outra razão (para a limitação de repertório), já exposta na fala de Roccella acima, era a falta de tempo para ensaios de peças mais elaboradas, pois como a orquestra viajava muito, seus músicos eram recompensados com folgas, o que diminuía o número de ensaios.

Dentre as maiores obras executadas pela Osesp naquela época constam: a *Sinfonia nº 5*, “*Novo Mundo*”, de Dvorak; a *Sinfonia nº 4*, de Brahms; a *Sinfonia nº 6*, “*Patética*”, de Tchaikovsky; de Respighi, os *Pinheiros de Roma*; de Lizst os *Prelúdios*; o *Capricho Espanhol*, de Korsakov; de Wagner, a Abertura *Os Mestres Cantores*; e de Prokofiev, a *Sinfonia Clássica*.

Em sua terceira fase, reorganizada sob a direção de Eleazar de Carvalho, a programação da Osesp reflete as dificuldades do início. Algumas delas já haviam sido vividas pela orquestra na fase anterior, como, por exemplo, a pequena oferta de músicos qualificados, falta de espaço físico adequado para ensaios e concertos e para o setor administrativo, problemas burocráticos para a contratação de músicos, solistas e maestros convidados. O arquivo também era um grande para elaborar uma programação, pois o acervo de partituras ainda estava em estágio incipiente de formação, segundo relata o violinista Ayrton Pinto:

Tive muito trabalho com o Eleazar para a orquestra começar, [foi] de uma maneira muito difícil; [até] junho não tinha músicos suficientes. Nesse período, o Eleazar marcou concurso em que eu participei com ele [da seleção] das vagas da orquestra; mas poucos puderam ser aproveitados, porque muitos nem liam música e outros nem sabiam afinar os instrumentos de sopro, metal ou cordas. Então aproveitaram-se os músicos que eram da Estadual antiga primeiro e mais alguns.. (S. 6, p. 2).

O maestro Eleazar de Carvalho, no início de seu trabalho frente à Osesp, experimentou algumas das dificuldades que Roccella mencionou, como a necessidade de contratar músicos do Theatro Municipal para viabilizar as apresentações. Esse procedimento foi constante, variando de intensidade, até 1982, quando a Osesp completou seu próprio quadro de músicos e as duas grandes orquestras da capital passaram a ensaiar no mesmo horário, como lembra Ayrton Pinto:

Eleazar começou a orquestra, não me lembro da semana – em junho, e começou a preparar a orquestra. Nessa época, ensaiavam todas as cordas de manhã e à tarde ele ensaiava a orquestra completa, porque usava uns 70% de músicos do Theatro Municipal que só podiam ensaiar à tarde. E naquela época havia uma compreensão maior entre o Eleazar e o Municipal. Depois ele se tornou diretor da Orquestra do Municipal e a programação não coincidia, então ele podia ter a programação dele e o Municipal também, então os músicos tocavam nas duas orquestras. (*idem*, p. 3)

Apesar das grandes dificuldades desse começo em 1973, a orquestra iniciou sua participação no Festival de Campos do Jordão, ano em que Eleazar de Carvalho assumiu a Direção Artística daquele evento. A Osesp realizou cinco concertos em Campos do Jordão, no Auditório Frei Orestes, dos quais dois dirigidos pelos alunos da classe de regência do Festival. No programa de inauguração do Festival daquele ano pode-se observar uma característica de Eleazar de Carvalho ao elaborar uma programação: a ênfase em apresentar obras de compositores brasileiros. Nesse programa, a orquestra executou obras de Gilberto Mendes, Edino Krieger e Marlos Nobre. Também naquele ano ficou evidenciada a integração entre a Osesp e o Festival, pois os participantes da classe de regência do maestro tiveram a oportunidade de dirigir a orquestra em dois concertos. A Osesp atuou, então, como “orquestra residente” em Campos do Jordão, o que provavelmente foi uma fórmula trazida por Eleazar do Festival de Tanglewood. A orquestra permaneceu por uma semana no Festival, quando ensaiou e se apresentou sob a batuta de Eleazar de Carvalho e de sua classe de regência.

Ainda em 1973, cinco apresentações fizeram parte da programação da orquestra na capital: uma de gala no Theatro Municipal, uma no Parque Ibirapuera, dois concertos em igrejas e uma no Theatro São Pedro. Houve concertos por cidades do interior, divididos em duas grandes excursões: a de “Outubro”, que durou de 2 de outubro a 3 de novembro, durante a qual a orquestra percorreu doze cidades, e a “Natalina”, de 30 de novembro a 22 de dezembro, quando a Osesp apresentou o Oratório *Infância de Cristo*, de Berlioz, com encenação.

A partir de 1974, o maestro lançou as bases de uma fórmula de programação que se tornaria uma marca da Osesp naquela fase. Assim surgiram as séries Concertos para a Juventude e Encontros com J.S. Bach, que posteriormente se transformaria em Encontros com o Barroco. Na série Concertos para a Juventude estava inserido o concurso Jovens Solistas, realizado anualmente, e que premiava os vencedores com um concerto acompanhados pela Osesp, no caso de serem instrumentistas ou cantores, ou com a regência da orquestra, se os vencedores fossem maestros. Essa série foi responsável pela revelação de um grande número de jovens talentos brasileiros que vieram a se destacar no cenário musical nacional e internacional, como Ricardo Castro, Roberto Minczuk, Fábio Mechetti, Alex Klein, Valéria Poles e a grande maioria dos brasileiros que hoje toca na Osesp. Essa série de concertos foi pensada nos moldes dos Concertos para a Juventude que fizeram muito sucesso no Rio de Janeiro na década de 60, onde o maestro Eleazar de Carvalho dominicamente apresentava-se com a Orquestra Sinfônica Brasileira no Teatro Rex.



Os Encontros com J.S. Bach, em 1974, se dividiram em oito concertos apresentados no Theatro São Pedro em abril daquele ano. Gilberto Siqueira lembra:

Uma coisa, sim, que ele repetia desde o começo, por exemplo, [era a série do] barroco (...) Mas o Barroco ele começava religiosamente todo ano, com dois ou três meses de Barroco mesmo. Uma escola para a orquestra, eu achei que foi. Porque [a música do] Barroco é uma coisa bem transparente, obriga a orquestra a funcionar como nunca. (S.1, p. 11)

De acordo com o prefácio do Programa de Concerto de abril de 1974, escrito pelo Secretário de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, Pedro de Magalhães Padilha, essa série:

Representando iniciativa de grande valor artístico, os “Encontros com J. S. Bach” servirão para difundir ainda mais a obra de um dos mais festejados mestres de todos os tempos e oferecer ao público oportunidade rara de ouvir durante um mês, considerável número de composições que poderão ser comparadas, dentro de um princípio pedagógico, numa comunhão de ideais altamente culturais.(PROGRAMA de Concerto, 1974, p. 3)

Essa série era uma oportunidade para os músicos se apresentarem como solistas, o que acontecia principalmente com os chefes de naipe. Reconhece-se que a prática do repertório orquestral-camerístico contribui para a formação da sonoridade do grupo, além de proporcionar um desenvolvimento da percepção específica que viabiliza a sincronização, o que é fundamental para o aprendizado de tocar em conjunto, sem anular a flexibilidade necessária para o fluxo interpretativo. O *spalla* Ayrton Pinto conta que “Eleazar de alguma maneira fez uma saturação de Ayrton Pinto, eu toquei muito solo, e isso para mim foi ótimo, e foi uma boa experiência, sim” (S.6, p. 4).

Em 1974, a orquestra tinha 62 instrumentistas em seu efetivo, sendo que já contava com onze americanos, todos nos naipes dos sopros, em sua maioria, e percussão. O maestro assistente à época era Tullio Colacioppo. A elaboração da programação dependia, naquele momento, em menor grau, de músicos de outras orquestras.

No ano de 1975, Eleazar de Carvalho assumiu também a Direção Artística do Theatro Municipal de São Paulo, onde a Osesp passou a se apresentar em duas séries que totalizaram quinze Concertos Matutinos e Noturnos, entre 15 de agosto e 5 de outubro. Desses concertos participaram como solistas músicos de destaque no cenário internacional como Paul

Badura-Skoda, Ruggiero Ricci, Pierre Fournier, Jorge Bolet e Magdalena Tagliaferro e regentes como Eleazar de Carvalho, Diogo Pacheco, Gerard Devos, Tullio Colacioppo e David Machado.

A orquestra iniciou o ano com a série Concertos para a Juventude, seguida da série Encontros com o Barroco. Ambas foram apresentadas no Theatro São Pedro até julho, quando a Osesp participou do Festival de Campos do Jordão e do Festival Internacional de Música, Dança e Teatro, de 1º a 31 de julho, no Theatro Municipal. No final de 1975, a orquestra novamente excursionou pelo interior de São Paulo.

No ano seguinte, em 1976, além das já tradicionais séries Concertos para a Juventude, ou Concertos Universitários, Encontros com J.S.Bach e compositores do Período Barroco, Eleazar iniciou a grande série de oito concertos denominados Encontros Sinfônicos de Outono e de Primavera, que foram apresentados no Theatro São Pedro, às segundas-feiras, regidos pelos maestros Eleazar de Carvalho e Diogo Pacheco. Daqueles programas constavam obras de brasileiros como Alberto Nepomuceno, Cláudio Santoro, Almeida Prado e Villa-Lobos; compositores da Segunda Escola de Viena, como Anton Webern e Alban Berg; outros representantes do repertório do século XX como Igor Stravinsky, Witold Lutoslawski e Serguei Prokofiev. Isso demonstrava que uma programação arrojada era oferecida ao público, além do repertório tradicional. Naquele ano a Osesp também realizou concertos comemorativos da Semana da Pátria, promovidos pelos Comandos Militares da Área.

A Temporada de 1977 dividiu-se nas seis etapas a seguir:

**1ª etapa** (março) – Concurso para Jovens Solistas e Concertos Educativos para a Juventude

**2ª etapa** (abril, maio e junho) – Encontros com Beethoven, ciclo de aberturas, concertos e sinfonias

**3ª etapa** (julho) – Festival de Inverno de Campos do Jordão

**4ª etapa** (agosto, setembro e outubro) – Doze concertos noturnos (2ª feira, 21h), precedidos de doze Ensaios Gerais Públicos (sábados, 16h)

**5ª etapa** (novembro e 1ª quinzena de dezembro) excursão pelo interior

**6ª etapa** (dezembro) Celebração Natalina e de São Silvestre

Os Ensaios Gerais Públicos eram realizados de uma forma descontraída e tinham uma função pedagógica, pois o maestro discorria sobre a obra executada e seus compositores,

promovendo uma compreensão maior da música erudita pelo público. Foram importantes também na formação de um público assíduo.

Em 1977, a OSSP, como então era chamada a Osesp, passou a se apresentar em sua nova sede, o Teatro Cultura Artística, o que veio a contribuir, sobremaneira, para o crescimento de seu prestígio junto ao público e no meio musical de São Paulo. Essa era, também, uma sala de concertos com boa acústica. A fase em que a Osesp residiu nesse teatro foi a mais produtiva do período de Eleazar de Carvalho.

O ano de 1977 marcou uma Osesp ampliada com a chegada de novos músicos norte-americanos, conforme relata Ayrton Pinto:

Esses americanos vieram em 1978 [*sic*]. Para eles poderem vir foi um jogo de pingue-pongue muito engraçado e interessante. O Max Feffer ainda era o Secretário da Cultura e esses americanos estavam doidos para embarcar. O Eleazar queria os americanos aqui porque 1978 foi o ano de Beethoven, e ele queria os americanos na orquestra para fazer um belo ano de Beethoven (...) Foi o primeiro ano daquela fase da orquestra que a orquestra foi excelente. Foi muito bom, e tem *tapes* da TV Cultura para você ver... (S.6, p. 8-9)

Há apenas um pequeno equívoco do professor Ayrton Pinto, pois já são passados quase trinta anos: os Encontros com Beethoven aconteceram em 1977. Sobre esse série e sobre a proposta da programação da orquestra, Eleazar de Carvalho escreveu no Programa de Concerto:

A orquestra Sinfônica de São Paulo acaba de encerrar um dos ciclos mais completos até então registrados na história das temporadas de concertos das orquestras de todo o mundo.

Esse ciclo foi dedicado a um único compositor: Ludwig van Beethoven, em comemoração à passagem do sesquicentenário de sua morte. É verdade que nenhum outro compositor (com exceção de Bach, talvez), a não ser Beethoven, teria a força de prender a atenção do numeroso público que prestigiou o ciclo, comparecendo em massa a todos os Encontros.

A Temporada de 1977 da Orquestra Sinfônica de São Paulo, constou, portanto, de 22 Encontros, em 52 récitas, – 10 no primeiro semestre e 12 no segundo -- durante os quais foram executadas 72 obras, interpretadas por 43 solistas (instrumentais e vocais), 6 conjuntos corais, 4 atores e 10 regentes, todas de autoria de um único compositor: Beethoven. (PROGRAMA de Concerto de 5 e 7 de 1977, p. 3)

Os Encontros com Beethoven foram motivo de elogios de grande parte do público, que se manifestou enviando cartas ao secretário Max Feffer. No Programa de

Concerto da 1ª apresentação que fazia parte dos Encontros Sinfônicos de Outono, de 4, 6 e 7 de março de 1978 há uma menção à temporada do ano anterior, intitulada Ecos da Temporada de 1977, que reproduziu parte da carta do Prof. Dr. Raul de Andrada e Silva, da Universidade de São Paulo, na qual ele relata:

Viajei por parte da Europa, entre agosto e outubro, comparecendo a alguns dos espetáculos do maravilhoso Festival de Salzburgo, no qual naturalmente o Mestre de Bonn esteve presente. Passei ainda pela Suíça, a França e a Itália, e em nenhum desses países, em nenhum jornal europeu, durante esse período, encontrei manifestação nem de longe comparável com a celebração que São Paulo devotou ao gênio de Beethoven, graças ao eminente Maestro Eleazar de Carvalho, a quem estendo o meu aplauso e a cuja grandiosa e extensa programação musical V. Excia. prestou irrestrito apoio. Posso, pois, testemunhar sem vanglória e ufanismo, que o meu Estado no caso dessa celebração, deu um alto exemplo a todo o mundo culto. (ANDRADA E SILVA, Carta, 1978)

Com a melhoria quantitativa e qualitativa da Osesp, foi possível ao maestro ousar na programação da Temporada de 1978. Max Feffer, Secretário da Cultura, escreveu na apresentação do Programa de Concerto da Temporada 1978:

A Temporada de 1978, embora dedicada especialmente à Música Brasileira e às comemorações do sesquicentenário da morte de Franz Schubert, reunirá um número expressivo de composições de todas as épocas e autores, encabeçada pela obra considerada a mais importante do século XX – a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. (PROGRAMA de Concerto, 1978, p. 115)

Em 1977, destacaram-se como solistas na programação da orquestra os pianistas Yara Bernette, Nelson Freire, Jacques Klein, Magda Tagliaferro; o violinista Salvatore Accardo; o violoncelista Antonio Del Claro e os cantores Niza de Castro Tank e Assis Pacheco, entre outros solistas. À frente da orquestra estiveram os maestros convidados Alceu Bochino, Henrique Morelenbaum, Roberto Schnorenberg e Volker Wangenheim.

No Programa de Concerto dos Encontros com Beethoven, pode-se observar na programação da Temporada para o ano seguinte que o maestro Eleazar de Carvalho, após somente quatro anos à frente da Osesp, tinha planos audaciosos para a época, como duas turnês, uma nacional, no início do ano e que ocorreu de 4 a 21 de abril, e uma internacional, com dois meses de duração, de outubro a dezembro, que não se viabilizou, mas que reforça a imagem de empreendedor de Eleazar nessa fase de estruturação da Osesp.

No ano de 1978, como reflexo do aumento da qualidade da orquestra e de sua mudança para a nova sede, o Teatro Cultura Artística, a Osesp presenciou um crescimento de público. Passou a repetir o concerto de segunda-feira às terças-feiras, além de manter os *Ensaio Gerais Públicos* aos sábados e as transmissões pela rádio e TV Cultura ao vivo às segundas-feiras, as quais eram gravadas e reapresentadas às quartas-feiras, às 21 horas e aos domingos, às 13 horas.

Durante o mês de julho, foram programados concertos sinfônicos corais com ênfase na obra de Antonio Vivaldi, em homenagem ao 300º aniversário de seu nascimento.

Naquele ano, em especial, a música brasileira foi privilegiada, pois em todos os doze Encontros Sinfônicos do Outono, assim como em dez Encontros Sinfônicos da Primavera foi sempre apresentada uma obra de compositor brasileiro ao lado de uma obra de Schubert. O maestro Eleazar de Carvalho escreveu na apresentação do Programa de Concerto da Temporada de 1978:

A Direção Artística da OSSP programou para cada um dos Encontros que serão realizados durante a Temporada de 1978, uma obra de autor nacional, que o represente no cenário da criação musical brasileira, e o situe, de acordo com a tendência de cada um, em um dos períodos de nossa música; do Barroco do século XVIII até os revolucionários dos nossos dias (...) iniciando com a primeira audição mundial da última obra de Francisco Mignone. Intitulada Nazarethiana, tendo como subtítulo “Impressões Sinfônicas”, a obra foi encomendada ao eminente e octogenário compositor, pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, a fim de celebrar a passagem do seu octogésimo aniversário, o que ocorreu em 1977. (PROGRAMA de Concerto, 3º Encontro, março de 1978, p. 121)

Estiveram presentes como solistas importantes nomes no cenário musical nacional e internacional, como os cantores Aldo Baldin, Lenice Prioli, Martha Herr e Maria Lucia Godoy; os pianistas Arthur Moreira Lima, Bernardo Segall, Vanya Elias-José e Sebastian Benda; o violoncelista Aldo Parisot; o percussionista John Boudler; os oboístas Walter Bianchi e Henry Schuman; e os violinistas Tibor Varga e Ruggiero Ricci. Entre os regentes convidados estiveram presentes Cláudio Santoro, Gustav Meier e H.J. Koellreutter, entre outros.

A temporada de 1979 foi iniciada com a série de apresentações de jovens solistas e de música barroca, destacando-se obras de Bach e Vivaldi; mas o grande destaque daquele ano, segundo o Secretário da Cultura, Antonio Henrique Cunha Bueno, foram os...

Encontros com o Romantismo Sinfônico, quando foi executado pela primeira vez no Brasil, o ciclo das 6 Sinfonias de Tchaikovsky, ao lado dos grandes românticos da literatura musical, como Berlioz, Weber, Mendelssohn, Liszt, Brahms (ciclo da 4 sinfonias), incluindo, obviamente, os românticos brasileiros: Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Alexandre Levy e Leopoldo Miguez. (PROGRAMA de Concerto, 27-8-1979, p. 296)

Ainda nessa Temporada, a orquestra apresentou, durante os Encontros Sinfônicos da Primavera, a síntese de onze óperas de Wagner, em forma de oratório, juntamente com obras de compositores brasileiros, como Almeida Prado, Ernst Wiedmer, Lindemberg Cardoso, Cláudio Santoro, Jaceguay Lins, Nilson Lombardi, Bruno Kiefer, Mário Ficarelli, Sérgio de Vasconcelos Correia e Brenno Blauth. Outros ciclos apresentados na programação de 1979 foram os concertos de piano de Rachmaninov, Chopin e Liszt.

No Programa de Concerto de 1982 dos Encontros Sinfônicos de Outono, o maestro Eleazar de Carvalho, fazendo uma retrospectiva da programação da Osesp, comentou uma novidade lançada para a temporada de 1979:

Os Encontros com o Romantismo Sinfônico [apresentam] programas esses precedidos por prelúdios poéticos, quando o príncipe dos poetas brasileiros – Paulo Bonfim – declamou 27 poemas de sua autoria, iniciando cada um dos concertos dessa série. (*idem*, p. 294)

O ano de 1980 foi considerado especial pelos músicos, quando se apresentou, pela primeira vez no Brasil, o ciclo das dez sinfonias de Gustav Mahler, mais os seus *Lieder*, na série Encontros Sinfônicos da Primavera, em comemoração ao 120º aniversário de nascimento do compositor. Esse ciclo das obras de Mahler representam, especialmente para os instrumentistas dos sopros, um grande desafio técnico. Eleazar prestigiava os músicos brasileiros, o que o levava a assumir riscos quando convidava um deles, tidos como celebridades para reger a Osesp. Isso aconteceu algumas vezes e é lembrado por muitos instrumentistas que tocavam na orquestra em 1980, como o *spalla* Ayrton Pinto, em uma passagem pitoresca:

Lembro de uma que te contei da Sexta de Mahler, que acho que você já estava na orquestra? (...) em que o Koellreutter foi chamado para reger a Sexta Sinfonia de Mahler. Os ensaios foram caóticos, eu e vários músicos, as primeiras cadeiras, estávamos em Belém do Pará com o Eleazar que ia reger um concerto. Na sexta-feira foi impossível, saía fumaça da cabeça do Koellreutter, e ele esperneava de tudo que era lado e os músicos não entendiam o que ele queria, e ninguém conseguia tocar, e ele finalmente desistiu de reger. O Eleazar teve, nós

tivemos que voltar correndo no meio da noite, antecipar o concerto [em Belém] para um dia antes e embarcar domingo à noite para ensaiar segunda-feira de manhã e ele [Eleazar de Carvalho] reger à noite, segunda-feira. De modo que passagens assim que são pitorescas na história da orquestra, assim como, de vez em quando, você tinha regentes que não sabiam reger, e você ouvia músicos dizendo; “baixa a mão”, porque era o quarto tempo de um compasso quaternário, aquela mão não baixava nunca para o primeiro tempo (...) E Eleazar dava chance a muita gente para aparecer como regente: jovens que estavam começando, regentes que já tinham regido outras orquestras, mas não regiam bem. Eleazar dava uma mão a essa gente toda. E isso realmente era louvável por parte dele. (S. 6, p. 14)

A série Encontros com o Barroco reuniu um número expressivo de obras de Bach, Vivaldi, Lobo de Mesquita e Haendel. Os concertos da série Encontros Sinfônicos de Outono foram orientados para as celebrações do sesquicentenário da morte do Padre José Maurício. Os Concertos para a Juventude, como tradicionalmente vinha acontecendo, prestigiaram o talento de vários jovens instrumentistas, cantores e regentes.

Em 1981, a Osesp contava com novos músicos que passaram nas provas de seleção que aconteceram no começo daquele ano e no final de 80. Eram de uma nova geração de músicos brasileiros, e vieram substituir alguns dos americanos que haviam partido. Naquele ano a orquestra realizou uma grande turnê brasileira, pelos estados do sudeste e nordeste e por Brasília, finalizando-a com três concertos no Rio de Janeiro.

Para a temporada de 1981, o maestro Eleazar deu início à programação com a série Encontros com Jovens Solistas, com dez concertos, integralmente compostos por vencedores do concurso. Esses concertos ocorriam duas vezes por semana, durante os meses de março, abril e maio, intercalados por apresentações dos Encontros com o Barroco.

Em seguida, nos Encontros Sinfônicos de Outono, foram apresentadas obras especialmente escritas para essa série, muitas delas regidas pelos próprios compositores, como Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Souza Lima e Francisco Mignone. Nessa série, Eleazar de Carvalho programou obras de compositores que foram classificados por ele em três categorias:

- **do Período Colonial** : Padre José Maurício
- **da Primeira Escola** – O Romantismo: Francisco Braga, Alexandre Levy, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald

- **da Segunda Escola** – O Modernismo: Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Flávio Oliveira, Cláudio Santoro, Souza Lima, Villa-Lobos e Ernest Wiedmer.

Na série Encontros Sinfônicos da Primavera constou o ciclo das principais obras de Bela Bartók, outro grande desafio técnico imposto aos músicos. Das apresentações desse ciclo também fizeram parte obras de compositores contemporâneos como Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Celso Chaves, Nilson Lombardi, Eduardo Seincman e Flávio de Oliveira, entre outros. A programação desse ano prestigiou, sobremaneira, a música brasileira de todos os períodos.

No primeiro semestre do ano de 1982 participaram dos Encontros com Jovens Solistas trinta vencedores do Concurso para Jovens Solistas –18 pianistas, dois fagotistas e um representante de cada um dos seguintes instrumentos: flauta, oboé, clarineta, trompa, violino, violoncelo, contrabaixo e cravo, além de um cantor e três maestros.

Nesse ano aconteciam vários ciclos. Os principais eram os que lembravam a passagem do 250º aniversário de nascimento de Joseph Haydn e do centenário de nascimento de Igor Stravinsky. De acordo com a maioria dos maestros, Haydn vem a ser, juntamente com seus contemporâneos, um compositor cuja obra é fundamental para a formação da base sonora de uma orquestra, já que sua música possui uma transparência que revela a acuidade técnica dos executantes. Stravinsky, por sua vez, compõe obras que exigem um alto controle técnico e rítmico, e é mais um grande desafio para uma orquestra, em especial para a Osesp de então. Esse era um repertório que o maestro Eleazar regia com muita segurança, inclusive de memória, em especial a *Sagração da Primavera*, que era seu “carro-chefe”. Uma explicação para essa facilidade com esse tipo de repertório vem do *spalla*, o violinista Ayrton Pinto:

Muito da história dele é inventada. Mas de qualquer maneira, o início da vida dele não foi fácil, e que ele passou no Rio pelos fuzileiros navais e a Banda, isso é verdade. E depois ele lutou muito para chegar onde chegou, mas teve muita ajuda na década de 40 ... não se iluda, (...) porque viram o que ele era capaz de fazer. E com isso o Eleazar desenvolveu ... uma coisa inata nele, o ritmo da música, e ele era capaz de fazer tempos diferentes na frase com cada mão, cada pé e na boca, também, solfejando. Sabe, ele tinha uma polirritmia dentro do corpo dele que era uma coisa fenomenal. Então para ele ritmo dentro da música era primordial, daí então que, às vezes, as frases eram muito rítmicas e não melódicas (...) Stravinsky ele fazia maravilhosamente bem (...) ele fazia que era uma maravilha. *Petrushka* com ele era ótimo também. (S.6, p. 18-19)



Outro músico de destaque no cenário musical brasileiro compartilha da mesma opinião de Ayrton Pinto a respeito de Eleazar de Carvalho e sua afinidade com a obra de Stravinsky. Roberto Tibiriçá diz:

O maestro tinha no pulso, no ritmo, seu grande potencial. Ele era imbatível quando regia, por exemplo, um Villa-Lobos, um Stravinsky. Eu me lembro do penúltimo Festival de Campos do Jordão de que ele participou, onde regeu a *Sagração da Primavera* de memória. Isso é que me empolgava no Eleazar (*Revista Concerto*, 96, p. 9)

Nos Encontros Sinfônicos de Outono foram programadas sinfonias de Haydn e o ciclo dos cinco concertos para piano de Beethoven, intercalados com obras de compositores contemporâneos, brasileiros e estrangeiros, assim como obras de Stravinsky. Nos Encontros Sinfônicos da Primavera novamente mesclaram-se obras de Stravinsky, com as de compositores contemporâneos brasileiros e estrangeiros. No programa de concerto da temporada de 1983, o Eleazar de Carvalho escreveu sobre o ano anterior: “E por fim, mas não por último, obedecendo ao intervalo de cinco anos, a Osesp apresentou novamente o esperado Ciclo dos 5 concertos para piano e orquestra, das 4 Leonoras, o Concerto para Violino e das 9 Sinfonias, do eterno Beethoven”.

Foi realizado, de 1º a 31 de maio de 1983, o Festival do 10º Aniversário, que marcou as comemorações de aniversário de dez anos da última reativação da Osesp. O Festival foi dedicado à música brasileira, com apresentações diárias de música de câmara, recitais, concertos corais e sinfônicos. A Osesp tocou na abertura e encerramento do evento.

Seguindo a tradição estabelecida naquela primeira década, programaram-se as séries Encontros com Jovens Solistas, Encontros com o Barroco e Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera. Foram programadas obras de Rameau, por ocasião dos 300 anos do nascimento desse compositor, além dos seguintes ciclos: concertos para piano e orquestra de Rachmaninov (110º aniversário do nascimento); seis sinfonias de Tchaikovsky (90º aniversário da morte) e da obra de Brahms (150º aniversário do nascimento); a ópera *Tristão e Isolda* em forma de concerto (centenário da morte de Wagner); o *Réquiem*, de Verdi (170 anos do nascimento); compositores representantes da Primeira e Segunda Escola Vienense (centenário do nascimento de Webern).

Como de costume, as séries Encontros com Jovens Solistas e Encontros com o Barroco iniciaram a Temporada de 1984. Para a série de música barroca foram selecionadas obras de Vivaldi, Haendel, Gabrieli e de membros da família Bach, entre outros. Para os

Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera foram programadas obras de Mendelssohn (175º de nascimento) e Villa-Lobos (25º aniversário da morte). De Mendelssohn constaram da programação o ciclo das cinco primeiras sinfonias e os concertos para violino, piano, concerto duplo para violino e piano e a obra *Sonhos de uma Noite de Verão*.

No prefácio do Programa de Concerto de 1984, Eleazar reafirmava sua disposição em dar continuidade a uma tradição já estabelecida na Osesp: “A música brasileira, tanto a tradicional como a inovativa e experimental, continuará a ser considerada com a mesma importância já revelada nos anos anteriores”.

A crítica especializada de jornais valorizava a regularidade da programação da Osesp e, ao mesmo tempo, expunha as dificuldades de contratar artistas estrangeiros, o que também, segundo o crítico Ênio Squeff, poderia ter um lado positivo:

Das orquestras brasileiras, a Osesp é uma das únicas que segue à risca as obras que programa. Tivesse lido a matéria, quem fosse ao concerto à noite saberia que neste ano a Osesp fará primeiras audições com obras de Rodolfo Coelho de Souza, Cláudio Santoro, Gilberto Mendes e Koellreuter, entre outros; e que neste ano atuarão como solistas da orquestra os pianistas Roberto Szidon, Giuliano Montini, os violinistas Elisa Fukuda, Paulo Bosisio, os violoncelistas Peter Daeulsberg e Zigmunt Kubala, só para citar alguns.

Muitos solistas eram previsíveis: são grandes instrumentistas. Outros comparecem na lista também por sua condição de brasileiros; ao que parece o Brasil terá dificuldades de importar músicos pagos em dólares. Ao menos, sob este aspecto, o governo do General Figueiredo defende os interesses nacionais. (SQUEFF, 1984)

O tema dos Encontros com o Barroco de 1985 foi “J.S.Bach, Händel e Scarlatti 300 anos depois”. Essa série, que vinha se realizando desde que o maestro Eleazar assumira a Osesp, foi interrompida nesse ano e só mais uma única vez reeditada, em 1995, enquanto a série Encontros com Jovens Solistas permaneceu até 1996, último ano da direção de Eleazar de Carvalho.

Nos Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera foram celebrados o centenário de Alban Berg e o 175º aniversário de nascimento de Robert Schumann. A música brasileira enfocada naquele ano foi de compositores da escola paulista de música contemporânea, como Camargo Guarnieri, Olivier Toni, Eduardo Seincman, Gilberto Mendes, Mário Ficarelli e Rodolfo Coelho de Souza.

Em 1986, a Osesp passou a ter a colaboração de mais um regente assistente, Roberto Tibiriçá que, informalmente, assumiu esse posto no qual permaneceu até 1993 quando, após um desentendimento com o maestro e a diretoria da Aposesp de então, resolveu pedir a interrupção de seu trabalho junto à orquestra.

Nessa temporada, um dos compositores homenageados foi Carlos Gomes, por ocasião do sesquicentenário de seu nascimento. Durante os Encontros Sinfônicos de Outono a orquestra executou as aberturas e árias de várias de suas óperas e a íntegra da ópera *O Guarany*.

Outro compositor celebrado foi Liszt, no centenário de seu nascimento. De sua autoria foi programada a série de *Poemas Sinfônicos*, os dois *Concertos*, a *Dança Macabra* e a *Fantasia Sobre Temas Húngaros*, peças para piano e orquestra. Outro homenageado foi Carl Maria von Weber, lembrado pela passagem de seu bicentenário de nascimento, com a execução de suas aberturas de óperas. Gustav Mahler foi mais um compositor focado naquele ano. A Osesp executou suas sinfonias pares, com exceção de sua *Sinfonia nº 8*, durante os Encontros Sinfônicos da Primavera.

Outro acontecimento importante naquele ano marcou os rumos da Osesp: foi a inauguração da Sala Copan, que se originou da reforma do antigo Cine Copan, e que veio a se tornar sede da orquestra. Esse fato aconteceu durante o governo de Franco Montoro, cujo Secretário da Cultura era o poeta Jorge da Cunha Lima.

O concerto de inauguração, em 20 de outubro, foi na verdade executado pela Orquestra de Câmara da USP, que acabara de estreiar. À Osesp coube, naquele evento, tocar somente o Hino Nacional Brasileiro. O aspecto negativo que se vislumbrou no decorrer das atividades foi que essa sala de concerto não contava com espaço para a parte administrativa, arquivo ou camarins para os músicos. Era pequena, aproximadamente 800 lugares, e não dispunha de sistema de ar-condicionado, não oferecia conforto ao público e nem estacionamento de fácil acesso. O trompetista Gilberto Siqueira relata sobre esse fato:

Mas a [saída do] Cultura Artística foi um erro. Saímos de lá, não perdemos... Deixaram de renovar o contrato com a gente, a Secretaria[de Cultura], dizendo que a gente ia ter um lugar que a Secretaria ia comandar, que seria o Copan (...) Esse tipo de decisão foi um julgamento absolutamente amador (...) Nunca baseado em referências específicas, profissionais. (S.1, p. 25)

O ano de 1987 foi dedicado às comemorações do centenário de nascimento de Villa-Lobos. Ao longo do ano, nas séries Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera foram apresentados seus ciclos de Bachianas, concertos para piano e orquestra, as sinfonias e os choros. O formato das apresentações era diversificado, podendo constar do programa somente obras de câmara, combinação de obras camerísticas com concertos e obras sinfônicas, ou integralmente compostas por obras sinfônicas.

Naquele ano também foi homenageado o compositor Camargo Guarnieri, pela passagem de seus 80 anos, em um concerto em São Paulo e no Festival de Campos do Jordão; obras de outros compositores foram também tocadas, como obras de Marcos Câmara (regidas pelo autor) e de Joly Braga Santos, em dois concertos, em São Paulo e Santos, no Festival Música Nova.

Ao mesmo tempo, inaugurou-se a série de concertos Música nas Arcadas, que era apresentada no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, enquanto a série Concertos para Juventude passou a ser realizada aos domingos pela manhã. Esses concertos aconteceram ao longo do ano todo. Ainda nesse ano, a Osesp realizou uma pequena turnê pelo Brasil, apresentando-se nas cidades de Blumenau, Porto Alegre, Curitiba, Joinville, Belo Horizonte, Campo Grande, Salvador e Vitória.

Problemas políticos marcaram o ano de 1988, por conta de atritos entre a atriz Bete Mendes, recém-nomeada Secretária de Cultura pelo então governador Orestes Quércia, e o maestro Eleazar de Carvalho. Ayrton Pinto lembra quando esses problemas culminaram com o desligamento de Eleazar do Festival de Campos do Jordão:

Quando o Eleazar foi fazer Campos do Jordão naquele ano, a Bete Mendes resolveu que deveria ter uma comissão da Secretaria trabalhando junto com ele. O Eleazar sempre foi ditador. Ele fazia toda a programação de tudo que ia acontecer em Campos do Jordão (...) Ele chegou a um ponto finalmente que parece que tinha um membro da comissão (...) que foi falar com o Eleazar e houve uma briga qualquer. Aí o Eleazar foi para a Bete Mendes e disse: “está aqui a minha demissão de Campos do Jordão”. Em vez dela lutar para o Eleazar ficar, que era o nome na época, ela assinou: “eu aceito” (...) no mesmo dia ela me chamou para ir ao gabinete dela e me disse: “olha, aconteceu isso, isso e isso. Você vai continuar sendo coordenador de Campos do Jordão?” Eu virei e disse: “eu vou pensar... e te respondo” Aí resolvi que ia, sim. (...) Aí o Eleazar resolveu não falar comigo durante algum tempo. Mas eu virei para ele e disse: “Maestro, o que eu ganho aqui não dá para sustentar minha família. Eu tenho que ir atrás do dinheiro. No momento, dinheiro é Campos do Jordão (...) Eu perdi tudo que [tinha] nos Estados Unidos e vim atrás de um sonho, da orquestra que o senhor prometeu fazer no Brasil, e não fez” (S.6, p. 17)

Esse desligamento da direção do Festival de Campos do Jordão acabou afetando as atividades do maestro Eleazar de Carvalho na Osesp; os músicos sentiram sua constante ausência, conforme relata Gilberto Siqueira:

Mas eu acho que a coisa principal nesse período que você está falando, no declínio do trabalho do Eleazar, aconteceu quando eles tiraram Campos do Jordão da mão dele. Porque o Eleazar passou a vida dele com o ideal didático na mão. Até os ensaios que ele fazia quando tinha mais tempo, ele mais falava que regia, ele gostava de fazer isso. Então, a história de ensinar, de lecionar era uma coisa básica para ele. (...) Então quando tiraram Campos do Jordão dele foi um golpe muito forte para ele. Ele pensou em outros festivais, mas a primeira reação dele foi realmente pegar a cadeira de professor... na Juilliard. Ele foi catedrático de regência na Juilliard. E depois disso na Yale. Então ele entrou ocupando o tempo e energia dele e foi deixando de lado aquilo [a Osesp]. Ele chegou a concessões em termos de disciplina aqui embaixo [Brasil] inacreditáveis (...) Aí, quando ele não estava mais presente, na briga de todos os dias, a coisa desandou mesmo... o local de ensaio... me lembro como se fosse hoje o dia que a orquestra foi para o Copan, estava tudo ruim mesmo. (S.1, p. 25)

O maestro passou a se ausentar por longos períodos, porém, não mais do que três meses, para não configurar abandono de emprego. Pode-se perceber isso observando o intervalo de tempo entre um concerto e outro da Osesp por ele regido. Eleazar regeu no dia 26 de março e somente retornou ao Brasil para reger a orquestra na semana do dia 27 de junho. Permaneceu aqui em São Paulo durante os meses de julho e agosto, período de férias acadêmicas na Universidade de Yale e retornou aos Estados Unidos para o início do ano letivo; voltou para reger a Osesp em um concerto no Clube Hebraica, em 5 de setembro, e novamente se ausentou por mais dois meses e meio.

A programação da Osesp naquele ano de 1988 teve uma nova edição dos Encontros com Beethoven, um Festival Brahms e a série Romantismo, dedicada à obra de Mendelssohn, Bruch e Schumann. Os Concertos para a Juventude passaram a acontecer aos sábados pela manhã, o que demonstraria a falta de regularidade na apresentação dessa série, que fora anteriormente realizada aos domingos e às segundas-feiras. Essa irregularidade pareceu ter afastado uma parte considerável do público. Naquele ano foi comemorado, em dois concertos com suas composições, o bicentenário da morte de Carl Philipp Emanuel Bach.

Um acontecimento pode ser digno de menção, como a execução da *Primeira Sinfonia* de Brahms por três vezes, nos Encontros Sinfônicos de Outono, nos meses de abril, maio e junho.

Com relação à sala de concertos Copan, um problema veio a provocar a interrupção dos concertos da Osesp naquele local entre os meses de abril e setembro: um curto circuito levou ao fechamento da sala e obrigou a orquestra a procurar outro lugar. A orquestra passou a se apresentar, principalmente, no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Largo São Francisco e também no Teatro Sérgio Cardoso, Masp e na Sala Arthur Rubinstein, no Clube Hebraica, o que veio a conturbar não só a agenda dos músicos, mas acarretou problemas no traslado do instrumental, além de requerer a adaptação acústica às diferentes salas e gerar uma provável confusão para o público que desejasse assistir a Osesp, pois era difícil conseguir informação sobre onde se realizaria o concerto, dada a pouca publicidade da programação. Todos esses fatores foram minando a credibilidade da orquestra junto à sociedade e ao meio musical paulista.

A música contemporânea brasileira continuava a ser prestigiada: em dois concertos, em Santos e São Paulo, por ocasião do Festival Música Nova, a Osesp executou obras de Gilberto Mendes, Rodolfo Coelho de Souza e Cláudio Santoro, sob a regência de John Boudler, que viria a participar como maestro da Osesp em outras edições desse festival.

Em maio de 1989 foi inaugurado o Memorial da América Latina, e uma nova opção de local para as apresentações da Osesp foi aberta e com possibilidade de tornar-se sede permanente. Gilberto Siqueira descreve a receptividade dos músicos em relação ao novo espaço:

Aí a gente foi para o Memorial da América Latina... Eu me lembro que a orquestra considerou isso uma grande conquista. Eu me lembro como se fosse hoje da expressão de algumas pessoas: “Nossa, você viu aqui, o clima de concerto?” – quando a gente começou a tocar no Memorial da América Latina. (S. 1, p. 25)

No mesmo ano, a Osesp passou seus Concertos para a Juventude para os sábados ao longo de todo ano; ao mesmo tempo, continuou a se apresentar mensalmente, sempre numa terça-feira, na série Música nas Arcadas. Não havia naquele ano algum ciclo de obras em comemoração a algum compositor. O concerto em homenagem a Marlos Nobre, regido pelo próprio autor, aconteceu por ocasião de seu aniversário de cinquenta anos. O maestro Eleazar programou na série Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera alguns concertos temáticos como: Os três “Bs” da Música Clássica – Beethoven, Brahms e Berlioz; Música Russa – Tchaikovsky, Rachmaninov e Borodin e a Música de Antonio Vivaldi.

Nesse ano, devido a suas atividades pedagógicas nos Estados Unidos, o maestro dedicou somente doze semanas à Osesp. Uma boa lembrança ficou, entretanto, para os músicos da orquestra: a *Sagração da Primavera*, regida por Eleazar de Carvalho na abertura do Festival de Campos do Jordão – uma execução de alta qualidade artística e precisão técnica, com o maestro regendo de cor.

No ano seguinte, em 1990, lembrando os 130 anos de nascimento de Mahler, a programação da Osesp contou novamente com o ciclo das sinfonias do compositor (excetuando somente a *Sinfonia n° 8*), apresentadas nos Encontros Sinfônicos de Outono. Os concertos aconteciam então às segundas-feiras, dia oficial de apresentação da orquestra. Os Concertos para a Juventude foram também inseridos nas segundas-feiras, o que por um lado valorizou o jovem que se apresentasse nesses concertos, mas por outro parecia demonstrar o problema de falta de verba para a contratação de solistas consagrados. Outro problema causado à programação com a inclusão dos Concertos para a Juventude nas apresentações dos Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera foi a repetição de obras, como por exemplo o *Concerto n° 2* de Rachmaninov, que foi apresentado três vezes, em março, abril e agosto.

Um evento significativo foi a realização do VI Festival de Música Contemporânea Brasileira, série de seis concertos integralmente elaborados com obras de compositores brasileiros. Nesse evento, muitos compositores regeram suas próprias obras. Visto como uma boa oportunidade para divulgação daquele repertório, por parte dos integrantes da orquestra a lembrança desse evento foi de execuções de duvidoso nível musical em razão da pouca experiência de alguns compositores como regentes.

O ano de 1991 foi dedicado às comemorações do bicentenário da morte de W.A. Mozart, quando a Osesp executou todas suas sinfonias, a maioria dos concertos para piano, concertos para os demais instrumentos, árias para canto e algumas aberturas, fechando o ciclo com a apresentação do *Réquiem*. A maior parte dos solistas dos concertos para violino, das duas concertantes e dos concertos para instrumentos de sopro eram integrantes da orquestra. Pode-se observar um aumento de público, conforme o relatório<sup>80</sup> elaborado pelo Memorial da América Latina. Ocorreram melhorias na confecção de programas impressos, em papel de qualidade superior ao utilizado nos anos anteriores, e com informações mais completas, como, por exemplo, o acréscimo de currículos dos intérpretes.

---

<sup>80</sup>Nesse relatório consta o levantamento de público presente aos concertos da Osesp de 15 de maio de 1989 até 16 de setembro de 1996.

Os Concertos para a Juventude continuaram a ser apresentados às segundas-feiras, concertos integralmente compostos por obras executadas pelos vencedores do concurso.

Também foi programada pelo maestro Eleazar a Noite Latino-Americana, ocasião em que a Osesp executou obras de Carlos Chaves, Alberto Ginastera, Antonio Estevez e Juan Palácios, sob regência deste último.

Na temporada de 1992, a Osesp seguiu apresentando uma série própria de Concertos para a Juventude, com seis apresentações integralmente formadas pelos vencedores do Concurso para Jovens Solistas. Um grande evento foi o I Festival Panamericano de Música Contemporânea, com sete apresentações inseridas nos Encontros Sinfônicos de Outono, das quais um concerto foi dedicado a Camargo Guarnieri, que regeu suas próprias obras.

A série Encontros Sinfônicos da Primavera não teve um compositor em evidência, porém, como curiosidade, pode-se observar a apresentação da *Sinfonia Novo Mundo*, de Dvorak, por duas vezes, em agosto e outubro, regidas pelo mesmo maestro Roberto Tibiriçá, e a execução quase completa do ciclo das sinfonias de Brahms (só não foi tocada a *Sinfonia n° 3*), sendo que a *Sinfonia n° 1* foi executada em setembro e novembro. O maestro Eleazar de Carvalho regeu durante doze semanas da programação oficial, seguido por Roberto Tibiriçá, regente assistente informal, com nove semanas, e o maestro Diogo Pacheco, com oito semanas.

Por ocasião da comemoração do vigésimo aniversário da última reativação da Osesp, em 1993, foram apresentadas as séries tradicionais formaram a estrutura da programação concebida por Eleazar, como os Encontros com Jovens Solistas, Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera e Festivais de Música Brasileira e Latino-Americana. Assim, nos meses de março e abril foram programados os Encontros com Jovens Solistas; em maio, o Festival de Música Brasileira; em junho, os Encontros com Brahms; em julho, a participação nos Festivais de Campos do Jordão e Itu; em agosto, o Mês Latino-Americano; em outubro, o Mês Rachmaninov, com a integral de seus concertos para piano e a Sinfonia n° 2; em novembro, o Mês Tchaikovsky, com a apresentação das seis sinfonias, concertos para piano, violino e *Variações sobre um Tema Rococó*, *Serenata para Cordas* e *Valsa das Flores* e, finalmente, os Festivais Verdi e Wagner, em dezembro.

O mês de setembro foi dedicado não a um compositor, mas ao centenário de nascimento da pianista Magdalena Tagliaferro. Para essas comemorações foram incluídos nos



programas seus alunos brasileiros que com ela estudaram em Paris, como Sônia Muniz, Gilberto Tinetti, Eda Fiore, Fábio Caramurú, Jairo Grossi, Flávio Varani, Giuliano Montini e Vanya Elias-José.

No mês de maio, a exemplo do que acontecera dez anos antes, realizou-se em São Paulo o Festival em Homenagem à Osesp, com concertos diários de música de câmara, recitais, concertos corais e concertos com a própria Osesp em vários espaços da cidade, como Masp, Theatro Municipal e Memorial da América Latina.

O Coral Sinfônico do Estado de São Paulo<sup>81</sup> foi criado em 1994 como corpo estável da Universidade Livre de Música. Esse novo elemento foi essencial para a Osesp, por se tratar de um grupo profissional, com ensaios e apresentações regulares, que passava a participar dos programas da orquestra. Até então, a Osesp contava com a colaboração de corais formados por amadores, como o Coral Adventista, Coral Evangélico de São Paulo, Pró-Música Sacra, Coral Luther King e Coral Bacarelli, entre outros.

A temporada 1994 iniciou-se com seis concertos, apresentados nos meses de março e abril, compostos integralmente por obras executadas pelos vencedores do Concurso Jovens Solistas. Em seguida a Osesp apresentou o Festival de Música Brasileira, com quatro concertos compostos em sua totalidade por obras de compositores contemporâneos, em sua maioria regidos pelos próprios autores, ou por regentes convidados como John Boudler e Ricardo Duarte.

Em junho, o maestro Eleazar de Carvalho incluiu seus alunos da classe de regência dos Estados Unidos na série de quatro concertos denominada Festival dos “Graduate Fellows”, da Universidade de Yale. A programação seguiu com os Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera, e concertos em comemoração ao sesquicentenário de nascimento de Nicolay Rimsky-Korsakov dos quais constavam suas principais obras sinfônicas, como *O Galo de Ouro*, *A Grande Páscoa Russa*, *Capricho Espanhol*, *Sinfonia Antares*, *Scheherazade* e o *Concerto para Piano*. Nos Encontros Sinfônicos foram executados, também, vários dos mais tradicionais concertos para piano de Tchaikovsky, Brahms, Grieg, Khatchaturian, Chopin, Liszt, Prokofiev, Mozart e Beethoven.

Não sobreviveu muita informação sobre a temporada de 1994. Mesmo os programas que constam no CDM da Osesp não estão completos. Muitos dos dados analisados

---

<sup>81</sup>Em 2001 esse coral foi integrado institucionalmente à Osesp e sofreu uma reestruturação, passando a ser denominado Coro da Osesp.

pelo autor desta dissertação foram conseguidos por meio das anotações realizadas pelo violoncelista da Osesp, Bráulio Marques, em seu pequeno caderno, no qual registrava as obras, regente, data e local das apresentações das quais participava, desde 1985, quando ingressou na orquestra, até o ano de 2000, quando a Osesp lançou sua primeira série de assinaturas.

A programação do ano de 1995 teve início com cinco apresentações dos Encontros com Jovens Solistas, seguidas de oito Encontros Sinfônicos com o Barroco, série há muito tempo não apresentada.

Em alguns dos Encontros Sinfônicos de Outono e Primavera foram inseridos pequenos ciclos da obra de Béla Bartók, em comemoração ao cinquentenário de seu nascimento, e o ciclo das sinfonias ímpares de Gustav Mahler. Intercalou-se o II Festival de Música Brasileira, sobre os quatro períodos da criação musical brasileira, com obras de compositores do Período Barroco, Período Advento ao Nacionalismo, Período Moderno e Período Contemporâneo.

A temporada de 1996 foi a última elaborada pelo maestro Eleazar. Os Encontros para Jovens Solistas iniciaram a programação, intercalados pelos Encontros Sinfônicos de Outono, nos quais se inseriam os ciclos das óperas de Carlos Gomes e as sinfonias de Bruckner (naquele ano comemorou-se o centenário da morte desses compositores). Esses ciclos continuaram a ser apresentados também nos Encontros Sinfônicos da Primavera.

As óperas de Carlos Gomes também foram gravadas para um possível lançamento em CD, o que não veio a acontecer. A programação completa não foi ainda encontrada. Do existente, registra-se que foram apresentadas na seguinte ordem: em abril, *A Noite no Castelo*; junho, *O Guarany*; agosto, *Fosca*; setembro, *Salvador Rosa*; outubro, *Maria Tudor* e novembro, *Lo Schiavo*.

O maestro Neschling, um dos convidados por Eleazar de Carvalho para participar como regente, assim rememorou esse ano:

O Eleazar me telefonou, pouco antes de morrer, me convidando para reger uma sinfonia de Bruckner. Eu disse: “olha Eleazar, eu não faço Bruckner”, até hoje eu não faço. Ele queria que eu fizesse a Nona de Bruckner e Guarany com o Plácido Domingos. O Eleazar me telefonava, muito doente, e eu não queria reger a Osesp, nem como convidado. (S 4, p. 8)

Como já mencionado, o maestro Eleazar encontrava-se com sérios problemas de saúde e convalescendo de uma cirurgia que sofrera nos Estados Unidos. Regeu os primeiros concertos da Osesp da temporada de 1996, e veio a falecer no dia 12 de setembro daquele ano. Naquela semana, a orquestra ensaiava a *Sinfonia n.º 1* de Bruckner, e seu aluno da Universidade de Yale, Hiroyuki Shimizu, regeu o concerto como maestro convidado.

Após o falecimento do maestro Eleazar de Carvalho, logo tiveram início as movimentações políticas para sucedê-lo. O maestro Neschling assim descreve aquele momento:

(...) havia uma guerra de verdade. Eu nem sabia que existia essa guerra, mas havia uma guerra nos bastidores: quem é que vai assumir a Osesp. Aliás, eu não entendo essa guerra porque a Osesp não era nem digna de ser assumida naquela altura. Se nessa altura um daqueles assumisse ela ia ficar igualzinha. (S.4, p. 8)

A crítica de Neschling provavelmente se baseava nas condições da Osesp, marcada pela falta de teatro para ensaios e concertos, músicos com baixa remuneração e pouca perspectiva de apoio do governo do Estado, entre outros problemas que minavam o desenvolvimento da orquestra.

Após a escolha de Neschling pelo Secretário de Cultura Marcos Mendonça, utilizando a lista tríplice elaborada pelos músicos da Osesp, o que foi relatado em capítulo anterior, o maestro Diogo Pacheco, que era o assistente de Eleazar, pediu demissão. Para os concertos que teriam sido regidos por Diogo Pacheco ou Eleazar de Carvalho, foram convidados maestros selecionados por Aylton Escobar, Diretor Técnico da ULM, departamento da Secretaria da Cultura ao qual a Osesp estava vinculada legalmente, e membros da diretoria da Aposesp. Respeitou-se a programação de obras estabelecida por Eleazar de Carvalho para aquele ano e logo foram iniciadas as tratativas para que Neschling assumisse a direção da orquestra.

No final de 1996, Neschling veio a São Paulo para conhecer melhor as condições de funcionamento e o nível técnico-artístico em que se encontrava a Osesp. Foi a partir dessa visita que o projeto de reestruturação, especialmente visando à reavaliação de cada músico, tornou-se uma certeza para Neschling. Com as audições de reavaliação marcadas para o mês de junho, a programação estabelecida para 1997 resumiu-se a dois concertos. O primeiro em 11 de março, regido por Neschling, na Estação Júlio Prestes, com as seguintes obras: de Lorenzo Fernandes, *Batuque* e de Ludwig van Beethoven, a *Sinfonia n.º 7*. Esse evento lançou

o projeto de transformação daquele espaço em sala de concerto. O segundo concerto, realizado em 23 de abril, foi regido por Roberto Minczuk, recém-nomeado Regente Assistente da Osesp, e teve lugar no Memorial da América Latina. Constavam do programa o *Concerto para Violino*, de Beethoven, com o solista Cláudio Cruz, como parte de sua avaliação para permanecer como *spalla* da Osesp reestruturada, e a *Sinfonia n° 5*, de Dmitri Shostakovich.

Outro concerto seria apresentado pela Osesp, sob regência de Silvio Barbato; foi cancelado, porém, pois havia, durante os ensaios, reuniões convocadas por músicos insatisfeitos com o andamento do projeto de reestruturação. Esses músicos tentavam mobilizar os colegas contra a nova direção e, ao mesmo tempo, cancelar as audições marcadas para o mês de junho, que vinham a ser um dos mais importantes itens da reestruturação. Desses momentos, nas primeiras semanas de trabalho como Consultor Artístico, Neschling lembra que...

...na verdade a minha idéia não era parar com a Osesp (...) Era continuar com ela até os exames. Depois eu comecei a ver que cada ensaio da Osesp se transformava em uma assembléia. Lembra? Imagina, se todo mundo sabia que daí a quatro meses ia ter que fazer um exame, e uns apoiavam essa política e outros eram ferrenhamente contra, outros não sabiam direito se queriam ou não queriam. Cada ensaio que tinha era uma discussão interminável; virou uma assembléia a cada ensaio. No segundo ensaio eu me dei conta de que era um absurdo, uma absurdité fazer isso. Aí fui ao Marcos [Mendonça] e falei: “Marcos, nós temos que bancar essa orquestra durante seis meses sem tocar. Mandar eles para casa para estudar. Porque isso além de tudo é um jeito de dizer: “olha, vocês têm seis meses de salário, todos, sem se apresentar, só para tocar [estudar]”.(S 4, p. 18)

Após as audições internas de junho dos então integrantes da orquestra, das quais participaram setenta músicos e foram aprovados 47, a configuração da Osesp revelava uma distribuição desigual entre os naipes. Os naipes de sopros, com exceção do naipe de fagotes, que não teve um único aprovado, contavam com um número de integrantes que permitia a execução de grande parte do repertório; os naipes das cordas, porém, estavam desfalcados, contando com sete violinistas, três violistas, seis violoncelistas e sete contrabaixistas. Mesmo a proporção entre eles apontava para um desequilíbrio.

Novas audições ocorreram, voltadas aos músicos brasileiros e latino-americanos, nas quais foram selecionados mais três violinistas, dois violistas, três violoncelistas, dois flautistas, um clarinetista, quatro fagotistas, três trompistas, dois trompetistas, um trombonista e um percussionista. Assim a orquestra já contava com um número suficiente de integrantes

nos naipes dos sopros e contrabaixos, mas ainda desfalcada nas cordas, principalmente nos violinos e violas. Mesmo com esse contingente, a Osesp realizou alguns concertos, em agosto, no interior do estado e na região do ABC, com um repertório orquestral camerístico, contando com alguns músicos convidados, regidos por Roman Brogli e Roberto Minczuk

Como ainda persistia o problema de desproporção numérica entre os naipes, especialmente nas cordas agudas, e o concerto de estréia sido marcado para setembro, a solução, como já explicado anteriormente em outro capítulo, foi a “importação” de doze violinistas e quatro violistas, selecionados por Roberto Minczuk e Cláudio Cruz, em audições ocorridas na Romênia e Bulgária, organizadas pelo violista romeno Emilian Dascal, músico da orquestra de Saint Gallen, com quem Neschling trabalhara. As audições foram realizadas em universidades de Bucareste e Sofia.

Dessa viagem, um fato curioso pode ser relatado a partir da lembrança de Cláudio Cruz. Após as audições, Cruz e Minczuk foram jantar em um restaurante de Bucareste, onde estava tocando para os clientes um grupo de música cigana no qual havia um violinista que os impressionou. Eles perguntaram a ele se tocava também música erudita, o que o violinista confirmou, dizendo que inclusive estudou por dez anos no Conservatório de Bucareste. Fizeram-lhe o convite para uma audição reservada até o dia seguinte antes das 10 horas da manhã, pois depois desse horário eles partiriam de volta ao Brasil. Às 9 horas o violinista chegou ao hotel e tocou, de forma brilhante, segundo Cláudio Cruz, as *Árias Ciganas* de Pablo Sarasate. O convite para vir ao Brasil foi formulado e hoje ele integra a Osesp. Seu nome é Florian Cristea e é um dos poucos integrantes do grupo que realizou audições em Sofia e Bucareste que ainda permanece no Brasil.

A esse grupo de músicos foi oferecida a oportunidade de participar de uma audição interna para as vagas oferecidas, da qual vários participaram e foram aprovados. Dos dezesseis que vieram então, hoje continuam na Osesp somente três.

Com um grupo de 82 componentes, a orquestra executou em sua estréia, em 12 de setembro de 1997, sob regência de John Neschling e tendo o violoncelista Antonio Meneses como solista, o seguinte programa:

Carlos Gomes, *Sinfonia* da ópera *Il Guarany*; Joseph Haydn, *Concerto em dó maior para violoncelo e orquestra*; Pyotr Tchaikovsky, *Variações Rococó para violoncelo e orquestra*, e Felix Mendelssohn, *Sinfonia n° 4 em lá maior, “Italiana”*.

Na programação daquele segundo semestre, elaborada por Neschling, a Osesp executou, principalmente, obras de Bach, Mozart, Beethoven e Mendelssohn, que não necessitavam de orquestras muito grandes. Os concertos ainda não tinham dias fixos, podendo acontecer às quartas, quintas, sextas ou sábados. Muitas vezes a orquestra apresentava um repertório na quarta-feira, voltava a ensaiar com o mesmo regente e solista um novo programa, somente mantendo a obra principal, para daí apresentar-se no sábado. Era um sistema que exigia muito preparo e concentração por parte dos músicos, como lembra Fábio Cury:

Mas foi um entusiasmo enorme naquela época. Lembro até que nos primeiros seis meses(...) no começo da orquestra, não era um programa por semana, às vezes a cada duas semanas fazíamos três programas e às vezes, quando tinha um solista, ele tocava num dia um concerto e no outro dia ele tocava outra coisa. Então era um ritmo alucinante no começo. (S.5, p. 2)

A programação contava, também, com vários regentes e solistas estrangeiros, mas predominavam os brasileiros. O maestro Neschling, após o concerto de estréia, só regeu mais uma vez no final de outubro, devido a compromissos profissionais assumidos antes de aceitar o convite da Osesp. Sobre sua ausência prolongada, Neschling, em entrevista para a *Revista Concerto*, esclarece:

O convite veio no final do ano passado e eu não posso, em dois meses, abrir espaço suficiente na minha agenda internacional para dedicar a São Paulo. Neste momento eu assinei um contrato de consultor artístico e maestro, pelo prazo de dois anos. Só não sou diretor artístico e [regente] titular porque acho que a orquestra precisa estar bem estabelecida para ter um titular. Neste momento em que a orquestra vai ser reestruturada a as bases ideológicas, estéticas e éticas da orquestra devem ser reformuladas, no momento em que a sala tem de ser reformada, no momento em que temos de chamar músicos de fora, não é necessário ter um titular que fique aqui o tempo todo. O que estou estabelecendo são normas de um organograma parecido com o das orquestras internacionais. Então eu preciso de um regente assistente, que é o Roberto Minczuk, que tem larga experiência com grandes orquestras, é uma pessoa de enorme talento para a regência e foi escolhido pela própria orquestra. (KUNZE, 1997, p. 12)

A orquestra ocupava o Memorial da América Latina como sede para ensaios, concertos e para a parte administrativa. Contudo, causava apreensão nos músicos o fato dos concertos da orquestra, agora re-qualificada e com boa programação e divulgação na mídia, ter em seus concertos um baixo comparecimento do público, semelhante ao dos últimos anos

pré-reestruturação<sup>82</sup>. Nesse ano, um evento especial nessa nova fase da orquestra foi a participação da Osesp com o New York City Ballet, em quatro apresentações no Theatro Municipal de São Paulo.

O *Oratório de Natal*, de J. S. Bach, foi a peça escolhida para encerrar a primeira temporada da “nova” Osesp. Os concertos aconteceram no Mosteiro de São Bento e foram regidos por Martin Sieghart, especialista no repertório barroco e ex-violoncelista do prestigiado grupo Concentus Musicus de Viena.

Outra mudança significativa foi a instituição da cobrança de ingressos para os concertos da Osesp. Os recursos arrecadados eram revertidos para o Fundo Especial de Despesas da Secretaria de Estado da Cultura. Tentativas anteriores de cobrança haviam sido feitas durante a gestão de Eleazar de Carvalho no final da década de 70. Segundo Ayrton Pinto, na ocasião *spalla* da Osesp, não havia então meios legais para que a orquestra auto-administrasse aquele dinheiro arrecadado, o que fez com que a medida fosse interrompida:

Naquele ano, a Secretaria de Cultura resolveu cobrar entrada para o Cultura Artística (...) isso foi em 1978 (...) Cobrar entradas para o concerto da Osesp (...) E esse dinheiro, por incrível que pareça, a Secretaria não podia receber, das entradas. O Cultura Artística recusou-se a segurar esse dinheiro das entradas da bilheteria (...) E a Secretaria de Cultura não podia receber porque não tinha nada no *Diário Oficial* dizendo que podia cobrar entradas, e muito menos como receber esse dinheiro e colocar aonde. Aí a Secretaria de Cultura desistiu de cobrar entradas. (S.6, p. 20)

Quando se iniciou a temporada de 1998, a Osesp já contava com 85 integrantes, aí incluídos os quinze músicos recém-chegados de vários países, aprovados nas audições em Nova Iorque<sup>83</sup>. Com essa formação, a orquestra poderia lançar-se a um repertório que exigisse um contingente maior de executantes.

Entretanto, a temporada de 1998 sofreu também com a desvalorização da moeda brasileira, o Real. Contratos com vários artistas estrangeiros tiveram de ser renegociados, pois esses pagamentos eram efetuados em moeda estrangeira, a parte do orçamento da orquestra

<sup>82</sup>Nesse relatório elaborado pelo Memorial da América Latina, a média de comparecimento de público aos concertos da Osesp é: 1989 - 657 pessoas; 1990 - 510; 1991 - 776; 1992 - 563; 1993 - 631; 1994 - 580; 1995 - 536 e 1996- 417.

<sup>83</sup>Segundo minha própria observação, relatada em entrevista à *Folha de S. Paulo* de 5 de dezembro de 1997, houve um número considerável de candidatos nas audições em Nova Iorque, mas menor do que o esperado. As razões, provavelmente, foram as incertezas em relação à economia brasileira, geradas pelos reflexos da crise que abateu os países do Leste Asiático meses antes. O Real havia sido desvalorizado, o que tornara os salários pagos pela Osesp, convertidos em dólares, menores, diminuindo, assim, um dos grandes atrativos para músicos estrangeiros.

destinada a essas despesas. Alguns artistas entenderam as dificuldades por que passava a orquestra e aceitaram a nova proposta. Todavia, outros convidados, que não concordaram com a proposta de redução em seus cachês, optaram por cancelar sua participação.

A temporada daquele ano foi iniciada com quatro récitas da ópera *La Cenerentola*, de Rossini, marcando a reinauguração do Theatro São Pedro, nova sede da Osesp, conforme relata o maestro Neschling:

Qual a razão para que uma Orquestra Sinfônica inaugure uma temporada com uma obra lírica, em que cumpre aparentemente um papel secundário? Várias respostas:

Reabre-se, com esta produção, o Theatro São Pedro restaurado e São Paulo conta a partir de já com mais uma casa de espetáculos de alto nível, própria para produções de pequenas óperas, das quais a *Cenerentola* é um exemplo magistral. (...) o Theatro São Pedro será durante esta temporada nossa Sede. Sede provisória, bem entendido, porque no final de 1998 estaremos inaugurando nossa Sede definitiva, a tão esperada Estação Júlio Prestes. Enquanto isso levaremos a um público (...) obras de um repertório variadíssimo (PROGRAMA de Inauguração, março de 1998, p. 5)

No Theatro São Pedro a Osesp defrontou com um problema que, de início, parecia provisório, mas que se prolongou durante o ano inteiro. Entre as várias razões arroladas à época, a falta de verba parece ter impedido a conclusão da obra do fosso do teatro. A orquestra teve de se apresentar em um palco diminuído em um terço de seu tamanho, com os naipes dos sopros aglomerados na parte posterior do palco e as últimas cadeiras das cordas fora do raio de visão do público, tocando em um espaço que lembrava antigos castelos medievais, com o fosso aberto entre o público e orquestra. O som dos sopros, que ficavam localizados atrás da boca de cena, era projetado para o teto, pois não havia uma concha acústica; o som da sala parecia mais seco do que o desejável, segundo lembrança dos músicos que haviam tocado naquele teatro anteriormente. Isso se deu, provavelmente, pela substituição das antigas cadeiras de madeira por novas poltronas de estrutura plástica recobertas de veludo no encosto e assento.

Apesar dos problemas de espaço para a disposição dos músicos, o fato de contar com uma orquestra maior, possibilitou a Neschling programar obras sinfônicas que exigiam grande massa sonora e um quadro completo de instrumentistas, como o *Concerto para Orquestra e Mandarim Maravilhoso*, de Béla Bartók; *Till Eulenspiegel*, de Richard Strauss; *Choros nº 10*, de Villa-Lobos; *Suíte Romeu e Julieta* e *Sinfonia nº 5*, de Serguei Prokofiev e a *Sinfonia nº 10*, de Dmitri Shostakovich.



A música brasileira não foi esquecida, segundo a tradição estabelecida por Eleazar de Carvalho; constava de um terço dos programas, que naquele ano totalizaram trinta, com duas apresentações cada, e mais quatro concertos de música de câmara. Os concertos passaram a ser apresentados regularmente às quintas-feiras e sábados.

Houve, também, naquele ano, uma participação relevante de concertistas de violino, quase que numericamente igual à participação de pianistas, usualmente os recordistas nas programações. Além da quantidade, a qualidade dos intérpretes chama a atenção: entre os convidados constaram Régis Pasquier, Dmitri Sitkovetsky, Giuliano Carmignola, Leonidas Kavakos, Silvia Markovic e Miriam Fried, todos artistas de renome internacional. O *spalla* da Osesp, Cláudio Cruz, também participou como solista. Alguns dos solistas estiveram pela primeira vez no Brasil, como foi o caso do pianista Nikolai Demidenko, que expressou, de Londres, seu desconhecimento em relação ao Brasil e à Osesp para a jornalista Mariana Barbosa:

**Folha** – Quais são as suas expectativas em relação aos concertos no Brasil?

**Nikolai Demidenko** – O Brasil parece muito longe e dá até um certo medo. Espero apenas que o piano seja bom e que a orquestra toque lindamente. (1998, p. 4)

Mesmo não parecendo ser simpático aos ciclos de concertos estabelecidos por Eleazar, Neschling programou, para aquele ano de 1998, as quatro sinfonias de Johannes Brahms. Eleazar também costumava programar ciclos para homenagear compositores pela passagem de datas comemorativas, com centenários de nascimento ou morte, entre outros. Porém, 1998 seria a passagem de 101 anos da morte de Brahms, número não redondo, o que provavelmente demonstrou não ter sido a intenção de Neschling que o ciclo tivesse uma relação cronológica.

Segundo a programação, a Osesp encerraria a temporada com a *Sinfonia n° 2*, de Mahler, para a inauguração da Estação Júlio Prestes; como as obras se atrasaram, o concerto foi realizado no Teatro Cultura Artística, tendo no programa a *Sinfonia n° 40*, de Mozart, e a *Sinfonia n° 1*, de Mahler. Naquele ano, os maestros Neschling e Minczuk começaram a dedicar mais tempo de suas agendas à Osesp, regendo, além da *Cenerentola* em março, mais seis programas cada um.

A eleição de 1998, na qual foi reeleito o governador Mário Covas, trouxe tranquilidade aos integrantes da orquestra, ao sinalizar a continuidade dos planos de implementação do “Projeto Osesp”, segundo o jornalista Antônio Gonçalves Filho:

Ainda não foi decidida a data de inauguração da nova sede da Osesp, mas as obras de reforma da Estação Júlio Prestes, no centro de São Paulo, continuam em ritmo normal. A reeleição do governador Covas, segundo Neschling, contribuiu para facilitar a programação dos eventos e viabilizar projetos que, de outra maneira, poderiam ser prejudicados por mudanças bruscas de orientação política. (1998, p. D8).

A programação da Osesp, a partir de 1999, começou a despertar a atenção do público e da mídia paulistana. Com um quadro maior de músicos, amadurecidos e com a experiência de tocarem juntos, o maestro Neschling pôde explorar ainda mais o repertório do século XX. Em uma entrevista concedida a João Batista Natali, o maestro comentou aquela fase da Osesp:

**Folha** – A temporada que começa será mais ousada em termos de programação que a de 98?

**Neschling** – Eu não pensei em termos de ousadia, nem no ano passado e nem neste ano. Uma orquestra sinfônica com um número de concertos que a nossa faz tem a obrigação de misturar em sua temporada peças de grande popularidade com obras que raramente ou nunca são tocadas.

**Folha** – Dê exemplos de peças do repertório pouco conhecidas e que poderão agora ser ouvidas.

**Neschling** – A “Sinfonia” de Michel Tippett, por exemplo. Se me perguntam quem se interessaria em ouvi-la, eu respondo que temos a obrigação de tocá-la. É estimulante encarar o repertório pela importância que ele tem e não pelo seu reconhecimento prévio. (1999, p. E8)

Arthur Nestrovski foi um dos primeiros críticos a realçar a qualidade alcançada pela Osesp e o valor da programação de 1999, ao mesmo tempo em que apontava a necessidade de desenvolver um repertório mais contemporâneo:

A “nova” Osesp é uma combinação dos melhores quadros da orquestra pré-Neschling com um número significativo de músicos estrangeiros, a maioria do leste da Europa. Em pouco mais de um ano de trabalho, o grupo atingiu um nível de competência comparável ao de uma boa orquestra européia. Falta um tanto para saltar de competência à excelência, mas o mínimo a ser dito é que a Osesp tem perspectivas grandiosas pela frente. (...) De maneira geral, os programas privilegiam os séculos 19 e 20, com o peso caindo mais para o 20 – o que é

incomum e louvável, considerando que a orquestra tem função pública. Mahler, Strauss, Prokofiev: falta ainda alguma ousadia para interpretar também os contemporâneos, de quem só se tem uma amostra de brasileiros (Marco Betta, Ronaldo Miranda, Rubens Ricciardi, Sérgio Barroso, Edino Krieger). Mas quem está reclamando? Nenhum programa é óbvio, e todos têm alguma coisa de interessante. Outra virtude escondida é a programação, ao longo do ano, de uma integral das sinfonias de Schumann ou de sinfonias de Mahler, por exemplo. Sem ser didática no sentido mais escolar, a Osesp pode exercer um papel de formação. (1999, Ilustrada)

Conforme já mencionado neste trabalho, em 9 de julho daquele ano aconteceu a inauguração da sede permanente da Osesp – a Sala São Paulo. Aquela data simbólica foi escolhida pelo governador Covas para homenagear os paulistas pela Revolução Constitucionalista de 1932 e, com esse evento, uma nova etapa do projeto foi cumprida. No programa de inauguração, a Osesp executou a *Sinfonia nº 2, “Ressurreição”*, de Mahler.

A grande publicidade gerada pela inauguração da Sala São Paulo tornou este espaço cultural uma atração turística da cidade, fazendo com que, nos meses seguintes, a aquisição de ingressos ficasse difícil, segundo o articulista da *Folha de S. Paulo*, João Batista Natali:

A melhor notícia relativa à Osesp não está propriamente em sua programação de outubro, que é apetitosa e de ousada diversificação. Está, sobretudo, na normalização do sistema de venda de ingressos. Tornou-se agora improvável que o apreciador de boa música sinfônica bata com o nariz na porta ao tentar um ingresso meia hora antes de cada concerto. Chegou ao fim o mecanismo que levava a Secretaria de Cultura a superlotar com convidados do governo do Estado a nova sala da estação Júlio Prestes. Será possível agora saber quantas das 1.509 poltronas da Sala São Paulo, inaugurada há três meses, estarão efetivamente ocupadas em cada récita. Para os dois programas mais recentes, a média foi de dois terços. O que já significa uma progressão do público que se apegava à programação até junho, quando a orquestra ainda ocupava, como sede provisória, o bem menor Theatro São Pedro. (1999, Ilustrada)

Em 2000, instalada em sua sede permanente, a Sala São Paulo, a Osesp lançou seu programa de assinaturas, dividido em quatro séries, A, B, C e D, cada uma com dois períodos – quintas-feiras à noite e sábados à tarde – com 34 semanas de programação da orquestra, mais concertos de música de câmara e coral. Somadas a essas apresentações regulares, a orquestra também começou a realizar concertos exclusivos para patrocinadores, deu continuidade aos concertos pelo interior do estado de São Paulo, e empreendeu sua

primeira turnê para o exterior, pela Argentina e Peru. Naquele ano, lançou-se, também, o projeto Criadores do Brasil, que visava à restauração e publicação de obras de compositores brasileiros de todos os períodos. Esse fato fez com que aumentasse o número de execuções de obras de compositores brasileiros – pelo menos uma peça apresentada em quinze dos 34 programas. O lançamento desse projeto fez parte das comemorações da Osesp pelos 500 anos de descobrimento do Brasil, assim como um concerto especial, em 22 de abril, regido por Roberto Minczuk, para o qual foram programadas exclusivamente obras de compositores brasileiros. Fizeram parte do programa *Recitativo e Ária*, de compositor anônimo do século XVIII; *Sinfonia n.º 2*, de Camargo Guarnieri; e *O Descobrimento do Brasil – 4.ª suíte e Choros n.º 10 – Rasga o Coração*, ambas de Villa-Lobos.

Richard Strauss foi um dos compositores destacados na programação de 2000. Talvez em razão da afinidade da orquestra com a obra de Strauss, e do próprio maestro Neschling, que parecia desenvolver suas concepções musicais, sem dificuldades técnicas. Foram ouvidas as seguintes obras, todas naquele mesmo ano: *Till Eulenspiegel lustige Streiche*, *Uma Vida de Herói*, *Assim falava Zarathustra*, *Quatro Últimas Canções* e *Dança de Salomé*.

Em entrevista para a *Revista Concerto* realizada no final de 1999, Neschling falou sobre sua afinidade com o repertório de Strauss, entre outros:

**Concerto** – Voltando à orquestra, em que repertório o sr. acha que ela se sente mais à vontade?

**Neschling** – Eu acho que é mais o meu repertório, que é o repertório do final do século XIX e começo do XX. Eu acho que a orquestra está muito à vontade fazendo Schumann, Brahms, Strauss – quando ela tem tempo para fazê-lo –, Mahler. Ela tem um certo som já, um certo peso sonoro (...) Acho que a orquestra tem dificuldades ainda, por exemplo, em Mozart, talvez, Stravinsky, sobretudo com a precisão de ataque. (NELSON KUNZE, “Neschling”, Dezembro de 1999, p. 17)

Essa afinidade foi também mencionada em outra entrevista:

**CC:** E quais são os compositores que o senhor mais gosta de reger?

**JN:** Acho que Strauss. Mas gosto muito de reger Mahler, Beethoven e Bach, embora não me considere um grande regente de Bach. (2002, p. 54)

A programação de 2000 privilegiou, ainda mais que no ano anterior, a música do século XX, especialmente da segunda metade, com obras de Karol Szymanowski, J.

MacMillan, György Ligeti, Benjamin Britten e Alfred Schnittke, este último pouco conhecido do público brasileiro, conforme comentou Nestrovski:

Quem conhece Alfred Schnittke? Muito renomado, mas pouco tocado entre nós, o maior compositor russo da segunda metade do século 20 permanece mal conhecido até mesmo do público regular de concerto. Sorte do público, então, que teve chance de escutar o seu “Concerto para Piano e Orquestra de Cordas”, interpretado por Emma Schmidt e a Osesp(...) Poucos compositores dos últimos 40 anos têm tamanha e tão imediata presença na música como Schnittke. Oxalá se possa escutar esse concerto mais vezes. Só a Osesp tem a autoridade e a audácia sem falar na competência para bancar a entrada de uma composição como essa no nosso repertório.(2000, p. E5)

Uma das características de Neschling ao elaborar o repertório para cada série de assinaturas era programar ao menos uma grande obra coral-sinfônica. Naquele ano foram apresentadas a *Missa e Credo a 8 vozes*, de João de Deus de Castro Lobo; *Choros nº 10*, de Villa-Lobos; *War Requiem*, de Benjamin Britten; *Missa Solemnis* e *Sinfonia nº 9 – “Coral”*, de Beethoven. Foi programado, também, o oratório de J. Haydn, *As Estações*, peça apresentada em concertos extra-assinatura.

Entre os solistas da Temporada de 2000 destacaram-se os pianistas Gerhard Oppitz, Cristina Ortiz e Michel Beroff; os violinistas Julian Rachlin e Saschko Gawriloff; os violoncelistas Antonio Meneses e Thorleif Thedéen; e as cantoras Barbara Hendricks e Elisabeth Whitehouse. Um número considerável de integrantes da Osesp atuou como solista nessa temporada, como Cláudio Cruz, Horácio Schaefer, Roman Mekinulov, Fabíola Alves, Natan Albuquerque, Sérgio Burgani e Wagner Polistchuk. Grandes nomes da regência internacional estiveram à frente da Osesp, como Eiji Oue e Stanislaw Skrowaczewski. Um fato inusitado foi a presença do maestro suíço Michel Tabachnik<sup>84</sup>, como convidado por duas semanas.

A programação de 2000 encerrou com um concerto com a Banda Mantiqueira, que desde então firmou uma parceria com a Osesp, com a qual participou de gravações e turnê pelos Estados Unidos. Essa parceria nasceu após Neschling aceitar um convite de Roberto Minczuk para conhecer aquela banda, que costumava se apresentar no Bar Supremo Musical, em São Paulo, e a sugestão para realizar um concerto unindo os dois grupos.

---

<sup>84</sup>Tabachnik foi acusado de liderar uma seita religiosa, a Ordem do Templo Solar que, entre 1994 e 1997, promoveu o suicídio coletivo de 74 membros na França, Canadá e Suíça. Foi absolvido em 2001.

Na programação de 2000, Neschling e Minczuk regeram, aproximadamente, metade dos concertos; O restante foi regido por maestros estrangeiros, com exceção de duas semanas, regidas por José Maria Florêncio e Isaac Karabtchevsky.

O crítico Lauro Machado Coelho elogiou a programação da Osesp, destacando a vocação repertorial de seus músicos, e valorizou a atuação da orquestra, mesmo exposta em um cenário musical paulistano freqüentado pelas maiores orquestras mundiais:

Anunciada desde o final de 1999 e realizada quase sem falhas, a programação da Osesp foi o ponto alto na vida musical da cidade em 2000(...)a Orquestra Estadual ofereceu concertos sempre estimulantes do ponto de vista do ineditismo do repertório e da qualidade dos intérpretes. Sinfonias de Mahler e Schostakovich, poemas sinfônicos e ciclos de canções de Strauss e Wagner provaram que é no grande acervo de música instrumental dos séculos 19 e 20 que está a vocação dos músicos que se apresentam na Sala São Paulo. E o recém-anunciado programa para 2001 demonstra que a Estadual não pretende deixar a peteca cair. A Osesp destacou-se até mesmo num ano de grandes atrações internacionais, em que a cidade viu a Filarmônica de Berlim, (...) dose dupla de Baremboim ao piano e regendo a Orquestra de Chicago, além de bons concertos com as sinfônicas de Praga e Colônia. (2000, p. D7).

A temporada de 2001 iniciou-se com uma peça coral-orquestral, a *Missa em si menor*, de J.S. Bach, regida por John Neschling. Por ocasião dos cem anos da morte de Giuseppe Verdi, apresentaram-se, em duas semanas de programação, a *Missa de Réquiem* e aberturas, coros e árias de óperas daquele compositor.

Outras obras para coro e orquestra apresentadas foram: *Grande Missa em dó menor*, de W.A. Mozart; *Belshazzar's Feast*, de William Walton; *Carmina Burana*, de Carl Orff, e a ópera em forma de concerto *Rake's Progress*, de Stravinsky. Encerrando a temporada de 2001, a Osesp apresentou *O Messias*, de G.F. Händel.

Naquele ano a programação continha um grande número de obras de Brahms, como o ciclo quase completo de suas sinfonias, das quais somente a nº 2 não foi executada. Outras obras apresentadas foram a *Abertura Trágica*, *Serenata Nº 1*, *Variações sobre um tema de Haydn*, *Concerto para violino e orquestra* e *Concerto para piano e orquestra nº 2*.

A Osesp continuou a explorar a obra de Richard Strauss, executando *Don Juan*, a *Suíte O Cavaleiro da Rosa*, *Concerto nº 1 para Trompa e Orquestra* e a *Sinfonia Doméstica*, obra tocada pela primeira vez pela Osesp em toda a sua existência.

A partir desse ano a orquestra começou a repetir obras já executadas após a reestruturação de 1997, como as *Sinfonias nº 3 e nº 5*, de Beethoven; a *Sinfonia nº 4*, de Brahms; a *Sinfonia nº 9, “Grande”*, de Schubert; *Pássaro de Fogo*, de Stravinsky; *Sinfonia Novo Mundo*, de Dvorak; *Suite Romeu e Julieta*, de Prokofiev; *Suíte Cavaleiro da Rosa*, de Strauss; e o *Mandarim Maravilhoso*, de Bartók. São obras sinfônicas de grande dificuldade técnica, e a repetição de obras desse calibre, que se tornaria mais comum a cada ano na Osesp, demonstrou um sinal de amadurecimento, pois a orquestra já teria ultrapassado barreiras técnicas para executar tais obras, iniciando a fase posterior e mais complexa de “lapidação” artística. Essa prática viria a facilitar a formulação da agenda de ensaios e concertos, visto que haveria necessidade de menos ensaios para a preparação desse repertório sinfônico, que é a base de programações de grandes orquestras do circuito internacional. Poderia expandir-se o número de apresentações, o que acarretaria o provável aumento da receita advinda da venda de ingressos e assinaturas.

A orquestra apresentou, em 2001, 37 programas diferentes, em 79 concertos regulares das séries de assinaturas. A partir daquele ano as apresentações do Coro da Osesp, no total de oito, passaram a fazer parte da série de assinaturas, e aconteceram aos domingos às 17 horas. Houve, também, um concerto de música de câmara. Embora parte do “Projeto Osesp”, esses concertos não serão tratados detalhadamente na análise da programação da orquestra.

Uma das obras mais importantes do repertório sinfônico do século XX, a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, foi executada pela Osesp reestruturada por primeira vez, em 2001. Segundo Arthur Nestrovski:

“Vontade de tirar a roupa, dançando a *Sagração da Primavera*, como dizem os Pet Shop Boys. Vontade todo mundo tem, mas nem sempre uma *Sagração* à altura: ao vivo, 103 músicos explodindo em maravilhas e brutalidades, um cataclismo sonoro, não só dentro, mas fora da cabeça. Não seria a verdade factual dizer que a “*Sagração*” foi dada pela primeira vez aos brasileiros pelos brasileiros na semana passada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp). Mas provavelmente é uma verdade da música. Outras tentativas, até onde se sabe, não valeram (...) o herói da tarde, como esperado, foi o fagotista Fábio Cury. A *Sagração* começa com um solo de fagote, na região mais aguda do instrumento. “Por que o sr. não deu para o corne inglês?”, perguntaram a Stravinsky. “Porque o fagotista tem de estar com medo. Esse é o som que eu quero.” Se tivesse ouvido Cury, mudaria de idéia. Foi de uma calma até inquietante, calma com sombras, emotiva, original (...) Vontade todo mundo tem todo mundo teve. Só não tirou por timidez. (2001, p. E2)

Apesar das críticas positivas da imprensa escrita paulistana, a orquestra, segundo lembrança de considerável número de músicos, apresentou sérias dificuldades para preparar a obra, e foi necessário realizar um ensaio extra após a primeira apresentação, por causa de desencontros que quase comprometeram a execução. Essa obra não é considerada pelos músicos tecnicamente difícil, mas a interação entre músicos e regente foi um grande obstáculo naquela apresentação, talvez pela inexperiência de grande parte de integrantes da Osesp, que não tiveram a oportunidade de tocar, por diversas vezes, essa peça com o maestro Eleazar de Carvalho, ou, talvez, por não ser essa uma obra do repertório habitual do maestro Neschling.

Dos maestros que fazem parte do circuito internacional e regeram a Osesp destacaram-se Paavo Berglund, Gerard Schwarz, Theodor Guschlbauer. Talvez o nome internacional mais conhecido do público brasileiro que participou da programação da Osesp, a convite de Roberto Minczuk<sup>85</sup>, foi Kurt Masur, quem, além de reger vários concertos, dirigiu o Curso Latino-Americano de Regência Orquestral. Esse evento era aberto ao público e dele participaram vários jovens regentes. O concurso recebeu uma atenção especial da mídia, como se pode observar no artigo de Arthur Nestrovski:

Kurt Masur está em São Paulo para reger a Osesp (...) e ministrar um curso para jovens regentes da América Latina (...) Aos 73 anos, preparando-se para assumir a London Philharmonic Orchestra e a Orchestre National de France na próxima temporada, ele é, por consenso, um dos maiores regentes da atualidade. Sua presença à frente da Osesp serve de atestado de excelência da orquestra e tem um significado histórico(...) Basta uma vida, um Masur, um Beethoven e uma Osesp. (2001, p. E5)

Dentre os solistas de maior reconhecimento no cenário internacional, programados para tocar com a Osesp em 2001, destacaram-se os violoncelistas Boris Pergameschikow, Natalia Gutman e Mario Brunello; os pianistas Nelson Freire, Nikolai Demidenko, Michel Alberto e Gerhard Oppitz, e o flautista Emmanuel Pahud.

Várias obras inéditas constaram da programação, como *Taras Bulba*, de Leos Janáček; *Belshazzar's Feast*, de William Walton; *Concerto para Orquestra*, de Witold Lutoslawski, e *Sinfonia Doméstica*, de Richard Strauss, como já mencionado.

Esse mesmo ano foi também marcado por uma série de conflitos entre a Direção Artística e parte dos músicos, o que resultou em sete demissões, quatro delas de chefes de

---

<sup>85</sup>Roberto Minczuk foi trompista da Orquestra do Gewandhaus de Leipzig, onde trabalhou com Masur por mais de dois anos. Foi, também, seu regente assistente na Filarmônica de Nova Iorque.



naípe, vários deles membros da diretoria da Aposesp. Essas demissões vieram a resultar em problemas artísticos, pois aqueles músicos eram de difícil substituição no curto prazo, e algumas vagas abertas por causa das demissões levaram três anos para serem preenchidas. A de Contrabaixo Solo ainda está aberta, após quatro anos<sup>86</sup>.

Em decorrência do longo período em que a orquestra se ausentou durante a turnê pelos Estados Unidos<sup>87</sup>, a temporada de 2002 contou com um número muito menor de concertos sinfônicos da Osesp na série de assinaturas, com o total de 27 programas apresentados em 53 concertos. Só para se ter uma idéia dessa diminuição, em 2000 foram apresentados 32 programas sinfônicos, divididos em 67 concertos<sup>88</sup>.

Analisando-se a programação e a distribuição dos concertos de 2002, é possível notar que um assinante da Osesp que optou pela Série B, por exemplo, teve direito a assistir a dez apresentações; porém, desse número, somente seis eram de concertos sinfônicos, sendo as demais preenchidas por dois concertos de música de câmara e dois do Coro da Osesp. Em dois meses seguidos, maio e junho, esse assinante assistiu aos concertos corais. Seguindo a prática de seu planejamento da programação, toda série assinatura teve uma grande obra coral-orquestral. Na série A, o *Magnificat*, de J.S. Bach; série B, *Paixão Segundo São João*, de J. S. Bach; série C, *Maracatu do Chico-Rei*, de Francisco Mignone; e série D, *Lobgesang*, de Felix Mendelssohn.

Nesse ano a Osesp lançou uma série de música de câmara intitulada Um Certo Olhar. Aquela série era e ainda é organizada pelo pianista israelense Ilan Rechtman, com a participação de músicos da orquestra e do próprio Ilan, que programa nessa série várias obras de sua autoria. Porém, por ser uma série extra-assinatura e não sinfônica, não é objeto de análise neste trabalho.

A música brasileira foi prestigiada em aproximadamente um terço dos programas, porém, em sua maioria, com obras de compositores já falecidos como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro. A inclusão dessas obras seguiu um plano estratégico, pois muitas delas seriam gravadas durante os ensaios e apresentações, ou logo nos meses seguintes. De compositores vivos, a orquestra executou, em primeira audição, a *Toccata Sinfônica*, de Ricardo Tacuchian; Marlos Nobre e Edino Krieger

---

<sup>86</sup>Esse assunto foi mais amplamente abordado pelo autor no **Capítulo I** desta dissertação.

<sup>87</sup>A turnê de 2002 pelos Estados Unidos teve 33 dias de duração.

<sup>88</sup>Nessa contabilidade não foram considerados os concertos corais e de câmara para os assinantes.

tiveram obras tocadas pela Osesp em um concerto regular de assinatura (essas obras foram, também, apresentadas durante a turnê da orquestra pelos Estados Unidos).

Várias obras inéditas, ou raramente apresentadas no Brasil, fizeram parte da programação de 2002, como *Prayers de Kiergaard*, de Samuel Barber; *Sinfonia Lírica*, de Alexander Zemlinsky; *Concerto para Oboé, Harpa e Cordas*, de Alfred Schnittke (executado por Joel Gisiger e Liuba Klevtsova, integrantes da Osesp); e *Sinfonia para 8 Vozes e Orquestra*, de Luciano Berio. Essa última peça teve como solista o grupo *Swingle Singers*, mas a vinda de Berio, que regeria esse concerto, foi cancelada por motivo de saúde. Dando seqüência ao projeto de execução de todas as obras sinfônicas de Richard Strauss, a Osesp executou, pela primeira vez, a *Sinfonia Alpina*. De Mahler, executou as *Sinfonias nº 1, 7 e 10*, quase completando o ciclo iniciado em 1998, faltando apenas a oitava e nona sinfonias.

Em dois programas da série de assinaturas, regidos por Neschling e Minczuk, foram incluídas obras que a Osesp executaria em sua turnê americana no final do ano. Esses concertos eram utilizados como preparação técnica e psicológica de músicos e maestros para o desafio de tocar em uma longa e importante turnê. Nas semanas que antecederam turnês, a orquestra costumava tocar vários concertos extra-assinatura com esse mesmo fim, prática que ainda permanece.

A cada ano foi aumentando o número de semanas nas quais os maestros Neschling e Minczuk regeram a orquestra. Em 2002 Neschling regiu onze semanas e Minczuk dez, sem contar os mais de vinte concertos que regeram durante a turnê americana. Esse é um dos motivos pelo qual a Osesp teve, nesse ano, um número pequeno de regentes estrangeiros convidados. De acordo com Neschling: “Tendo em vista esses vários projetos, achamos melhor deixar a orquestra o maior tempo possível sob a minha direção ou a de Roberto [Minczuk], para manter o trabalho de criação de uma sonoridade que temos tentado fazer” (SAMPAIO, 2001).

A temporada de 2002 contou com sete solistas de piano e seis de violino, o que mostra que se privilegiou, naquele ano, o violino, pois, geralmente, a diferença em favor do piano foi muito maior em outros anos. Destacaram-se na programação os violinistas Shlomo Mintz, Lara St. John, Renaud Capuçon e o *spalla* Cláudio Cruz; os pianistas Gilberto Tinetti, Stephen Kovacevich e Michel Beroff; o clarinetista Paul Meyer; o oboísta Hansjörg Schellenberg; os cantores Christoph Genz, Elisabeth Whitehouse e Marianne Pousseur, e os violoncelistas Antonio Meneses, Torleif Thedéen e Cláudio Bohórquez. Participou, também,

o Duo Assad que, após a apresentação em São Paulo, viajaria como solista da turnê pelos Estados Unidos.

A temporada de 2003 celebrou o bicentenário do nascimento de Hector Berlioz apresentando suas obras *O Carnaval Romano*, *Les Nuits d'Été* e a *Sinfonia Fantástica* em três concertos. A Osesp abriu a temporada com o oratório de Arthur Honegger, *O Rei Davi*. Outras obras apresentadas com coro e orquestra foram: *Réquiem*, de Gabriel Fauré; *Kaddish*, de Leonard Bernstein; e *o Réquiem*, de W.A. Mozart. Foi apresentada a ópera *Édipo Rei*, de Igor Stravinsky, em forma de concerto.

O compositor Villa-Lobos teve várias de suas obras executadas como preparação para a gravação de parte delas, como as *Bachianas Brasileiras nº 1 e 5*, ou para sua inclusão no repertório da turnê, como o *Concerto nº 2 para piano e orquestra*.

Das obras que compõem a programação de 2003 representantes do século XX, poderia destacar-se o *Concerto para Violino*, de Leonardo Balada; *Noite transfigurada e Sobrevivente de Varsóvia*, de Arnold Schoenberg; *Sinfonia da Réquiem*, de Benjamin Britten; *Metarmofoses Sinfônicas sobre Tema de C. M. von Weber*, de Paul Hindemith; *Lontano*, de György Ligeti e *Quattro versioni originali della Ritirata notturna di Madri di Luigi Boccherini*, de Luciano Berio. Esta última peça substituiu a *Musica dolorosa*, de Peteris Vaskis, que estava programada originalmente<sup>89</sup>.

O compositor chinês Tan Dun regeu uma apresentação com obras de sua autoria: *Orchestral Theater "O"*, *Orchestral Theater II: Re* e o *Concerto para Aquapercussão e Orquestra*. Dos compositores brasileiros contemporâneos, a orquestra tocou peças em primeira audição de Silvio Ferraz, Marisa Resende e Paulo Chagas.

A Osesp seguiu com a ampliação de seu repertório executando, de Richard Strauss, *Aus Italien*, e repetindo obras como *Morte e Transfiguração* e *Uma vida de Herói*; de Mahler, *Kindertotenlieder* e *A Canção da Terra*, e tocando novamente a *Sinfonia nº 6*. Executou ainda, de Schostakovitch, a *Suíte da ópera Katerina Ismailova*, a *Sinfonia nº 8* e os *Concertos para piano e orquestra nº 1 e 2*. Apesar das comemorações, em 2003, do cinquentenário da morte de Serguei Prokofiev, a Osesp só executou, de sua autoria, a *Suíte Scythian – Ala e Lolly*. A programação menos extensa, em 2003, de obras de Benjamin Britten (90 anos do nascimento) e Sergei Rachmaninov (130 anos do nascimento e/ou 60 anos

---

<sup>89</sup>A orquestra ainda não possui uma relação de alterações que ocorreram durante a temporada, e é possível, dependendo do programa de concerto analisado, que haja incorreções.

da morte) por ocasião de certas datas “redondas”, indica que a elaboração de programas por razões cronológicas deixara de ser uma preocupação da direção artística, como havia sido anteriormente, sob a direção de Eleazar de Carvalho.

Nesse ano foi criada a Orquestra de Câmara da Osesp, para a qual foi nomeado regente o *spalla* Cláudio Cruz. A Orquestra de Câmara realizou seis apresentações, e em algumas atuaram como solistas músicos integrantes da Osesp, que, em compensação, a cada ano começavam a participar menos como solistas da programação regular. A criação da Orquestra de Câmara foi muito importante, pois Cláudio Cruz, por ser violinista, pôde realizar trabalho técnico específico que auxiliou a construção da sonoridade das cordas, principalmente, e o aprimoramento da concepção dos músicos em relação aos repertórios barroco e clássico, por meio de obras que raramente faziam parte da programação regular.<sup>90</sup> A programação desse grupo, entretanto, não é objeto de estudo deste trabalho.

Não houve, em 2003, a participação de qualquer maestro brasileiro como convidado, e a presença de maestros de renome internacional ficou restrita a Theodor Guschlbauer e Kurt Masur. Este último também novamente ministrou um curso de regência orquestral. O número de semanas em que o maestro Neschling regeu, quinze no total, aumentara, levando, talvez, ao baixo número de maestros estrangeiros convidados. O número de solistas de destaque no cenário musical internacional, entretanto, foi grande, com nomes como os percussionistas Pedro Carneiro e David Cossin; os pianistas Alexander Toradze, Valentina Lisitsa, Bruno Canino, Dmitri Alexeev, Bruno Gelber, Nelson Freire, Jean-Louis Steurman, Arnaldo Cohen e o Duo Ranki; os violinistas Nikolaj Znaider e Andrés Cárdenes; o violonista Pepe Romero, e os violoncelistas Mario Brunello e, novamente, Antonio Meneses.

A Osesp, em 2003, passou a fazer mais apresentações na série de assinaturas, que em muitas semanas foram extendidas às sextas-feiras. Houve um aumento no número de séries oferecidas aos assinantes e uma troca nos títulos que, a partir daquele ano, passaram a adotar nomes de árvores brasileiras, como Pau-Brasil, Mogno, Jacarandá e Carnaúba, entre outras. Para os assinantes foi incluída, também, uma apresentação de música popular, com o Leo Gandelman Quinteto. Gandelman também foi solista com a Osesp e tocou *Fantasia para Sax*, de Villa-Lobos, e *Concertino para Sax alto*, de Radamés Gnattali.

---

<sup>90</sup>Esse assunto não será aqui tratado em detalhadamente por não se constituir objetivo desta investigação.

Em 2004, a temporada iniciou-se, como tradicionalmente, com uma grande obra coral-orquestral, a *Sinfonia nº 9, “Coral”*, de Ludwig van Beethoven. Outras obras desse gênero constaram da programação, como a *Missa in Tempore belli*, de Joseph Haydn; *Stabat Mater*, de Antonín Dvorák e *Spring Symphony*, de Benjamin Britten. Um dos grandes acontecimentos musicais da Osesp foi a presença do compositor Krzysztof Penderecki, regendo sua obra *Réquiem Polonês*. Foi, também, apresentada uma ópera em forma de concerto, a *Francesca da Rimini*, de Serguei Rachmaninov.

A Osesp executou e gravou ao vivo algumas obras de Beethoven, como as *Sinfonias nº 2 e nº 8*, a abertura *Egmont*, e a *Sinfonia nº 9 “Coral”*, apresentada na abertura da temporada.

Além de Penderecki, vários outros compositores da segunda metade do século XX tiveram suas obras executadas, como *Helikon Wasp*, de Christian Lindberg; *Sinfonia nº 2*, de Henri Dutilleux; *Concerto duplo para violino e violoncelo*, de Alfred Schnittke; *On the Transmigration of Souls*, de John Adams; *Concerto para Violoncelo*, de Witold Lutoslawski; *Veni, veni, Emmanuel*, de James McMillan. Três compositores contemporâneos brasileiros tiveram suas obras programadas naquele ano: Paulo Chagas, com a primeira audição mundial de *Radiância*; Marco Aurélio Yano, com o *Concerto para Oboé e Orquestra* e de Sérgio Assad, *Origins*, para dois violões, violino e orquestra.

A temporada desse ano contou com um grande número de solistas do circuito internacional, como os pianistas Barry Douglas, Ricardo Castro e Stephen Kovacevich; os cantores Serguei Leiferkus, Marina Shaguch, Nancy Gustafson e os irmãos Christoph e Stephan Genz; o violista Gerard Caussé; o trompista David Pyatt; o trombonista Christian Lindberg; o oboísta Alex Klein; os violonistas do Duo Assad e a percussionista Evelyn Glennie. Porém o maior destaque esteve por conta dos solistas de violino: Boris Brovtsyn, Viviane Hagner, Nadja Salerno-Sonnenberg, Benjamin Schmid e Daniel Hope. Antonio Meneses foi o solista que mais esteve presente na programação da Osesp – todo ano desde a reestruturação – e executou em 2004 o *Concerto duplo para violino e violoncelo*, de Alfred Schnittke, ao lado de Daniel Hope, seu companheiro no Beaux Arts Trio.

O ano de 2004 contou com uma presença polonesa expressiva. Além de Penderecki regendo suas obras, a Osesp foi regida por outros dois de seus compatriotas, Gabriel Chmura e Antoni Wit. Este último regeu uma obra em seu concerto do também polonês Wojciech Kilar.

Dando continuidade ao aprendizado do repertório sinfônico para grandes formações, a Osesp executou, no ano de 2004, as *Sinfonias nº 10, 12 e 15*, Dmitri Shostakovich; a *Sinfonia nº 6*, de Serguei Prokofiev; as *Sinfonias nº 5 e 9*, de Gustav Mahler; a *Sinfonia nº 2*, de Jean Sibelius e a *Sinfonia nº 9*, de Anton Bruckner. Foi um ano dedicado às *Nonas Sinfonias*, de Beethoven, Mahler e Bruckner. A orquestra apresentou novamente a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, desta vez sob a regência de Roberto Minczuk. Sobre a segunda performance dessa obra pela “nova” Osesp, Arthur Nestrovski observa:

Para terminar, a *Sagração da Primavera*, de Stravinski, regida por Minczuk. Em 2001, uma resenha da mesma peça pela mesma orquestra falava na “vontade de tirar a roupa” escutando a *Sagração*. A Osesp , agora, está uma fera mais atilada ainda, mas menos selvagem. Sincronismos impressionantes, concatenações supersônicas, *design* de última geração; mas será exagero dizer que ficou a vontade de tirar a roupa ouvindo a *Sagração da Primavera*? (2004, p. E5)

Outra análise dessa apresentação é relatada pelo maestro Roberto Farias, que enfatiza a precisão rítmica:

A Osesp, vivendo a sua fase mais significativa, seja pela excelente temporada que vem realizando como pelas comemorações dos seus 50 anos de existência, em seu concerto da quinta-feira, 7 de outubro, deu ao grande público que quase lotou a Sala São Paulo uma clara demonstração de que *Le Sacre* é música que já pode ser desfrutada tanto pelo público quanto pelos músicos. A leitura de Roberto Minczuk, que optou por reger sem batuta, por conta de uma maior precisão rítmica, esteve correta. A sua despedida como regente adjunto da Osesp deixa a marca de uma preciosa sensibilidade musical e amplo domínio do conjunto orquestral – soube como ninguém reconstruir com precisão os timbres dessa desafiadora página musical. Conversas de bastidores dão conta de que vários músicos conseguiram se libertar de traumas de execuções passadas (lembre-se do ato heróico). (...) A excelência da Osesp justifica o investimento. Quiçá todas as nossas orquestras brasileiras tenham a mesma sorte. (Movimento.com, 20-10-2004)

A temporada de 2004 foi encerrada com apresentações da Osesp e Banda Mantiqueira<sup>91</sup>, com a participação da cantora Luciana Souza. Sobre esse programa, Arthur escreve:

Naquelas circunstâncias, parecia até estranho fazer um intervalo. Corria o risco de esfriar a moçada, sem falar na platéia, àquela altura andando alucinadamente, depois de 45 minutos de Banda Mantiqueira

<sup>91</sup>As apresentações da Banda Mantiqueira e Osesp foram gravadas, o que resultará no segundo CD dessa parceria.

e Osesp, em clássicos como *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e *Tico-tico no Fubá* (Zequinha de Abreu) (...) Algum tempo atrás, a idéia de juntar sinfônica com banda parecia maluca; três aventuras depois começa a soar normal. Mais que isso: necessária, rotina que a gente aguarda, se possível a cada ano, para lavar o tempo com alegria. (2004, p. E10)

Um fato que marcou o ano de 2004 foi o aniversário de dez anos do Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, que teve sua estrutura ampliada, passando a contar com os corais Infantil e Juvenil, este último criado naquele ano. Nessa temporada, o Coro da Osesp realizou oito concertos com sua formação camerística, além de várias apresentações com a orquestra.

A programação da temporada de 2005 da Osesp cresceu em comparação com a de 2004: três concertos semanais das séries de assinaturas, realizados às quintas, sextas e sábados, num total de 103 apresentações, enquanto em 2004 foram 71 concertos. Somando-se a essa agenda, a orquestra ainda conta com apresentações extraordinárias para patrocinadores, turnês e sessões de gravação. Essa rotina de trabalho é inédita para uma orquestra brasileira, especialmente se for analisado o conjunto das obras incluídas na programação, geralmente de alta dificuldade técnica, algumas delas inéditas. Com isso, a distribuição de serviços sofreu uma alteração, de forma que a orquestra tivesse menos ensaios, para compensar o aumento do número de concertos. A Osesp, como já foi dito, continuou com a prática de repetir várias das grandes obras programadas para cada concerto, o que demanda menos tempo de preparação da parte técnica, possibilitando aos regentes desenvolver suas concepções artísticas sobre a obra trabalhada.

Houve um aumento no número de regentes convidados no segundo semestre de 2005, provavelmente causado pelo desligamento do maestro Roberto Minczuk e por não se contar com um regente assistente, pois nenhum candidato foi selecionado nas audições públicas realizadas no ano de 2004, que visavam selecionar um jovem regente latino-americano para o cargo.

A temporada iniciou-se com uma grande obra coral-orquestral, o oratório *A Criação*, de Joseph Haydn, e encerrará com outra obra do mesmo gênero, *Elias*, de Felix Mendelssohn. Entre outras peças da mesma categoria estão: *Alexandre Nevsky*, de Serguei Prokofiev; *Paixão Segundo São Matheus*, de J. S. Bach; *A Noiva Vendida*, de Antonín Dvorák e a *Missa nº 5 em lá menor*, de Franz Schubert. Duas óperas constam na programação: *Fausto*, de Charles Gounod e *Fidelio*, de Ludwig van Beethoven.

Entre as obras do século XX programadas para 2005 destacam-se a *Sinfonia n°3, "Litúrgica"*, de Arthur Honegger; o *Concerto par Viola*, de Alfred Schnittke; o *Concerto para Violino*, de John Adams. Dos compositores latino-americanos Silvester Revueitas, *La noche de los Mayas*, e de Leonardo Balada, *Zapata – Imagens para Orquestra*. De compositores até então desconhecidos pelos músicos da orquestra como Andrzej Panufnik, a *Abertura Heróica*, e de Werner Egk, *Suíte francesa segundo Rameau*.

Uma das obras programadas pela Osesp que mais chamaram a atenção do público e mídia foi *Turangalila*, de Messiaen, pela primeira vez executada no Brasil, cujo concerto recebeu indicação para o Prêmio Carlos Gomes, na categoria Espetáculo do Ano. Dentre os compositores contemporâneos brasileiros, que têm obras na programação de 2005, estão Almeida Prado, Marlos Nobre, Maurício Carrilho, Jocy de Oliveira e Cláudio de Freitas, contrafagotista da Osesp.

Outro evento que privilegiou a música dos séculos XX e XXI foi o programa regido por Heinz Holliger, mais conhecido pelo público e músicos brasileiros como oboísta, e que vem se firmando como compositor e regente nos últimos anos, principalmente na Europa. Holliger regeu *Turm-Musik para Flauta solo, pequena Orquestra e Gravador* e *Duas Transcrições para grande Orquestra de Franz Liszt*, obras de sua autoria, além das peças de Darius Milhaud, *Saudade do Brasil: Leme e Sorocabana*, e de Bernd Alois Zimmermann, *Alagoana*.

Para a temporada de 2005 foram programadas as *Sinfonias n° 4, 7 e 11* de Dmitri Schostakovich, dando seqüência à execução do ciclo de suas quinze sinfonias. Desse compositor, a orquestra ainda não tocou as sinfonias de número 1, 2, 13 e 14; pode-se observar que, antes de 1997, a orquestra apresentara, segundo a análise de programas de concerto disponíveis, somente sua *Sinfonia n° 5*.

A Osesp não contou com a presença de maestros de grande expressão no cenário internacional, excetuando os nomes de Klaus Peter Flor e Frank Shipway. Em compensação, vários solistas renomados foram programados, como os violinistas Glenn Dicterow, Leila Josefowicz e Midori; os pianistas Bruno Gelber, Cristina Ortiz, Valentina Lisitsa; os violonistas Fábio Zanon e Yamandú Costa; a violista Tabea Zimmermann e a contralto Nathalie Stutzmann. A flauta foi, porém, o instrumento que teve um tratamento especial no âmbito dessa programação, com a presença de dois flautistas consagrados, Felix Renggli e András Adorjan, e uma jovem, Sharon Bezaly, que se apresentou e gravou com a Osesp três peças, pelo selo Bis.



A série *Um Certo Olhar* teve continuidade sob a organização de Ilan Rechtman. Vários integrantes da orquestra costumam participar todos os anos dessa série, que se realiza em uma sala de ensaios adaptada para apresentações, e que não permite que formações camerísticas maiores que um octeto sejam ali levadas, ou que grupos de metais ou percussão participem. Um trabalho mais amplo de música de câmara parece, assim, ser limitado, embora se reconheça que essa prática poderia contribuir para o resultado técnico-artístico da grande formação orquestral.

A Orquestra de Câmara, em 2005, deixou de ser exclusivamente regida por Cláudio Cruz. Grande parte dos concertos agora está sob a direção de jovens regentes, em sua grande maioria candidatos que participaram do Concurso Latino-Americano de Regência Orquestral da Osesp de 2004, do qual seria selecionado um candidato que assumiria o posto de regente assistente. Nenhum deles foi, entretanto, classificado, pois o júri e os músicos da orquestra decidiram, por unanimidade, que embora jovens de talento, seu nível estava aquém do desafio de reger a Osesp. Assim, o trabalho da Orquestra de Câmara tornou-se uma oportunidade única para esses jovens regentes, mas que, segundo os músicos, nada acrescenta para o desenvolvimento da orquestra, o que acontecia anteriormente quando regida pelo *spalla* Cláudio Cruz.

Em resumo, pode-se notar que a Osesp, tanto sob direção de Eleazar de Carvalho quanto de John Neschling, apresentou uma programação ousada e diversificada, conforme a crítica especializada apontou. Uma das características de suas programações foi a ênfase que esses maestros deram à apresentação de música brasileira e contemporânea.

Entretanto, pode-se observar que os maestros evidenciam uma diferença em relação aos concertos de datas especiais. Eleazar de Carvalho utilizava uma variada gama de referências cronológicas, algo a que Neschling raramente recorre para elaborar sua programação. Os ciclos como o das sinfonias de Beethoven, Mahler ou Tchaikovsky, por exemplo, fórmula utilizada largamente por Eleazar, é evitada por Neschling, que, de forma menos sistemática, programa curtos ciclos diluídos em uma temporada, ou mais longos, como os ciclos das sinfonias de Mahler e Schostakovich e poemas sinfônicos de Richard Strauss, espaçados por vários anos. De Gustav Mahler, a Osesp reestruturada ainda não executou a *Sinfonia n.º 8*, que só foi apresentada uma vez, em 1980. A orquestra, em especial após a reestruturação, já tocou quase todas as obras sinfônicas de Strauss, inclusive o inédito poema sinfônico *Aus Italien* e as *Sinfonias Doméstica* e *Alpina*.

A série Jovens Solistas, que ajudou a projetar jovens instrumentistas, cantores e maestros durante a direção artística de Eleazar, foi abandonada por Neschling que, provavelmente, está aguardando o início do funcionamento da Academia da Osesp<sup>92</sup> para desenvolver um programa para aperfeiçoamento e difusão do trabalho de jovens músicos, sem sacrificar a programação regular de concertos. Eleazar de Carvalho demonstrou ser um diretor artístico ousado na elaboração da programação nos seus primeiros anos, a qual contava com a presença de solistas de grande gabarito e um repertório mais arrojado a cada ano, influenciando e promovendo uma grande transformação no cenário musical de então, com reflexos positivos, também, na mídia e público da música de concerto. Porém, nos últimos anos de sua direção, por motivos diversos, a programação refletiu uma fase de perda de prestígio e qualidade da orquestra, pois, muitas vezes, o maestro Eleazar, visando ao apoio aos compositores, regentes e solistas brasileiros jovens ou já estabelecidos e com trabalhos importantes musicais, comunitários ou acadêmicos, tomou riscos que, em geral, não foram correspondidos com trabalho de bom nível, deixando transparecer a idéia de uma improvisação constante. Segundo lembra o maestro Diogo Pacheco (e que vem de encontro com o depoimento anterior de Ayrton Pinto),

... nunca era uma coisa séria, um concurso. Era muito na base da confiança. Eu me lembro que se um sujeito dissesse para o Eleazar: “Eu sou maestro”, ele dizia “Perfeitamente”, e punha na frente da Orquestra. Um monte de gente regeu que a Orquestra deve ter odiado. ( S.2, p. 11)

A programação da Osesp sob a direção de John Neschling vem, desde 1997, num *crescendo* constante, com a execução de obras inéditas para o público brasileiro, em especial as obras do século XX que requerem grandes contingentes de músicos. Outro elemento para o cumprimento da programação, com nível técnico similar ao exigido da orquestra, veio a ser a incorporação do Coro à estrutura da Osesp, grupo que também passou por um processo de reavaliação. Na maior parte do período sob a direção de Eleazar de Carvalho, a Osesp contava com a participação de vários coros amadores, o que dificultava sobremaneira a execução de muitas obras do repertório coral-sinfônico.

A programação atual está atendendo um público maior a cada temporada, pois está claro o círculo virtuoso em que se encontra a Osesp, com a combinação de grande número de assinantes, divulgação ostensiva na mídia em todas suas formas, um *marketing*

---

<sup>92</sup>A Academia da Osesp será implantada em 2006, e tem como principal objetivo aperfeiçoar a formação de jovens instrumentistas para as orquestras sinfônicas.

eficiente, solistas e regentes convidados de renome, um repertório ousado e diversificado executado por orquestra e coral de alto nível técnico em um espaço ideal para concertos sinfônicos.

## **Turnês**

A Lei 2733, de 13 de setembro de 1954, que criou a Osesp, com o nome de Orquestra Sinfônica Estadual (OSE), previa em seu artigo 1º, letra **a**, que entre as finalidades da orquestra estava a de realizar concertos na Capital e no Interior do Estado, difundindo a música brasileira e estrangeira. Essa determinação foi cumprida e as viagens pelo interior do estado de São Paulo ocuparam grande parte da agenda de apresentações da orquestra durante as fases em que esteve sob as direções de Brunno Roccella e Eleazar de Carvalho. Após a reestruturação da Osesp, em 1997, a orquestra iniciou seus trabalhos com pequenas excursões pelo interior, antes mesmo da estréia oficial na capital. Essas excursões pelo interior do Estado vêm acontecendo com menor frequência, pois a Osesp, após cumprir as várias etapas do projeto que previa a reformulação do quadro de músicos, construção da sede (a Sala São Paulo), lançamento de séries de assinaturas para uma programação arrojada e gravação de CDs com repertório de compositores brasileiros, estava pronta para enfrentar um desafio comum às orquestras mais tradicionais do universo sinfônico, que é o de excursionar por outros países para expor seu trabalho a diferentes públicos.

“Tocar se aprende tocando e aceitando desafios como esse”, afirma o crítico e historiador musical Lauro Machado Coelho. “Gravar, viajar e renovar o repertório são atributos importantíssimos para qualquer grande orquestra”.(MONTEIRO, 2003, p. 12-13)

Para a Osesp, essa tarefa possui um ingrediente que a torna especial em turnês, isto é, a possibilidade de divulgação de repertório de compositores brasileiros, alguns deles já consagrados, como Villa-lobos, mas tantos outros ainda desconhecidos do público internacional, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Edino Krieger. As turnês internacionais da Osesp são, também, uma oportunidade de agregar à imagem de país do Carnaval, samba e futebol, a sua faceta de produção de música erudita nacional.

Na mídia, entre muitas manifestações, pode-se destacar a de Enio Squeff:

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, Osesp, está nos Estados Unidos. Pretende ser aferida por um público tão exigente quanto o europeu e que, ao longo deste século, graças a um bem logrado movimento musical logrou construir algumas das melhores orquestras do mundo. Para muitos instrumentistas da Osesp, a excursão vale como um exame de pós-graduação. Foram incontáveis os instrumentistas brasileiros que se formaram nas grandes escolas norte-americanas de música. Ao subirem aos pódios de 18 cidades nos Estados Unidos, em nada menos que vinte concertos, tanto John Neschling quanto seu assistente, Roberto Minczuk, mostrarão como os brasileiros tocam a grande música produzida pelo ocidente nestes últimos três séculos. Mais que outros indicadores, os músicos da Osesp exporão a um povo culto, a quantas anda a alta cultura de um país que elegeu um metalúrgico para governá-lo.

Para dar início às turnês internacionais, foi necessário que a orquestra atingisse um certo contingente de músicos que possibilitasse a execução do grande repertório sinfônico. De início, com um número reduzido de integrantes, passou-se depois pela fase de expansão com a incorporação de músicos estrangeiros, primeiramente aqueles convidados após as audições na Romênia e Bulgária e, posteriormente, aqueles selecionados nas audições em Nova Iorque e São Paulo; essa fase demandou alguns anos até que a orquestra tivesse um número adequado de músicos. Essa formação necessária configurou-se no ano 2000, quando a Osesp pôde empreender a primeira turnê internacional de sua história, pela Argentina e Peru.

### **Turnê Latino-Americana 2000**

A Turnê Latino-Americana de 2000 foi a primeira experiência internacional do grupo Osesp, oportunidade de aprendizado para todos seus integrantes, inclusive para os maestros Neschling e Minczuk, que já haviam participado de turnês com orquestras estrangeiras, pois cada uma oferece distintas exigências, artísticas ou de outra natureza, que surgem durante suas realização, em maior ou menor grau.

Essa turnê veio a ser o primeiro passo em busca do reconhecimento no exterior, e começou pelos países vizinhos na América do Sul.

Nessa primeira turnê, as seguintes cidades e teatros receberam as apresentações da Osesp:

## Peru

- 26 e 27 de setembro, Lima – Auditório Santa Úrsula;

## Argentina

- 29 de setembro, Pilar – Teatro do Hotel Sheraton;
- 30 de setembro, Buenos Aires – Teatro Colón;
- 1º de outubro, Córdoba – Teatro Libertador;
- 2 de outubro, San Juan – Auditório Juan Victória.

O mais importante concerto da turnê aconteceu no Teatro Colón, na capital Argentina, e foi a consagração dessa primeira experiência internacional da Osesp:

Foi um concerto histórico. Não só pelo que significa, musical e diplomaticamente, a presença de uma orquestra brasileira no maior teatro da Argentina (embora tenha essa importância também). Mas pelo que significou para a própria orquestra: uma prova de fogo, um desafio não só à competência, mas à personalidade. E a Osesp, regida por Neschling, deu um grande concerto. Depois de tocar como tocou, a Osesp pode tocar onde quiser” (NESTROVSKI, 2000, p. E3)

Concordando com as observações de Nestrovski, em especial sobre a importância histórica e diplomática da turnê, o crítico portenho Jorge Aráoz Badí escreveu:

La orquesta paulista da así el primer paso de una política de mercado común abierto, que si encuentra el eco esperado, puede tener incalculables consecuencias positivas para el desarrollo de la cultura local. (2000, p. 5)

Essas palavras também vêm ao encontro com o que escreve o crítico da *Sésamo*:

La orquesta Sinfónica Del Estado de San Pablo, bajo la conducción de John Neschling, fue ovacionada en el teatro Colón em su concierto extraordinário de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Resulto en fuerte acontecimiento histórico y artístico ya que es la primera vez que la gran formación instrumental brasilena actúa fuera de su país e se presenta convocada especialmente por los festejos del quinto centenario del Brasil”.(2000, p. 12)

Nessa turnê internacional a Osesp executou dois repertórios: nos concertos regidos por Minczuk constaram as obras *Till Eulenspiegel lustige Streiche*, de Richard Strauss; *Concerto Duplo para violino e violoncelo*, de Johannes Brahms, tendo Cláudio Cruz

e Roman Mekinulov como solistas, e *Quadros de uma Exposição*, de Mussorsgski/Ravel. Nos concertos regidos por Neschling, as obras executadas foram *Uirapuru*, de Villa-Lobos, e a *Sinfonia n° 6*, de Gustav Mahler.

Essa primeira turnê internacional trouxe experiência, também, para a equipe de Produção. Grande parte do trabalho foi realizado com meses de antecedência, como as reservas de hotel, teatros, vôos, traslados, lanches e transporte da carga da Osesp, de algumas toneladas, porém, quando as engrenagens entraram em funcionamento durante a turnê, o controle dessa grande máquina exigiu muito dessa equipe.

### **Turnê Estados Unidos 2002**

A segunda turnê internacional aconteceu nos Estados Unidos. Foram vinte concertos em dezoito cidades americanas, localizadas no oeste, meio-oeste, leste e sul daquele país. A turnê aconteceu de 21 de outubro a 22 de novembro de 2002. Essa empreitada, por ser longa e de importância artística, pois a orquestra se apresentaria em grandes palcos norte-americanos, ensejou grande ansiedade entre os músicos, como relatou nos Estados Unidos o maestro Neschling:

Acabamos de chegar em Los Angeles, e estamos tendo nossos primeiros contatos por aqui; estamos sendo muito bem tratados, e as expectativas são grandes. Os músicos, todos eles, estão muito estimulados. A sala de nossa primeira apresentação é extraordinária, e o que posso dizer é que nessas primeiras horas tudo vai bem. Ocupamos o papel de bandeirantes, desbravando um território inédito para a música erudita brasileira, algo muito importante; estamos prontos para começar essa briga. (REZENDE, 2002, p. E12)

Do *Guia da Turnê*, as palavras de Geraldo Alckmin enfatizam o papel cultural da orquestra:

É este espetáculo multicultural, rico e saboroso que o Governo do estado de São Paulo tem a honra e a satisfação de apresentar a platéias dos Estados Unidos, conscientes de que exibir a excelente qualidade da Osesp é uma das melhores formas de divulgar as expressões mais altas da arte brasileira e é um meio de aproximar e integrar povos de todo o mundo. Isso é contribuir para a paz. (2002, p. 4)

Essa turnê foi promovida pela Columbia Artists Management Inc. (CAMI), com sede em Nova Iorque. Dos vinte concertos apresentados ao público norte-americano, Neschling regeu quinze e Minczuk cinco. A Osesp teve a companhia da Banda Mantiqueira em dois concertos, nas cidades de Costa Mesa e Ann Arbor, quando pôde expor sua faceta de *pop orchestra*. Também viajaram com a orquestra os solistas de violão Odair e Sérgio Assad, o Duo Assad.

Assim se referiu ao concerto o crítico do *Los Angeles Times*, Don Heckman:

A Banda Mantiqueira claramente merece uma exposição mais ampla — ao menos uma turnê só para si. Mas o seu trabalho com a orquestra é igualmente importante. É um grande exemplo de modelo de fusão *jazz-clássico* que deve ser examinado cuidadosamente por vários compositores/arranjadores americanos que parecem ter dificuldade em colocar estes dois gêneros juntos. Os brasileiros, por sua vez, acharam o caminho. (2002)

A Osesp preparou uma série de obras que poderiam ser mescladas em diferentes programas, tais como *Passacaglia para o Novo Milênio*, de Edino Krieger; *Uirapuru e Bachianas n° 4*, de Villa-Lobos; *Sinfonia n° 2*, de Camargo Guarnieri; *Episódio Sinfônico*, de Francisco Braga; *Concerto para dois violões*, de Marlos Nobre; *Concerto para dois violões*, de Caltelnuovo-Tedesco; *Sinfonia n° 5*, de Pyotr Tchaikovsky e *Sinfonia n° 2*, de Johannes Brahms.

As obras executadas com a Banda Mantiqueira foram as seguintes: *Homenagem ao Malandro*, de Chico Buarque; *Olha a Lua*, de John Neschling; *Medley de Choros*, de Pixinguinha; *Pret-a-porter de tafetá e Linha de Passe*, de João Bosco; *Insensatez*, de Tom Jobim; *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso; *Tico-Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu e *Baião de Lacan*, de Guinga.

Os concertos foram realizados nas seguintes cidades:

- **Costa Mesa**, Ca Segerstrom Hall
- **San Luis Obispo**, Ca Harman Concert Hall
- **Sacramento**, Ca Sacramento Community Center
- **Ann Arbor**, Mi Michigan Theater
- **New Brunswick**, NJ State Theater
- **Utica**, NY Stanley Performing Arts Center

- **Worcester**, MA Mechanics Hall
- **Storrs**, CT Jorgensen Center for the Performing Arts
- **Bethlehem**, PA Zoeliner Arts Center
- **New Iorque**, NY Avery Fisher Hall
- **Atlanta**, GA Glenn Memorial Auditorium
- **Opelika**, AL Opelika Center for Performing Arts
- **Birmingham**, AL Alyn R. Stephens Ctr. for Performing Arts
- **Orlando**, FL Bob Carr Auditorium
- **Vero Beach**, FL Community Church
- **West Palm Beach**, FL Kravis Center for the Performing Arts
- **Naples**, FL Philharmonic Center for the Arts
- **Miami**, FL Jackie Gleason Theater

Pode-se observar a predominância da música de compositores brasileiros nessa turnê americana, inclusive uma obra encomendada pela Osesp, a *Passacaglia para o Novo Milênio*, de Edino Krieger. O crítico do *The Orange County Register*, Thimothy Mangan, mencionou o inusitado desse repertório: “Fomos apresentados a uma nova orquestra e música pouco familiar, porém, notável...” (“An Intriguing taste of classical Brazil”, 28-10-2002)

A maior parte das cidades visitadas nessa turnê são desconhecidas mesmo pelos norte-americanos, como New Brunswick, Utica, Storrs ou Opelika, porém essas cidades tinham uma programação de séries de concertos ricas, com artistas e grupos renomados internacionalmente. Em algumas delas, a Osesp tocou em grandes auditórios de escolas, como em Birmingham, ou em antigas igrejas adaptadas como salas de concerto, como no caso do Glenn Memorial de Atlanta. Em algumas cidades a orquestra tocou em salas de concerto muito boas, como em Utica e Worcester, essa última com uma acústica privilegiada. Houve problemas sérios em Ann Arbor, pois a grande sala de concertos da cidade estava em reformas e a Osesp apresentou-se no Michigan Theater. Neste teatro o palco muito pequeno, onde mal cabia a orquestra, exigiu uma montagem pouco convencional; como havia pouco espaço de suporte atrás do palco, foi necessário acomodar os *cases* da orquestra em um espaço ao ar livre atrás do teatro. Mas Ann Arbor, importante cidade universitária, tinha um



público mais jovem e seletivo, com muitos estudantes de música, o que a diferenciava da maioria das cidades norte-americanas visitadas, onde era mais comum encontrar uma platéia majoritariamente do grupo da terceira idade, com uma visível predominância de cabelos brancos nas platéias.

A receptividade desse público em relação à orquestra e seu maestro, que neste caso foi Roberto Minczuk, foi positiva, como relata o crítico do *The Sacramento Bee*, da capital do estado da Califórnia:

O que ele e esta boa orquestra fizeram com a *Quinta* de Tchaikovsky, porém, foi raro: em primeiro lugar ele revelou-se um maestro de alto nível, no que podemos chamar de *singing style* (...) Isso só pôde ser feito por uma orquestra treinada até o ponto de fantástica e sensível disciplina. Para muitos de nós nessa platéia madura (*mature-looking audience*), pareceu tarde o dia em que a *Quinta* de Tchaikovsky se transformou. Foi esse tipo de apresentação. Os aplausos foram imediatos (...) A grandeza emocional e melódica na apresentação da *Quinta* deve ser lembrada para sempre pela platéia. (GLACKIN, 2002)

Essa viagem foi a de maior porte realizado pela orquestra até hoje, com 138 integrantes, sendo dois maestros, dois solistas, diretora executiva, 109 músicos da Osesp, 15 da Banda Mantiqueira, gerente, inspetor, dois montadores, arquivista, médico e três produtores. A carga, contando principalmente o instrumental, roupas de concerto e partituras, somava 8.000 metros cúbicos.

Como na turnê anterior, a latino-americana, que tinha o Teatro Colón de Buenos Aires como ponto alto, na norte-americana a ansiedade de toda equipe, em especial do maestro e músicos, tinha como objetivo maior a apresentação em Nova Iorque.

Foi a prova de fogo. No ponto culminante de uma excursão iniciada em 24 de outubro, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) chegou a Nova Iorque, num ensolarado domingo de céu claro e pouco frio, dia 10 de novembro. Parecia que em suas bagagens a Osesp tinha trazido um pouco do clima brasileiro, no dia de enfrentar, diante do Avery Fisher Hall, uma platéia habituada a ouvir regularmente o que a música internacional tem de melhor a oferecer. Valeu a pena. Era preciso estar lá para saber o que é a sensação de ver aquele enorme auditório, lotado, literalmente explodindo em aplausos aos últimos acordes da Sinfonia nº 2 de Brahms. (COELHO, 2002, p. D5)

Uma outra crítica desse concerto em Nova Iorque, de Arthur Nestrowski, um tanto poética, além de comentar o clima, como fez o jornalista acima, fala da importância do que já foi conquistado até agora, com o sucesso alcançado nessa turnê:

Resumo do ovacionado concerto: uma grande orquestra brasileira. O que fizer daqui para a frente vai definir muita coisa, mas o que já fez define o que nós somos. Para os outros e para nós mesmos, na Sala São Paulo ou na Broadway iluminada, depois da benção da chuva leve, no fim da tarde de domingo. (2002, p. E5)

Geralmente, para se alcançar o reconhecimento no Brasil, é necessário antes obter boas críticas no exterior. Essas críticas são também de grande importância para se garantir turnês futuras. O crítico do mais importante jornal americano, Allan Kozinn, escreveu:

O maestro John Neschling assumiu a orquestra em 97 para torná-la internacionalmente competitiva (...) E a julgar pela *performance* no Avery Fisher Hall esta reestruturação parece estar funcionando, assim como a química entre ele e os músicos. Na *Segunda Sinfonia* de Brahms, única obra do programa que permitia uma comparação internacional, a qualidade sonora e o nível de energia demonstrados foram extremamente altos. (2002)

### **Turnê Europa 2003**

A terceira grande turnê internacional da Osesp ocorreu na Europa, mais precisamente na Alemanha e Suíça. Os concertos na Alemanha foram regidos por Roberto Minczuk e, na Suíça, por John Neschling. Antes da viagem, a orquestra realizou seis concertos preparatórios, quatro na Sala São Paulo, fora da série de assinaturas, e dois nas cidades de Sorocaba e Santos. Esses concertos pré-turnê são ainda essenciais para o Osesp, para ganhar experiência tocando repetidas vezes o repertório a ser apresentado e para entrar no ritmo de excursão, quase sempre cansativo.

Foi uma turnê curta, se comparada à norte-americana, pois somente durou 13 dias. Viajaram 133 pessoas, entre músicos, maestros, produção e outros funcionários; além de uma carga de 5,5 toneladas.

A orquestra apresentou-se nas seguintes cidades e nos respectivos teatros:

#### **Alemanha**

27 de outubro – Nurembergue, Meistersingerhalle

28 de outubro – Augsburg, Kongresshalle

## Suíça

31 de outubro - Basileia, Stadt-Casino

1º de novembro – Genebra, Victoria Hall

2 de novembro – Zurique, Tonhalle

3 de novembro – Berna, Kultur-Casino

4 de novembro – Saint Gallen, Tonhalle

O primeiro concerto da turnê européia, na cidade de Nurembergue, foi realizado no Meistersingerhalle, uma sala de concertos grande, com 2.800 lugares e relativamente nova, construída após a segunda-guerra. Esse concerto foi regido pelo maestro Minczuk, que apresentou no programa a *Passacaglia para o Novo Milênio*, de Krieger; as *Bachianas nº 8*, de Villa-Lobos e a *Sinfonia nº 1*, de Brahms.

Os concertos da Alemanha foram promovidos por Georg Hörtnagel, em associação com o escritório alemão da Columbia Artists Management Inc. Para se ter idéia da importância dessa série, a Osesp estava ao lado de orquestras como a Sinfônica de Bamberg, da Philarmônica de São Petersburgo, com Yuri Temirkanov; a Sinfônica de Viena e a Philarmônica da BBC, além de solistas como Gidon Kremer e Krystian Zimerman.

Sobre a estratégia de parte da turnê européia, Neschling esclareceu certos pontos:

*Folha* – Por que a Osesp não se apresentará em Berlim ou Munique, conhecidas por terem a melhor música?

John Neschling – Augsburg e Nuremberg são cidades importantes em duas séries de concertos respeitáveis. Eu prefiro reger dentro dessas séries em lugar de diluir a orquestra entre 88 outras, como ocorreria em Berlim. No ano passado, foi interessante para nós tocar em Nova Iorque porque foi na série do Lincoln Center.

*Folha* – E quanto ao repertório, qual a razão da mistura?

John Neschling – O critério foi igual ao do ano passado nos EUA. Não quero que a orquestra seja vista c/ [o exotismo] de trazer um abacaxi na cabeça. Não somos uma orquestra tropical de música brasileira. Faremos Brahms na Alemanha e Bartók na Suíça. (NATALI, 2003, p. E11)

Muitos críticos levantaram a dúvida sobre a importância dos locais onde a Osesp se apresentaria, além de avaliações sobre o repertório, algumas negativas, porém na maioria da vezes elogiosas.

Em relação à turnê americana, entretanto, essa turnê europeia deixa a desejar. No ano passado, a Osesp apresentou-se de fato nas salas de concertos mais importantes dos EUA; agora, belisca apenas a periferia. Roberto Minczuk rege um programa predominantemente brasileiro (...) em Nurembergue e Augsburg. E Neschling escalou um programa desigual em que o brilho do Mandarim Maravilhoso, de Béla Bartók, e a brasilidade do Concerto nº 2 para Piano e Orquestra, de Villa-Lobos, se contrapõe às desnecessárias Festas Romanas, de Respighi. De importante mesmo, só os concertos de Genebra (Victoria Hall) e Zurique (Tonhalle). (COELHO, 2003, p. 7-8)

Nesta reportagem, João Marcos Coelho tentava diminuir a importância da turnê europeia em duas frentes, a da localidade das apresentações e até o repertório.

Mas a repercussão da orquestra entre o público pode ser confirmada:

“Estou surpresa. Vim esperando ouvir música tradicional brasileira e acabei ouvindo um Bartók de alta qualidade”, afirmou uma suíça de 62 anos que estava no concerto em Genebra apenas porque já havia comprado a assinatura anual para todos os eventos naquele teatro. “Por que não vieram se apresentar na Europa antes?” perguntou outro suíço. (CHADE, 2003, p. D10)

Também contrapondo-se ao crítico João Marcos Coelho, Luiz Paulo Horta escreveu:

Na Alemanha, música é coisa séria. Duas mil assistiam, segunda-feira, à estréia da Osesp, que, além de Edino Krieger e Villa-Lobos, apresentou a *Primeira Sinfonia* de Brahms – ela mesma, um monumento de germanidade. O resultado certamente superou as expectativas dos pupilos de John Neschling, regidos, segunda-feira, pelo maestro adjunto Roberto Minczuk. Aplausos calorosos, no fim, levaram à apresentação de um extra: o Prelúdio das *Bachianas* nº 4, lindamente cantado nas cordas. Mas a platéia não queria levantar – e a Osesp não tinha um segundo extra preparado. O jeito foi reprisar o final da *Sinfonia* de Brahms, a partir do momento em que o hino glorioso dispensa todas as nuvens que a sinfonia acumulara”. (2003, p. 03)

As apresentações suíças foram organizadas pelo brasileiro radicado naquele país, Pedro Kranz, quem dirige uma agência de artistas e espetáculos, a Caecilia, de Genebra. Esses concertos foram patrocinados pela rede de supermercados Migros.

Com exceção da Tonhalle, de Zurique, as salas onde a Osesp se apresentou eram pequenas, especialmente a de St. Gallen, porém possuíam acústicas privilegiadas. O que também teve importância, em especial para os músicos da Osesp nos concertos na Suíça, foi a

presença de vários integrantes das orquestras locais. Tanto a orquestra Suisse Romande, de Genebra, e a do Tonhalle, de Zurique, têm brasileiros em seus quadros, como o fagotista Afonso Venturieri, e o oboísta Isaac Duarte, respectivamente. Esses dois instrumentistas tiveram uma participação no projeto de desenvolvimento da Osesp, pois foram jurados das bancas de reavaliação dos integrantes da orquestra. Para um músico, a presença e opinião de um colega costuma ser mais importante que a crítica de um jornalista.

“O que distingue uma orquestra sul-americana de uma orquestra européia?” Esta pergunta veio à tona, quase que involuntariamente, durante a apresentação da Orquestra de São Paulo no seu concerto na Tonhalle de Zurique. Uma primeira resposta foi encontrada no programa. Neste país, o 2º Concerto para Piano do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos é considerado, muitas vezes, com um certo desprezo. (...) De volta ao território da música culinária, a suíte Festas Romanas, de Ottorino Respighi, foi apresentada por último. Nestes movimentos visionários, as qualidades da orquestra brasileira foram exibidas de modo mais evidente. Sob a direção estimulante de Neschling, a orquestra deu um show de musicalidade, mostrando toda gama de sentimentos humanos (...) Talvez sejam necessárias as pernas dançantes de uma violinista brasileira, de um trompetista brasileiro para desencadear com esta música um efeito tão contagiante. (SCHARCHER, 2003)

Vários tópicos são muitas vezes levantados pela imprensa: a tradição, programação diferenciada pela presença de obras de compositores brasileiros e uma apresentação com mais envolvimento da orquestra, composta por jovens.

Aplauso abundante foi o reconhecimento de uma estréia muito bem sucedida na turnê européia da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Com um programa de composições de autores brasileiros completado pela *Primeira Sinfonia* de Brahms, a orquestra, composta de músicos relativamente jovens, apresentou-se de forma muito simpática, mostrando uma interpretação musical fascinante e convincente numa atuação, ao mesmo tempo, profissional e apaixonada. (...) Mesmo sem a ajuda de muita tradição, atinge-se um som de cunho alemão (...) Os sinfônicos de São Paulo dão mostra de um alto grau de precisão. (Hafner, 2003)

Talvez ainda a Osesp seja uma orquestra “exótica” para o europeu, pois toca um repertório diferenciado, é composta por gente jovem, muito entusiasmada, tocando sem problemas técnicos, o que provavelmente altera sobremaneira a expectativa que aquele público tinha antes de assisti-la:

Um ano depois da consagração no Avery Fisher Hall (NY), eles agora parecem prontos para tocar onde quer que seja, com a naturalidade

conquistada de um conjunto de nível internacional. É difícil para a orquestra e instigante para a platéia; e não é qualquer sinfônica que se aventura a provocar a imaginação desse modo. Pontos para a coragem da Osesp, que aposta com consciência neste repertório.(...) Só a gente sabe como é difícil fazer música, como é difícil fazer qualquer coisa no Brasil. O espanto dos suíços não pode ser maior, então, do que o nosso, frente à evidência do que se fez em meia dúzia de anos. Não é por nada que Roberto Minczuk teve de voltar ao palco dez vezes em Nurembergue, e Neschling teve de abanar para a platéia, que não queria ir embora em Zurique. (NESTROVSKI, 2003, p. E3)

### **Turnê Brasil 2004 – Osesp 50 anos**

A seguinte turnê aconteceu em território brasileiro, quando a Osesp se apresentou em 14 capitais. Foi a primeira excursão da orquestra depois da reestruturação, porém foi a terceira vez que a Osesp empreendeu uma turnê nacional de grande porte. Duas turnês da orquestra, sob a batuta de Eleazar de Carvalho, foram realizadas nos anos de 1978 e 1981. A de 1981 teve a duração de 21 dias, visitou 16 cidades e também foi concluída no Rio de Janeiro. No Rio, em 1981, a Osesp tocou três vezes, no Theatro Municipal, na Sala Cecília Meirelles e no Alto da Quinta da Boa Vista. A orquestra apresentou um programa que incluía o *Momo Precoce, para piano e orquestra*, de Villa-Lobos, o *Concerto para violino*, de Sibelius e alternando duas sinfonias, a *Eroica*, de Beethoven e a *Patética*, de Tchaikovsky. Os solistas eram Sônia Muniz e Ayrton Pinto. O solista do concerto no Theatro Municipal do Rio foi o pianista Jacques Klein, que executou o *Concerto n° 3*, de Rachmaninov.

Naquele ano, a Osesp obteve um apoio substancial do Governo do Estado de São Paulo, que inclusive utilizou suas estatais à época, Vasp e Banespa, para patrocinar a turnê. O Banespa se responsabilizou pelo pagamento dos hotéis e diárias e a Vasp disponibilizou uma aeronave exclusivamente para a orquestra, a qual ficava estacionada no aeroporto à espera do grupo.

Naquela época, houve, inclusive, protestos de professores da rede pública estadual, aos quais foi negado aumento salarial, e reclamavam que o governador, Paulo Maluf, financiava a orquestra e pagava hotéis cinco estrelas para os músicos.

Para os padrões de então, a Osesp se encontrava em uma fase de renovação, pois havia realizado audições recentemente e também havia sido vinculada à Fundação Padre Anchieta, o que trouxe certa estabilidade funcional aos músicos. Foi um período de formação

de seu próprio grupo de instrumentistas, sem mais necessitar utilizar músicos de outras orquestras, principalmente do Theatro Municipal.

Na Turnê Brasil 2004, a Osesp viajou durante 24 dias, visitando 14 capitais e executando três programas diferentes. Nessa excursão houve um revezamento de solistas de naipe da orquestra, viajando somente um deles, para conseguir realizar a viagem com menor custo. Além disso, muitos teatros, por seu tamanho, não comportavam o efetivo da Orquestra.

Foi a primeira vez que a orquestra não viajou com todo o efetivo, utilizando-o somente no concerto do Rio de Janeiro, onde isso seria necessário para executar a Sinfonia nº 9 de Mahler. Nas turnês fora do Brasil é imprescindível levar todos os solistas, pois se algum deles fica impossibilitado de tocar, por qualquer motivo, há sempre um substituto já preparado. Convocar um solista substituto de última hora, com distâncias que podem ser continentais, torna-se inviável.

Os programas executados na turnê nacional foram:

**Programa 1:** Rossini – Abertura da ópera *O Barbeiro de Sevilha*; Camargo Guarnieri – *Suíte Vila Rica*, e Beethoven – *Sinfonia nº 5 em dó menor, op. 67*.

**Programa 2:** Carlos Gomes – *Il Guarany*; Stravinsky – *O Pássaro de Fogo*, e Tchaikowsky – *Sinfonia nº 5 em mi menor, op. 64*.

**Programa 3:** Mahler – *Sinfonia nº 9 em Ré maior*.

As cidades, datas e respectivos teatros foram:

**Belo Horizonte**

22 de outubro – Palácio das Artes

**Brasília**

23 de outubro – Teatro Nacional Cláudio Santoro

**Goiânia**

24 de outubro – Teatro Rio Vermelho

**Manaus**

27 de outubro – Teatro Amazonas

**Belém**

29 de outubro – Theatro da Paz

**Teresina**

1º de novembro – Theatro Quatro de Setembro

**Fortaleza**

02 de novembro – Theatro José de Alencar

**Natal**

04 de novembro – Theatro Alberto Maranhão

**João Pessoa**

05 de novembro – Theatro Santa Roza

**Recife**

06 de novembro – Teatro de Santa Isabel

**Maceió**

07 de novembro – Teatro Deodoro

**Aracajú**

08 de novembro – Teatro Tobias Barreto

**Salvador**

10 de novembro – Teatro Castro Alves

**Rio de Janeiro**

13 e 14 de novembro – Theatro Municipal

Essa turnê foi comemorativa do cinquentenário de fundação da Osesp que, legalmente, foi criada em 1954. Porém, a orquestra apresentou-se pela primeira vez, sob a batuta de Souza Lima, em junho do ano anterior.

(...) Sobre a história da orquestra, o violinista Nathan Schwartzman, que foi o primeiro spalla da Osesp, aos 23 anos, corrige mais um dado: a Osesp estreou em 1953. Portanto, já tem 51 anos. (GIOBBI, 2004, p. D-04)

Os programas executados eram escolhidos de acordo com o tamanho do teatro. Em cidades como Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Maceió, a Osesp executou



o Programa 1, que demandava um contingente menor de músicos. Para as capitais com teatros grandes como Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Aracaju, Salvador, Manaus, Belém e Rio de Janeiro, foi executado o Programa 2. O Programa 3 foi somente executado no Rio de Janeiro e era o que necessitava um número maior de instrumentistas.

Como sempre acontece em turnês, a orquestra toca em salas com acústicas muito distintas umas das outras, e todas completamente diferentes da acústica da Sala São Paulo. Alguns teatros possuíam acústicas “secas”, ou seja, com pouca reverberação, como os de Brasília e Teresina. Outros teatros visitados tinham acústicas muito privilegiadas para apresentações sinfônicas, como os do Rio de Janeiro, Fortaleza e Belém, sendo esse último o teatro mais elogiado pelos músicos da Osesp. Tocar em locais tão diferentes traz para a orquestra um aprendizado de grande valor, principalmente na flexibilidade que o grupo adquire em dinâmica e articulação.

Dos quatorze concertos da turnê, o maestro Roberto Minczuk regeu dois, em Manaus e Belém.

Em todas as capitais, a receptividade do público surpreendeu os integrantes da orquestra, como fica claro nessa manchete do *Diário de Natal*: “Músicos da Osesp estão na cidade para show”. (2004, p. 3)

O maestro Neschling, em entrevista, confirma esse caráter de *show*, às vezes:

Caderno 3 - Depois de turnês internacionais que ajudaram a orquestra a se projetar no exterior e angariar respeito também aqui, é a primeira turnê nacional da Osesp. Como é que vem sendo essa temporada? Qual é a reação do público?

John Neschling – Tem sido um triunfo, né? A gente tem chegado nos lugares sendo recebido que nem banda de *rock* (risos)... Público virando esquina, as casas todas lotadas, cadeiras extras, gente querendo entrar sem poder, uma repercussão imensa... Em suma, o que a gente tem feito está superando as nossas expectativas de sucesso. Temos encontrado muita gente interessada. (MOURA, 2004)

Os teatros estavam todos lotados, o que parecia mostrar que, principalmente nas capitais, era o evento mais importante da agenda cultural local. Em várias cidades a atuação de cambistas podia ser notada:

A procura pelos ingressos para o concerto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) foi tão grande, sábado, que os cambistas pediam R\$ 100 por um lugar no teatro. O preço na bilheteria era R\$30. Tiveram de baixar para R\$ 50 após o início do espetáculo. (*JORNAL do Commercio*, 04)

Para resolver, em parte, a procura por ingressos, na cidade de Natal, encontrou-se um meio de atender a um número maior de pessoas:

De novo sobre a Osesp, que ontem conseguiu mais um triunfo em sua turnê nacional: na apresentação no Teatro Municipal de Natal, que não é grande, o concerto foi transmitido por um telão na praça em frente, que ficou abarrotada de gente. (GIOBBI, 2004, p. D-04)

A Turnê Brasil 2004 foi patrocinada pela Nossa Caixa, banco estatal do Governo de São Paulo. Em quase todas turnês da Osesp, a liberação da verba por parte do governo para viabilizá-las tem acontecido às vésperas do embarque da orquestra.

Nesta turnê nacional houve um componente político muito presente: os protestos do maestro Neschling pela falta de apoio do Governo Federal, a presença do governador Alckmin no concerto de encerramento, no Rio de Janeiro, e as inúmeras menções que o maestro fez em seus discursos durante os concertos sobre o governador e sua política de apoio à Osesp. Assim o maestro apresentava a orquestra:

Quando tocamos em Genebra, em Viena, em Nova York, não estamos representando uma orquestra de São Paulo, mas uma orquestra brasileira, do Recife, de Manaus, de João Pessoa. Somos um cartão de visita do nosso país e nada mais natural do que o Governo Federal nos ajudasse, mas ele não nos ajudou, como sempre, foi o Governo do Estado de São Paulo, que tem sido de uma generosidade e de uma inteligência extraordinárias”.(SCARPE, 2004)

Em Brasília, no concerto da Osesp no Teatro Nacional, foi notada a ausência de convidados do primeiro escalão do Governo Federal:

O maestro Neschling esclarece: o governo Lula não desembolsou um tostão para ajudar na turnê que a Osesp fará em 14 capitais brasileiras. Mas o governo de Geraldo Alckmin, de acordo com ele, garantiu os recursos para as apresentações. Neschling acredita que conseguirá levantar até 50% dos custos, de R\$ 2,3 milhões, na iniciativa privada. ... O restante será garantido pelo governo estadual. (BERGAMO, 2004, p. E2)

A suposta vinculação política dessa turnê foi enfatizada por alguns jornalistas:

Com esta turnê o Geraldo Alckmin inaugura sua candidatura à presidência da República. O PT mostra que perde por não ter apoiado a turnê da Osesp. (*DIÁRIO do Nordeste*, 2004, p. 6)

**Alckmin, o maestro.** O governador de São Paulo, Geraldo Alckmin é, sem dúvida, um candidato a presidente em 2006. Sem poder disputar a

reeleição em 2006, coloca-se como uma opção do PSDB para tentar barrar a reeleição de Lula. Alguns tucanos estranham o fato de a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo ter agenda em 12 capitais, por conta do governo paulista (...) O mais estranho foi o discurso do maestro John Neschling referindo-se abertamente a Alckmin a à sua política cultural. Só faltou dizer que sem o governador aquela bela apresentação não teria acontecido. (*O TEMPO*, 2004, p. A2).

O apoio do governo do estado de São Paulo foi bastante comentado, como se lê a seguir:

“Pode aplaudir que a orquestra é sua”. Com essas palavras, o maestro Neschling, da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), encerrou sua fala ao público (...) O conjunto é inteiramente patrocinado pelo governo do Estado de São Paulo. “Quando há empenho e disposição do governo, é possível realizar programas culturais em qualquer estado. Agradecemos o governador Geraldo Alckmin a possibilidade de levar nossa música a vários estados brasileiros. A Sala São Paulo, nossa casa, é tudo de que precisávamos para interpretar e levar a nossa arte ao público”. (*CORREIO Brasiliense*, 2004, p. 2)

Alguns jornalistas intitularam a Osesp como “Orquestra-Panfleto”. Como a jornalista Ana Paula Sousa, no artigo “Cultura e Estado – Além da companhia de Alckmin em excursões por várias cidades, a Osesp conta agora com um patrono: FHC”. Essa reportagem mencionou a criação da Fundação Osesp, e a sua futura transformação em Organização Social e relacionou a excursão, o comparecimento de Alckmin em um dos concertos da turnê, em Porto Alegre, com sua possível candidatura e/ou de Fernando Henrique à presidência da República, além da instrumentalização política da Fundação Padre Anchieta feita pelos tucanos paulistas.

Na edição de 12 de abril deste ano, o jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, matou a charada: “Nunca se viu tantos políticos em um concerto de música erudita como sábado à noite, no Teatro do Sesi” A constatação referia-se à apresentação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) que rumou para o Sul do País sob a batuta do maestro John Neschling (...) O governador ganhou uma mãozona do maestro Neschling. No início do concerto, ele fez um discurso elogiando o governo. Em nome dos músicos, dedicou a apresentação a Alckmin, que se levantou na platéia para receber os aplausos por duas vezes”. (...) Felicíssimo com a mudança estatutária, Neschling espantou-se com a pergunta “por que FHC?” Dá uma risadinha e diz: “Isso é uma pergunta tão...é óbvia, né? Por que eu escolhi o Fernando Henrique Cardoso? Porque ele é o Fernando Henrique Cardoso. Porque é uma pessoa extraordinária, com uma visão moderna de administração pública”(...) Ela não é usada pra nada, mas é evidente que retrata a

generosidade financeira e a vontade político-cultural peessedebista, disso eu não tenho dúvida”.(SOUSA, 2005, p. 43)

O comparecimento do governador ao último concerto da turnê, na cidade do Rio de Janeiro, foi assim também comentada:

Geraldo lá: o governador de São Paulo continua reservando espaço na agenda para eventos em outros cantos do país. No dia 14, ele vai ao Rio de Janeiro para o encerramento da turnê nacional da Osesp. Já convidou o prefeito César Maia, do PFL. (BERGAMO, 2004, p. E-02)

Há quase exatos quatro anos antes, Neschling mostrava-se crítico em relação à administração da cultura no governo de Fernando Henrique Cardoso, conforme trecho de entrevista à jornalista Norma Couri:

Couri – Você acha que o Ministério da Cultura trata bem os músicos?

Neschling – Nem bem nem mal. Não tem política nem ideologia cultural, não sabe o que fazer. É um grande rombo no governo Fernando Henrique.

Couri – Você criticou a política cultural do governo: o que você tem a dizer para Fernando Henrique?

Neschling – Shalom.

(2001, Caderno B, capa)

Se a estratégia política de John Neschling é eficiente o tempo poderá dizer. De um lado, os patrocínios acabaram por se concretizar e os procedimentos para a institucionalização da Osesp estão em andamento; por outro lado, os comentários do maestro continuaram a ser dirigidos contra a política cultural do Governo Federal no que se refere à música erudita:

(...) É muito por aí. Músico clássico no Brasil, é levado a sentir-se meio esdrúxulo – como se não fizesse realmente, parte da cultura nacional. Pois ainda agora não desistiu o Ministério da Cultura de incluir, na programação do Ano do Brasil na França, qualquer representação da música de concerto no Brasil? Informalmente, foi dito aos que lutavam por isso que esta não era a “música do povo”. Grave erro. Significa que o povo não pode passar de um certo nível de sofisticação artística; não pode querer dominar uma arte mais complexa, mais elaborada, como é a música de concerto. E essa é a verdadeira discriminação (...) Foi tudo isso que o “projeto Osesp” desmentiu. Foi isso que sentiram as platéias dessa excursão agora encerrada – um sucesso em todos os sentidos. (HORTA, 2004, Segundo Caderno, p. 1)

A Turnê Brasil 2004 foi toda organizada pela equipe de produção da Osesp. Com meses de antecedência foram realizadas visitas aos teatros das capitais brasileiras para o estudo das possibilidades que cada um deles oferecia, além da seleção de hotéis, de equipes de produção locais que cuidariam dos lanches, traslados, entre outros detalhes. Produzir uma turnê com uma orquestra das dimensões e necessidades específicas como a Osesp mostrou-se uma tarefa difícil:

(...) Depois de ganhar espaço no exterior, foi a vez de excursionar pelo Brasil com uma equipe de 120 pessoas. A Osesp já passou por 13 capitais, como Belo Horizonte, Brasília e Salvador. A turnê serviu para conferir a quantas anda a estrutura dos teatros pelo país. Neschling elogia a acústica de alguns – como Belém e Salvador – e critica outros, como o de Brasília. Outras dificuldades estruturais também ficaram evidentes:

Neschling – É muito mais difícil viajar com uma orquestra aqui, onde os vôos são menos freqüentes e os hotéis, precários. Fizemos, por exemplo, uma viagem de Maceió a Aracajú que demorou seis horas.(LEITÃO, 2004, p. B 01)

Durante a Turnê Brasil 2004, uma equipe composta por um iluminador, um *cameraman* e uma jornalista, Neide Duarte, acompanhou a orquestra, captando imagens e sons, além de realizar entrevistas com os músicos, maestros e habitantes das cidades visitadas, imagens de ensaios e dos concertos da Osesp durante a turnê. Desse material foi elaborado um documentário intitulado “Uma Orquestra Encontra o Brasil”, veiculado pela TV Cultura.

É uma produção exemplar. Uma orquestra é uma máquina que produz complexidades sonoras. Mas é também integrada por gente. O filme dá vida a alguns desses cerca de 90 músicos que em geral permanecem anônimos.(...) O documentário também tem como personagem o Brasil dos lindos teatros herdados das oligarquias do Norte e Nordeste, o Brasil dos instrumentistas encantados com a passagem de colegas mais experientes – “Deu para saber como é de verdade a Quinta de Beethoven”, disse um deles – e, sobretudo, um Brasil onde o público, carente de bons espetáculos, entusiasma-se com a música erudita.(NATALI, 2005, p. E 14)

### **Turnê Cone Sul 2005**

Essa turnê durou quinze dias, passou pelas capitais do sul do Brasil, Chile e Uruguai e marcou o retorno da Osesp à Argentina. A orquestra tocou quatro programas

diferentes e contou com a participação de um solista, o violinista austríaco Benjamin Schmid. O maestro Neschling regeu todos os concertos.

As cidades onde a Osesp tocou nessa turnê, os respectivos teatros e datas são as seguintes:

**Florianópolis**

27 de março, Teatro Ademar Rosa

**Curitiba**

28 de março, Teatro Guaíra

**Buenos Aires**

30 de março e 1º de abril, Teatro Colón

**Córdoba**

2 de abril, Teatro Libertador

**Santiago**

4 e 5 de abril, Teatro Municipal

**Montevideú**

7 de abril, Teatro Solis

**Porto Alegre**

9 de abril, Teatro Sesi

A orquestra tocou quatro diferentes programas, utilizando as seguintes obras: *Bachianas Brasileiras nº 4 – Prelúdio*, de Villa-Lobos; *Passacaglia para o novo Milênio*, de Edino Krieger; *Concerto para Violino em Ré maior, Op. 77* e *Sinfonia nº 2 em Ré maior, Op. 73*, de Johannes Brahms e *Uma vida de Herói, Op. 40*, de Richard Strauss.

Como de costume ao final de turnês, a Osesp fez um concerto no Rio de Janeiro, no dia 17 de abril, no Theatro Municipal, onde abriu a série O Globo/Dell'Arte de 2005. Durante essa turnê, a Osesp participou ainda de três aberturas de temporada: a do Mozarteum Argentino, em Buenos Aires; do Centro Cultural de Música, em Montevideú, e do Concertos Sesi, em Porto Alegre. Essa turnê foi promovida por Concertos Grapa, a mesma agência que trabalhou para a Osesp na turnê de 2000.

Para os integrantes da orquestra, os concertos mais importantes da turnê seriam os de Buenos Aires, por acontecerem no Teatro Colón, o mais tradicional teatro latino-americano, de 2.400 lugares e com uma acústica considerada ótima. A presença de músicos de orquestras portenhas no público, além da crítica local, também provocava ansiedade. Da primeira apresentação cinco anos antes, o crítico recordou o desempenho e enfatizou as qualidades da orquestra:

Quando a Sinfônica de São Paulo se apresentou pela primeira vez em setembro de 2000, com uma memorável execução da *Sexta Sinfonia* de Mahler, o público local assistiu a revelação de uma orquestra de primeira ordem, nem sempre esperado – conforme preconceitos arraigados – em nosso contexto latino-americano.(...) Restava agora, simplesmente, analisar se as qualidades apreciadas naquela oportunidade se mantiveram depois de quase um quinquênio. O Mozarteum Argentino, ao decidir começar a temporada com essa visita, deu a oportunidade de esclarecer positivamente essa dúvida. (COSTAS, 2005)

Outras manifestações também apontavam as mesmas características:

A Sinfônica do Estado de São Paulo é um dos fenômenos mais extraordinários da vida musical latino-americana (...) Hoje, igual a sua visita há quatro anos, a Sinfônica soa como uma orquestra internacional de primeira linha. (MONJEAU, 2005)

Voltando a 2000, uma das maiores surpresas da temporada foi descobrir que existia uma formidável orquestra brasileira: A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.(...) Cinco anos depois, os Paulistas inauguraram as duas séries de assinaturas do Mozarteum Argentino no Colón e reafirmaram sua qualidade. Mas esse grupo de diferentes ascendências demonstrou um alto grau de homogeneidade e disciplina, como também técnica apurada. Pequenos defeitos à parte, a orquestra respondeu como um grupo de primeiro nível, porém não propriamente como uma orquestra virtuosa. (BARDIN, 2005)

A Osesp também retornou a Córdoba, outra cidade visitada em 2000, e repetiu, segundo a crítica local, o êxito do concerto anterior:

Como anunciavam seus antecedentes – e me lembro claramente de sua visita a Córdoba durante a temporada 2000 da Fundação Pro-Arte –, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dirigida por seu titular, John Neschling, ofereceu no sábado um concerto no Teatro Del Libertador de grande densidade técnica e artística. Ante uma sala quase lotada, a orquestra brasileira, esteve à altura de seus tão comentados antecedentes e ofereceu um concerto que há muito não se escutava no Libertador. (...) A orquestra mostrou versatilidade timbrística, matizes, plenitude dinâmica, mas sobre todas as coisas mostrou ser uma verdadeira orquestra; uma idéia ganhou som. (GIORDANO, 2005)

O violinista Benjamin Schmid foi o solista convidado pela Osesp para essa turnê<sup>93</sup>.

Como aconteceu em 2004, a presença do governador Alckmin no último concerto da turnê, em Porto Alegre, chamou a atenção dos jornalistas:

Após o Hino Nacional brasileiro (muito bem executado) veio a parte chata. Uma bajulação ao governador de São Paulo, Geraldo Alckmin, que estava presente ao concerto. Bastava citar a presença dele que já estaria de bom tamanho. Neste caso, deveriam ser citadas as outras autoridades presentes, como o vice-governador, o secretário da cultura e o prefeito de Porto Alegre. Mas, se foi importante para eles, deixa assim. (FLORES, 2005)

Isto confirma-se pela observação seguinte:

Nunca se viu tantos políticos em um concerto de música erudita como sábado à noite, no Teatro do Sesi. O interesse não era exclusivo na Orquestra Sinfônica de São Paulo. A correria de última hora por convites se justificava pela presença de Geraldo Alckmin, governador de São Paulo e apontado como provável candidato do PSDB à presidência.

**RSVIP – O senhor sabe que a sua visita se transformou em um evento político?**

**Geraldo Alckmin** – Político, não. É um evento cultural. É assim que tem que ser visto.

**RSVIP – Comenta-se que o senhor veio medir a sua popularidade no Sul?**

**Geraldo Alckmin** – Nada disso. Vim prestigiar a Osesp, um dos projetos culturais apoiados pelo governo. Hoje, a Osesp está entre as melhores orquestras do mundo.

O governador ganhou uma mãozona do maestro John Neschling. No início do concerto, Neschling fez um discurso elogiando o governo que investe na orquestra há sete anos. Em nome dos músicos, dedicou a apresentação a Alckmin, que se levantou na platéia para receber os aplausos por duas vezes. Algumas pessoas, inclusive, aplaudiram de pé. (ZERO Hora, 2005, p. 2)

Críticas e dúvidas foram levantadas por jornalistas na capital paulista, ao vincularem a ação política do Governo Estadual em conjunto com a direção da Fundação Padre Anchieta e Osesp:

---

<sup>93</sup>Benjamin Schmid, estudou em Viena, Salzburgo e no Curtis Institute, de Filadélfia. É ganhador de vários prêmios, onde se destacam algumas categorias do Concurso Carl Flesch. Já se apresentou com as orquestras Filarmônica de Viena, Filarmônica de São Petersburgo, Orquestra do Concertgebouw, entre outras. Leciona no Mozarteum de Salzburgo e toca um Stradivarius de 1731.



A gestão de Mendonça, ex-vereador e deputado, também sofre ataques políticos. O PT, que faz oposição ao governo estadual na Assembleia Legislativa, vê na abertura de uma faixa de programação para a Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) uma tentativa de divulgar o suposto “projeto Alckmin 2006”.

Alckmin tem acompanhado as apresentações da Osesp pelo país. No final deste mês, a orquestra terá concertos na Cultura em pelo menos dois dias por semana. O estado banca quase 80% do orçamento da Cultura, que prevê gastar R\$ 115 milhões neste ano. (Daniel Castro, “Cultura estagnada”, Folha de São Paulo, 08-05-2005, pág. E1)

Do que se descreveu, a Osesp parece ser, atualmente, a única orquestra latino-americana com nível artístico e estrutura para empreender turnês das dimensões realizadas até o momento. Dos discursos do maestro Neschling, que quer transformar a Osesp na porta-voz da cultura musical erudita brasileira, sempre consta essa afirmação: “Eu espero que um dia aqui em Santa Catarina haja uma orquestra assim, pois não queremos ser exceção, mas sim um exemplo para as outras orquestras do país” (LENHART, 2005, p. 4)

## **Gravações**

Um grande diferencial da Osesp em relação a outras orquestras emergentes estrangeiras é a disponibilidade de gravações de um vasto repertório de compositores nacionais, alguns deles já consagrados no exterior, como Villa-Lobos, e outros também de grande valor, porém pouco conhecidos, como Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, e Francisco Braga, entre outros, só para citar alguns compositores brasileiros falecidos, que não têm registro fonográfico de qualidade. Há gravações de várias obras de Villa-Lobos, com a Orquestra da Radiodifusão Francesa e com a Orquestra da Rádio do Setor Americano de Berlim, regidas pelo próprio compositor, porém são de baixa qualidade técnica de captação. Outras mais recentes foram realizadas por Michael Tilson Thomas, com a New World Symphony Orchestra, e por Roberto Ricardo Duarte, com a Orquestra da Rádio Eslovaca. Poucas gravações, entretanto, têm sido realizadas por orquestras brasileiras.

Mas esse afinal ganha outra contundência agora, com o lançamento das “Bachianas” nºs 2, 3 e 4, tocadas pela Osesp, sob a regência de Roberto Minczuk. Assim como nos casos de Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, já gravados pela orquestra, com sentido menos de simples recuperação do que de reinvenção mesmo. Também Villa-Lobos (1887-1959) recebe aqui uma tradução que nos obriga a rever o quanto não se sabia que não se sabia sobre sua música. Um clichê

repetido há décadas decreta que o compositor nunca teve virtudes de orquestrador capazes de fazer justiça à sua invenção fabulosa (...) Pode-se pensar em três motivos para que isso não fosse de conhecimento universal: 1) as orquestras não eram capazes de tocar em seus necessários termos; 2) o próprio compositor não era o melhor regente de si mesmo – como se percebe, por exemplo, escutando o recém-lançado disco com um registro de 1954 das *Bachianas* nº 7 e dos *Choros* nº 6, regidos por Villa com a orquestra RIAS de Berlim (gravadora Kuarup): pessoalíssimo e cativante, tanto quanto desequilibrado; e 3) as condições técnicas de gravação simplesmente impossibilitavam que se guardasse essa arte tão original.(...) Que diferença, então, ter uma gravação de referência...(NESTROVSKY, 2005, p. E4).

As poucas gravações<sup>94</sup> realizadas pela Osesp sob a direção de Eleazar de Carvalho foram as seguintes:

**1.**

**Heckel Tavares**

*Concerto para piano em Formas Brasileiras*, op. 105 nº 2

Suíte Sinfônica *André de Leão e o Demônio de Cabelo Encarnado*

Regente: Eleazar de Carvalho

Solista: Pietro Maranca

(Gravação realizada no Teatro Cultura Artística)

**2.**

Álbum duplo

(Disco 1)

**L. van Beethoven** 1º mov. da Sinfonia *Eroica*

Regente: Eleazar de Carvalho

**W.A. Mozart** Abertura da ópera *A Flauta Mágica*

Ária de concerto para soprano, piano e orquestra

---

<sup>94</sup>Em 1994 existiu um projeto de gravação elaborado pela Secretaria da Cultura e Eleazar de Carvalho para gravar todas as óperas de Carlos Gomes em CDs. Algumas gravações foram feitas no Memorial da América Latina, porém o trabalho foi interrompido antes de concluído, com poucas óperas gravadas. Não há notícia sobre o destino daquele material gravado.

*Ch'io mi scordi di te* K. 505

Regente: Diogo Pacheco

Soprano: Herrat Eicker

Piano: Sônia Muniz

(Disco 2)

**Villa-Lobos** *Bachianas Brasileiras* nº 1

Regente: Fábio Mechetti

**Daniel Havens** *Festival Overture*

Regente: Eleazar de Carvalho

(Gravação realizada no Auditório Cláudio Santoro, Campos do Jordão, em 1985)

### 3.

**Tasso Bangel**

Sinfonia nº 1, em sol maior *Farroupilha*

Suíte Sinfônica *Rodeio Crioulo*

Regente: Eleazar de Carvalho

(Gravação realizada no Teatro Sérgio Cardoso, 1986)

Esses registros foram feitos com poucos ensaios e com diminutos recursos tecnológicos se comparados com a tecnologia atualmente utilizada.

Neschling anuncia sua idéia das quatro colunas que sustentam a orquestra em cada concerto na Sala São Paulo: apresentações, excursões, gravações e patrocínio privado.(...) Uma outra coluna que sustenta o renascimento da Osesp é a música gravada. O CD e a Internet mudaram o negócio da música clássica. As orquestras americanas de alto custo, como as de Boston, Filadélfia, San Francisco e Cleveland, fixaram seu preço acima das realidades da indústria fonográfica. O CD clássico transformou-se numa “commodity”, com excelentes orquestras de baixo custo, como as da Europa Oriental e de

São Paulo, agora desfrutando uma vantagem comparativa internacional (...) Os CDs proporcionam uma vantagem especial à Sinfônica de São Paulo, que pode construir sua própria marca de qualidade no grande mercado potencial brasileiro, através dos clubes de disco e de outros canais de distribuição, e fornecer música clássica brasileira a um mercado internacional saturado com o repertório tradicional. (*BRAUDEL Papers*, nº 27, 2000, p. 7 e 8)

A primeira gravação da Osesp foi realizada em julho de 1999, por ocasião do concerto de inauguração da Sala São Paulo, quando a orquestra executou, de Mahler, a *Sinfonia nº 2*, “*Ressureição*”, ao vivo, com a seleção do material sonoro registrado durante os três concertos comemorativos, nos dias 9, 10 e 11. Essa gravação tinha apenas a finalidade de registrar o evento, pois as negociações com algumas companhias gravadoras para dar início a um plano de longo prazo de gravação do repertório brasileiro ainda não se concretizara.

Em 2000, foi firmado um acordo com o selo sueco BIS<sup>95</sup> e, em fevereiro de 2001, a Osesp começou a gravar um CD com obras de Camargo Guarnieri. Esse período, de 1997, desde quando a orquestra reestruturada realizou seu primeiro concerto, até 2000, quando fez a primeira produção própria, gravando Beethoven antes da série de gravações pela BIS, foi importante e essencial para que os instrumentistas pudessem se conhecer musicalmente, fazendo os ajustes técnicos necessários, juntamente com os maestros Neschling e Minczuk, para a criação de uma sonoridade básica do grupo. É importante lembrar que as gravações são realizadas na Sala São Paulo, que foi inaugurada somente em julho de 1999, o que seria outro motivo para postergar esse projeto.

Pelo selo BIS foram realizadas as seguintes gravações:

Camargo Guarnieri

**John Neschling** fev/2001

*Abertura Concertante*

*Sinfonia nº 2*

*Sinfonia nº 3*

---

<sup>95</sup>O selo BIS foi fundado em 1973, por Robert Von Bahr, e procurava nichos musicais negligenciados pelas grandes gravadoras.

Francisco Braga *Jupyra*

**John Neschling** out/2001

Rosana Lamosa

Eliane Coelho

Mario Carrara

Phillip Joll

Coro da Osesp

Cláudio Santoro

**John Neschling** fev/2002

*Frevo*

*Ponteio*

*Sinfonia n° 4*

*Sinfonia n° 9*

Camargo Guarnieri

**John Neschling** fev/2002

*Abertura Festiva*

*Sinfonia n° 1*

*Sinfonia n° 4*

Villa-Lobos

**Roberto Minczuk** jun/2002

*Bachianas Brasileiras n° 2*

*Bachianas Brasileiras n° 3*

Jean-Louis Steurman, piano

*Bachianas Brasileiras n° 4*

Villa-Lobos

**Roberto Minczuk** fev/2003

*Bachianas Brasileiras n° 7*

*Bachianas Brasileiras n° 8*

*Bachianas Brasileiras n° 9*

Francisco Mignone

**John Neschling** fev/2003*Festa das Igrejas**Maracatu do Chico-Rei*

Coro da Osesp

*Sinfonia tropical-Pororoca*

Camargo Guarnieri

**John Neschling** abr/2003*Sinfonia n° 5**Sinfonia n° 6*

Coro da Osesp

*Suite Vila Rica**Encantamento*

Lindembergue Cardoso

**Roberto Minczuk** abr/2003*Seresta Choro Frevo**Alexandre Levy Samba*

Villa-Lobos

*Dança dos Mosquitos**Dança Frenética*Alberto Nepomuceno *Batuque-Dança de Negros*Francisco Mignone *Congada*Lorenzo Fernandez *Batuque*Camargo Guarnieri *Três Danças para Orquestra*E.Villani-Cortes *Frevata*

Cláudio Santoro *Frevo*

Ernst Mahle *Arapuá – Tupana – Dança de todos Animais*

Villa-Lobos

**Roberto Minczuk** dez/2003

*Bachianas Brasileiras n° 1*

*Bachianas Brasileiras n° 5*

Antonio Meneses, cello

*Bachianas Brasileiras n° 6*

Donna Brown, soprano

*Bachianas Brasileiras n° 9*

Coro da Osesp

Villa-Lobos

**Roberto Minczuk** dez/2003

*Choros n° 1*

*Choros n° 2*

Fredrik Högberg *Concerto*

**John Neschling** ago/2004

Christian Lindberg *Concerto*

Christian Lindberg, trombone

Nathaniel Shilkret *Concerto*

Villa-Lobos

**John Neschling** ago/2004

*Choros n° 4*

*Choros n° 6*

*Choros n° 9*

*Choros n° 7- Settimino*

Villa-Lobos

**John Neschling** fev/2005

*Choros n° 12*

*Choros n° 3 – Pica-Pau*

Johannes Gramsch, violoncelo

<i>Introdução aos Choros</i>	Cláudio Cruz, violino
<i>Choros Bis</i>	Coro da Osesp
Villa-Lobos	<b>John Neschling</b> fev/2005
<i>Choros n° 8</i>	
<i>Choros n° 10</i>	Linda Bustani, piano
<i>Uirapuru</i>	Ilan Rechtman, piano Coro da Osesp
Joaquín Rodrigo <i>Concierto Pastorale</i>	<b>John Neschling</b> jul/2005
Jacques Ibert <i>Concerto para Flauta</i>	Sharon Bezaly, flauta
François Borne <i>Carmen Fantasy</i>	
Franz Liszt	<b>John Neschling</b> jul/2005
<i>Concertos n°s 1 e 2</i>	<i>Totentanz</i> , Arnaldo Cohen, piano

As gravações são realizadas sempre na Sala São Paulo, em geral no final da tarde, e avançam no período noturno, quando há menos movimentação de funcionários da Secretaria da Cultura e menos sons externos.

Muitas das obras gravadas são antes apresentadas na programação da orquestra, o que faz com que o grupo se sinta mais confiante, não só pelo domínio técnico do repertório, mas principalmente em relação à criação ou assimilação de uma concepção da obra a ser gravada. No entanto, já foram realizadas gravações de obras que a orquestra nunca havia tocado; a gravação foi, assim, feita a partir de algumas leituras. Durante as sessões, os maestros tentam gravar longos trechos para depois, se necessário, fazer emendas grandes ou algum enxerto pontual em locais com algum erro, desencontro, desafinação, ou outro problema que possa comprometer a gravação. Esses longos trechos são pensados para evitar a fragmentação interpretativa, ou o corte de uma idéia musical, o que pode acontecer depois de várias intervenções para correção técnica. Nas sessões de gravação já é feita uma pré-seleção



dos melhores *takes*. O engenheiro da equipe da BIS interfere inúmeras vezes para pedir correções ao maestro. O engenheiro funciona como uma espécie maestro “superouvidor”. Após as gravações, a equipe da BIS retorna à Suécia onde faz a última seleção dos *takes* ou fragmentos para montar os movimentos e posteriormente as obras completas.

Do material gravado acima relacionado, foram lançados seis CDs:

Camargo Guarnieri **John Neschling**

*Abertura Concertante*

*Sinfonias n<sup>os</sup> 2 e 3*

Francisco Braga *Jupyra* **John Neschling**

Camargo Guarnieri **John Neschling**

*Abertura Festiva*

*Sinfonias n<sup>os</sup> 1 e 4*

Camargo Guarnieri *Sinfonias n<sup>os</sup> 5 e 6* **John Neschling**

Francisco Mignone **John Neschling**

*Festas das Igrejas*

*Sinfonia Tropical*

*Maracatu do Chico-Rei*

Villa-Lobos *Bachianas Brasileiras n<sup>os</sup> 2, 3 e 4* **Roberto Minczuk**

O Cd com as obras de Francisco Mignone foi recentemente elogiado pela revista francesa *Diapason* e recebeu a distinção *diapason découverte*. A gravação foi elogiada pelo crítico Jean-Charles Hoffele:

Começando pela faixa 6, vocês compreenderão a qual festa da música este CD lhes convida. Aqui Mignone se inclina sobre as origens africanas do folclore brasileiro. *Maracatu* do Chico Rei, seu grande balé para coro e orquestra de 1933, é o *opus* maior originado por esta pesquisa. A cerimônia do Maracatu é uma procissão em honra à Virgem, e o excitação causado por esta cerimônia é o pretexto para Mignone realizar uma mescla de danças de diversas partes do Brasil. O Maracatu, originário do Nordeste, as marujadas de São Paulo, e uma quantidade de danças originárias do Rio de Janeiro e do Estado de Minas Gerais. Aqui, tudo nos leva à embriaguez da vida, à exaltação. O pulso rigoroso do incansável John Neschling e o entusiasmo dos músicos de São Paulo nos causam um prazer irresistível. A *Sinfonia Tropical* nos transporta para o universo amazonense diversas vezes já descrito por Villa-Lobos. Mignone nos oferece uma visão mais misteriosa, mais surda, talvez mais intensamente poética do que aquela do índio branco. Quanto à *Festa das Igrejas*, estreada por Toscanini em Nova Iorque, é um passeio evocativo por quatro igrejas célebres do Brasil. Estas pinturas atmosféricas, que nos fazem lembrar o gênio orquestrador de Respighi, exigem uma orquestra inspirada, capaz de uma palheta de nuances que só os músicos de exceção podem produzir. Neschling conseguiu formar em São Paulo a melhor orquestra do Brasil. É de se esperar que a enorme quantidade de música orquestral de Mignone, que ainda não foi gravada, beneficie-se de sua arte fulgurante, ajudado aqui como nos outros CDs dedicados à obra de Camargo Guarnieri pela mesma equipe e o mesmo editor, por uma tomada de som exemplar. (2005, p. 93)<sup>96</sup>

Paralelamente ao contrato com a BIS, a Osesp desenvolve um projeto de gravação voltado exclusivamente ao mercado brasileiro, iniciado em abril de 2000. Dentro desse projeto foram gravados e lançados os seguintes CDs:

Beethoven	<b>John Neschling</b>
<i>Sinfonias nºs 1 e 4</i>	
<i>Abertura Coriolano</i>	
Beethoven <i>Sinfonia nº 9 “Choral”</i>	<b>Roberto Minczuk</b>
Com Banda Mantiqueira	<b>John Neschling</b>
Heitor Villa-Lobos <i>Ária das Bachianas Brasileiras nº 4</i>	
(Arr. Nelson Ayres)	

<sup>96</sup>. Tradução livre realizada por José Ananias de Souza Lopes.

Chico Buarque *Homenagem ao Malandro*

(Arr. Laércio de Freitas)

Cacá Malaquias *Forrolins*

(Arr. André Mehmarí/Proveta)

Pixinguinha *Naquele Tempo/1x0*

(Arr. Proveta)

Jacob do Bandolin *O Vôo da Mosca*

(Arr. Proveta)

Edson Alves *Valsa I*

Erotides de Campos *Ave Maria*

Moacyr Santos *Nanã*

(Arr. Maestro Branco)

Tom Jobim & Vinicius de Moraes *Insensatez*

(Arr. A. Mihanovich/Proveta)

Guinga&Aldir Blanc *Baião de Laca*

(Arr. Proveta)

Francisco Manuel da Silva *Hino Nacional Brasileiro*

**John Neschling**

Dom Pedro I *Hino da Independência*

Francisco Braga *Hino à Bandeira Nacional*

Leopoldo Miguez *Hino da Proclamação da República*

Beethoven

**John Neschling**

*Sinfonias n<sup>os</sup> 2 e 8*

*Abertura Egmont*

Banda Mantiqueira e Luciana de Souza

**Roberto Minczuk**

Ary Barroso *Aquarela do Brasil*

(Arr. Laércio de Freitas)

Arr. Provetá *Três no Choro*

(*Medley*)

John Neschling/

Geraldo Carneiro *Olha a Lua*

Jacob do Bandolin/

H. de Carvalho *Doce de Coco*

(Arr. Laércio de Freitas)

Jacob do Bandolin *Assanhado*

(Arr. Edson Alves)

Waldir Azevedo *Brasileirinho*

(Arr. Laércio de Freitas)

*Joice Feminina*

(Arr. Proveta)

Dorival Caymmi/Proveta

*Samba da Minha Terra*

*Saudade da Bahia*

Essa série de gravações será concluída com a gravação das sinfonias de Beethoven, em 2005, com a execução das *Sinfonias n.ºs 5, 6 e 7*, e em 2006 com a *Sinfonia n.º 3, “Eroica”*. O projeto prevê mais gravações de obras do repertório tradicional sinfônico, como as sinfonias de Tchaikovsky, somente para distribuição no Brasil. Não é de interesse da direção artística da orquestra lançar essas gravações no mercado mundial saturado com esse repertório, executado pelas maiores e mais tradicionais orquestras do mundo, o que dificultaria a venda do produto da Osesp.

Recentemente, em agosto de 2005, a Osesp firmou uma parceria com a gravadora Biscoito Fino, do Rio de Janeiro, que vai distribuir todos os CDs gravados pela Osesp, tanto os do Selo Osesp como os do Selo BIS, para todo o Brasil. Antes do acordo, somente era possível comprar esses CDs na loja da orquestra, localizada na Sala São Paulo, com os preços do mercado internacional, pois eram importados da BIS, na Suécia.

**Beethoven: Sinfonias**, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Biscoito Fino)—O principal grupo sinfônico do país viveu uma situação incômoda. Por causa de um contrato com uma gravadora sueca, seus discos tinham de ser importados para o mercado brasileiro. O problema começou a ser sanado num acordo com o selo Biscoito Fino, que lançará gravações ao vivo feitas pela Osesp na Sala São Paulo. O primeiro fruto da parceria são três CDs com sinfonias de Beethoven. O destaque é a “Nona Sinfonia”. A obra-prima do compositor alemão tem regência de Roberto Minczuk, o melhor maestro brasileiro da atualidade. Discípulo do lendário Kurt Masur e com carreira internacional ascendente, Minczuk é impecável em sua interpretação. (VEJA, 2005, p. 129)

O acordo Osesp/BIS tem se revelado muito positivo para a realização de mais uma etapa de consolidação da orquestra, pois auxiliará na divulgação de seu nome no cenário musical mundial, o que trará mais convites para turnês e atrairá músicos ainda mais

qualificados para as audições para as vagas oferecidas, além de atingir o objetivo de divulgar a rica produção de música de concerto de compositores brasileiros de todas as épocas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Apresentando uma Concepção da Osesp

Com base na análise interpretativa de documentos, programas de concertos, críticas, reportagens e entrevistas publicadas pela mídia, depoimentos de profissionais significativos para o estudo realizado, estudo da literatura pertinente ao assunto, relato da experiência vivida como músico da Osesp, efetuado pelo pesquisador em Caderno de Campo, mediante um trabalho de perseguição do fio que une os diferentes dados, foi possível elaborar uma concepção da orquestra, que revela uma estrutura que subjacente. Como a abordagem metodológica escolhida foi a qualitativa, este trabalho de pesquisa resultou da interação do eu/pesquisador/músico/oboísta<sup>97</sup> e seu ambiente orquestra/seção/naípe. Portanto foi dessa colocação, foi desse lugar que o pesquisador falou. Daí decorreu um relato que não se quer imparcial ou neutro, mas vivo, permeado por emoção, e por lembranças. Mesmo as descrições, a seleção do que observar, apontar, e descrever trazem a marca dessa vivência do pesquisador/ambiente, ou pesquisador-no-seu-ambiente.

A presente investigação teve como alvo explicitar o modo pelo qual a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo existiu ao longo dos cinquenta anos proclamados e, também, expor uma síntese que expressasse a compreensão analítico-reflexiva do pesquisador sobre a concepção de orquestra que, conforme entende, manteve sua identidade no fluxo de sua história.

*Proclamados cinquenta anos* de sua existência porque, tendo sido criada, de fato, em 1953, sofreu uma interrupção (após poucos meses de ensaios e uma única apresentação), contraditoriamente, quando a Lei nº 2.733, que a criou legalmente, foi promulgada em 13 de setembro de 1954. Dez anos depois, em 1964, voltou às suas atividades por três anos e meio ininterruptos. Em 1967, novamente, teve seus trabalhos suspensos até 1973; a partir desta data vem mantendo-se ativa até o momento atual. Assim, ao invés de cinquenta anos, como

---

<sup>97</sup>Atualmente completei 25 anos de Osesp, em atividades não só de músico, mas de presidente da Aposesp durante oito anos (final do tempo de Eleazar e início do tempo de Neschling). Por meu trabalho como representante dos músicos, o maestro Eleazar me chamava de professor “Vicentinho”, atualmente deputado federal, conhecido sindicalista metalúrgico ligado à CUT e ao PT. Com o maestro Neschling, meu relacionamento vem desde meus quatorze anos de idade, quando fui primeiro oboé da Orquestra Jovem do Estado de São Paulo por ele então regida.

proclamado pela imprensa, com base na data da Lei que a criou, a Osesp teria 33 anos de atividades ininterruptas e 36 anos e alguns meses em sua totalidade. O fato de ter existido em períodos curtos deixou, na memória cultural da comunidade paulista, a marca de uma experiência musical importante e que serviu para manter um compromisso pendente, à espera de posteriores ações do governo. Entretanto, essa experiência não deixou lastro de identidade sonora, em virtude da Orquestra ter ficado inativa por um longo período.

Da investigação efetuada, compreendo que *a Osesp é uma totalidade constituída pela Direção Artística, músicos, funcionários artísticos e administrativos, infra-estrutura, pela equipe de voluntários, pelos assinantes, pelo contexto social, econômico e político que a envolve.*

Vejo-a como uma totalidade ou como um sistema, por ser uma estrutura complexa, na qual todos seus componentes são vitais para sua existência, interinfluenciando-se e intercomplementando-se. Seu produto revela essa rede de ações conjuntas. Do ponto de vista do movimento de seu processo, é difícil dizer ou apontar qual parte da rede é mais importante. Entretanto, da perspectiva de obter uma organização de sua estrutura, didaticamente falando, é comum e até necessário estabelecer um organograma. Tradicionalmente, no âmbito da história das orquestras sinfônicas, a esse organograma foi acrescida uma hierarquia de valores vinculados às posições assumidas, com destaque para a de Maestro. O que se nota no momento presente é que há uma tendência, em orquestras fortemente institucionalizadas, da totalidade destacar-se, de modo que o nome da orquestra aparece como o que fala por si, trazendo consigo o seu valor. Em orquestras em movimento de criação, de desenvolvimento e de institucionalização, a presença e nome do Maestro ainda são fundamentais.

A Osesp está, no momento presente, vivendo esse movimento e momento. A sua história mostra que em duas ocasiões ela recomeçou de modo mais marcante. Curiosamente, o esforço efetuado para mantê-la com vitalidade e a caminho de uma institucionalização apropriada decorreu da ação de seus dois principais regentes: Eleazar de Carvalho e John Neschling. Ambos acumularam as funções de Diretor Artístico e de Regente Titular que, conforme explicitado nos capítulos anteriores, referem-se a duas ações distintas. O Diretor Artístico é responsável pelo projeto de programação, que envolve escolha do repertório, dos solistas e regentes convidados. É um trabalho que revela sua concepção estético-artístico-musical. A posição de Regente Titular está voltada para a formação da orquestra, no sentido de construir uma sonoridade característica do grupo. Assim, eles imprimem um modo de ser à



orquestra. Entretanto, ambos apresentam em comum algumas características: excelente formação artístico-musical, ampla cultura e espírito empreendedor, ainda que cada um tenha se destacado em diferentes ações e realizações. Eleazar de Carvalho regia com uma técnica elegante que primava pela precisão. John Neschling evidencia-se pelo seu perfil empreendedor e pela sua concepção estético-artística que se reflete na programação, nos objetivos e operacionalizações traçadas para institucionalizar a orquestra.

De 1973 a 1996 a Orquestra teve à frente Eleazar de Carvalho. O contexto social, político e econômico brasileiro, nesse período, foi marcado por uma ditadura militar, que se prolongou de 1964 a 1985, e por posteriores movimentos de mudanças políticas. O poder era centralizado, e dele emanavam as linhas da condução dos negócios do Estado e até dos pormenores dos processos burocráticos. A economia era fechada, isto é, não competitiva em relação ao mercado internacional, e os salários estavam sujeitos a constantes defasagens, em virtude de ampla variação inflacionária, enquanto a política cambial era restritiva e sujeita a um grande número de normatizações.

Ao assumir a Osesp, Eleazar tinha por meta construir uma orquestra de nível internacional, seguindo os modelos das orquestras que havia regido no exterior. Assim, seu propósito, como já anteriormente mencionado, era contratar músicos qualificados, brasileiros ou estrangeiros, com salários correspondentes ao nível técnico-artístico exigido, visando cumprir uma programação abrangente. Entendia dever contar, para os fins desejados, com a presença de solistas renomados. Seu projeto era ter uma sede própria da orquestra, ainda que quando teve o Teatro Cultura Artística como uma espécie de sede considerasse aquelas condições favoráveis. Seu caráter empreendedor fazia-se sentir principalmente no âmbito formador, que se realizava na série Jovens Solistas e na criação do setor pedagógico do Festival de Inverno de Campos de Jordão.

Nessa época, o cenário musical brasileiro, primordialmente no Estado de São Paulo, era caracterizado por uma quantidade pequena de escolas de música, de orquestras jovens e profissionais. Essa situação ocasionava uma oferta reduzida de profissionais qualificados. Como consequência, Eleazar encontrou dificuldades para criar um corpo mínimo de integrantes da orquestra, mesmo lançando mão de audições públicas no Brasil, o que o levou a realizá-las também nos Estados Unidos, de onde trouxe um grande número de profissionais. Entretanto, dado o contexto político e econômico acima mencionado, não conseguiu mantê-los, pois foi inviável assegurar o nível dos salários, sistematicamente deteriorados pela inflação, e, também, pelos obstáculos burocráticos relacionados aos

contratos, tanto dos estrangeiros quanto dos brasileiros. As dificuldades enfrentadas estendiam-se, ainda, à contratação de solistas e regentes convidados.

Essa situação foi solucionada, pontualmente, com a vinculação funcional dos integrantes da orquestra à Fundação Padre Anchieta, que passou a ser a responsável pelo pagamento dos salários. Porém, esse vínculo não era estrutural, pois a Osesp não fazia parte do organograma da Fundação. Por ser uma solução pontual e casuística, o Tribunal de Contas do Estado contestou a ligação Fundação-Osesp, desestabilizando o ambiente de trabalho e a relação Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Padre Anchieta/ Osesp.

A infra-estrutura de que dispunha no início, quando a orquestra estava alocada no Teatro Cultura Artística, atendia às suas necessidades básicas. Dispunha de espaço e de algum equipamento para atender às funções administrativas. Acolhia, também, o arquivo que era restrito, carente de partituras e de organização adequada. Embora esse teatro não fosse sede própria da Osesp, possibilitava o cumprimento de sua agenda de ensaios e concertos, e possuía uma boa acústica, sendo considerado, à época, a melhor sala de concertos sinfônicos de São Paulo. Era um teatro bem localizado, que oferecia conforto ao público. Os concertos eram transmitidos ao vivo, gravados e retransmitidos pela TV Cultura, no chamado horário nobre. A agenda da orquestra era intensa, dois concertos semanais e ensaios gerais abertos ao público, que costumava lotar o teatro.

Para atender à programação de obras corais-orquestrais, a Osesp recorria aos tradicionais corais amadores de São Paulo, aquém do nível de qualidade da orquestra.

O projeto da programação artística de Eleazar era organizado em dois grandes blocos: Encontros Sinfônicos de Outono e Encontros Sinfônicos de Primavera, caracterizados pela presença de ciclos temáticos. Privilegiava compositores, como nos Encontros com Beethoven e Encontros com J.S. Bach; datas comemorativas de nascimento e morte de compositores; períodos, como o Barroco, o Clássico, o Romântico, com grande destaque para a música contemporânea e a brasileira. Englobava, também, a série Jovens Solistas, explicitando a importância que dava à formação de músicos. Além disso, essa série contribuía para a revelação de talentos.

Outra característica que marcou esse período da Osesp, com Eleazar de Carvalho na sua direção, foi a realização de turnês nacionais, prioritariamente pelo interior do Estado de São Paulo, cumprindo a determinação da lei que a criara. Com isso, difundia a música de concerto e contribuía para a educação musical da população.

A época de permanência no Teatro Cultura Artística coincidiu com a melhor fase vivida pela Orquestra com Eleazar. Havia apoio político do governo do Estado de São Paulo, da mídia e aceitação por parte do público. Incoerentemente, quando assumiu o governo executivo estadual um partido ideologicamente democrático (MDB, com Franco Montoro), o apoio político à orquestra diminuiu. Estabeleceu-se um ciclo vicioso pois, ao mesmo tempo, a orquestra saiu do Teatro Cultura Artística e foi para a Sala Copan, primeiramente, e depois para o Memorial da América Latina, salas que não ofereciam infra-estrutura adequada aos trabalhos efetuados, à acomodação do público, e nem possuíam acústica apropriada. Concomitantemente, o maestro adoeceu, passava muito tempo fora, por ter assumido compromissos em duas escolas nos Estados Unidos, e o público começou a se afastar. Os salários ficaram defasados, levando à evasão de músicos. O descontentamento instalou-se e a qualidade decaiu expressivamente.

De 1997 até a presente data, o Maestro John Neschling assumiu a Osesp, em um contexto complexo.

Essa complexidade envolveu muitos aspectos importantes para a realização dos projetos futuros. A orquestra vivia uma crise interna intensa, decorrente da situação mencionada no parágrafo anterior, que abrangeu a doença e morte de Eleazar de Carvalho e, também, em virtude de embates políticos entre dois grupos internos à orquestra. Um, que ansiava por mudanças que a transformassem em uma orquestra de nível artístico mais elevado e com condições estruturais que possibilitassem a consecução dessa meta, e outro grupo que se opunha a mudanças profundas. Essa divergência teve repercussões políticas, envolvendo a Aposesp e desdobrando-se em “lutas”, dentre as quais a primeira referiu-se ao processo de sucessão do maestro. Havia, também, nos bastidores, negociações entre o maestro Eleazar e o Secretário da Cultura, Marcos Mendonça, visando a uma reestruturação abrangente da orquestra, que não se efetuou dados os obstáculos decorrentes do estado de saúde do maestro. Em termos políticos e econômicos, a situação era favorável, uma vez que havia sintonia entre os governos Estadual e Federal, ambos pertencentes a um mesmo partido político e agindo na mesma direção no que diz respeito aos negócios de Estado. Buscavam abertura da economia nacional para o mercado externo, configurando uma política globalizada, o que exigia melhor qualidade de produtos e serviços, fazendo sentido a sustentação de uma orquestra de porte internacional. Concomitante, a economia encontrava-se em uma fase promissora em decorrência da implantação do Plano Real.

A indicação de John Neschling expressou um encontro entre o resultado obtido mediante o processo de votação organizado pela Aposesp, levado à apreciação do Secretário de Estado da Cultura, e as tratativas que o mesmo já vinha mantendo com esse maestro.

John Neschling assumiu em 1997, dando início à implementação do projeto de reestruturação da Osesp. Esse projeto teve como principais itens de sustentação a requalificação dos músicos, construção de uma sede própria e elevação dos salários dos músicos, de maneira que ficassem compatíveis com os de nível internacional. Foi um projeto bem recebido e que contou com o apoio dos músicos, com exceção do processo de requalificação que determinava que o músico, para ingressar na nova estrutura, deveria apresentar-se em audição, perante uma banca examinadora internacional.

Dessas audições saiu um grupo qualificado, porém reduzido, de músicos. Com isso, a orquestra ficou numericamente desfalcada, sendo necessário um longo tempo e várias audições no Brasil e no exterior para que atingisse um número apropriado que atendesse à exigência do repertório programado. Mesmo assim, os concertos aconteciam, inicialmente em sedes provisórias, como o Memorial da América Latina e, depois, no Theatro São Pedro. A receptividade do público foi se dando lentamente. Concomitantemente, a Sala São Paulo, sede da orquestra, foi sendo construída. Nesse movimento de realizações, o projeto foi se aperfeiçoando.

A inauguração da Sala São Paulo, em 1999, pode ser considerada o maior acontecimento político e cultural no Brasil, naquele ano. Com a sede definitiva, a vida da orquestra ganhou nova dimensão. São desenvolvidos programas que vão complementando-a. Há o lançamento de assinaturas que possibilitou assegurar um público permanente presente aos concertos. O número de assinantes começou a crescer a cada temporada, de tal modo que houve necessidade de aumentar o número de apresentações semanais. Foi criado o Centro de Documentação Musical que, dentre seus trabalhos, organizou o acervo de partituras de obras a serem executadas pela Osesp, e fez a revisão e edição de obras de compositores brasileiros. Foi instituído o Programa Educacional, cujo objetivo é expor aos alunos, principalmente da escola pública, o universo da música sinfônica. Incorporou o Coro Sinfônico do Estado de São Paulo, que também foi requalificado, passando a ser denominado Coro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. É formado pelo Coro Sinfônico e Coro de Câmara, que são os grupos de profissionais, e há ainda os Coros Infantil e Juvenil. Essa incorporação permitiu à Osesp contar com corais qualificados para atender a sua programação. Foram efetuadas turnês, o que projetou internacionalmente a orquestra e expôs ao público estrangeiro a

produção de compositores brasileiros. Produziu gravações de CDs de obras de compositores brasileiros, em parceria com o selo BIS, que, como no caso das turnês, contribuem com a divulgação da música erudita do Brasil, com gravações distribuídas nos mercados nacional e internacional. Foi criado o Programa de Voluntários, uma das formas pela quais intensifica-se a integração Osesp-sociedade, mediante a qual ela se deixa permear pelo desejo do público de participar internamente de suas atividades. Com o seu crescimento, fez-se necessária a ampliação do setor administrativo, em quantidade e qualidade de funcionários, para atender às demandas existentes.

A Osesp revela-se um projeto bem sucedido até os dias atuais. Mostra-se com força, que entendo advir de sua estrutura e do modo pelo qual vem funcionando, incluindo-se no aspecto do funcionamento de sua infra-estrutura, os músicos que a integram, sua direção artística e seus regentes, sua equipe administrativa, sua aceitação pelo público e sua imagem presente na mídia. Essa força vem permitindo que ela se mantenha em sua atuação, ainda que, como todo organismo vivo, enfrente crises em seu desenvolvimento. Três ocorrências importantes contribuíram para sua desestruturação e estruturação em novos perfis. Uma primeira, concernente ao reflexo da desvalorização da moeda nacional, efeito sentido a partir da grande crise da economia mundial (1998), em especial do mundo asiático. Na orquestra, esses reflexos atingiram os salários, ocasionando desinteresse de músicos estrangeiros para virem a integrar a orquestra, bem como a alteração da programação que teve que ser parcialmente reformulada em decorrência da impossibilidade de se manterem os pagamentos previamente acordados aos solistas e regentes convidados, em sua maioria composta por estrangeiros. Uma segunda ocorrência, constituída pela demissão de sete músicos, fruto de um embate de autoridade de maestro *versus* músicos. Ao sair dessa crise, o equilíbrio político da orquestra se modificou: a autoridade do diretor artístico saiu muito fortalecida, criando uma distorção em termos de poder. Com isso, houve um enfraquecimento do entusiasmo e engajamento por parte dos músicos com o projeto da Osesp. Uma terceira, talvez decorrente da segunda: o desligamento do então Principal Regente Convidado, Roberto Minczuk, que desde o início da nova fase da reestruturação foi presença importante, construindo, com John Neschling, uma identidade sonora da orquestra.

No horizonte histórico da Osesp, visualizando-se sua solidificação, está sua transformação em uma Organização Social. Isso poderá garantir um programa orçamentário em longo prazo, estabelecido com o Governo do Estado, e contribuir para maior eficiência de seus aspectos administrativos, facilitando o recebimento de doações e patrocínios da iniciativa

privada, bem como maior agilidade para gerir seus recursos, repercutindo em melhor realização do projeto artístico.

Da investigação efetuada e do que foi dito nos parágrafos anteriores, quando a proposta foi explicitar a história da Osesp, à moda de uma síntese, fica evidenciado o caráter essencial de ser a orquestra uma totalidade, um organismo complexo cuja vitalidade evolue de uma rede de ocorrências políticas, internas e externas, confluências de vontades individuais e de grupo, demanda cultural, e competências artístico-musicais direcionadas para a realização de um projeto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, George. Covas não sabe o que fazer sem Baneser. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 jan. 1995, p. 5, c.1.
- ANSELMO, Paula. Chico Buarque e Ravel para os operários da Júlio Prestes. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 abr. 1999, p. 8C.
- APOSESP. *Carta*. São Paulo: Aposesp. 21 set.1994.
- AMATUZZI, Mauro Martins. Pesquisa Fenomenológica em Psicologia. In: BRUNS, M.A.T., (Org.). *Psicologia e fenomenologia: reflexões e perspectivas*. Campinas: Alínea, 2003. p. 17-26.
- BADÍ, Jorge. Gran refinamiento interpretativo. *La Nación*, 3 out. 2000. p. 5.
- BARBOSA, Mariana. Demidenko faz estréia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 out. 1998, p. 4.
- BARDIN, Pablo. An admirable orchestra. *Buenos Aires Herald*, 14 abr. 2005.
- BERGAMO, Mônica Bergamo. Fogueira das vaidades. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jun. 2005, p. E2.
- \_\_\_\_\_. Presidenciável. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 2004, p. E-2.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani; ESPOSITO, Vitória Helena Cunha. *Pesquisa qualitativa em educação*. Piracicaba: Unimep, 1994.
- BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. *Fenomenologia-confronto e avanços*. São Paulo: Cortez, 2000.
- BOGDAN, Robert e BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto, 1994.
- BRUNS, Maria Alves de Toledo; HOLANDA, Adriano Furtado. *Psicologia e fenomenologia: reflexões e perspectivas*. Campinas: Alínea, 2003.
- CÂMARA, Marcos. Sucessão de Eleazar na Osesp revela ingenuidade dos músicos. *Concerto*, nov. 1996, s.p.
- CARTA CAPITAL. A batuta polêmica. 24 jul. 2002. p. 54.
- CARVALHO, Lauro Machado de. Neschling rebate acusações de músicos demitidos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 2001, p. D5.
- CASTRO, Daniel. Cultura estagnada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 2005, p. E1.

- CHADE, Jamil. Osesp encerra primeira turnê pela Europa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 2003, p. D10.
- CHIZZOTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 2003.
- COELHO, João Marcos. Síndrome de Bayreuth. *Valor Econômico*, São Paulo, 31 out. 2003, p. 7-8.
- COELHO, Lauro Machado. Osesp supera prova de fogo em Nova Iorque. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov.2002, p. D5.
- CONCERTO. São Paulo: Clássicos Editorial, nov.1996.
- CORREIO BRASILIENSE. Noite de gala com a Osesp. 26 out. 2004. p. 2.
- COSTAS, Daniel Varacalli. Un modelo de buena agrupación musical. In: *La Prensa*. 4 abr.2005.
- COURI, Norma. Músicos contestam músicos na Osesp. *Jornal do Brasil*. 24 ago. 2001, Caderno B, p. 3.
- COVAS, Mário. Discurso de Apresentação. In: *Programa de Concerto da Osesp*. São Paulo, 1999.
- CYPRIANO, Fábio. Associação de amigos gerenciará museus. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 maio 2004, p. E3.
- DE MASI, Domenico. *O ócio criativo*. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- DIÁRIO DE NATAL. Músicos da Osesp estão na cidade para show. 4 nov. 2004, Coluna Cidades, p. 3.
- DIÁRIO POPULAR. Greve de músicos cancela espetáculos da Sinfônica. 13 jun. 1989, p. 2.
- FLORES, Tiago. Grande noite. *Zero Hora*, 11 abr. 2005.
- GALL, Norman. Renasce uma orquestra como ícone cívico. In: *Braudel Papers*. São Paulo: Instituto Fernand Braudel de Economia Mundial. 2000.
- GIOBBI. Coluna Persona. In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 6 nov. 2004, p. D-04.
- GIORDANO, Santiago. Una idea hecha sonido. *La Voz del interior*, 4 abr. 2005.
- GLACKIN, William. São Paulo orchestra proves electrifying. *The Sacramento Bee*, 30 out. 2002.
- GONÇALVES FILHO, L. Antônio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 dez.1998, p. D8.



- HAFNER, Jürgen. Entre rigor e exotismo. *Nürnberger Nachrichten*, 29 out.2003. Tradução de Wolfgang Aurbach.
- HECKMAN, Don. Brazilian group gives a fusion lesson. *Los Angeles Times*, 28 out. 2002
- HOFFELE, Jean-Charles. In: *Diapason*, n. 524, p. 93, abr. 2005. p. 93. Tradução de José Ananias Lopes.
- HORTA, Luiz Paulo. Concerto abre com ótimo resultado da excursão européia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 out. 2003, p. 3.
- \_\_\_\_\_. Um ideal de orquestra. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 nov. 2004, Segundo Caderno, p. 1.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JORNAL DA TARDE. Pacheco Sai da Sinfônica - Maestro pede afastamento. 9 out. 1996.
- JORNAL DO COMMERCIO. Abuso. Coluna Repórter JC, 8 nov. 2004, p. 10.
- KATO, G.; ROCHA, F. Música Concreta. In: *Bravo*. São Paulo, 1999. Suplemento Especial, n. 22.
- KOZINN, Allan. An Orchestra from Brazil goes International. *The New York Times*, 13 nov. 2002.
- KUNZE, Nelson Rubens. Neschling. Dez., 1999, p. 17.
- \_\_\_\_\_. *Revista Concerto*. Dez., 2001, p. 18.
- LANCELLOTTI, Silvio. Eleazar fica. *Veja*, São Paulo, 13 ago. 1975, p. 97-98.
- LEBRECHT, Norman. *Who Killed Classical Music*. Secaucus: Carol Publishing Group Edition, 1997.
- LEITÃO, Gustavo. A Osesp chega ao Rio. *Jornal do Brasil*, 13 nov. 2004, Caderno B, p. B1.
- LENHART, Felipe. Maestro critica falhas no CIC. *Diário Catarinense*. 29 mar. 2005, p. 4.
- LIMA, João Gabriel de. O pugilista da batuta. *Veja São Paulo*, 15 mar. 2000, p. 12-16.
- LUNIX Consultoria. *Relatório Lunix*. São Paulo, 2003. Disponível em: ([www.lunix.com.br](http://www.lunix.com.br)).
- MAIA, Viviane. É preciso respeitar a hierarquia. In: *Empresas e Negócios*. 7 dez. 2004.
- MANGAN, Timothy. An Intriguing taste of classical Brazil. *The Orange County Register*, 28 out. 2002.
- MARQUES, Clóvis. Objetivo, prestar serviço. *Jornal do Brasil*, 4 set. 1998, Caderno B.

MARTINS, Ana Cecília. Osesp dividida. *Jornal do Brasil*, 23 ago. 2001, Caderno B, p. 2.

MEDINA, Clodoaldo. *Orchestral Management in Brazil: A Case Study of the Brazil Symphony Orchestra*. Dissertação de Mestrado apresentada na City University em Londres, julho de 1991.

\_\_\_\_\_. *Ofício ao Presidente da Aposesp*. São Paulo, 8 abr. 1997.

MELO, Patrícia. *Valsa Negra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MONJEAU, Federico. La vanguardia brasileña es así. *Clarín*, 3 abr. 2005.

MONTEIRO, Lúcia. O triunfo da Osesp. *Veja São Paulo*, 12 nov. 2003, p. 12-13.

MOURA, Dalwton Moura. Sinfônica Brasil afora. *Diário do Nordeste*, 2 nov. 2004.

NATALI, João Batista. Maestro defende para a Osesp estatuto de “organização social”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 jun. 1998.

\_\_\_\_\_. Neschling rege em São Paulo preocupado com a crise. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 mar. 1999, p. E8.

\_\_\_\_\_. Nova Sala São Paulo normaliza ingressos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 set. 1999, Ilustrada.

\_\_\_\_\_. Osesp, em crise, lembra os cem anos de Verdi. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 2001, p. E3.

\_\_\_\_\_. Osesp se aquece para turnê na Europa. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 2003, p. E11.

\_\_\_\_\_. Minczuk nega ter sido demitido da Osesp. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jun. 2005, p. E4.

\_\_\_\_\_. Especial capta aspecto humano da Osesp. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jul. 2005, p. E14.

NESCHLING, John. Discurso de Abertura. In: *Programa de Concerto de Inauguração*. São Paulo: Osesp, 1998.

\_\_\_\_\_. Discurso de Abertura. In: *Programa de Concerto*. São Paulo: Osesp, 1999.

NESTROVSKY, A. Sinfônica é a melhor do país hoje. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1999, Ilustrada.

\_\_\_\_\_. Osesp supera desafio no Colón e mostra que pode tocar onde quiser. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 2000, p. E3.

NESTROVSKY, A. A vontade de tirar a roupa em “Sagração”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2001, p. E2.

\_\_\_\_\_. Músicos brasileiros entram no ritmo de Masur. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jul. 2001, p. E5.

\_\_\_\_\_. Dó agudo é ponto alto de *Réquiem* da Osesp. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 2001, p. E2.

\_\_\_\_\_. Grandeza da Osesp em Nova Iorque só será medida mais tarde. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 nov. 2002, p. E5.

\_\_\_\_\_. Festa da Sinfônica de São Paulo em Zurique. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 2003, p. E3.

\_\_\_\_\_. Uma supersemana sinfônica em SP. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 out. 2004, p. E-2.

\_\_\_\_\_. Música para fazer a lavagem do tempo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 18 dez. 2004, p. E10.

\_\_\_\_\_. Osesp faz rever a música de Villa-Lobos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2005, p. E4.

PADILHA, P. M. In: *Programa de Concerto*. São Paulo: Osesp, abr. 1974. p. 3.

PERPÉTUO, Irineu Franco. John Neschling é nomeado regente titular da Osesp. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 dez. 1996, p. 3-4.

\_\_\_\_\_. Neschling promete recuperação salarial. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 dez. 1996, p. 4-5.

\_\_\_\_\_. Osesp abre vagas e passa por mudanças. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 jul. 1997.

\_\_\_\_\_. Sinfônica não consegue preencher vagas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 ago. 1997.

\_\_\_\_\_. Simon Rattle é modelo de gestão moderna. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1997, p. 5-8.

\_\_\_\_\_. Osesp terá 22 músicos estrangeiros em 98. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 dez. 1997, p. 4.

\_\_\_\_\_. Osesp despede sete músicos sem dizer o motivo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 ago. 2001, p. E4.

PINTO, Luciana Ferreira Leite. *O contrato de gestão: instrumento para a reforma da administração pública*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Direito da USP, São Paulo, 2004. p. 71-84.

REZENDE, Marcelo. Osesp começa sua batalha internacional. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 2002, p. E12.

ROTHER, Larry. From homeless to house-proud: Brazil's "other" music. *The New York Times*, 24 ago 1999.

SAMPAIO, João Luiz. O que faz o sucesso de uma grande orquestra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 30 out. 2000, p. D14.

\_\_\_\_\_. Clima na Sinfônica do Estado é tenso. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 2001, p. D5.

\_\_\_\_\_. Osesp programa temporada de 2002. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 nov. 2001, p. D5.

\_\_\_\_\_. Cinco questões para dois batutas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2005, p. D3.

\_\_\_\_\_. Mudança na Osesp: orquestra vira fundação. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jul. 2005, p. D9.

SANTOS, Mônica. Guardiões da Osesp. *Veja São Paulo*, 8 out. 2003, p. 38.

SÃO PAULO (Estado). Diário Oficial do Estado. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 13 set. 1954.

\_\_\_\_\_. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 13 abr. 1965.

\_\_\_\_\_. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 22 mar. 1973.

\_\_\_\_\_. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 12 maio de 1978.

\_\_\_\_\_. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 15 fev. 1979.

\_\_\_\_\_. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 3 out. de 1989.

\_\_\_\_\_. *Diário Oficial do Estado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 18 out. de 1989.

- SÃO PAULO (Estado). Diário Oficial do Estado. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 5 out.1996.
- SARDENBERG, Izalco. Batuta de empreendedor. *Época*, São Paulo, 30 ago.1999, p. 72-73.
- SCARPE. Paulo Sérgio. Neschling critica falta de apoio. *Jornal do Commercio*, 9 nov. 2004.
- SCHARCHER, Thomas. A orquestra de São Paulo em Zurique. *Neue Zuercher Zeitung*, 04 nov.2003. Tradução de Christa Mayer-Loos.
- SECRETARIA de Estado da Cultura de São Paulo. *Revista Cultura*, São Paulo, p. 44, 1998.
- SÉSAMO. San Pablo en el Colón, 1 out. 2000, p. 12.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1996.
- SOUZA, Ana Paula. Orquestra-Panfleto. *Carta Capital*, 29 jul. 2005, p. 43.
- SOUZA-LIMA. João. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza-Lima*. São Paulo: Ibrasa,1982.
- SQUEFF, E. Sinfônica é ficção. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 jun. 1975.
- \_\_\_\_\_. Silêncio nas sinfônicas, a ameaça dos músicos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 ago. 1980.
- \_\_\_\_\_. Os craques sinfônicos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1982.
- \_\_\_\_\_. Estimulante abertura de temporada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 abr.1984.
- \_\_\_\_\_. A Osesp nos Estados Unidos e a grande cultura brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 2002. Disponível em: <<http://agenciamaior.uol>>.
- SWOBODA, Henry. *O Mundo da Orquestra Sinfônica*. Rio de Janeiro, Fórum, 1968.
- TONI, Cláudia. In: *Marketing Cultural*. 2001, p. 10-15.
- TRIVIÑOS, Augusto N.S. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. São Paulo, 1987.
- VEJA. São Paulo: Abril, 13 ago. 1975.
- ZERO HORA. Concerto Tucano. 3 abr. 2005, Coluna RSVIP, p. 2.

## **ANEXOS**

**ENTREVISTA COM GILBERTO SIQUEIRA (SUJEITO 1)**

09/09/2004

A M.: O que o senhor tem a dizer sobre a Osesp a partir de sua experiência como músico?

G.S.: Bom, a Orquestra do Estado, quando eu comecei, foi em '73...

A M.: Setenta e três...

G.S.: Setenta e três foi a última vez que ela começou sem terminar, nunca mais.

A M.: Foi o último recomeço dela, não?

G.S.: Foi o último recomeço dela sem acabar de novo, porque ela estava na verdade comemorando 50 anos como data, assim como eu também comemorei ano passado 30 anos como data. Eu entrei na Orquestra porque eu fiquei fora dois anos e meio. Não fiz parte de nenhuma outra Orquestra nunca mais, mas fiquei fora, não toquei nada, fiquei fora da música mesmo, durante dois anos e meio: '77, '78 e um pedacinho de '76. Mas eu assinei o meu contrato com a Estadual em '73, por isso que daí o ano passado eu comemorei 30 anos. É uma marca, foram 30 anos ininterruptos, assim como a Estadual também não tem 50, ela começou várias vezes, três vezes para dizer a verdade. E o curioso é que nesse recomeço de '73 aconteceu uma coisa curiosa, porque a Filarmônica, a Orquestra Filarmônica de São Paulo que muito embora era também uma sociedade e eu não sei se até hoje ainda existe também essa Sociedade Filarmônica, mas ela mesmo quando acabou a última vez a Orquestra Filarmônica, a Sociedade existiu durante muito tempo. Organizava concertos, assim como tem a Cultura Artística.

Mas eu fiz parte então, meu primeiro emprego foi em 1970, concurso que eu fiz para a Filarmônica, com o Blech. E foi a última Filarmônica essa aí também. Ela também começou e recomeçou três vezes como a Estadual também. Eu não sei exatamente os anos, mas eu me lembro que a segunda Filarmônica teria sido em '68, se não me engano. Foi até quando Maurice André tocou como solista com a Filarmônica de São Paulo, uma das vezes que ele esteve aqui. E a Filarmônica era uma verba conjunta do Município com o Estado, além da sociedade. Então, por exemplo, os milionários José Antônio Ermínio, no contrato – o contrato foi assinado entre eu e José Ermínio de Moraes, irmão do Antônio. Mas eles não tinham o dinheiro suficiente para bancar uma orquestra. Mesmo num orçamento apertadinho e tal, era uma coisa que dependia mesmo da verba do Município e da verba do Estado. Então quer dizer que na verdade quando a Filarmônica começou em '70, ela estava usando uma verba – uma vez que a Estadual não existia. Quando no fim de '72 o Estado, vencendo o período de acordo com as verbas, resolveu fazer de novo esse acordo: “Vamos fazer nossa Orquestra. Uma verba destinada para uma Orquestra Filarmônica? Porque que nós não fazemos nossa orquestra?”. Foi quando eles resolveram reorganizar de novo e nunca mais parou. Deram isso na mão do Eleazar, e eu me lembro que muita gente ficou aborrecidíssima na Filarmônica, o pessoal da estrutura, administração, os empresários: “Nossa, como assim?!”. E num primeiro momento até culpavam o Eleazar. Nunca vou me esquecer do Kaufmann xingando o Eleazar: “Esse é um batedor de carteira”. O Kaufmann era o Secretário Executivo da Filarmônica. “Batedor de Carteira”....

A M.: O Mindlin estava lá, o Blech?

G.S.: Não, essa é outra história, não tem nada a ver. O Blech não teve nada a ver com a Sinfônica do Estado, nunca. Também a Estadual recomeçou com uma verba do Estado, uma parte, custou muito mais do que aquilo que pagava pela Filarmônica \_\_\_\_\_. “Ah, não vamos fazer mais isso, vamos fazer nossa Orquestra”. Eu me lembro, por exemplo, que eu toquei dois anos, meu primeiro emprego ‘71, ‘72 na Filarmônica, e quando acabou ‘72 eles avisaram a gente: “Olha, não vai mais ter Orquestra”. Ninguém nem acreditou nisso porque eu era jovem, estava por aqui, mas muitos estrangeiros tinham vindo pro Brasil pela Filarmônica. O Daniel Havens era um deles, com a mulher, a Kathy. Eu me lembro o trompete, Jerry McArthur, e a mulher, era trompista. O Jerry, primeiro trompete, era formado na Juilliard. Hoje em dia muita gente foi para a Juilliard, mas naquela época era uma coisa muito mais difícil, de dinheiro e tudo mais. E ele veio de lá, eram artistas assim... tinha um oboísta tcheco.(?) Tinha um trompista tcheco, o Karel. Tinha uma violinista que era mulher....

A M.:... Ludmila, lá em Brasília....

G.S.: Ela era esposa do oboísta tcheco. Os dois já eram uma casal.

A M.: Qual era o nome do trompista?

G.S.: Não sei... Mas enfim, esse pessoal... e com tudo isso, você olhava e dizia: “eles não vão ter coragem de fazer uma coisa dessas”....

A M.:....Tiveram.

G.S.: Tiveram, não tinham mais dinheiro. Bom, acabou. Essa é uma das lições que aprendi ao longo da vida: numa tarefa quase imposssível que é a de sustentar de pé a cultura, você nunca fica contra alguém que chuta pro mesmo lado que você. Pronto. Porque você não sabe quão ruim pode ser não continuar de pé. É uma coisa inacreditável. O pior de tudo é não existir. É como pensar na morte. A vida tem que ser mesmo uma coisa soberana, porque se a gente falar em qualquer outra coisa que não inclua a vida, vai falar sobre nada. E no nosso caso como artistas, é o mesmo princípio. Se você numa briga está abrindo a possibilidade de deixar de existir, está falando sobre nada, está falando sobre assunto nenhum. Então, isso a gente percebia que o Eleazar também fazia: ele tinha umas brigas, mas ele media essas brigas, ele media. Era uma pessoa de princípios mas era um negociante, sem dúvida nenhuma. Muita gente fala: “era hipocrisia”. Não, não era hipocrisia. Ele tinha os princípios dele, mas ele tinha essa regra muito forte: o sujeito aponta para o mesmo lado que você, ele faz parte da sua família. Na música, na cultura em geral... na música então.... Entre as artes, se fala da Pinacoteca: você tem uma exposição, aquilo é uma coisa concreta, você abre a porta de manhã e alguém pode entrar e ver. Na música não existe isso de abrir a porta, ela tem que acontecer cada vez que você anuncia alguma coisa, *performance* em artes é assim – balé, ópera, orquestra sinfônica são *performances*. Depende de um sujeito não estar gripado, de não sei o quê... é uma coisa impressionante, então cada vez é uma nova vez. É um perigo. Você vive na navalha, o



tempo todo. Quem promove, quem organiza, quem sustenta, quem anuncia, quem vende e quem faz está o tempo todo na navalha.

A M.: Então você teve dois traumas: quando acabou a Filarmônica e depois, naquele período em que você entrou na Osesp....

G.S.: Eu tive um trauma muito sério porque inclusive eu casei em '72, março. Chegou no fim do ano, fiquei desempregado. Me ofereceu\_\_\_\_\_ para mim. Como músico – hoje em dia não é tanto assim, mas ainda é, mas naquela época era pior: músico não era uma profissão cadastrada. Eu me lembro, no imposto de renda: era outros. Hoje em dia tem, mas naquele tempo não tinha.

Eu trabalhei e minha mulher saía para trabalhar...o primeiro casamento, fiquei casado quinze anos, são dezoito já no segundo mas quinze anos no primeiro. E era uma coisa muito forte: ficava em casa de manhã e ela pegava o ônibus para ir trabalhar como secretária, como datilógrafa, foi um primeiro emprego dela na Caixa de Liquidação de São Paulo, R. Calixto\_\_\_, ali ao lado da Bolsa de Valores. Datilógrafa. Ganhava uma merreca. Ia praticamente a pé para o trabalho. Essa era uma experiência muito forte. Acabou a Filarmônica. Aí, seis meses depois, teve o concurso da Estadual. Em dezembro a gente acabou a Filarmônica, anunciaram aquela história toda e teve o concurso. Nossa, eu fui para esse concurso sem opção de não passar. Ah, eu queria fazer um registro importante também, viu Arcádio: que mesmo a Filarmônica quando eu comecei, eu não tive essa chance que todos vocês tiveram, de ter passado por uma orquestra jovem uma vez.

A M.: Não tinha....

G.S.: Não existia orquestra jovem no Brasil ainda. E, na verdade, na Filarmônica, que foi uma iniciativa superséria, foi uma orquestra de referência muito importante, a orquestra não tinha (como a Estadual também não teve depois) um lugar certo. A Filarmônica ensaiva em qualquer buraco. Mas os concertos eram no Teatro Municipal. Três concertos por semana.

A M.: Da Osesp?

G.S.: Não, da Filarmônica.

A M.: Três por semana?

G.S.: Três por semana: terça, quarta (à noite) e sábado à tarde, toda semana. Três concertos por semana. O mesmo programa, mas com três concertos por semana, no Teatro Municipal. Com assinaturas também. Eu me lembro que eram assinaturas porque eram séries: série azul, série amarela, para cada um desses três concertos e era o mesmo programa, porque uma sociedade Filarmônica se organiza desse jeito. Essa iniciativa já existiu naquela época, e os concertos era sempre muito lotados também, sabe? Tínhamos poucos regentes convidados, muitos solistas convidados, sempre, nós tivemos gente importantíssima que tocou com a gente. aquele Janos Starker\_, violoncelista; só para citar um que me veio na cabeça agora – Salvatore Accardo. Esses caras todos tocaram na Filarmônica como solistas.

A M.: E o Blech era um grande maestro.

G.S.: Nossa! O Blech acho que além de ser um maestro competente, vamos dizer, a virtude maior dele que eu via era uma característica – hoje a gente vê a importância desse tipo de coisa – era um regente que ouvia você. Vamos falar dessa coisa grosseira: “maestro não ouve?” – Não, não é isso. Estou falando: ouvia você. Tem cem pessoas, você em cem. Ele ouvia mesmo. Então a diferença entre uma frase que você tocava nessa primeira passada, para essa mesma frase na segunda passada. Ele ouvia a sua proposta e interferia em relação a isso aí: “Olha, em vez disso ou daquilo preferia aquilo outro”, por exemplo. Quando você sente isso de um maestro, você tem outra conduta no ensaio.

A M.: Respeito....

G.S.: É, não é só o respeito de respeito, mas você se enche de iniciativa musical porque sabe que ela vai ter um lugar ali.

A M.: Respeito recíproco...

G.S.: É uma coisa que vai sendo construída, o tempo todo. E o Blech tinha essa característica. Muito importante é também registrar que é verdade, ele tinha um temperamento do cão, um horror: gritava com as pessoas, e foi muitas vezes alvo de críticas mesmo, mas muitas vezes ele teve que enfrentar os músicos. Muita gente chegou a enfrentar ele oficialmente mesmo.

A M.: Mas ele vinha preparado para os ensaios?

G.S.: Nossa! (*risos*) Nossa! Impressionante. Não me lembro um única vez que ele abaixou a mão em alguma coisa que ele não estivesse exatamente sabendo o que deveria acontecer.

A M.: É, eu peguei os últimos anos dele. Lembro que o temperamento já estava mais...

G.S.:.....mais calmo, cansado.

A M.: Ele era competente.

G.S.: Muito. Mas uma coisa gozada é que eu aprendi muito com ele. Inclusive muitas vezes que eu encontrei com ele depois, pela vida afora, eu agradei ele, e ele tratava isso muito ceticamente, ele não recebia esse agradecimento. Ele tratava muito ceticamente. Era daqueles que não sei se ele era muito bem convencido de que tinha feito o melhor na vida dele. Eu acho que ele tinha essa dúvida. Ele não era uma pessoa em paz com ele mesmo, nem em relação a isso aí. Me lembro uma vez que tive uma conversa com ele, na última viagem, e ele... conversando sobre coisas existenciais, filosofia em geral, sei lá, o universo, música e tal, e numa dessas passagens ele chegou a falar para mim: “eu escolhi essa profissão, de músico, não sei, eu gosto de comandar. Assim, quem sabe eu teria sido um militar, mas é muito mais bonito ser regente, ser músico”. Eu achei aquela colocação um pouco deslocada demais para a importância que o trabalho de música de qualquer artista tem. Gozado... Mas ele pode ter falado também olhando para mim.... eu era um moleque...

ele não ia abrir as filosofias mais profundas do coração dele para um moleque, então, não posso analisá-lo a partir disso daí.

A M.: A Filarmônica então tinha um número alto de estrangeiros, acredito que era um terço da orquestra....

G.S.: No mínimo. Mas leis já existiam naquela época de limitação. Mas abriram concurso. Eu me lembro inclusive que o concurso foi no auditório do Edifício Itália. E você sabe, como eu disse, que eu não tinha experiência nenhuma de orquestra, então comecei do zero. Então, por exemplo, eu não sabia transportar, acredita? Eu não sabia fazer transporte de partitura. Então tinha tocado muito bem no concurso, fui muito bem preparado para as outras duas partes, que seriam a escolha de uma peça (não tinha peça de confronto. Na Estadual com o Eleazar também não teve; eu te conto depois do concurso do Estadual). Não tinha peça de confronto, mas você escolhia um estudo de virtuosidade e um concerto ou uma sonata. Aí, peças de orquestra, que no caso da Filarmônica eles trouxeram. Então eu toquei muito bem a primeira parte, e ele subiu lá encima e ele conheceu meu professor. Eu estudei com o Cardoso; Cardoso foi um grande trompetista. Infelizmente ele morreu jovem, tinha sessenta anos (faz uns quinze anos que ele morreu, morreu do coração), e ele era uruguaio, mas morou os últimos anos da vida dele em Buenos Aires (Teatro Colón). Esse estudo do trompete... Lá se costumava falar assim (*com sotaque*): “Cardoso estudió la trompeta como Heifetz\_\_\_ el violin”. Assim, falavam, que era mesma coisa completamente... A escola do Cardoso, que é a minha escola, é a escola de Boston, antes do Schluter. Voisin. Muito antes. Cardoso estudou com o Voisin\_\_\_\_\_ em Boston, no mesmo período que o Eleazar estava lá como assistente do Koussevitzky\_\_\_\_\_ em Tanglewood, década de '50, foi no mesmo período. Gozado, é uma coincidência, isso aí: eu tive um professor que conviveu com essa mesma fonte de instrução de música que o Eleazar teve também, quando esteve lá. Uma coincidência mesmo curiosa. E o Cardoso foi meu professor, e o Blech conheceu o Cardoso (que é um expoente)... diz que moravam no mesmo prédio em Buenos Aires. Ele mesmo me falou, no dia do concurso ainda. Eu falei: “Ah, o senhor conhece o Cardoso?” (*com sotaque*): “Claro, vivimos juntos ahí”... Respondia tudo de uma maneira sarcástica: “Claro”, os argentinos são todos fatais. Quando ele levou no concurso lá na frente as partituras e os transportes, eu olhei para o Blech e falei: “Não, maestro, não sei transportar, não tenho experiência de transporte nenhuma”. Ele ficou quieto, tirou aquela partitura, não me lembro o que que era, e pôs uma outra. Essa eu me lembro o que era: ele pôs o Britten, *Guia para Jovens*, de orquestra. E não pôs aquela avaliação de trompete que tem no meio não, que é mais complicada, ele pôs só a abertura, que é um tema de Purcell, e aquilo era para trompete em dó, ou seja, eu tinha um trompete em si b na mão, que é o que todo mundo usa para aprender o instrumento, e era só tocar um tom acima. Ele quis facilitar sem falar nada para a banca. E eu ainda falei: “não, mas eu não transporto mesmo”. Aí ele ficou olhando: “mas o senhor não vai nem tentar?”. Eu falei: “ não, não vou”. Ainda assim tive a melhor nota de sopros do concurso da Filarmônica. Está no jornal, preciso achar isso no jornal.

A M.: E os estrangeiros, eles foram convidados ou...?

G.S.: Os estrangeiros foram julgados por fitas.

A M.: E depois que acabou a Filarmônica, grande parte deles já tinha sido anunciada a orquestra do Estado, a Estadual....

G.S.:...alguns fizeram concurso para a Estadual. O Callusio, por exemplo, do tímpano, fez. Ele chegou a fazer parte. Era um timpanista argentino muito bom. Foi o professor da Betinha. A Betinha pode te dar toda a ficha dele e dizer quando ele começou na Estadual .

A M.: Vários....

G.S.: Vários, o Daniel Havens se não me engano foi para a Estadual também....

A M.: E tinha aquele problema no Brasil, naquela época, que faltavam músicos preparados para assumir uma posição tão importante, só tinha a Orquestra do Teatro Municipal, praticamente, e as orquestras da rádio....

G.S.: Por isso é que a Orquestra do Estado começou a ensaiar à tarde, às duas horas da tarde. Porque recebia todos esses músicos do Teatro....

A M.:... mas isso já em '73 ela fazia à tarde...?

G.S.: Já, começou sempre à tarde....

A M.:...porque grande parte era de músicos do Municipal....

G.S.: É, é, muitos eram do Municipal. Agora, no comecinho, Arcádio, no comecinho o Eleazar tentou evitar isso aí, ele achou que ia completar a Orquestra. Depois ele teve que abrir o bico, não teve jeito. Não teve jeito....

A M.: E onde vocês ensaiavam?

G.S.: Depois que nós fizemos o concurso...isso é importante – o Eleazar teve o mesmo critério: você põe uma peça de livre escolha, depois um concerto ou uma sonata, uma coisa assim, e depois, a leitura de orquestra, que eles não falavam o que ia ser....

A M.:... leitura à primeira vista, não?

G.S.:...é, foi Quinta de Mahler à primeira vista, para a Orquestra inteira. Todo mundo. E esse concurso foi no grande auditório do Masp. Todo mundo tocou, eu me lembro que eu toquei num sábado de manhã.

A M.: Você era adventista...

G.S.:...mas essa decisão sobre a Igreja eu tomei desde a Filarmônica, viu Arcádio, se não....

A M.:...se não você não ia poder trabalhar.

G.S.: Não foi isso, não. Foi uma coisa mais forte do que isso, inclusive. Porque na Filarmônica, quer ver, houve um episódio interessante sobre isso aí: eu fiz o concurso, passei, me chamaram para assinar o contrato. Aí eu perguntei qual seria a agenda da orquestra, bem assim. “Ah, a gente vai ter concertos sábado à tarde”. Eu fui e falei “eu não toco sábado, eu não trabalho no sábado, não é que eu não toco, então eu não vou assinar o contrato, infelizmente”. Fui lá para dizer isso, não fui nem para pedir. Nem fui para pedir. E o Kaufmann (Kaufmann), judeu desses revoltados e o Blech, judeu, mas judeu mais moderno.... eu me lembro que o Blech ficou quieto, mas o Kaufmann começou a me agredir: “Menino, você não sabe o que está falando, Jesus Cristo é uma invenção, a Bíblia é uma mentira”. Foram as duas coisas mais fortes que eu ouvi naquele dia e que eu fiquei assustadíssimo de ouvir de alguém....

A M.:....qual era mesmo o primeiro nome dele?

G.S.: Não me lembro. Mas ele falou mesmo: “a Bíblia é uma invenção, Jesus Cristo é uma invenção, a Bíblia é uma mentira”, não sei o quê, não sei o quê.... Eu falei: “senhor Kaufmann, eu não vim aqui para pedir nada para o senhor, eu nem estou pedindo nada. O senhor fique sossegado. Eu vim só dizer que o senhor não precisa me chamar, eu não vou assinar”. “mas isso não sei o quê....”. Não se conformava. Aí outras pessoas começaram a entrar, tinha a mãe (não me lembro o nome dela) da que tocava violino, tinha duas filhas, uma violoncelista..... eu vou me lembrar.... No fim o Blech entrou na conversa aquele dia e falou “Menino, é o seguinte: sabe, tem muita gente que falta por outros motivos. Se você vai faltar por motivos religiosos, eu deixo você faltar. Pode assinar o contrato. Eu dispensei você no sábado. Pode assinar o contrato”. Eu falei: “Ah, se o senhor vai me dispensar no sábado, tudo bem. O senhor vai por isso no contrato?”. “Não, não vou por isso no contrato. Estou te dispensando e pronto”. Falei “está bom”. Eu assinei o contrato.

Aí, deixa eu te contar. Meu pai, pastor; sábado era o dia que eu mais tocava na minha vida, nas Igrejas. Você, que tem também ou teve pelo menos uma rotina na Igreja, sabe que o dia que vai na Igreja é o dia que músico trabalha que nem um tarado, a maioria das vezes. Corria para cima e para baixo, tocava num culto, na escola outro, com os jovens outro, não sei o quê era outro... Quando começamos a ensaiar, eu me lembro do primeiro programa: 4ª Sinfonia de Tchaikovski. Como eu não sabia transportar, trompete em fá, fiquei com vergonha de botar bolinha na parte, eu decorei a sinfonia. Bom, eu aprendi assim, aprendi fazendo. E no primeiro concerto, aquela música entrou.... o sonho da minha vida. O Herseht\_ em Chicago sempre falava assim: “Olha, a música mais completa e profunda que jamais se escreveu na história da humanidade é a música escrita para uma orquestra sinfônica”. Pronto. Para resumir a história para qualquer artista. E de fato a coisa mais completa que existe é uma orquestra inteira tocando e o pensamento que se dedicou ao longo dos anos”. Então, quando eu comecei a ouvir eu tocando a Quarta Sinfonia de \_\_\_\_\_ Tchaikovski, e aquela coisa tão absolutamente completa e profunda, tomou conta da minha vida naquela mesma hora nos ensaios, e eu, naquela semana, eu pensei e decidi: “Não, tem alguma coisa de errada nessa história toda, porque eu no sábado eu corro para cima e para baixo tocando música na Igreja, e muitas vezes essa música que eu toco na Igreja não tem nem de longe essa profundidade. Muitas vezes tem música boa, pelo menos na minha época. Hoje em dia, música evangélica está muito.... está inaceitável. Não acho que seja...Eu acho que a Igreja tem a função de ensinar também, você tem que ensinar, e hoje em dia não estão fazendo certo. Em todas as Igrejas tem esse problema. Vale tudo, tem

música de todo tipo, isso não está mais valendo nada. Mas então eu decidi, desde o primeiro concerto da Filarmônica. O Blech não sei nem baseado no quê ele achou que ia dar certo, isso, de me dispensar no sábado. Mas tem concerto no sábado. Mas desde o primeiro concerto eu fui e toquei, nunca mais, essa decisão tomei desde o primeiro dia. Nunca aconteceu isso. Então, os compromissos meus com a música, com a orquestra, sempre assumi. Hoje em dia evito outras coisas, se eu posso eu não pego outras coisas, mas mesmo assim você faz parte também de uma comunidade. Por exemplo, o cara vem e vai passar um casamento para você, e você está frustrando uma expectativa que as pessoas tem de você como profissional também, até mesmo nos trabalhos avulsos. Eu se eu posso evitar \_\_\_\_\_ eu evito, mas se está fazendo parte de alguma coisa que alguém está esperando você fazer aquilo, eu faço, sem nenhum problema. Minha Igreja tem médicos que atendem pacientes no sábado, primeiro pela emergência em si.... essa uma história comprida.... Mas enfim a música faz parte disso aí tudo. Então eu fiz concursos no sábado e eu me lembro: a Quinta de Mahler. E foi para a Orquestra inteira. Quando a Orquestra começou, começamos em junho de '73, a gente ensaiou num salão de festas, para dizer a verdade, que seria o *lobby* de um prédio na Avenida Paulista, que era um prédio usado, eu não sei se parcialmente ou totalmente, mas ali funcionavam algumas repartições da Secretaria de Cultura.

A M.: Já era a Secretaria de Cultura?

G.S.: Não me lembro. Eu não sei se Ciências, Cultura e Tecnologia, eu não me lembro que nome tinha, não. Mas eu acho que sim. Mas a gente ensaiou uns tempos lá, viu? Naquele *hall* de entrada. E daí, vou te contar, a orquestra ensaiou de tudo um pouco, e em todo tipo de lugar que você possa imaginar. Mas o primeiro lugar definido, foi o Teatro São Pedro. Velho como ele estava, sem condições, sem camarim, sem nada. Era uma coisa assim. Mas aí começaram as temporadas mesmo: '74, '75 em diante. E tinha um público bem forte. Eu me lembro que aí foi meu primeiro Brandenburgo, no Teatro São Pedro, com o Eleazar. Foi uma coisa curiosa porque tinha acabado de chegar o François, um rapazinho que veio da França junto com o Lacour, imagina que a mulher do Lacour tocava trompa. Era muito fraquinha tocando trompa. Nossa, muito. Ela hoje é cantora. Como cantora não sei julgar, Annie\_\_\_\_\_ ela canta no Coral Lírico. Mas como trompista ela era muito fraca.

A M.: Foi um pacote?

G.S.: Foi um pacote, é verdade, um pacote com muita gente. E daí o Jean Noel veio mas não estava nesse pacote. O Jea Noel já estava no Rio. O Eleazar trouxe ele do Rio, mas veio depois. Antes tinha um outro flautista, eu me lembro o nome dele: Norman Dee, era um americano.

Tinha um trompista americano também que chamava Ray Wagner. A mulher dele era percussionista e se chamava Debbie. E tinha um timpanista também, Paul... Não vou me lembrar. Mas a gente cruzou com alguns desses músicos dos Estados Unidos na nossa turnê. Um deles foi o Richard Kadetsky, era o fagotista. Ele foi assistir dois concertos com a gente, na nossa turnê em 2002.

A M.: Mas ela chegou quando, essa turma nova?

G.S.: Tudo em '73. Mas eles chegaram a ensaiar nesse prédio aí, no comecinho. Ou seja, quando fez concurso, tudo que não preencheu, eles convidaram. Era gente da área de Boston. Quem ...

A M.: Ayrton Pinto?

G.S.: Ayrton Pinto fez os contatos e não sei, por indicação, não sei como que foi que eles selecionaram. E tinha um outro rapaz do oboé que chamava Marc, um gordinho, esse foi embora logo....

A M.: Veio o Spetalnik também?

G.S.: Depois, esse foi muito depois. Quem começou foi esse rapaz chamado Ray Wagner, que ficou bastante tempo, e quem era a segunda trompa começou a carreira dele ali foi o Mário Rocha... De Tatuí, que estudava lá e veio para cá. Me lembro que a primeira trompa boa ele comprou desse rapaz. Vendeu uma das trompas que ele tinha para o Mário. Era o Ray e o Mário. E tinha o Décio. Aposentado hoje, de terceira trompa. Quarta trompa nem me lembro ao certo quem era. Mas o Décio era muito fraco.

A M.: De trompete estava você....

G.S.: De trompete entrou só eu. Porque o outro trompete que acabou aprovando foi o Lelé. Mas no primeiro dia acho que foram conversar com ele sobre os compromissos, o Teatro, e o Eleazar dispensou ele, nem deixou ele ensaiar. Eu estava sozinho mesmo. E desde aquele começo o Eleazar era um foguete. Eu me lembro que a gente começou a ensaiar, você fala assim\_\_ estava sozinho lá \_\_\_\_\_ ensaiar o quê, então? *Crepúsculo dos Deuses*. Pode imaginar um negócio desses? E ele fazia isso com interpretação em tudo. Nunca vou esquecer. Foi a minha primeira experiência musical em orquestra positiva mesmo, foi com o Eleazar. Porque ele, independentemente do que acontecesse em volta, embaixo, na frente, antes ou depois, na vida, ele naquela hora fazia a música acontecer na mão dele, como regente, e isso era uma coisa muito forte. Te dava uma garantia de que amanhã quando eu voltar aqui, nós vamos começar naquele ponto que ouvi ali..., por exemplo, interpretação, seja o que for... Isso dá continuidade para a coisa. O artista dá continuidade. Mas foi um começo muito, muito difícil mesmo, cheio de percalços, faltava de tudo o tempo todo. Nossa, era muito difícil mesmo.

A M.: E o Eleazar voltou para reconstruir a Orquestra....

G.S.: Para recriar a Orquestra. Fizemos esses concursos, veio muita gente de fora, a orquestra não tinha uma sede e escritório muito menos ainda; isso era tudo feito lá na Secretaria de Cultura, numa sala qualquer.

A M.: Uma pergunta: a Filarmônica fazia o repertório sinfônico todo, não fazia ópera, não? Era o repertório sinfônico?

G.S.: Sinfônico.

A M.: E eventualmente Balé?

G.S.: Não, só sinfônico.

A M.: E a Municipal naquela época fazia mais ópera, quase não fazia concerto sinfônico...

G.S.: Ópera e Balé.

A M.: Sinfônico era raro....

G.S.: Tinha sim, mas eles tinham uma temporada lírica muito forte, e de Balé também muito forte, então, o resto do período eles faziam concertos.

A M.: As orquestras Filarmônica e a Estadual hoje em dia....

(aqui os dois falam juntos e não se entende)

G.S.:... esse espaço. Mas a Estadual tinha uma outra coisa curiosa. Uma das coisas que eles colocaram no que se pode chamar de projeto e por isso a orquestra tinha essa característica, é que a Orquestra Sinfônica do Estado tinha como função atender o Estado inteiro. Então se viajava mais do que se fazia feira. Direto! Viajava mesmo, você ficava fora duas, três semanas, de ônibus, em hotelzinho pensão quase. Hotelzinho ruim, a gente ficava fora uma semana inteira, tocando em aqui, ali três, quatro cidades. Depois voltava....

A M.:....viajando pelo interior....

G.S.: ...viajava de novo. Isso foi mais no começo, bem no comecinho. Depois das outras temporadas a coisa foi mudando e eles foram acabando essa história porque viram que o proveito não era tão grande assim. É como montar um circo. Desgastava muito a Orquestra e não cultivava tanto como devia esse público lá no interior. Então, atendeu mais como você está falando a área de concertos mesmo, porque o Teatro Municipal atendia uma outra coisa. Mesmo assim, o Teatro Municipal tinha parte de concerto muito forte. Eu me lembro que cheguei a fazer cachês várias vezes no Municipal. Por exemplo, a *Sagração da Primavera* eu estudei com o Ernest Bour regendo, e a orquestra fazendo. Ernest Bour, um francês.

A M.: Foi a primeira vez que fizeram a *Sagração*....

G.S.: Foi a primeira vez. E eu nunca me esqueço: nos deram quinze ensaios para isso. Era um negócio enorme. E tal....

A M.: De qualquer jeito a Orquestra tocava mais ópera e balé....

G.S.: Ele ensinou aquilo pacientemente. Ele pôs um agogô, do lado da estante dele: (*cantarola*). Ensinou aquilo naipes por naipes, com uma paciência... Aprendeu mesmo, depois que aprende é que nem andar de bicicleta: aprendeu está aprendido. Me lembro que dois anos depois disso fizemos lá no Teatro Municipal, fiz um cachê da *Sagração da*



*Primavera* com balé, e quem regeu foi o Morelenbaum. Ele mesmo ficou bobo de ver que a orquestra sabia a música, sabia mesmo. Foi só ensaiar e pronto. Você vê no caso: fazia concerto com as mesma obras também, o Stravinsky, um cara que escreveu para balé, mas se usa tudo isso para a versão de concerto. Fazíamos as duas coisas.

A M.: E voltando para a Osesp, quer dizer que era a Orquestra Sinfônica Estadual, naquela época, Sinfônica do Estado de São Paulo. Ainda não havia mudado o nome?

G.S.: Ah é, é verdade. Essa mudança realmente aconteceu, eu não me lembro em que época aconteceu essa mudança. É verdade....

E a gente viajava muito. Aos poucos isso foi diminuindo e a gente foi criando as temporadas todas aqui. O Eleazar gostava dos ciclos. Ele então atendia os compositores nos anos ou de aniversário de nascimento ou de morte ou qualquer coisa assim, e não fazia só aquilo mas fazia ciclos, ele gostava de fazer os ciclos. Uma coisa, sim, que ele repetia desde o começo, por exemplo, o barroco: todo ano começava com barroco.

A M.: Encontros com o Barroco...

G.S.: *Encontros com o Barroco*. E daí sim, nos Encontros Sinfônicos de Outono, aí sim, você entrava nos ciclos dos autores. Mas o barroco ele começava religiosamente todo ano com dois ou três meses de barroco mesmo. Uma escola para a orquestra, eu achei que foi. Porque o barroco é uma coisa bem transparente, obriga a orquestra a funcionar como nunca. O Eleazar.... eu gostaria que você me perguntasse alguma coisa porque..... O Eleazar era um maestro exigente, eu acho que você mesmo já pegou uma fase dele... não que ele fosse menos exigente, mas ele não era mais a mesma..... no comecinho ele era exigente, mas exigente mesmo....Muito, muito exigente.....

A M.: '77, não? Trabalhava em Campos, e depois profissionalmente desde '81.

G.S.: É ainda era, sem dúvida que era. Mas o sujeito vai andando pela vida e vai tendo que negociar tanta coisa... então a exigência esbarra em uma porção de coisas que têm que ser negociadas, infelizmente. No nosso caso aqui, a Orquestra do Estado teve uma chance raríssima aqui: o Governo resolveu que ia fazer mesmo uma orquestra de nível internacional, e uma vez que recebeu um projeto que o Neschling pôs no papel eles assumiram aquilo como verdade máxima e decidiram que nada ia impedir eles de fazer isso daí. E eu senti isso no dia em que o Covas deu uma entrevista no lançamento do projeto e o jornalista perguntou para ele: “Governador, mas esse dinheiro, nós estamos carentes na área de saúde, na área de educação, os professores isso, os médicos aquilo...” Fez um quadro assim rapidíssimo para ele e falou: “O senhor não acha que isso é assim muito dinheiro para um músico?” Falou bem assim. E o Covas respondeu: “Olha, nós vamos fazer uma orquestra de nível internacional. E o maestro Neschling está dizendo que para fazer, precisa pagar isso, e se ele está dizendo, nós vamos pagar”. Mas como quem diz: “Nós vamos fazer essa orquestra, independentemente do que vocês aí achem ou vocês não achem, nós vamos fazer”. Então o Neschling teve esse amparo atrás dele, essa autoridade que ele ainda exerce até hoje, de uma maneira quase que – vamos pôr – incontestável, sem ninguém ter força para contestar as coisas que ele diz que sim ou não, foi uma coisa necessária e uma coisa

rara. Ele criou... é o único jeito de você criar uma orquestra diante de circunstâncias tão atípicas como o Brasil.

A M.: Teve até sorte de estar com um Governo que deu todo o apoio, músicos que deram todo o apoio. Porque ele já esteve outras vezes no Municipal e não conseguiu viabilizar....

G.S.: Não, de jeito nenhum. Em tudo quanto é lugar que ele foi, mesmo fora do Brasil, ele já teve os problemas dele. Isso é muito complicado.

A M.: É. As pessoas certas, na hora certa.

G.S.: É, foi uma coisa única mesmo. Eu acho que é como uma guerra: tínhamos uma guerra pela frente, e na hora da guerra você precisa um general. Então eu me lembro bem da história do general Patton: quando acabou a guerra ele queria empurrar os russos para fora de Berlin, é o que ele queria fazer. “Vamos afastar...” “Não, os russos são os nossos aliados, general” “Não, não interessa, agora não são mais...”

(risos)

“General. Agora somos políticos, temos presidente, não é mais o caso de ter um general”, e afastaram ele, que por ele, ele continuava a guerra. O Saint-Exupery falava sempre isso (o autor de *O Pequeno Príncipe*): “O sentido da vida está no meio do processo, não no fim, no objetivo, não está lá”. Porque se fosse assim, é como você estabelecer que pode existir com certeza a guerra numa luta pela paz, isso é uma ironia. O soldado quando acaba a guerra ele é o quê? Se ele não for outra coisa, ele como soldado deixa de existir. Então a guerra, só pela guerra, muito embora ela muitas vezes teve que acontecer, não existe um sentido na guerra, é isso que ele quis dizer. O sentido das coisas está no processo, vamos dizer. Você é aquilo que você faz hoje. Isso vale para nós músicos também. Eu estou em casa estudando: aquilo que está conseguindo sair lá em casa, é o máximo que você vai conseguir fazer no palco também. Então tem que sair perfeito em casa. A grosso modo, estou dizendo, tem que sair de casa desse jeito.

A M.: É, para ter uma margem de manobra no palco, que é mais difícil.

(risos)

G.S.: Enfim, é uma relação complicada. Mas gozado como o Eleazar conseguia delegar bem essa autoridade para o músico, ele investia a pessoa dessa autoridade. Ele fazia isso como ninguém. A pessoa se sentia com essa responsabilidade sem necessariamente estar pressionada. Ele sabia delegar esse poder. E ele ressaltava bem essa função também, não era só tocar. Ele se colocava na posição de espectador, em certas horas.

A M.: Agora a Osesp, teve esse primeiro grande teste que você falou que foi em '73, e depois teve um segundo. Foi em '80?

G.S.: Não, muito antes disso. Foi uma boa pergunta essa, para marcar épocas em relação à seleção de músicos. '73 teve um teste que meio selecionou mas nunca completou a orquestra. Ficou meio aos trancos e barrancos. Quando aconteceu em '75, eles decidiram: “Não, de jeito nenhum, nós vamos ter que completar essa orquestra”. Aí, usando das leis: faz um concurso público e o que não tiver aqui vai ter que vir de fora. Aí eu nunca vou me

esquecer disso: o Eleazar me mandou embora, em '75, porque eu era membro da comissão da orquestra. Foram motivos políticos mesmo, por isso eu nunca vou me esquecer. Houve gente da própria comissão mesmo que fez a cabeça dele que eu era contra ele....

A M.: Mas teve alguma evento, alguma briga...

G.S.: Não, agora não vou me lembrar, mas eram coisas curiosas, que por exemplo desaguou com a história do Mindlin...

A M.: Mindlin era o Secretário?

G.S.: Secretário da Cultura. Secretário da Ciência, Cultura e Tecnologia. Eram três Secretarias numa só e ele era Secretário disso tudo, a Cultura era uma parte só da Secretaria, a Música era uma parte da Cultura, a Orquestra era uma parte da Música e por causa do Eleazar ele foi mandado embora. Você mesmo me parece que outro dia me falou o que houve....

A M.: Não, tem outra história.

G.S.: Tem outra história além disso...

A M.: Que ele ficou com essa fama, o Eleazar, mas na verdade foi uma troca, que o Vladimir Herzog aqui do lado foi encontrado enforcado, aí um general foi acusado, que era responsável pelo comando dessa região.... não, era outro operário, Manuel Fiel Filho, que foi assassinado mas dependências do segundo exército, se bem me lembro, e esse general foi destituído, mas tinha que ter uma troca, alguém tinha que cair da esquerda, e o escolhido foi o Mindlin, mas coincidentemente o Eleazar estava viajando para Brasília, para reclamar da pressão e pedir apoio. Aí ele diz que ele que derrubou, mas na verdade foi uma coincidência, feliz para o Eleazar....

G.S.: Olha só....

A M.: E ele ficou com essa fama dessa força que....

G.S.: ... na verdade o que o Mindlin queria era uma coisa específica: eles já tinham assinado um contrato com um regente francês que eu não me lembro o nome dele, isso é verdade.

(FIM DO LADO A DA FITA)

G.S.:... e eles, a Secretaria de Cultura já tinha assinado o contrato.

A M.: Isso quando?

G.S.: Em '75.

A M.: Mas porque já tinha assinado com eles se o Eleazar era mais da orquestra?

G.S.: Porque acho que vencia o contrato. Acho que havia datas de renovação de contrato. Tinham já assinado com um outro regente e iam já dispensar o Eleazar. Bom, muita gente fez a cabeça dele a meu respeito, não tinha assim uma coisa, não sei nem porquê, não vou citar nomes mas tem gente por aí ainda hoje daquela orquestra; poucos mais tem.

A M.: Você diz na atual orquestra ou no mundo musical, na cena paulistana?

G.S.: Isso, tem gente por aí.

(risos)

A M.: Tudo bem, não precisa dar nomes.

G.S.: Não, fica ruim. Mas é fácil você levantar a comissão da orquestra daquela época; aquele grupo, enfim, fizeram a cabeça dele. E eu, eu sempre fui meio radical nessas coisas, eu costumo assumir as coisas que eu falo. Fiz isso a vida inteira. Eu acho um negócio, eu assumo aquilo que eu estou achando. Sempre fiz isso. Foi fácil, eu caí que nem um pato nessa história. Não fui um bom negociador. Pelo menos naquele período da minha vida não sabia fazer isso ainda. Então o Eleazar me mandou embora mas tinha outras coisas no meio também, não foi só a Comissão da Orquestra, não. Me lembro, por exemplo, que nós tínhamos um Quinteto de Metais: Michael Kelly, o trompete Paoletti, que não era da Orquestra e eu, o Donald Smith e o Chuck\_ e depois o Marc spetalnik. O Mark\_\_ veio depois disso aí. O Chuck era um trompista negro, americano.

A M.: Eu me lembro, toquei com ele.

G.S.: Ele era um super trompista. Bom, o Michael Kelly fazia cada uma! E a gente não sabia de nada. A gente tinha concerto no interior (o quinteto) pela Secretaria de Cultura. Ele ia na Secretaria com as influências dele e conseguia dispensa só dos solistas da orquestra, do quinteto. O quinteto era de solistas: eu tocava primeiro trompete, eu não tinha contrato nessa época de primeiro, tinha de segundo – mas eu tocava primeiro.

A M.: Que tipo de contrato?

G.S.: Lei 89, era um lei bem safada, cheia de.... e depois a lei 500, já colocava você quase no patamar de funcionário público, mas não tinha os direitos de funcionário público. Depois, em 1980, a gente passou para a Fundação Padre anchieta. CLT.

A M.: É, eu me lembro.

G.S.: Mas eu me lembro que eu fui mandado embora em '75, que o Eleazar me mandou embora, eu e mais outras pessoas que ele achava que estavam fazendo frente ou pressão a ele, ele não admitia isso. E eu fiquei sozinho nisso. O mais curioso é, vamos dizer: “Quem sabe você exagerou aí, que alguém fez a cabeça dele”. Vamos até dizer que fosse. Mas uma coisa é certeza, viu Arcádio: não teve uma, uma única pessoa que se levantou – não para defender, isso já seria ruim – mas para perguntar: “o que aconteceu aí?”. Não teve.

A M.: Você faz uma analogia com o que aconteceu aqui na nossa crise, há poucos anos, a demissão de uns sete ou oito?

G.S.: Eu não sei, na verdade, não sei dizer não. Acho que não...

A M.: São casos distintos mesmo.... Agora voltando a essa época que você foi demitido, ele também estava com medo de perder o contrato?

G.S.: Estava com medo de perder o contrato, então claro que ele saiu caçando todo mundo. Então, por exemplo, o tal quinteto, o Kelly conseguia dispensa para a gente e tinha concerto ou ensaio, e para a gente, do quinteto, o Kelly falava assim: “Está tudo certo, está tudo resolvido”. E jogava na mesa do Eleazar uma assinatura de alguém poderoso qualquer, um Secretário. Então ele olhou aquilo tudo como já inimigos.

A M.: É, ou passando por cima da autoridade dele.

G.S.: Mas isso a gente não sabia. E eu dancei feio nisso aí. Eu e o Donald Smith, também foi mandado embora. Só que o Donald foi aproveitado imediatamente no Teatro Municipal. Ele nem chegou a ficar desempregado. Eu mesmo fui na casa dele, um dia, uma manhã, acordei ele: “Donald, olha, eles me perguntaram de você e eu não tinha o telefone”. O Donald não tinha telefone em casa, quando eu fui na casa dele. Eles me perguntaram, estão querendo uma tuba no Teatro Municipal e eu falei de você, e ele pegou o emprego, eu mesmo fui na casa dele. Então ele não ficou desempregado, eu fiquei de novo desempregado em '75. Mas o mais difícil aí nesse período, Arcádio, foi o seguinte: eu fiquei desempregado, e não houve uma única pessoa que sequer perguntou o que aconteceu, o que não aconteceu. Eram motivos políticos, não se podia elucidar isso aí. Motivos políticos são motivos de conversa. Tanto eram motivos políticos, que, para entender, duas coisas: é como a história do serial killer – o cara está matando um atrás do outro. Aí um dia aparece: “É ele, é ele”. Põe na cadeia, daí a um mês tem mais uma morte. Você diz: “Não, então não era ele”. O Eleazar percebeu isso. Depois que ele me mandou embora, aquilo que tinha acontecido não tinha parado de acontecer. Então, ele depois de três anos se redimiou comigo, e ele mesmo me convidou de volta. É essa é a prova mais forte.

A M.: Foi em '75?

G.S.: Não, não, em '75 toquei ainda. Foram três anos, praticamente. No final de '78 eu vim para São Paulo – essa é uma história milagrosa....

A M.:... então foi '76 a '78...?

G.S.: É. Fiquei fora da Orquestra. Aí, nossa, eu fui\_\_para o Espírito Santo\_\_ negócio de família, meu ex-sogro mexia com madeira, trabalhei um bom tempo com ele, ele tinha matas e serraria, ou seja não era só a serraria em si, tinha matas mesmo. Trabalhava com café, também, com gado. Tudo isso eu fiz, e fiz com muito gosto. Nunca tive medo de nenhum tipo de trabalho, na vida. A única coisa é que nesse período, eu até parei de tocar. Então você fala assim: “então você nunca fez parte de outra orquestra?”. A coisa mais forte

em relação à Estadual é isso aí. E depois eu também cuidei de negócios da família da minha mãe; eles tinham uma loja de materiais de construção, uma área grande do interior Espírito Santo, lá perto do meu sogro. Então durante esse dois anos e meio, três, eu trabalhei lá. Fiz de tudo. Mas, numa visita que eu fiz em dezembro de '78 a São Paulo, eu cruzei na rua com o Ceccato, na rua, imagina um negócios desses? Eu nem estava aqui; vim de Natal, visitar parentes, minha irmã.... E ele: “Ô, Gilberto!”. À tarde ele teve um ensaio, falou como Dante, “olha o Gilberto”, e no dia seguinte eu fui fazer não sei o quê no Teatro Municipal, e o Ceccato estava fazendo um ensaio lá de novo, um conjunto de metais para um concerto de Natal. E assim, foram duas coincidências seguidas. E aquele dia eu estava já indo embora, voltando para o Espírito Santo, fiquei três dias em São Paulo. E eles: “Olha, Gilberto, o pessoal da Estadual quer falar com você”. Eu falei: “Que pessoal, hein?” “Ah, o Eleazar”. Eu falei: “Quê é isso, Ceccato, você está ficando louco, de jeito nenhum, eu tenho minha vida lá”. E ele insistiu tanto. Então, minha ex-mulher que estava junto comigo, a Ivanny\_\_\_ falou: “Vai lá”. Ela me convenceu de ir lá e eu fui contrariado. Mas fui porque ela me obrigou, quase.

A M.: Isso era no Teatro São Pedro?

G.S.: Isso era no Cultura Artística, já.

A M.: Já era Cultura Artística?

G.S.: Já, acho que desde '77. Acho que Cultura Artística foi '77-'78. E uma coisa que me chamou a atenção foi quando eu vim aqui foi que os concertos da Orquestra eram transmitidos ao vivo. TV e Rádio. E sujeito ligava a TV e punha o som no rádio FM.

A M.: Eu me lembro.

G.S.: Então você via na TV com som estéreo, ao vivo, uma coisa inacreditável....

A M.:...aí você....

G.S.: Bom, aí eu fui num ensaio da orquestra, fiquei assistindo. Na hora em que eu sentei e vi o ensaio da Orquestra eu balancei de cima até embaixo. Foi muito forte. Eu que tinha decidido não mais fazer aquilo.... Eu saí de São Paulo.... Ah! Outra coisa importante: não só ninguém perguntou o que tinha acontecido, mas eu fiquei '76 inteiro em São Paulo, tentando um emprego qualquer, pedindo.... não vou citar nomes de novo... pedindo: “Fulano, será que não tem uma gravação para fazer”, “Ciclano, será que não tem um casamento para eu fazer?”, “Sutano, será que não tem um cachê?”. Não consegui nada, nada, nada. Passei o ano mais negro da minha vida. E sabe por que? Porque em julho de '76 nasceu meu primeiro filho, o Émerson, 21, no meio do mês, no meio do ano, longe do dinheiro que eu tinha ganho e longe do dinheiro que eu ia ganhar quando saísse de São Paulo, em '77. E eu fui professor ainda num festival em Curitiba em janeiro de '77. De dois em dois anos era nessa época, o festival de Curitiba, com o Schnorrenberg ainda, o Festival Internacional de Curitiba. E eu fui em janeiro de '75, Nailson foi meu aluno e em Janeiro de '77 de novo o Nailson foi meu aluno e ele aí voltou para a Paraíba. A Orquestra fez um turnê em '78 e ele daí veio para São Paulo, para ser segundo trompete do Ted. Eram o Ted

e o Paul, dois americanos que o Eleazar tinha trazido (vou falar desse concurso aí). Ele queria ser primeiro trompete, então o Paul foi para o Teatro Municipal, então eles ficaram sem o Paul, que era segundo aqui. Então o Naílson veio, para ser segundo trompete do Ted. Depois no final de '78 o Ted foi embora para os Estados Unidos, então estava só o Naílson aí.

Bom, mas antes disso, voltando atrás um pouquinho, aquele concurso no final de '75.... não, foi assim, desculpe: em '75 o Eleazar me mandou embora. Eu fiquei um ano inteiro procurando emprego e não consegui nada. Nada. Alguma coisa para fazer na música. Não consegui absolutamente nada. Aí veio a coisa mais dura de todas: o Emerson, meu filho mais velho nasceu em julho de '76, e no fim do ano de '76 a Estadual fez um concurso. Anunciou para o Brasil inteiro. Tinha mais ou menos uns 150 candidatos para todas as vagas em geral. Não passou ninguém. Eu também fiz esse concurso, e eu cheguei para o Eleazar e perguntei: “Maestro, o senhor acha que eu devo fazer esse concurso?” E ele falou: “Eu acho”. E ele não estava na banca. Eu de novo, sem citar nomes (mas é fácil de levantar essa banca), todos os colegas que estavam na orquestra no período em que eu toquei e que sabiam que eu tinha sido mandado embora por motivos políticos, que tinha vivido isso aí (não sabiam só de ouvir falar), eles eram banca lá. Eles me reprovaram também. Você fala assim: “Ah, é que na hora que mandam embora de repente não dá”.... Mas se tem um concurso.... e o Eleazar não estava na banca. O Diogo Pacheco estava, por exemplo, esse é um nome que posso citar. Então, esse concurso foi no Teatro São Pedro, eu me lembro como se fosse hoje. Ninguém foi aprovado, inclusive eu. Aí então em '77 veio muito, muito.... e aí eles completaram a orquestra.

A M.: Americanos?

G.S.: Principalmente americanos.

A M.: Também de Boston, geralmente?

G.S.: É, a maioria de lá. Mas, enfim veio de todo o mundo. Então eles completaram. Mas então, como aconteceu no final de '78, aquela história: o Paul queria ser primeiro trompete e foi para o Teatro Municipal. Ficaram o Ted e o Naílson . Chamaram o Naílson, que tinham conhecido na turnê. Ele veio para cá, foi segundo trompete. Então quando eu cheguei no ensaio em dezembro de '78, o Dante avisou o Eleazar... eu me lembro como se fosse hoje.... Ele terminou e o Dante falou: “O Siqueira está aí”. Ele me pegou pela mão e me levou lá para o escritório, que era lá na frente. E me pediu para voltar. Me pediu mesmo. E eu falei: “Ah, maestro, olha, eu mudei toda minha vida por causa de tudo que aconteceu aqui. E eu não tenho nenhum plano de desfazer o que está feito. Eu estou estabelecido. O senhor acha que a gente deve fazer isso que o senhor está pensando? O senhor acha que é uma boa idéia isso, mexer numa coisa dessas?”. Ele nem pensou, ele falou: “Sem dúvida que o senhor deve voltar”. Assim mesmo. Insistiu, insistiu, insistiu e eu voltei. E aqui tem um registro muito importante, uma coisa histórica mesmo, isso aí: eu fui o primeiro brasileiro que recebeu um contrato de primeira cadeira da mão do Eleazar. E em seguida de mim, o Ozéas. O Ozéas fala que ele foi o primeiro, mas ele está enganado. Foi quase em seguida. Porque eu toquei sempre primeiro trompete desde o comecinho, mas eu tinha um contrato de segundo. Porque o Eleazar se reservava o direito, direito não – o cuidado, a garantia, de ter uma vaga de solista para um estrangeiro. Sempre. Ele sempre foi

convicto de que pelo menos, a cadeira de solista, a primeira cadeira tinha que ser um estrangeiro que tivesse essa experiência. A idéia dele não era de todo errada. Acho que na Estadual mesmo quem tinha contrato de primeiro era o Lacour, primeiro fagote, o Jean Noel, primeira flauta.... Eventualmente os que tocavam e não eram estrangeiros também não tinham contrato. Era que nem o meu caso. Eu tocava primeiro mas eu tinha contrato de segundo.

A M.: Nessa época tinha o oboísta Timothy Valentine...?

G.S.: Exatamente.

\_\_A Kim do cello e tinha o fagostista. Tinha a Susan, não? O Jonathan.... (outos nomes)

G.S.: Chegou depois. Ele sempre tinha primeiras cadeiras, sempre tinha estrangeiros. Uma coisa ou outra é que.... A primeira ocasião na vida do Eleazar, quando ele resolveu que aquela primeira cadeira não ia mais ser ocupada por um estrangeiro foi o meu caso. E foi nesse retorno aí. E não foi imeditamente, não, ele me testou. Ele me deu uma categoria A2 quando eu voltei, mas em seguida, meses depois.... E foi numa conversa curiosa, eu falei: “Maestro, vamos completar o naipe, que contrato que eu ofereço para essas pessoas?” Ele falou: “Vamos fazer um do seu \_\_\_\_\_ do seu contrato”. E aí me deu um contrato de primeira cadeira. Isso foi em '79, quando eu voltei. E o Naílson foi meu segundo trompete, o ano inteiro.

A

M.: '79,

'78?

G.S.: Ele acertou tudo comigo em dezembro. Mas eu comecei a temporada de '79. Naílson foi o meu segundo trompete e éramos só nós dois. E o Reginaldo, que era estagiário no Teatro Municipal, nós chamamos para ser terceiro trompete cada vez que tinha. Então éramos nós três, com o Reginaldo sendo estagiário. Aí aconteceu uma coisa muito curiosa em '80 ou '81. Foi em '81....

A M.: Novos testes?

G.S.: Não, foi o seguinte: em '81, o Isaac assumiu o Teatro Municipal. Essa é uma data boa de levantar.

A M.: Deve ter sido '81.

G.S.: Foi um grande estardalhaço, porque era uma nome importante. É até hoje um nome importante, o Isaac. E ele chegou lá determinado a fazer um reestruturação no Teatro Municipal. Ou seja, aqui é uma coisa séria agora. Ele chegou para todos os músicos que faziam parte das duas orquestras, gente que tocava na Estadual à tarde (que era muita gente). Chegou para todos e falou: “É o seguinte: ou numa ou na outra, não vão ficar nas duas de jeito nenhum”. E fez uma pressão danada. E chamou um por um. Ele podia ter feito isso coletivamente, mas chamou um por um no escritório. E mesmo nos ensaios ele foi muito agressivo nas primeiras semanas, acho que como quem vinha botar ordem na casa, aquela coisa toda. E o Karabitchevsky, naquela ocasião em '81, ele sozinho, sozinho, sem



mais ninguém fazer nada, conseguiu fazer na época a melhor orquestra do Estado que já houve. Porque todo mundo que ele pressionou desistiu do Teatro Municipal e veio para a Estadual. E pior, gente que não estava nas duas também resolveu sair (alguns), e vieram para a Estadual. Nossa! Foi assim uma avalanche de gente, o Daniel Havens, Michel Alpert; foi nesse período que eles vieram mesmo para a Estadual. Então não foram testes que aconteceram.

A M.: Mas teve testes, eu fiz, inclusive. Eu e o Marcos entramos.

G.S.: Pois é, sabe que eu não me lembro disso daí, talvez porque..... Aaah! Teve sim! Exatamente. '81. Foi lá encima, no auditório da Libero Badaró.

A M.: É, foi lá. Ou foi em '80? Ou abril de '81?

G.S.: Foi no comecinho de '81, então, foi sim. Eu me lembro. Mas sabe o que aconteceu? O Reginaldo já tocava com a gente como extra, e o Sérgio Cascapera, por exemplo, já tocava com a gente como extra, e foi uma dureza convencê-los de fazer esse concurso, viu? Principalmente o Sérgio, falou que não ia fazer nunca mais um concurso na vida dele, que ele tinha feito um concurso já para o Teatro Municipal, e ele ficou traumatizado porque tão nervoso ele ficou quando ia fazer o concurso do Teatro Municipal, que a mulher dele estava grávida e tinha perdido o filho por ele, enfim.... a situação psicológica na casa.... Ele ficou tão traumatizado que não ia fazer. Mas eu o convenci, todos eles fizeram. Você me lembrou agora uma coisa importante. Mas muita gente já estava.... você não estava fazendo cachê naquela orquestra?

A M.: Não, eu era estagiário.

G.S.: Mas o Reginaldo era estagiário lá também, e o Sérgio também era estagiário do teatro Municipal e eles fizeram o concurso, concordaram em fazer o concurso, eu tive que convencê-los. O Eleazar foi muito... como é que se fala.... conivente... sei lá.... Eles começaram a tocar....

A M.:...o Roberto fez teste para a trompa...

G.S.:...em '81?

A M.:...e não foi aprovado. O que aconteceu: ele fez teste no Teatro Municipal, também, foi nessa época em que o Isaac falou para optar. E o Roberto fez teste, tirou nota dez, nota máxima, e o Isaac ofereceu a primeira trompa para ele no Teatro Municipal.

G.S.: Eu nem sabia disso.

A M.: Então ligaram, todo mundo ligou para ele da Estadual, os trompistas, e falaram: “Não, nós te oferecemos uma vaga de quarta trompa”, uma coisa assim, e o Roberto falou: “Não, muito obrigado, já fui aceito no Teatro Municipal”. Ele foi para o Teatro Municipal, e o Isaac pôde também mandar... ele pegou gente jovem. Os trompistas eram fortes, porque era um grande grupo que tocava lá e aqui, e o Isaac falou “não preciso mais de vocês”. Mas

aconteceu isso. Eu me lembro dos trompistas ligando para ele e falando: “a gente te oferece uma vaga”. Eles não tinham aprovado o Roberto, e o Roberto tocava bem naquela época. Depois do concurso o Isaac ofereceu a vaga para o Roberto de primeira trompa, e ele começou a tocar primeira trompa.

G.S.: Mas esse concurso realmente aconteceu, foi lá encima da ...é, agora estou me lembrando disso.

A M.: Eu, o Marcos.

G.S.: É, então tinha pessoas como você e muita gente que não tocava na orquestra, mas o Sérgio e o Reginaldo, que eram meu naipe, já faziam cachês.

A M.: Edmilson, Rogério....

G.S.: Então foi um concurso significativo, porque muitos brasileiros ocuparam definitivamente a posição de solistas...

A M.: Uma nova geração de brasileiros.

G.S.: Verdade, verdade, foi então nessa ocasião aí. E foi o período mais forte da Estadual. Na Cultura Artística....

A M.:.... de segunda e terça, concertos, televisão, excursão em '81.

G.S.: Uma excelente excursão, verdade. Isso mesmo.

O Eleazar ele tinha essa... a partir daí ele começou a delegar muito mais ainda a autoridade a cada chefe de naipe, lembra? Então, os chefes de naipe tinham mesmo....

. A M.:...autonomia....

G.S.: Tinham autonomia. Você não fazia nada sem falar com ele, lógico, mas você podia tomar uma iniciativa que você era sempre aparado.

A M.: Mas tinha diferenças entre os chefes; alguns tinha mais autonomia. Por exemplo, o Alain podia fazer o que bem quisesse; o Edmilson já não podia.

G.S.: É verdade. Mas por causa de ser estrangeiro, porque a mesma coisa aconteceu com o Michael Kelly. Michael Kelly faltava! Eu pisei encima, mas nunca pedi que ele fosse mandado embora, nunca na vida!

A M.: Pediu que ele freqüentasse os ensaios....

G.S.: Não, também não. Eu falei assim: “Maestro, o Michael Kelly está sempre ocupado com outras coisas”. Que eu sabia de coisas até dele mesmo, do próprio Eleazar – “Precisamos ter um outro trombonista aqui”.

A M.: Era o Wagner?

G.S.: Aí eu apresentei o Wagner, desde o comecinho. Então o Dante: “É verdade, Siqueira, inclusive o rapaz é uma moça, gente fina...”. Todo mundo estava convencido que isso ia dar certo. É que ele era muito novinho também, sem experiência nenhuma de orquestra, aquela coisa toda. E teve um episódio interessante com o Wagner. Quando eu estava falando com Eleazar para oferecer um contrato qualquer para ele, nem que fosse de cachê, apareceu uma vaga no Rio de Janeiro, com o Isaac, da Sinfônica Brasileira. E o Wagner me pôs na parede: “Gilberto, tem um concurso lá. O que é que eu faço?”. Eu falei: “Ah, Wagner, eu não posso fazer nada. Eu aqui acho que mais cedo ou mais tarde vai acontecer, mas não estou com isso nas minhas mãos. Então faz o concurso”. E ele foi, e o Isaac ouviu e disse: “Ô, garoto, muito bem, mas não exatamente o que nós estamos querendo não. E não aceitou ele”. Foi de novo outros grande favor que o Isaac fez para a Estadual, comprovado ao longo dos anos agora.

*(risos)*

Logo depois... O dia que eu convenci o Eleazar: “Maestro, tem que pôr o rapaz aí”. Então ele telefonou para não sei quem na Secretaria, para o Dante: “O rapaz assume na segunda-feira”. Desse dia que ele falou isso demorou ainda mais um ano para o Wagner entrar na Orquestra. Era complicado. Eu me lembro que coisa demorada que foi isso aí. Mas depois que o Wagner entrou... e fazia sempre que o Michael não estava. Inclusive era uma coisa constrangedora. Às vezes o Michael falava: “Fique aí”. Então nos ensaios estava lá na coxia. Quantas vezes aconteceu isso: Wagner na coxia e o Michael ensaiando. Quando ele faltava o Wagner ensaiava. O Wagner aparecia no concerto, e o Eleazar encobria isso tudo. Ele tinha falhas sérias, o Eleazar tinha falhas sérias.

Agora mudando um pouco de pato para ganso, uma coisa que às vezes eu me pergunto em relação ao Eleazar (uma coisa séria, uma coisa bem importante): ele conseguiu fazer o auditório em Campos do Jordão, então ele era um pessoa que tinha força. Não foi um auditório feito no meio da praça em Campos do Jordão, aquilo que valia voto político. Não, no meio do mato, que era o ideal dele. Seria um grande centro lá encima: o auditório, um prédio para aulas, e um outro prédio para dormitório. Fazer um complexo cultural lá encima em Campos do Jordão. E ele conseguiu fazer isso lá, e ele aqui embaixo nunca conquistou uma sede ou qualquer coisa nesse sentido. Muitas vezes eu pensei: “Nossa, não deram isso para ele”. Mas, por exemplo, mesmo no nível da orquestra: ele nunca deu aquele passo final em relação ao nível dos músicos. Você fala: “Como assim?” Sei lá eu, como no nosso caso: você foi com um salário alto e faz uma exigência em relação a esse salário alto. Você fala: “Mas será que ele não estava limitado?” Eu não sei até onde ele estava limitado, porque é o seguinte: quando o Covas ganhou as eleições, o Marcos Mendonça já teve, com o Eleazar ainda vivo... eleições de '94, tomavam posse em '95, até '98, mas aí como ele foi reeleito, inauguramos em julho de '99. Ele queria de todo jeito inaugurar em julho de '98, lembra? Ele nem queria ser reeleito, nem queria ser candidato, o Covas. Quando ele foi reeleito em novembro, aí deram um prazo para terminar e marcamos para julho de '99, que ele tinha começado o mandato dele. Mas seja como for... O Marcos Mendonça teve essa idéia e disse: “A Orquestra do Estado não vai ser mais uma orquestra qualquer, vai ser uma orquestra de nível internacional”. E eles decidiram isso e não deram mais nenhuma outra alternativa para os músicos: “Nós temos esse projeto aí; ou vocês pegam isso ou não vai ter nada”. Não tinha outra alternativa. Então eles decidiram naquela ocasião isso aí. E pediram isso para o Eleazar, essa é a prova de que o Eleazar sabia como fazer a coisa. Chegaram

para o Eleazar e perguntaram: “Maestro, o que precisa fazer, para fazer uma orquestra de nível internacional?”

“É fácil. Triplica os salários e abre concurso internacional para os Estados Unidos”. Foi exatamente isso que aconteceu. Claro que o projeto não era só isso. O Neschling fez um projeto rebuscado e que depois cresceu, foi completado em idéias e em realizações até hoje, uma coisa muito mais... uma coisa para tirar o chapéu mesmo....

A M.: Mas então o Eleazar já descartava o atual quadro de músicos da Orquestra?

G.S.: Vou te contar uma coisa que nunca tinha contado para você. O Eleazar era uma pessoa absolutamente consciente. Ele fazia aquela pose no Teatro como a gente faz, lá na frente, ele assumia a orquestra que ele tinha na mão, mas ele não deixava de conhecer, ou reconhecer o nível que ele tinha na mão, o limite. Ele sabia muito bem. Vou te contar um episódio agora para você entender. Por exemplo: eu fiz uma vez um cachê com a Radio Musicale, aquela orquestra...

A M.:...com o Zubin Metha.

G.S.: Com o Zubin Metha. Então foi Buenos Aires, São Paulo e Rio. E nós tocamos Richard Strauss. Zubin Metha foi aluno do Eleazar. Quando eu voltei dessa turnê eu estava encantado com essa orquestra, com o nível. E com o Zubin Metha nem se fala... um regente assim... Gozado que o Zubin Metha tem uma característica curiosa muito parecida com o Eleazar, que um sujeito quando rege, na hora que rege, ele se compromete junto com o que o músico está executando. Você fala: “Como assim?” Vamos supor: a batuta desceu e o som não veio exatamente ou do jeito, ou no caráter, ou no tempo, e ele divide aquilo com você. A próxima batida vem dividida com você. Vamos supor que ele desceu forte na batuta e seu forte não foi exatamente isso. Na próxima batuta não vem de novo essa exigência. Estou falando do concerto, não estou falando de ensaios. O Zubin Metha tinha isso aí. Me chamou a atenção. O compromisso. Estar dividindo a música com quem está fazendo a música. Eu vejo às vezes o Kurt Masur, de jeito nenhum, não cede um segundo, mesmo na hora do concerto. Não sei se isso é tão bom assim. Conversando com os músicos da Filarmônica, eles tinham ressalvas em relação a isso aí, de ser irredutível na hora do concerto. É uma coisa complicada isso aí, porque como é que faz? Se vai ter uma disputa, uma guerra....

A M.: Mas a Orquestra melhorou bastante a qualidade.

G.S.: Sem dúvida, mas não em todas as áreas. Eu não acho que nos metais, não mesmo.

A M.: Só porque ele controlou os metais um pouco?

G.S.: Não, ele tinha cismas pessoais. Gostava do Alessi e não gostava do resto do naipe inteiro. E falava! Falava: “Alessi, claro, você fez um ótimo concerto. Vocês aí...”. Falava assim. Não só não trazia benefícios para os outros músicos como ainda punha o chefe de naipe no fogo, porque se começa a exaltar isso aí... O Eleazar dividia essa responsabilidade. Mas eu me lembro quando eu voltei dessa turnê, falei: “maestro, toquei com o Zubin Metha e tal...”. Ele veio me olhando com um brilho nos olhos. Eu tinha tocado

com um cara que tinha estudado com ele, claro. E daí, contando a experiência musical, tocamos isso assim, assim...Me lembro que na hora ele parou, pensou e me respondeu: “É, esta aí uma coisa que a gente nunca fez aqui, Richard Strauss. Mas também, como é que a gente faria isso..” e aí ele começou a citar nomes! Com Fulano no cello, com Fulano na viola, com Ciclano no violino, assim, nomes de músicos. Ou seja, ele tinha a consciência...

A M.:...ele tinha, sem dúvida, porque não era surdo.

(*risos*) .... mas ele colocava gente fraca, ele mantinha gente fraca lá, dava todo o apoio.

G.S.: Isso que você está colocando aí é exatamente minha dúvida até hoje. Não é bem uma dúvida, mas em relação à integridade dele, do tipo “até onde”. Porque não tem apoio mas ele mesmo cometia falhas de aceitação e de apoio; o caso do Cleon mesmo era um caso desses aí.

A M.: E tinha outros mais novos... gente bem novinha que ele colocava.

G.S.: É, mesmo quando ele tinha nas mãos... Se a Estadual tivesse conseguido manter (uma máxima que a gente falou muitas vezes) ao longo dos anos só os grande nomes que passaram efetivamente por ela, teria sido já há um tempão uma orquestra de primeiríssima mesmo. Então, nem isso a gente teve condições de fazer... Tinha essa falha mesmo.

A M.: Muita gente ainda tem esse problema.

G.S.: É um problema. De certa forma é um problema em todas as orquestras do mundo, Arcádio.

A M.: Certo, mas aqui se agrava um pouco. Tem orquestras que não tem essa estabilidade. Porque as grandes orquestras mesmo de nível B do mundo não tem esse problema, não? Como eu diria? Os músicos ficam muito mais tempo na orquestra. A abertura de vagas é muito mais rara e aqui a gente está tendo muita gente que já passou aqui e foi embora.

G.S.: Nossa, é verdade.

A M.: Muita gente boa.

G.S.: Você vê que nesse caso aí não é nem uma questão de salário, porque a Orquestra do Estado teve também lutas pelo salário nesse período, mas com certeza é a melhor paga que tem na América Latina.

A M.: Mas as pessoas estão indo também para outros lugares que não a América Latina.

G.S.: Aliás, essa é a história. Você que uma orquestra de nível internacional – primeiro item: salário de nível internacional.

A M.: Mas mesmo aqui no Brasil, muita gente toca na Municipal, toca na Jazz, toca não sei aonde e eles estão ganhando mais que a gente. Então tem muita gente boa no Teatro

Municipal que não se interessa em vir para cá. Ou alguns tem um contrato melhor lá, são estáveis, e a gente aqui não oferece um contrato razoável.

G.S.: Nem um contrato, e como você bem lembrou, em certas posições até do Teatro Municipal, ele não é um salário mais alto. Se considerar os quinquênios, aquelas coisas todas que eles têm... eu sei que existem também muitos artifícios no caso deles de gratificações especiais....

A M.: Existem.... O pessoal ganha mais dinheiro lá e trabalha menos e trabalha com mais folga, digo...

G.S.: Tem mais tolerância, muito mais tolerância, sem dúvida nenhuma.

A M.: Daqui a cinco minutos eu tenho que sair porque tem audição de oboé e flauta. Só para ilustrar bem: só tem um candidato, tem duas vagas para a primeira flauta e uma vaga para segundo oboé. E só vamos ouvir um candidato para segundo oboé. E nunca se preenchem essas vagas.

G.S.: Eu sei disso.... É difícil.

A M.: Você vai ficar ainda por aqui? Porque lá vai durar uns quinze minutos só, meia hora.

G.S.: Vou, vou descer e pegar as partituras lá embaixo e vou ouvir aqui.

A M.: Porque eu queria continuar, se você tiver uma hora, não vou te atrapalhar tanto assim....

(INTERRUPÇÃO)

A M.: Estavamos falando da nova composição da Orquestra, dos salários...

G.S.: Eu acho que de qualquer maneira se conseguiu num projeto só um nível de pagamento alto que era um primeiro requisito para se conseguir alguma coisa. Mas no começo isso coincidia com o dólar alto também, dólar acessível para nós. Cinco mil dólares lá, cinco mil dólares são cinco mil dólares de salário. E infelizmente, em nível internacional, que é o que você estava falando, tem gente que sair daqui para ir para outro país... não tem mais o mesmo atrativo para uma pessoa de fora vir para cá. Então eu não sei até onde isso se sustenta nesse patamar, é difícil saber. Só o tempo é que vai dizer. Mas é um risco alto que se corre para se manter isso aí. Mas mesmo dentro desse patamar a gente tem enfrentado resistência para mexer no salário. Cada vez que se trabalhou ou encima de aumentar ou de corrigir... existe uma resistência por todos os lados. Até de músicos fora daqui.

A M.: \_\_\_\_\_

G.S.: Então é difícil mesmo. Então onde é que nós vamos continuar agora?

A M.: Podemos falar dos últimos anos do Eleazar. O Eleazar praticamente abandonou a orquestra num certo período e assumiu mais a cadeira de regência da Yale; aí depois veio a doença dele e acumulou tudo e veio o declínio, juntando com a perda do Cultura Artística....

G.S.: Mas o Cultura Artística foi um erro. Saímos de lá, não perdemos. Saímos de lá. Deixaram de renovar o contrato com a gente, a Secretaria, dizendo que a gente ia ter um lugar que a Secretaria ia comandar, que seria o Copan, mas isso aí não se pensou absolutamente nada.... Esse tipo de decisão num julgamento absolutamente amador: achou ou não achou? Nunca baseado em referências mesmo específicas, profissionais. Mas eu acho que a coisa principal nesse período que você está falando, no declínio do trabalho do Eleazar aconteceu quando eles tiraram Campos do Jordão da mão dele. Porque o Eleazar passou a vida dele com o ideal didático na mão. Até os ensaios que ele fazia quando ele tinha mais tempo, ele mais falava do que regia, ele gostava de fazer isso. Então, a história de ensinar, de lecionar era uma coisa básica para ele. Então como antes da Orquestra do Estado ele criou o Festival de Campos do Jordão, que foi em '69..

A M.:....mas ele não estava no primeiro, foi depois que ele veio. Foi o Camargo Guarnieri que pegou os dois primeiros anos. E o Eleazar criou a parte pedagógica de Campos do Jordão. Na verdade o fundador primeiro foi o Camargo Guarnieri.

G.S.: É, mas era um festival que não tinha nada a ver com isso aí..

A M.:...Não...

G.S.:...era uma coisa diferente. Ele pensou em aulas a vida inteira. Então quando tiraram Campos do Jordão dele foi um golpe muito forte para ele. Ele pensou em outros festivais, mas a primeira reação dele foi realmente pegar a cadeira de professor... na Juillard primeiro, não foi? A primeira coisa que ele fez foi a Juillard. Ele foi catedrático de regência na Juillard. E depois disso na Yale. Isso foi o que aconteceu. Então o cara entrou ocupando o espaço dele lá de tempo e de energia e ele foi deixando de lado aquilo. Ele chegou a concessões em termos de disciplina aqui embaixo inacreditáveis. Uma coisa deplorável mesmo, muito forte mesmo. Aí, quando ele não estava mais presente, na briga de todos os dias, a coisa desandou mesmo... o local de ensaio.... Me lembro como se fosse hoje o dia que a Orquestra no Copan, estava tudo muito ruim mesmo, aí a gente foi para o Memorial da América Latina... Eu me lembro que a orquestra considerou isso uma grande conquista. Eu me lembro como se fosse hoje da expressão de algumas pessoas: “Nossa, você viu aqui, o clima de concerto?”, quando a gente começou a tocar no Memorial da América Latina. E ainda no Memorial da América Latina a gente disputava o palco: “Não, hoje não vai ter ensaio porque tem que fazer uma montagem”, e daí tava reservado numa planilha uma montagem de alguém bloqueado lá. E aí vamos supor que quem quer seja passava lá à tarde e estava lá o palco vazio. Porque o agendamento não era cumprido, e a orquestra não tinha ensaio e não acontecia nada no palco. Era um absurdo acontecer isso. Mas eu acho que a coisa mais preta desses anos todos foi o Estado ter o Sérgio Cardoso, ser proprietário do Sérgio Cardoso e largar sua própria Orquestra na rua. Isso eu achava um negócio inacreditável mesmo. Como é que pode uma coisa dessas acontecer? Por isso que o outro dia eu falei: o dinheiro que se gastava, vamos dizer: cinco milhões, o orçamento da

orquestra num ano, que é muito pouco dinheiro. Aqueles cinco milhões iam pelo ralo abaixo. Porque não chegavam nem para qualidade de execução, nem acústica, nem acomodação do público, nem instrumentos, nem nada, absolutamente nada. Aqueles cinco milhões jogados fora. Não chegava em nada para a platéia. Hoje, sessenta, setenta, oitenta milhões, o que for do orçamento – não são, mas vamos dizer que fosse – cada centavo nessa estrutura de projeto, isso aí está chegando em música para quem vem assistir, com certeza. Acústica, programação, tudo... acomodação do público... Eles estão recebendo isso aí de volta. Essa é a grande diferença entre o que aconteceu até agora e hoje. Essa é uma diferença mesmo, muito básica essa aí. Mas volto a falar: a marca, o item principal do Eleazar ter mudado o foco do trabalho dele foi justamente porque ele ficou sem o Festival de Campos do Jordão, que foi um festival desses novos que ele criou. E por brio resolveu aceitar a cadeira de professor de regência na Juilliard e depois na Yale e consumiu o tempo dele. Daí ele cometia os pecados dele em termos de ausência, e outras pessoas cobravam ter esse direito também. Pessoas de importância como o *spalla*, ou por exemplo coisas assim. E aí ele tinha que abrir concessão para o *spalla*...

(FIM DA PRIMEIRA FITA)



## Entrevista com Gilberto Siqueira FITA 2

G. S.: Mesmo assim ele era um idealista incorrigível. Várias vezes ao longo de todos esses anos...ele era sensível a todo tipo de estímulo. Eu nunca me esqueço, por exemplo, em '80, '81, uma coisa assim... é, quando a TV tinha parado de gravar: primeiro pararam de transmitir ao vivo, mas iam gravar tudo e transmitiam a gravação na semana seguinte. Depois só gravavam, e os horários de transmissão das gravações dos concertos eram muito irregulares. E depois um dia pararam tudo mesmo. Eu me lembro um dia que marquei um almoço com ele. Estava o Cascapeira e eu, nós dois, e o maestro Eleazar, só nós três. Falamos: “Maestro, vai continuar a vida inteira desse jeito? A televisão não está mais gravando a gente nem nada, em troca de um programa de esportes....?”. Me lembro como se fosse hoje: uma semana depois ele fez os contatos dele e eu sei que foi por resultado daquele almoço porque ele falou na Orquestra. Ele chegou num ensaio anunciando o resultado das negociações que ele tinha feito e ainda falou assim: “O professor Siqueira mexeu com os meus brios, e por causa disso nós vamos recomeçar a gravar”. Falou isso no ensaio. Vamos recomeçar a gravar. Nunca mais transmitiram ao vivo, mas recomeçaram a gravar. E não gravavam tudo também não. Mas recomeçaram a gravar alguma coisa. Ou seja, ele tinha... E eu fico pensando assim: será que se não tivesse mais gente pegando no pé dele – positivamente, lógico – se ele não teria reagido de uma maneira positiva em tantas coisas? Ele se sentia estimulado com os desafios...

A.M.: Desafiado.

G. S.: É, desafiado, mas ele tinha um estímulo nisso aí, um desafio. Estimulava-o até o fim da vida. Ele era muito... ele tinha essa lado bem brasileiro da coisa.

A.M.: Bom... colegas...

G. S.: Se eu tivesse falado em colegas.... Essa é a parte que mais me gratifica até hoje, em todos esses anos, é ter ficado mesmo uma coisa concreta mesmo do trabalho que são as pessoas. Dos metais, por exemplo, veio uma quantidade muito grande de gente para o novo projeto, muito grande. Quase todo mundo que fez passou. Acho que não teve nenhum reprovado, teve?

A.M.: De trompa.

G. S.: Ah, de trompa, verdade. Mas fora isso, os que fizeram, passaram. Teve gente que não quis fazer. Mas os que fizeram, praticamente... passaram. Aliás, o índice de aprovação foi muito alto, porque eram sessenta e poucos inscritos, mas na verdade não foram todos.... Sessenta...

A.M.: Setenta pessoas se inscreveram, e 47....

G. S.:... passaram. Um índice muito alto de aprovação. Acho que isso foi... o Neschling tinha falado em haver uma compreensão, uma tolerância.

A.M.: Eu acho que houve.

G. S.: E houve, com certeza houve, eu também acho. Eles cumpriram com essa parte da promessa, e eu acho que em contrapartida, pelo menos perto de mim na Orquestra, grosso modo, acho que as pessoas corresponderam à expectativa do novo desafio, acho mesmo. Mas falando sobre os colegas, tenho uma afinidade muito grande com uma porção de pessoas. Quando toco junto com o Wagner, por exemplo: é muito fácil de tocar, a gente está há tanto tempo junto. A gente toca junto. Pouca coisa não vem junto. Depois já num segundo ensaio a gente... Isso é um trabalho que ficou dos outros anos. Eu me lembro de expoentes muito fortes que a gente teve aqui na Orquestra, muito fortes como instrumentistas. Mas aí você pensa: “Esse povo saiu daqui antes de haver reestruturação até. Por exemplo, o Daniel Havens mesmo, não estava mais tocando, já, quando teve a reestruturação. E ele, para mim, foi durante muitos anos o instrumentista de metais mais importante que tinha no Brasil, não só trompista. Acho que como instrumentista de metal. Ele era uma referência muito forte, eu ouvia ele sempre. Mas eu hoje se tivesse que tirar alguém que fez parte desse trabalho todo e que continua com a gente, eu diria que o Arcádio é esse cara.

(risos)

Eu falo sério.

A.M.: Eu vou apagar, pode deixar...

G. S.: Eu falo sério. De você mostrar a qualidade do trabalho dele na Orquestra, todas aquelas condições difíceis que a gente teve e passamos para uma nova Orquestra, com toda a luta que houve para isso se concretizar, e continuar fazendo o mesmo tipo de música até o dia de hoje... eu tenho que indicar você como a pessoa mais forte, sem dúvida nenhuma, acho mesmo. Porque os outros todos, por exemplo, o Cláudio Cruz, ele não pegou essa luta toda, ele pegou o finzinho da outra Orquestra...

A.M.: Ele entrou...

G. S.: Ele entrou depois da coisa “acontecida”, é verdade. Mas se eu fosse falar um dia de um *spalla*, com certeza o Cláudio Cruz é de longe o *spalla* mais forte...

A.M.:.....que passou na Osesp...

G. S.: Na Osesp não, no Brasil. Eu não disse outro *spalla* no Brasil.

A.M.: Na melhor orquestra.

G. S.: Eu acho que o Cláudio é de longe o melhor *spalla*.

A.M.: Ele foi criado pela Osesp, *spalla* criado pela Osesp.

G. S.: Eu me lembro o dia em que ele começou sentado lá na última estante dos segundos, ou dos primeiros, não sei, mas no fim da orquestra, no Cultura Artística. Me lembro disso daí. Dei uma foto... até comentei com você isso aí, dei uma para o Cláudio, também... mas

dei uma foto de um cartaz no Copan, segunda-feira, 29 de junho de '87. A Orquestra naquele dia começou o concerto com o Trompete Voluntário, aí tivemos Suíte Concertante do Fritz Werner para trompete e cordas que toquei como solista (está lá no cartaz); na segunda parte tinha o Max Bruch com o Cláudio Cruz de solista, e depois o Choros nº 10, de Villa-Lobos. E lá encima dizia: Ano Villa-Lobos. Tinha isso de ciclos mesmo... Mas no cartaz está o Cláudio Cruz e eu como solista, nós dois como solistas...

A.M.:...e o Eleazar...

G. S.: E o Eleazar regendo. Tirei uma foto desse cartaz aí. É uma coisa histórica também, porque nós dois estamos aqui juntos na Orquestra. O Cláudio é de longe o melhor *spalla*. Mas eu tenho muita boa lembrança do Ayrton, sabe, como pessoa, inclusive. Acho que você nem pegou o período forte dele na Orquestra. Ele chegou a ser o líder natural da orquestra inteira, isso é uma coisa difícil. Me lembro que quando a gente subia para o camarim, a orquestra inteira, reunião de orquestra, o Ayrton conseguia mediar isso aí muito bem. Depois ele também se desinteressou porque se desentendeu com o Eleazar.

A.M.: É, teve o episódio de Campos do Jordão, que foi um deles. Mas antes já estava abalada a amizade.

G. S.: Verdade. Mas o Ayrton Pinto era uma pessoas supercapacitada para ser um líder natural de todo mundo. Ele era muito diplomata...

A.M.: Além de um músico com uma formação grande...

G. S.: Ele teve uma formação muito profunda, é verdade.

A.M.: Ele era uma pessoa inteligente.

G. S.: Muito inteligente, de bom relacionamento, muito educado. Ele foi um líder, nesse sentido bem completo. Se pegasse o Ayrton Pinto e o Lehninger, e desse uma chacoalhada nas duas coisas, nunca ia sair uma coisa diferente do que o Cláudio Cruz é. (*risos*) Isso estou falando como violinista. Às vezes eu sinto um pouco de falta no Cláudio de ser um pouquinho mais líder, acho.

A.M.: Talvez se envolver mais com a orquestra.

G. S.: Eu acho. Ele nunca teve um envolvimento mesmo com a gente, mesmo talvez porque o próprio Neschling não tenha deixado esse espaço para ele. Ou seja, muitas vezes eu sei que ele se sentiu na obrigação sempre de apoiar o que o Neschling dispunha e falasse, então...

A.M.: É difícil com um cargo de confiança...

G. S.: É, se ele tinha essa obrigação, então ele também não tinha opinião. Não dá para ficar julgando, então prefiro nem ficar julgando esse lado dele, porque não era permitido ele

fazer isso, até hoje ainda não deve ser. Então esse lado fica difícil. Mas como violinista, nossa, de longe...

A.M.: Mas você foi um dos que desde o começo desse projeto acreditou muito e investiu...

G. S.: Meu naipe foi o primeiro naipe que foi completado, você sabe disso? O naipe que primeiro ficou completo foi o nosso e nunca mudou. Também o único que nunca mudou, nem de posição. Ficamos na mesma posição desde que começou, isso também é legal. Eu me sinto muito bem no naipe, com todo mundo, existe um relacionamento muito, muito bom. Sempre um relacionamento muito bom com os metais inteiros, todo mundo. Sopros, a mesma coisa, não tenho problema de relacionamento com ninguém nos sopros. Eu não sei se tem gente nas cordas que você tem algum problema de relacionamento. Sempre tem, né? Mas ali, nas madeiras, metais e percussão, eu não sinto, não consigo nem...

A.M.:...acho que a Orquestra sempre teve um clima bom, com exceção daquele período quando começaram as brigas e tudo acabou nas demissões, ficou aquele....

G. S.: Aquilo foi uma coisa precipitada, muito precipitada. Tanto a iniciativa de quem tomou a iniciativa como de quem se defendeu, seja o que fosse que estivesse defendendo. E quem tomou a iniciativa, fosse o que fosse que estivesse atacando foi uma coisa absolutamente precipitada. E muito errada. Até hoje acho isso.

A.M.: Eu acho que é a Orquestra que sofreu com isso. Ela pagou um preço, eu acho. Perda de qualidade...

G. S.:.... que nunca foi repostas...

A.M.:...e não perda de qualidade, só: acabou um pouco com...

G. S.:...a força que tinha.

A.M.: Dividiu muito a Orquestra e o outro lado saiu fortalecido de uma forma exagerada.

G. S.: Foi exatamente.

A.M.: Do balanço que existia.

G. S.: Isso nunca mais voltou ao normal. Por isso que a gente teria que pensar com muita seriedade aí para a frente. Não digo nem estabelecer mudanças agora, mas... num momento adequado, num momento maduro, reestabeler isso aí, porque a Orquestra.... Outro dia tive uma conversa com o Marcelinho. Aliás, foi ele que tomou a iniciativa de conversar comigo. Eu falei: “Olha, Marcelo, não estou julgando nem você como comissão nem como presidente de associação, nem nada, não estou julgando você, mas eu vou dizer uma coisa: estou julgando a situação”. Isso que eu falei. Então todas as vezes, por exemplo, que houve abusos do Neschling para cima de qualquer um de nós, e quando aconteceu comigo foi um abuso e abuso mesmo, deslavado, eu me senti sem pai e sem mãe. E aí não vai um julgamento da minha parte para quem quer que seja, é uma coisa real. É como se um dia

alguém te aponta uma arma e você não tem o que fazer e está esperando a morte. E está todo mundo olhando em volta. E acabou. Isso não está certo. É uma coisa que não pode acontecer; existem coisas certas e existem coisas erradas.

A.M.: Eu acho que mesmo as pessoas que não apoiaram a atitude daquele grupo rebelde sofreram, e estão sofrendo até hoje com isso, porque... é outro ponto, outro aspecto em que a Orquestra não se encaixa numa orquestra de nível internacional de primeiro padrão: a representatividade do músico não existe, na verdade. É uma pena, porque seja qual for a qualidade do maestro \_\_\_\_\_ (BARULHO NA FITA) sempre é perigoso.

G. S.: Eu também acho, mas enfim, isso é um amadurecimento que vai ter que acontecer um dia.

A.M.: Eu espero que aconteça, mas eu espero que não destrua muito da Orquestra até então. Eu acho que tem coisas que acabam deteriorando e afetam a parte artística, e a Orquestra tem perdido. Eu acho que é uma coisa que tem que ser conversada seriamente e não está sendo conversada.

G. S.: Você diz num todo, em geral?

A.M.: Não se conversa. Você já se sentiu assim, muita gente já se sentiu assim, sem pai e sem mãe. Inclusive quem é da própria associação.

G. S.: É, é uma coisa assim... não tem cabimento. Bom, mas é um legado difícil. Mas com tudo que aconteceu, só acho que o projeto aconteceu por milagre mesmo. Todas as pessoas que do mundo inteiro passam por aqui – músicos, maestros – se encantam com a nossa série. As pessoas que ouvem os disco ou que ouvem a orquestra se encantam com a Orquestra também, falando em nível de concertos, pessoalmente. E temos uma chance na mão, concreta, de continuar com isso. Apesar de toda a luta que ainda signifique, está muito mais para que a gente consiga continuar concretizando do que não continuar, porque a conquista foi muito significativa até aqui, muito mesmo. É um milagre mesmo, o que o Governo tem investido numa coisa desse porte, eles não devem pensar em valores de dinheiro, porque eles tiveram a sorte que isso aqui estava construído, foi só adaptar o lugar. Então...

(BARULHO NA FITA)

G. S.: Então... eu acho que o próximo passo da Orquestra é esse: um amadurecimento... é você assumir os músicos, por exemplo, os artistas assumirem esse trabalho e conseguirem trazer os resultados com essa responsabilidade. Isso é o que tem nas grandes orquestras: o músico assume isso aí...

A.M.: Cada vez mais fortes. E cada vez eles assumem mais. Em alguns lugares até acho que eles passam do ponto... é que depende do contexto cultural em que a orquestra está inserida. No Brasil ainda não seria possível ter uma orquestra com a base da Filarmônica de Berlin.

G. S.: Nós não temos a cultura em volta da gente, na verdade. Você ou eu, qualquer pessoa que já tinha tido uma experiência internacional de estudo, ou mesmo de tocar, conviver, vai em festivais, visita, convive com pessoas, comunica, e tal... Eu pus a minha cara para bater o tempo todo, desde moleque; eu nunca olhei para alguém do meu lado, para ver onde é que eu tinha que ir, eu sempre andei em Nova Iorque, Chicago, e lá eu pus a minha cara para bater, sempre, sempre, sempre. Mesmo assim, quando você vai na sua casa, ou no vizinho, ou num clube, onde quer que seja, você está rodeado o tempo todo de coisas muito distantes dessa realidade. Então cada passo que você dá no seu dia-a-dia até na hora em que você vai estudar seu instrumento, na hora em que você vai se preparar... o que que você está conseguindo ter de ajuda no seu dia-a-dia? Porque o palco é só a consequência desse trabalho seu sozinho. Então, o que você está conseguindo fazer? Nós estamos muito longe dessa realidade cultural. É difícil.

A.M.: Mas sem dúvida a gente sabe que a orquestra subiu nosso padrão de qualidade, a gente já enxerga diferente.

G. S.: Eu vejo a orquestra com uma capacidade de resolver os problemas muito forte.

A.M.: E a gente cresceu artisticamente, tecnicamente.

G. S.: Uma coisa importante que eu queria ressaltar: eu comentei com o Neschling, por exemplo, na turnê dos Estados Unidos. Nós estávamos no aeroporto de Atlanta, esperando para embarcar. E lá eu falei com ele como era impressionante como a orquestra tinha crescido, muito mesmo, musicalmente, durante aqueles dias, foram 30 dias. Por que? Porque teve uma chance de repetir alguma coisa que já conhecia. Essa é a prova mais forte de que é uma orquestra muito jovem. Às vezes eu acho também que a programação muito diversificada é uma coisa boa – o Eleazar também gostava de fazer isso – para ensinar. Então tinha muita música contemporânea, etc. Mas eu acho que às vezes também passa do ponto. Toda semana...

A.M.:... obra nova e muito difícil.

G. S.:...coisas difíceis e desconhecidas....

A.M.: E ao mesmo tempo nunca tem Mozart, nunca tem Haydn, nunca forma um repertório básico. Há vantagens e desvantagens nisso.

G. S.: É, você fica exaurindo a capacidade da pessoa focalizar aquele estudo de cada dia. Então eu acho que isso é um problema.

A.M.: Porque elas não têm maturidade ainda....

G. S.:... para poder encarar tudo isso aí.

A.M.: Esse é um repertório até que poucas orquestras de primeiro nível do mundo....

G. S.: Se você abre uma programação de Chicago ou de Nova Iorque, não é toda semana uma coisa completamente diferente, difícil, desconhecida. E você tem que vencer isso aí, porque o ingresso está vendido. Eu costumo dizer muito para os meus alunos sempre, lá em Tatuí: “Meu filho, você já pensou em arranjar um emprego onde o produto é você e já foi vendido?”.

A.M.: Tem que entregar...

G. S.: Você tem que ir lá entregar. É complicado. Todo fim de ano você vende o próximo ano de trabalho de todos. E você ainda vai pegar partituras.... Isso tem que ser entregue no nível que foi feito até hoje. É um risco muito grande, muito grande mesmo. Mas voltando a falar sobre os últimos anos do Eleazar, ele resolveu que ele teria uma chance íntima mais forte como professor de regência do que continuando com a Orquestra do Estado. E ele só não entregou a batuta, só isso que ele não fez... porque o resto ele foi deixando de lado. Para mim, eu tenho na minha lembrança – preciso fazer um registro disso – uma das coisas mais incríveis, uma das coisas muito fortes que eu me lembro como se fosse hoje, é que veio aqui um japonês, aluno dele...

A.M.: Eu me lembro.

G. S.: Que regeu mais de uma vez aqui...

A.M.:... que regeu quando ele faleceu inclusive. Estávamos fazendo a Sétima de Bruckner, na semana em que o Eleazar faleceu.

G. S.: Isso mesmo. Aí esse aluno dele regeu aqui uma vez um Sétima de Mahler. E eu me lembro que tinha um grupo que tinha fechado um compromisso com o consulado japonês, no Teatro Municipal, ia ter um evento. Esse evento ia ser normal, num horário que eu não sei qual era, e mudou de dia na última hora. Numa segunda-feira, por exemplo, o dia exatamente do concerto para o qual estava agendado a Sétima de Mahler, e esse japonês estava regendo. E o pessoal não sabia como contornar. Não tiveram dúvida: o Eleazar não estava aí, ligaram para ele no exterior, e o Serguei fazia parte desse grupo que ia tocar esse serviço. E o serviço de repente ficou no mesmo horário do concerto. Resultado: dias antes eles tiveram autorização do Eleazar de mudar o horário de concerto da Sinfônica do Estado. Na segunda-feira tal a Sétima de Mahler em vez de ser às nove horas da noite ia ser às sete horas da noite. Assim dava tempo desse povo tocar o concerto da Estadual e ir para o serviço. Você lembra disso?

A.M.: Não....

G. S.: E foram lá. E eu me lembro desse dia, me lembro do Ozéas inconformado, não com as pessoas só, mas com que ponto chegou a coisa. Ele andando no palco para lá e para cá. Deconsolidado. Como se estivesse chorando a morte de alguém. Ele passava para lá e para cá e balançava a cabeça.

A.M.: Não entendia, né....

(INTERRUPÇÃO: LIGAÇÃO)

G. S.: Nunca esqueço isso aí... O próprio Eleazar... Eu sei que estava o filho dele, mas ele quase expulsou o Serguei do Festival de Itú por causa de brinquinho, então não é por ser filho que ele ia ceder. Cedeu porque cedeu.

A.M.

G. S.: Como é que você Vai concordar que dias antes, dias.... Não tinha nem tempo de avisar ninguém, não tinha ninguém lá assistindo. Você vai avisar quem, que um concerto que a vida inteira, há décadas, foi às nove horas da noite, ia ser às sete.

A.M.: Eu tinha que tocar nesse concerto.

G. S.: E eu fiquei assim... E o japonês inclusive fez um videozinho dele regendo, com uma câmera fixa, e ele mandou para mim uma cópia, e eu tenho isso aí até hoje. Uma cópia... por causa do áudio, eu queria. E ele mandou para mim isso aí do Japão. No Memorial... Para trompete, é uma das Sinfonias mais difíceis; a Segunda de Mahler, a Terceira é piquenique, é jardim da infância comparado com a Sétima. A parte de trompete da Sétima é assim: se o cara não estiver no topo da forma, ele nem abre a parte, nem abre. Você nem consegue tocar. É muito extensa, é muito agudo, muito pesado de se tocar. E são só três trompetes...

A.M.: Aí o Eleazar ficou doente.

G. S.: A Orquestra não sentiu muito a doença dele. Porque ele vinha da quimioterapia para o ensaio.

A.M.: De peruca...

G. S.: Como ele arranjava energia para isso, eu não sei. Uma coisa íntima mesmo. Ele tinha essa força. Ele ficou muito doente. Mas eu me lembro que ele tinha muita consciência da vida dele e um dia, na casa dele, ele sabia que estava morrendo já e falou para mim assim: “Eu não tenho do que me queixar, nunca fiquei doente”. Nunca tinha acontecido nada com ele, ele passou a vida inteira com saúde e fazendo o que gostava. Ele falou isso aí para mim um dia na casa dele, bem perto da morte já... A força dele era uma coisa inexplicável mesmo. Mas tem duas pessoas que tem essa força, também. (*risos*)

Tem gente que tem força inexplicável. Mas no caso dele não vinha do dinheiro, porque muita gente faz coisas inexplicáveis com o estímulo do dinheiro que ganha, isso pelo mundo afora. A gente sabe que pelo dinheiro tem gente que consegue fazer coisas intransponíveis. Não era por causa disso, não era mesmo.

Me lembro que quando o governo decidiu fazer uma nova orquestra – foi uma idéia deles, não foi uma idéia nossa, não deram outra opção para ninguém – a orquestra se dividiu mesmo, já ali. E foi uma coisa muito natural isso, tinha gente que tinha que se proteger, musicalmente falando. Não tem outra explicação. Muita gente falou: “Ah, não, não estou interessado na orquestra, é uma carga horária muito alta”. A Orquestra do Estado até aquela ocasião tinha sete serviços por semana; a nossa tem nove. A maioria das vezes, oito. Então,



não é a carga horária, mas o nível de exigência é alto, de todos os lados. Então a orquestra se dividiu desde o começo, e eu me posicionei em relação a isso aí e falei várias vezes, nas reuniões que a gente fazia: “olha, eu sonhei muitas vezes em um dia quem sabe fazer concurso para uma grande orquestra fora do país, eu pensei nisso. Agora meu governo está me acenando com uma possibilidade aqui dentro, porque é que eu não vou fazer esse concurso?”. Esse foi o meu motivo, o meu motivo era esse. Se eu já tinha pensado em fazer isso fora daqui, porque é que eu não vou fazer aqui. Todo mundo corria só o risco de perder o *status*, só, porque eles honraram o compromisso de manter quem não passasse nesse concurso. Então ninguém perdeu o emprego. Nesse primeiro momento, não. Houve depois outro tipo de problemas, lá. Fizeram a lista, também. Tudo aquilo que eles já tinham condenado na gente antes, eles fizeram lá também. Até hoje: “Não, você que vai embora hoje”; estão fazendo isso até hoje. Mas muita gente se arrependeu. Muito tempo depois, se arrependeu de não ter feito o concurso. Muita gente se arrependeu.

Mas pensando numa ponte entre tudo que a gente conseguiu fazer na Orquestra do Estado antes e hoje, eu acho que a ponte mais forte é o motivo principal que a gente tem de trabalhar, que é entregar a música para o povo que vem procurar esse alimento. É uma missão muito difícil de conseguir fazer, e aqui nós temos uma condição quase única na América do Sul inteira, porque você vai separar o quê? O Teatro Colón de Buenos Aires? Aquilo ainda por cima é um teatro, sujeito a todas as tormentas de programação de ópera, balé, e tal... E aqui nós temos uma sala de concerto, acho que a única sala de concerto da América do Sul, é uma condição única mesmo. E o povo que vem aqui sai absolutamente satisfeito de ter vindo, de ter ouvido. Então isso é o estímulo maior que uma pessoa pode ter. Eu me sinto muito privilegiado nesse sentido.

Uma coisa curiosa: se fala muito por aí em aposentadoria... Eu quando penso em tocar, nunca penso em aposentadoria. Eu por mim tocaria até o último dia de vida. Mas uma coisa é certeza: você pode anotar e eu assino – eu não teria coragem de tocar mal. Veja bem, tocar mal por acidente é uma coisa, mas não conseguir tocar, eu não teria coragem. Isso não. Se por qualquer motivo eu não conseguisse tocar – e estou falando da música como ela é, a música como ela é é uma música difícil...

#### (LIGAÇÃO)

G. S.: Eu sinto a coisa desse jeito. A gente às vezes tem vontade de parar por mil motivos. Muitas vezes. Me aconteceu mesmo, até. Mas é uma coisa complicada. Porque nunca pensei em tocar em outra orquestra, nunca fiz planos. Quando eu comentei de um dia fazer concurso para estar em outro lugar – eu tinha isso como ideal, de estar numa grande orquestra. Mas nós temos uma grande orquestra hoje, que precisa amadurecer e concretizar uma porção de coisas, mas nós temos essa orquestra. Então não tenho esse plano. Mas eu me sinto assim, eu tenho motivos muito fortes para tocar e eu só não tocaria, só pararia se eu não conseguisse mais tocar por qualquer motivo que seja. Por estímulo mesmo (só não pode perder a vontade de tocar, por qualquer razão), por qualquer deficiência física, mental, emocional, sei lá eu. Mas isso está dentro da pessoa, a pessoa tem que sentir isso aí. Eu estudo muito até hoje ainda, e de vez em quando estudo coisas novas. Então eu acho que continuo mandando ainda... Coisas novas, tecnicamente falando: “Nossa, olha: isso que não saía assim agora está saindo assim”. Então quer dizer que de tanto bater, uma hora resolve, uma coisinha ou outra, você vai se colocando.

Mas a nossa programação é pesada mesmo, é uma coisa bem difícil, não é tão simples assim não. Existem coisas que precisam amadurecer: você estuda uma parte, e na hora que você senta no palco... Já vi isso na maioria dos colegas também: você estudou, estudou, até já ouviu a gravação, por exemplo. E na hora que você senta no palco você tem a sensação que você nem preparou aquilo, numa maneira de dizer. Parece que quase não adiantou, apreço que você nunca viu, por causa da reação que você tem em relação ao resto da orquestra, a afinação, o ritmo, os andamentos, uma coisa bem complicada com um repertório que você não conhece. Eu com 34 anos de Orquestra, cinquenta por cento do repertório que a gente faz eu nunca toquei. É mole, um negócio desses? Fico pensando quem está começando agora, então... Nada, o cara começa com nada. Então toda semana está tendo que resolver tudo, de A a Z. É muita coisa, para uma orquestra jovem é muita coisa.

A.M.: É.

G. S.: Bom, o Eleazar deixou o exemplo para a gente de muita coisa; de coisas ruins também. A gente aprende com as coisas que a pessoa erra. Ele dificilmente consideraria, mas uma vez numa conversa com ele, por exemplo, ele reconheceu que ele tinha errado naquela história da sala dos espelhos, lembra disso?

A.M.: Lembro.

G. S.: Ele radicalizou aquela vez. Nós, sopros, não entramos. Ah, você entrou aquela vez.

A.M.: Eu entrei....

G. S.: Você tinha chegado do seu casamento.

A.M.: O Mário escondeu as partes. Era Mahler, não é?

G. S.: Segunda de Mahler. E ele pediu para a orquestra. Eu falei: “Maestro, eu estou aqui para falar. Se ninguém está se recusando a ensaiar, o senhor está sugerindo que a gente entre na sala de espelhos – falei, na frente de toda a orquestra – para ensaiar separadamente, uma vez que não dá para uma Segunda de Mahler com a Orquestra inteira lá dentro, então vamos fazer isso no Mozarteum”. Eu sugeri isso para ele. Vamos ensaiar amanhã no Mozarteum, para não entrar na sala dos espelhos, uma vez que a orquestra de comum acordo, em consenso, decidiu que não ia mais fazer isso lá. Ele insistiu, insistiu, aí depois deu aquilo tudo que deu, e ele encerrou na verdade uma rejeição por cima de mim, eu fui um dos que liderou isso contra ele. Nós não entramos, o resto da orquestra não entrou lá. E o gozado é que as cordas vieram depois da gente, foi primeiro os sopros, e mesmo a gente não tendo entrado, o Eleazar fez ensaio com cinco ou seis pessoas. Mesmo a gente não tendo entrado, as cordas entraram. Eles podiam ter abrido um precedente aí: “Olha, eles não entraram, a gente também não vai”. Sei lá, era fácil. Depois, um dia, ele falou: “É, aquilo lá eu perdi”. Depois ele falou que tinha perdido aquela batalha porque não tinha ouvido o suficiente da gente. Ele tinha essa consciência. Líder com consciência. Mesmo assim cometeu esse erro. Cometeu muitos outros erros também, a gente sabe. Alguns erros a gente sabe, outros a gente imagina. Na profissão dele é difícil você analisar, ainda mais

depois de tanto tempo passado. No meu caso, ele tinha cometido um erro grande quando ele me mandou embora, porque eu não era absolutamente nada do que ele achou que eu era, quantas pessoas traziam problemas para ele. Mas nisso aí ele se redimi mesmo, ele mesmo me chamou de volta, três anos depois, e eu tive um convívio muito forte com ele três anos depois disso daí. Ele se redimi dessa história aí, comigo foi assim. Eu não sei, Arcádio, o que você lembraria que você queira saber....

A.M.: Só a experiência mesmo na Osesp, e tudo que envolve mesmo essa experiência como música. Isso, só. Essas histórias de antes e depois.

G. S.: Eu acho que a coisa mais forte para nós hoje em dia é que a gente continue. Cada dia a gente está tentando. Cada um enfrentando o seu problema mesmo. A hora que você senta para tocar ali, é uma coisa que a orquestra inteira tem que estar resolvida: não existe espaço para você experimentar mais nada, e eu acho que enquanto todo mundo está tentando isso, seja o que for que você tem pela frente como administração... o resto é contornável, eu acho. Eu sempre fui meio da direita também, eu sempre acho que você tem primeiro que oferecer alguma coisa para depois pedir alguma coisa em troca. Muita gente não acha, não achava isso. Muita gente da comissão. Qualquer discussãozinha sobre estacionamento...nossa! Sempre puseram o carro na frente dos bois, eu achava mesmo.

A.M.: Daquele período você não sabe nada da Osesp, o primeiro período, antes de '70.

G. S.: Não. Antes de '73 eu não sei absolutamente nada. Nada, nada, nada. E mesmo da Filarmônica, das outras filarmônicas, também não sei nada das outras.

A.M.: Quem você conhece que tocou na primeira formação da Osesp?

G. S.: Sabe que eu acho que o ideal é você marcar um dia com o Roccella.

A.M.: Ele é vivo ainda?

G. S.: Não é não?

A.M.: Não sabia...

(INTERRUPÇÃO NA FITA: PARTE EM BRANCO?)

G. S.: Você se lembra? Então tinha problema de iluminação no Cultura Artística. Era um teatro sério. Você se lembra da tal luz que batia na tampa do piano?

A.M.: Lembro, fizeram a capa.

G. S.: Eu fiz a capa! Eu fiz a capa. Duas vezes. Aí a capa sumiu duas vezes. Aí o pessoal da montagem ficou com vergonha e eles fizeram a terceira capa, que era um feltro que a gente punha encima da tampa. Ou então, por exemplo, as cadeiras, lembra? As cadeiras do Cultura Artística. Elas tinham um pé de trás muito baixo, e o cara ficava assim.... Para as cordas que sentavam na pontinha.... mas o instrumentista de sopros sentia essa falta. Então

eu fiz caninhos de PVC, e eu dava isso para qualquer um que quisesse, e ainda ajustava a altura. Eu já fazia um mais alto do que o normal, porque aumentar a altura é difícil, mas cortar era fácil. Eu levava uma serra que eu deixava lá no armário, e cortava um pezinho para deixar: “Está bom assim?” – “Esta bom”. Para cada um. Teve um período que tinham feito o maior caso por causa da cadeira (“sem condições!”), aí eu dava o caninho. Usava um tanto, depois o cara se enchia de pegar isso no armário....

A.M.:....e pôr lá na cadeira....

G. S.:....é, chegava no noutro dia e não punha, no outro dia não punha, desistia da idéia. A cadeira continuava ruim. Mas eu também fazia isso aí.

Agora, a coisa mais incrível que eu fiz em termos de iniciativa é que eu gravava todos os nossos concertos. Por exemplo, passava no estúdio Bandeirantes e trazia de lá – emprestava do estúdio – um gravador Akai de rolo, com quatro pistas, e eu comprei, no caso, sessenta metros de cabo blindado para a mesa de som. Então eu ligava direto no caminhão da televisão. Direto, não era cópia não. E eu fiz um carretel grande de madeira (eu que fiz) como esses profissionais, e eles enrolavam ele até embaixo do palco. Tinha a mesma sala aqui do outro lado do arquivo, da orquestra, lembra? Então no lado direito tinha uma sala que era depósito, qualquer coisa. Então eu deixava meu gravador ligado lá. Então cinco minutos antes de entrar para afinar eu ligava o gravador e subia para o concerto. A gente afinava e tal, e gravava tudo, todas as experiências, as Sinfonias de Mahler em 1980, eu tenho tudo em rolo, direto do caminhão. Eu ouvia tudo em rolo. Cheguei a comprar instrumentos novos – você acredita, Arcádio? – por ouvir gravação. Eu ouvia a gravação e falava: “Nossa, que gritaria é essa?”. No meu som, falando do meu som, inaceitável. Comprava outro instrumento, porque achava que devia ser. É tudo feito no idealismo. Briguei muito com a minha primeira mulher por causa dessas coisas. Ouvia dela assim: “Se você vai comprar não sei o quê, primeiro quero um sofá novo aqui”.

(risos)

A.M.: Imagino.

G. S.: Por isso eu falo. Você fala: “Que tradição cultural você tem?” Dentro da sua casa, para você decidir, se você vai comprar um oboé, um segundo, em terceiro, um quarto e mais não sei o quê por causa não sei do quê em vez do sofá, por exemplo. A coisa para ter resultado aqui precisa ter essa viabilidade em casa também. Se você vai ter que destruir sua vida em casa, como é que fica?. Já vi tanta gente ficando no meio do caminho. Tipo: “Ah, não quero mais”. Então pára por aí, nem palheta faz, nem compra um bocal novo. Continua com o som ruim, deixa assim, tudo bem. É uma briga até o fim da vida.

Outra coisa também: gravação. Hoje em dia, fico pensando, as gravações para dar uma ouvida nas partes para a semana que vêm. Isso é uma grande conquista que a gente teve aqui. \_\_ Pelo menos você tem um mínimo de luz. Eu não me esqueço: no primeiro semestre de 1980 a gente andou fazendo umas leituras das sinfonias de Mahler, que foram todas no segundo semestre, uma por semana, todas elas no segundo semestre.

(FIM DO LADO A DA FITA 2)

G. S.: O próprio anúncio, aquela cartolina, pois eu peguei aquilo para mim, em 1980 eu guardei comigo, eu tenho isso em algum lugar, preciso achar onde está. Mas eu tenho aquele quadro...

A.M.: Se achar, me avisa.

G. S.: Até hoje eu tenho aquele quadro, com a letra dele, com as dez sinfonias de Mahler naquele segundo semestre de '80. Mas na verdade, como no primeiro semestre a gente começou a ler, era assim: “Você ouviu falar? Não sei quem lendo a sexta de Mahler”. Era uma raridade! “Tinha uma fulana que tinha um namorado que tinha um amigo que morava que viu a sexta de Mahler...” – a gente ia atrás de gravação nesse nível. De ouvir falar quem tinha visto não sei aonde um disco... Aí eu passava noites: quando eu conseguia um disco de alguém, copiava para mim uma fita, para o Ozéas uma fita, para o Cascapeira outra fita, pelo menos para os chefes de naipe em volta de mim para conhecer a obra. E desde aquela ocasião, conforme a Orquestra foi alugando e comprando material, eu até hoje tenho... isso eu faço até hoje, mas, por exemplo, das sinfonias de Mahler, eu tenho todas as partes de todos os trompetes de todas as sinfonias, todos. Arquivados em cadernos. Primeiro trompete: todas as dez sinfonias de Mahler. Eu tenho um arquivo pessoal. Eu fazia isso aí, era uma coisa incrível. E depois com as gravações dos nossos concertos, toda segunda-feira, chegando em casa, eu soltava o gravador de rolo e copiava três fitas ao mesmo tempo, com três cassetes. Uma cópia para mim, uma cópia para o Cascapeira, uma cópia para o Eleazar. Toda terça-feira eu dava para ele um cassete com a gravação do concerto da noite anterior.

Eu já contei essa história aí muitas vezes, por exemplo, mas se você quer tomar isso aí como referência, Arcádio – esse é um negócio legal de tomar como referência: você vê, a gente teve músicos importantes, Lauro Del Claro, ele tocou a Quinta de Mahler com a gente, como *spalla*. E fez outras também, às vezes fazia um cachê. Mas a Quinta eu me lembro porque você ouve ele nitidamente. (*cantarola*). O som dele está aí. Grandes músicos a gente tinha. A Orquestra tinha todos aqueles problemas, o Eleazar era um grande regente... o que eu quero dizer, a comparação que eu ia fazer, é que apesar de tudo isso aí, do idealismo que a gente tinha, eu nunca vou esquecer que em 1982 a Filarmônica de Nova Iorque veio a São Paulo pela primeira vez nos tempos modernos, porque muito antes de '82, a perder de vista, já tinha vindo, mas muito tempo antes. Então '82 foi a primeiro. Foi quando eu conheci o Philip Smith. Foi aos 22 anos que eu conheci ele. E quando aquilo aconteceu (essa é uma história eu já contei para muita gente, se eu já te contei, eu vou só repetir), eu falei: “ah, eu vou mostrar para esse cara o trabalho que a gente faz”, eu tinha o maior orgulho de ficar fazendo ensaio de naipe. Acho gozado: a gente sentar numa mesa aqui com a Osesp e ouvir ele lá falando: “olha, vocês têm que fazer ensaio de naipe”. Lógico que tem que fazer ensaio de naipe. Então a gente fazia ensaio de naipe. Os trompetes, na casa de um, na casa de outro. Outro camarim, direto a gente fazia isso. Então em '82, eu falei “ah, não, eu vou mostrar para o P. Smith o que é que a gente faz aqui em São Paulo”. Então eu tinha, na minha mão, três anos e meio pelo menos de gravações, Arcádio. Ou gravadas, por exemplo, em '79, direto na FM em casa, que a minha mulher soltava na hora de começar. Teve até boas nesse período aí. Acho que você não sabe, mas por exemplo, em '79 a gente fez, no primeiro semestre, as seis sinfonias de Tchaikovsky e as quatro do Brahms. No segundo semestre, extratos das onze óperas de Wagner. Isso foi

em '79. Em '80 fizemos todo o Mahler; em '81, Béla Bartók; '82, Stravinsky.... Assim, sempre ciclos assim. Então quando chegou '82 eu tinha quase quatro anos de gravações de obras dessa importância. Então eu falei: “eu vou mostrar para esse cara”, que conhecer ele era o sonho da minha vida, um cara da minha idade, ele é um ano mais novo do que eu, um ano e pouquinho. Eu tinha ouvido já gravações, para mim, até hoje ainda, o P. Smith é o topo do mundo, mesmo. Em termos de trompete de orquestra... impressionante!. Então é o seguinte: eu peguei todas as gravações que a gente tinha, muito tempo antes da Filarmônica chegar aqui, e comecei a falar: “eu vou dar para ele o que existe de melhor, ele vai ficar besta de ver”. Isso é o que eu tinha na minha cabeça. Aí comecei. Pela primeira vez eu estava me ouvindo e ouvindo a minha orquestra com outros ouvidos, ou seja, me colocando no lugar de um cara que vinha de Nova Iorque. Eu não tinha feito esse exercício até aquele dia. Então: “essa escrocada não pode”. Ou: “essa miada nas cordas não pode”. Ou: “ih, essa diferença de tempo que deu aí” – num concerto ao vivo... Fui tirando, tirando, tirando.... Arcádio, de quase quatro anos de trabalho, eu montei um pouquinho mais que meia fita cassete de uma hora, ou seja, um lado mais um pouquinho do outro. Então vamos dizer que eu montei 35, no máximo 37 minutos que eu falei: “isso aqui ele pode ouvir”. De quatro anos!

Então, se você quer o subsídio mais importante de mim hoje, a respeito de toda essa jornada que a gente teve, eu te dou esse aqui agora, escuta isso aqui que eu vou te contar agora: Hoje, você sabe o que está acontecendo em relação a isso? Com todas as dificuldades que a gente sabe que existe, com toda a porcaria que tem e que vai sempre existir inclusive.... O que me aconteceu, por exemplo, em janeiro lá em Curitiba... Eu te conto outras mil histórias, mas essa é bem típica em relação a isso, porque aquela vez eu tentei mas não consegui montar um cassete. Em janeiro em Curitiba para todo o pessoal, o *spalla* de Chicago, o trombone baixo e o Herszeth, para todos eles eu dei discos nossos e gravações domésticas também, que nem *Quadros*, que o Roberto regeu. Você ouviu aquela gravação? Gravação de DAT. Nossa, está tão bonita aquela gravação. Está bonito mesmo. E a terceira de Mahler com o Roberto está primorosa. Também doméstica aquela, feita com DAT, e você não acredita. Dei isso tudo, e aí o seguinte: seis, sete, oito discos para cada um deles. Mas uma coisa que eu estou guardando comigo até hoje, desse dia lá em janeiro, agora, é que o Herszeth e a mulher dele... Você já faz idéia, conta das coisas que esse cara já gravou? Aquele exercício de você entrar no palco que nem a gente, gravar e depois ouvir o disco e isso se espalhar pelo mundo inteiro... Então eu tinha dado para ele os discos e um dia a gente saiu para jantar: ele, a mulher, o Elison (meu filho) e eu. Nós quatro. Na volta, a Verinha é que sempre fala assim: “é, eu conheço a técnica dele. Ele faz o caminho errado, se perde, para dar tempo de ouvir muita coisa no carro”. Eu faço mesmo. Saímos do restaurante e eu pus a Segunda do Guarnieri, que eu já tinha dado o disco para ele. “Ele vai ter que ouvir isso aqui agora”, pensei. Você sabe que eu olhava pelo espelho, ele no banco de trás, e ele cantarolava os temas quando apareciam por segunda vez? Falava o tempo todo: “What a nice recording!” “What a ....”. E ele não precisava falar nada. \_\_\_\_\_ Ele tomou uma caipirinha só. Ele falou, no outro dia – eu levei para ele a parte de trompete, a que eu usei na gravação. Com as minhas anotações: “Mr. Herseth, this is the trumpet part, for you, as a souvenir. So you have the record and you have the part, too.” Ele olhou para mim e falou assim: “You know? I’m gonna make sure that I’m gonna make a copy of this recording to give to Baremboin, to make absolutely sure that we are going to play this music there”. Isso, Arcádio, é a diferença que tem entre nós hoje e nós vinte anos atrás.

A.M.: Nem tanto, dez anos atrás.

G. S.: Lá você expremia tudo o que você fazia e não sobrava nada.

A.M.: Eu sei.

G. S.: E hoje, você pegar um cara com a idade que tem o Herszeth (eu sei que ele é um cara entusiasmado), mas você influenciar uma pessoa: “eu quero tocar isso aí”...! Só para arrematar: eu fiz a mesma coisa com o pessoal de Nova Iorque agora em Campos do Jordão. Dei vários discos para eles todos nossos, porque eu faço isso sempre. E fiz o P. Smith ouvir no carro também e ele falou: “Nossa! Como é que a gente não conhece essas coisas?! Como a gente não toca esse tipo de coisa?” Que é a mesma conversa do Herseth, praticamente, querendo tocar a tal música. Você está oferecendo um trabalho que está contagiando alguém com aquele tipo de experiência. Olha, para mim, Arcádio, isso aí não tem preço, ter conseguido fazer esse tipo de coisa. Essa é a diferença que tem entre nós esses anos todos e hoje, onde a gente chegou. Teve uns concertos em Curitiba e no intervalo eu gostava de andar um pouquinho, com 83 anos, então saía no hall, e aí uma hora falei assim: “puxa, vocês lá em Chicago....”. Porque o trombone baixo estava fazendo o solo; não foi muito bem no trombone baixo, ele tocava tenor também. Mas no trombone baixo ele tocou muito bem. Então eu falei: “Cada vez que renovaram...” Porque eles tinha artistas como Farkas, da trompa. Substitui um cara que nem ele, sabe, esse tipo de coisa.... Sempre trabalharam muito em quem entrava no lugar. Ele virou para mim na hora (e nós não estávamos falando de nós, estávamos falando deles, porque estávamos ouvindo o pessoal deles tocando) e falou: “oh, but your guys in São Paulo are doing the same thing”. Falou assim, como quem não só está gostando da música mas como quem está raciocinando: “Nossa, como é que eles conseguem fazer isso aí?”. Claro que ele está raciocinando: “como é que eles no Brasil montaram uma orquestra assim?”. Por mais que você faça uma edição, numa gravação, a música só vai acontecer se o cara tocar. Mesmo que você edite tudo e picote, para dar certo aqui e ali, ainda assim, a música precisa acontecer. Foi o maior estímulo. Então eu voltei de Curitiba muito animado por uma coisa desse tipo.

A.M.: É, entendo.

G. S.: Eu acho que vale a pena. E outra coisa: esse tipo de coisa que eu acho hoje, quando eu ouço você tocar, e eu te falo depois de um concerto aquilo que eu estou sentindo mesmo de verdade.... Eu pego esses discos todos e falo assim: “Isso que você está falando, de um cara ficar entusiasmado de ouvir, isso somos nós que temos que fazer”. Eu sei que é o resultado de um grande projeto e tal, a administração, o salário, etc, mas ainda assim, somos nós que fazemos a música acontecer. Isso me deixa animado, é uma coisa que está na nossa mão, de certa forma, eu acho.

A.M.: Tem gente que pensa que ...

G. S.: Mesmo tendo gente atrapalhando...

A.M.: Ou não, pensando que só acontece por causa dela, como se ela estivesse todos....

G. S.: Esse é o meu maior estímulo. Outra coisa engraçada que aconteceu em relação a isso aí: você se lembra que a gente gravou um disco do Tasso Bangel?

A.M.: Lembro. Para a Massey Ferguson.

G. S.: Você tem esse disco?

A.M.: Não.

G. S.: Eu tenho. Comprei esse disco. Numa loja, comprei o disco. Me lembro que foi gravado no Sérgio Cardoso.

A.M.: Não, eu toquei isso aí.

G. S.: Mas o disco foi gravado no Sérgio Cardoso.

A.M.: É?

G. S.: É; foi no período do Cultura Artística, mas eu me lembro; esse disco foi gravado no Sérgio Cardoso.

A.M.: E aí?

G. S.: Bom, aí eu cheguei....  
....no Cultura Artística gravou o Hekel Tavares, você não está confundindo?

A.M.: Não, pensei que também fosse....

G. S.: Eu me lembro que um dia eu...: “Ah, olha só esse disco aqui” – porque a gente gravou outras coisas também, tem os Choros nº 10 de Villa-Lobos, por exemplo, e do outro lado tem Momo Precoce, para o Banco do Brasil, você tem esse disco? Eu tenho esse disco. (falam um pouco ao mesmo tempo)

A.M.: Nem me lembro. E fora o Festival de Campos, que a gente tocou também...

G. S.: Aquele também era bonito. Mas os Choros nº 10 está super interessante. Bom, mas um dia desses, faz uns três, quatro anos, eu resolvi passar para CD, para ouvir, o Tasso Bangel; eu gosto desse tipo de música, música gaúcha, como se fosse música folclórica de lá, muito bem orquestrado e tal. E pus: vou te contar uma coisa – se eu disser que eu parei o carro.... Eu parei o carro porque eu comecei a correr risco, porque eu comecei a rir e não conseguia para de rir, descontroladamente.

(*risos*) Eu parei o carro para rir. Não porque é horrível, também era horrível, mas como podiam ter deixado os erros que tinha numa gravação que virou disco. Eu comecei a rir e falei: “mas não é possível!”. Sem condições, Arcádio, sem condições mesmo! Fora outras coisas que você se lembra. Lembra quando a gente fez o Bolshoi?

A.M.: Eu não toquei, estava fora.



G. S.: Com o Eleazar? Você lembra? Foi com ele?

A.M.: Foi com o russo.

G. S.: Então, o russo teve desesperos com o Cleon.

A.M.: Eu soube, me contaram.

G. S.: Desesperos. Eu nunca me esqueço. Numa das récitas, num dos espetáculos, num dos intervalos, ele estava no banheiro do Teatro Municipal fazendo xixi. E tinha quatro, cinco, que está todo mundo apertado. Tava lá o Cleon. E quando eu peguei, eu peguei a coisa já andada, ele estava lá, recitando sozinho (o Cleon), para quem quisesse ouvir: “Ah, o que que é isso, cara? Eu não tenho obrigação nenhuma de ficar acertando todas as notas....”  
(*risos*) “Eu nem sou solista”....

A.M.: Olha a concepção dele.

G. S.: “Eu nem sou solista, eu não tenho que ficar acertando tudo, não”. E eu pensei: “Que cara de pau, ele quase não acerta nenhuma”. A gente teve que engolir durante anos coisas desse tipo.

A.M.: É difícil tirar.

G. S.: Nossa! E você se lembra da história com o \_Donald, por exemplo? Isso eu... estava cada vez mais complicado, negócio de afinação, etc.... Aí devagarinho eu convenci também o Eleazar a por duas tubas, sem tirar o Donald. “Mas, Siqueira, não tem orquestra no mundo que tenha duas tubas; eu já vi gente com cinco, dez trompetes, mas duas tubas eu nunca vi” – ele falava. Eu falei: “É, não pense desse jeito, maestro. Pense assim: um barítono e uma tuba”. Eu inventei tanta coisa para ver se o convencia. No fim, ele topou, quando fizemos a história do Banaser, lembra? Aí o Marcão entrou pelo Banaser.

A.M.: Lembro, lembro.

G. S.: Aí tivemos duas tubas durante muito tempo. Tanto que harpa, piano e tuba foram os únicos casos que competiam no nosso primeiro concurso, aquele de junho, quando eles competiam entre eles. Que nós outros todos só defendíamos a cadeira.

A.M.: É, é.

G. S.: Mas esses três estavam concorrendo entre eles. Os três pianistas, os dois tubistas e as duas harpistas. Na época, as harpistas não foi nenhuma das duas fazer.

A.M.: Quem eram, os três pianistas? O Paulo,...

G. S.: O Oleg.

A.M.: O Oleg, também?

G. S.: O Oleg estava na Orquestra. Ele não foi no concurso, mas ele...Era ele o Paulo.

A.M.: \_\_\_\_\_

G. S.: E nenhuma das duas foi, no concurso. Mas o Donald, infelizmente isso tinha, os dois tinham que concorrer entre eles. Foram só esses três casos. Foi uma reviravolta difícil

A.M.: Você lembra quem estava na banca do concurso, na banca dessa reestruturação...?

G. S.:...de '97?

A.M.:...de metais?

G. S.: Lembro.

A.M.: Eu lembro que tinha o MacDonald.

G. S.: Ele era o trompetista de Leipzig, um americano que estava em Leipzig.

A.M.: Você lembra o nome dele?

G. S.: Não me lembro, MacDonald , não sei o nome, mas isso é fácil de pegar.

A.M.: E de trompa?

G. S.: De trompa era um trompista da Orquestra de San Francisco, não vou saber o nome dele. Mas isso dá para levantar, viu Arcádio? Era um trompista de San Francisco. E aí, julgando o trombone, era aquele assistente do Neschling, suíço...

A.M.: O R. Brogli

G. S.: Isso, o Brogli, o trompista de San Francisco, o trompetista e o Roberto, só. Essa era a banca de metais. Ou seja, tinha alguém de trombone, um de trompa, um de trompete e o Roberto, só.

Mas porque você perguntou?

A.M.: São dados importantes, eu preciso saber.

G. S.: Mas vocês não tem anotado isso me canto nenhum?

A.M.: Deve ter, deve ter. Vou procurar isso aí.

G. S.: O Clodoaldo era tão certinho com essas coisas.

A.M.: Deve ter. Vou procurar isso aí.

G. S.: Bom, Arcádio, acho que o que eu tinha para falar para você é isso aí.

A.M.: Obrigado, Gilberto.

(FIM DA FITA)

## ENTREVISTA COM DIOGO PACHECO (SUJEITO 2)

25/08/2004

(TESTE)

A.M.: A pergunta geral é o que o senhor tem a dizer sobre a Osesp, a partir da experiência pessoal como maestro da Orquestra durante muito tempo.

D.P.: Acho que para mim foi fundamental o trabalho na Orquestra, sobretudo pelo que eu aprendi com o Eleazar de Carvalho que realmente foi um formador de pessoas, de gerações. Ele tinha um sistema que era muito interessante, e eu inclusive procuro imitar esse sistema, que é deixar o aluno completamente à vontade, sem pressão. A impressão que se tem do Eleazar era uma impressão completamente equivocada, o pessoal julga o Eleazar um ditador total, mas não era, ela tinha uma formação e queria perpetuar essa formação: tudo o que ele aprendeu nos Estados Unidos ele quis perpetuar. Tanto é que ele fez um Festival em Campos baseado no Festival de Tanglewood, mas deixou sempre os alunos dele completamente à vontade. Ele só exigia estudo, mas não exigia dizendo: “Vai estudar, seu imbecil”. Ele dava a tarefa e ficava atrás controlando. Então isso para mim foi fantástico. Nos ensaios meus no Sinfônico ele nunca comentou, e nunca interferiu nos ensaios durante os ensaios. Depois é que ele fazia os comentários, isso é muito...

A.M.: Sei, para não constranger.

D.P.: Ele me ensinou isso. Eu aprendi; não sei se os músicos da Orquestra perceberam isso ou passei isso para eles. Porque o músico é profissional, o músico em geral é bom, então você não deve corrigir o músico insistentemente. O próprio músico vai saber a hora que ele erra e na repetição ele vai corrigir sozinho. Eu acho também que isso eu aprendi com ele: você não pode massacrar um músico com repetições. Acho que isso é o que o músico mais odeia dos maestros: repetir, repetir, repetir. Se você tiver consciência profissional, você faz essa repetição em casa, não é?

A.M.: Certo.

D.P.: Vi o Karajan ensaiando *Tannhäuser*, uma passagem muito difícil, dos violinos. Os violinos estavam fazendo um acento que ele não queria. Ele falou: “Vamos parar o ensaio, essa parte vocês ensaiam em casa. Amanhã a gente ensaia”. Você não pode desconsiderar o músico. O músico de orquestra tem uma experiência enorme, de repertório, de outros maestros e tudo, ele sendo músico bom e estando lá ele deve ser bom, ele deve ter consciência do seu erro e saber quando não está legal, ele próprio se corrige, depois vai fazer melhor. Aprendi muita coisa com a orquestra, a orquestra não sabe disso, não sei se a orquestra sabe que a gente aprende muito com eles. Porque o maestro sem orquestra não é nada; é como essa propaganda aí: Giovanni, o maior levantador, o maior jogador, mas sozinho não faz nada. O maestro, realmente, sem orquestra não faz nada. Agora, ele precisa ter bons músicos, se não ele pode ser contaminado pela preguiça, aí ele vai por água abaixo, a orquestra e o maestro.

Então foi uma experiência sensacional, fiquei muito honrado quando o Eleazar me convidou, na inauguração de Brasília ele me convidou e ele foi convidado pelo Juscelino para formar a Orquestra Sinfônica do Brasil, não sei se você sabe disso?

A.M.: Não.

D.P.: Foi quando inaugurou Brasília que ele me convidou para assistente.

A.M.: A Orquestra seria uma Orquestra Nacional, lá em Brasília mesmo?

D.P.: No dia da inauguração de Brasília, quando foi inaugurada pelo Juscelino, eu estava lá, eu trabalhava para o *Estadão*, fui fazer a cobertura da inauguração. E ele foi convidado pelo Juscelino e fundou no papel a Orquestra e me convidou. No papel tinha até salário e tudo, mas infelizmente a orquestra não funcionou. O Eleazar tinha problemas mas tinha muitas qualidades. Em geral, as pessoas enxergam os problemas e esquecem as qualidades. E discordo de todo mundo que acha ele irascível. Ele tinha uma personalidade muito forte. Às vezes se apresentava para ele um camarada e ele agredia o camarada, mas era estilo dele, era o jeito dele, que parece mais uma coisa agressiva. Mas o Eleazar, por exemplo, chorou muito para mim na minha frente, o que demonstrou... não vou contar aqui, você pode desligar aí, mas você soube a história da minha briga com ele, já contei, já...?

A.M.: Eu soube que houve uma época de rompimento....

D.P.: Não, com o Isaac.

A.M.: Ah, não, dessa época, acho que essa história, não.

D.P.: Você conhece o Alexandre Ramírez?

A.M.: Conheço.

D.P.: Que era o *spalla*.

A.M.: O violinista do Municipal...

D.P.: Com o Furiata, do Forchetta D'oro; e um dia ele veio comprar jornal na banca aqui do lado e voltou para ler aqui em casa e viu: “Maestro, como le va? Vamos a comer? Como está Alexandre, Carlinhos Veiga?” Respondi: “Não quero, quero ler o jornal tranqüilo”.

Insistiu tanto que eu acabei indo. Sentei ao lado do Isaac. Ele olhou para mim e disse: “Pacheco” – ele me chama de Pacheco – “Pacheco, estou louco para fazer uma pergunta para você há muitos anos”.

“Faz”.

“É verdade que um dia você estava na casa do maestro Eleazar e ele estava escrevendo um livro sobre a vida dele e ele chorou?”

“É verdade.”

Sobre um livro

---

Homem chorar. Chorar é uma coisa digna; as pessoas que choram eu considero muito mais do que as que não choram.

(risos)

Aí eu disse para ele: “Isaac, eu sei que você mataria a sua mãe para fazer a carreira”.

Eu disse que eu não queria vir nessa festa.

Depois vim para casa ler o jornal. Nunca mais o Isaac me convidou \_\_\_\_\_. E eu com ele.

A.M.: Quando o senhor começou a trabalhar com o maestro Eleazar na Orquestra do Estado?

D.P.: Final da década de 60, por aí. Porque eu vaiei o Eleazar uma vez, quando ele vinha para cá com a OSB. Eu apresentei o Eleazar para muita gente importante aqui, mas ele me deixava numa saia justa, ele agredia as pessoas. E quando ele trazia a orquestra OSB para cá, ele vinha com a orquestra inteira, às vezes vinha de ônibus, às vezes vinha de trem, eu nunca vou me esquecer: *Assim Falou Zarathustra*, no Cultura Artística. Foi 52, 53, por aí... Eu escrevia no jornal *O Tempo*. E eu fui assistir, e quando *Zarathustra* começou a falar, eu comecei a vaiar. Um horror. Eu não estava interessado se os músicos estavam cansados, se vieram de ônibus, a pé ou de trem, eu acho que era um concerto pago, tinha que tocar bem. Aí o Eleazar sempre tinha esse negócio, que ele queria fazer. Tanto que ele fez as dez Sinfonias de Mahler num ano só. Uma loucura. Mas ele era um fazedor de coisas, e eu o vaiei, e ele soube, é claro, soube. Um dia, eu estou numa loja de música, Casa Vitale, comprando música lá, e ele chegou para mim e com as bravatas, que ia dar uma bolsa. Eu tinha vaiado o cara. Ele tirou um papel timbrado da mala e tenho até hoje a carta; me dando uma bolsa para estudar na agência.

A.M.: Lá em Tanglewood?

D.P.: É. Aí quando um ano ou dois depois o Hugo Ross veio para cá, não sei se você lembra?

A.M.: Hugo Ross, me lembro, sim, dos festivais com ele.

D.P.: E ele ficou chocadíssimo, ele disse: “Mas como você vaiou o maestro Eleazar e ele lhe dá uma bolsa?”.

(risos)

Era inconcebível para uma pessoa normal, lá. Isso prova o nível dele. E fui para lá e ganhei o prêmio Koussevitski. Mesmo prêmio do Zubin, o Zubin tinha ganho um ano antes. O Seiji Osawa ganhou o primeiro e eu ganhei o segundo. No ano anterior tinha sido o Claudio Abbado, Prêmio Koussevitzki, e o Zubin Metha, A abertura dos Jogos Panamericanos. Até foi engraçado, um dia falei com o presidente do Banco de Boston, por causa do prêmio – o prêmio era do Seiji era de 500 dólares, o meu era 200 dólares. E como eu ganhei a bolsa, e a bolsa era de 190 dólares, o meu prêmio veio um cheque de dez dólares que eu guardei aí, não descontei o cheque, claro. Lá nos Estados Unidos é assim, é muito engraçada essa história. Eu fiquei p\_\_\_\_, mas...

(risos)

Então o Eleazar é formado nesse tipo de escola, mas ele fez coisas maravilhosas. Por exemplo, o Cláudio Cruz, ele não queria nem saber. Eu fui para o Estados Unidos duas vezes para convencer o Eleazar que o Cláudio precisava disso.

A.M.: Colocá-lo como *spalla*?

D.P.: Colocá-lo como *spalla*, ele acabou convidando sem conhecer ele direito, mais pela indicação....

A.M.:...pela confiança.

D.P.: Pela confiança, pela indicação. Então ele tinha coisas assim. Mas isso também foi uma coisa boa. Porque eu fiquei cinco anos brigado com o Eleazar, sem falar com ele. Um dia eu fui na casa dele, ele estava deitado no chão, deitado embaixo do piano, não me cumprimentou. “Oi” ele não dizia, mas não disse nem boa tarde.

A.M.: Isso foi antes... eu me lembro quando o senhor voltou para a Osesp, então durante cinco anos antes do retorno vocês ficaram...

D.P.:...sem falar, é...

A.M.: Vocês romperam. O senhor foi visitá-lo, ele estava debaixo do piano e nem cumprimentou...

D.P.:...uma coragem\_\_\_\_\_

A.M.: Isso foi lá na Alameda Itú?

D.P.: Não, na casa dele na Eusébio Matoso, 217. Não me esqueço nunca disso. Quando eu voltei dos Estados Unidos, como eu tinha ganho um prêmio, é claro que o pessoal começou a me convidar para reger; ele ficou uma fúria de eu ter aceito, sem ter consultado ele, sem ter sido convidado por ele. Então o Bernardo Federovsky, que era inimigo dele também, embora parente....

A.M.: Não sabia. Qual era o parentesco dele?

D.P.: Sobrinho do Eleazar.

A.M.: Por parte...?

D.P.: Não sei por parte de quem.

A.M.: Sobrinho? Não sabia disso...

D.P.: E o Bernardo tinha um programa junto com o .....

A.M.: Com quem?

D.P.: Poema Sinfônico, do Bernardo Federowski.

A.M.: Que rádio que era?

D.P.: Tinha uma orquestra, acho que era Tupi, coisa assim. Ele tinha uma orquestra. Ele me convidou, eu estava voltando dos EUA e eu aceitei. O Eleazar não gostou e brigou comigo. Foi muita fofoca também. Mas a briga maior foi um ato de coragem meu: eu ia buscá-lo em casa sempre para os ensaios, e a gente antes dos ensaios passava na Barão de Limeira, na Imprensa do Estado para imprimir os programas com nota.

A.M.: Quando o Estado era lá antes da Folha?

D.P.: É. E eu tinha um Volkswagen branco e eu ia buscá-lo em casa e levar para o ensaio, e naquele dia tinha prova do programa, então fui com ele. Aí cheguei no carro e disse: “maestro, estou com vontade de dizer uma coisa que está na minha garganta há muitos anos”. E ele: “Pode falar, perfeitamente”. Eu disse: “É o seguinte, o senhor pode ser, pela qualidade que tem, o Karajan da música brasileira, uma qualidade fantástica, mas seu contato com as pessoas às vezes não é muito legal. Então, por exemplo, tem no Festival de Campos uma menina que toca flauta e o marido toca contrabaixo”. Não sei se você lembra desse casal?

A.M.: Americanos, não?

D.P.: É. “Convida o contrabaixo e não a flautista, cria um problema na Orquestra. Problema com os estrangeiros, muito desagradável. Agora eu vou falar tudo e vou pedir para você não responder, não falar nada, não interromper, só falar quando eu disser ‘câmbio’”, eu disse para ele. Aí falei tudo, e falei “câmbio”. E ele disse: “O senhor faria melhor?”. Eu disse: “Não, porque eu nunca regi a Nona Sinfonia de Beethoven, o senhor já regeu mais de duzentas vezes; nunca regi o *Sacre*, o senhor já regeu mais de trezentas vezes. Não tenho nem um milésimo da sua experiência. O Sr. não precisa fazer isso, tem tudo na mão, seu prestígio internacional para fazer uma orquestra boa, mas tem esse negócio do contato pessoal, social, que é muito desagradável”. Ele foi ouvindo tudo, ficando vermelho. Chegamos lá, fiquei até fazendo a revisão com ele. Voltamos, fomos tomar uma caipirinha no Box, um barzinho na Padre João Manuel. Ele não podia tomar, o olho dele ficava vermelho. Ficamos os dois de fogo.

A.M.: Mas ele gostava.

D.P.: Na porta ele chorou, eu chorei. Fui levá-lo para casa e no dia seguinte ele cortou meu nome do programa. Foi assim que ele ficou cinco anos sem falar comigo.

A.M.: Então na verdade o senhor falou com ele sobre esse problema de tratamento pessoal, que inviabilizava um projeto maior...?

D.P.: Exatamente.



A.M.: Ele .... realmente, ele era...

D.P.: Ele tinha tudo na mão e ele jogou tudo fora.  
O que ele fez com a filha do Geisel em Campos do Jordão. Nunca me esqueço.

A.M.: Não conheci essa história.

D.P.: Ele sempre tinha que protestar.

A.M.: Isso foi em que ano?

D.P.: Quando o Egidio era governador.

A.M.: Isso devia ser '76. uma coisa assim....

D.P.: De vez em quando eu escrevo para os leitores, avivando a memória das pessoas. Porque é um absurdo. Todos os jornais da mídia hoje em dia dizem que a Orquestra Estadual tocou pela primeira vez em praça pública em Campos do Jordão. O Eleazar fez uns trezentos concertos, eu mesmo fiz um monte. E eu me lembro nesse dia, quando o Geisel era presidente, ele fez a 1812 com um canhão da força pública. Um espetáculo na praça.

A.M.: Deve ser lá na frente da Igreja de Jaguaribe, não?

D.P.: É, não foi a primeira vez, então o jornal não pode pôr um erro. Escorre uma notícia que todos os jornais publicam, porque eles não vão pesquisar, eles vão soltando o negócio.

A.M.: E o que aconteceu com a filha do Geisel, qual foi a polêmica?

D.P.: Deu bronca na filha do Geisel.

A.M.: O que é que ela fez?

D.P.: Qualquer bobagem. Porque todo mundo tinha que chamá-lo de senhor. Ninguém podia falar "oi".

A.M.: Ele era muito formal.

D.P.: Um pouco forçado, um pouco *démodé*, mas ele era assim, ele não admitia. Eu era uma das raríssimas pessoas que o tratava por você. Teve uma entrevista na televisão, estavam entrevistando ele na Cultura, aquele programa "Ligue para um Clássico", e eu queria pedir para ele cantar o samba que eu tenho um disco da Carmem Miranda cantando, e ele toca tuba. E eu contei essa história, e contando eu disse: "posso chamá-lo de 'você?'" Ele disse: "Pode, mas não deve".

(*risos*)

E a partir daí ele só me chamou de senhor, e eu toda a vida o chamei de você. Então era uma cara assim, uma personalidade fortíssima, mas isso o prejudicou muito, não na vida

dele, mas prejudicou o país, vamos dizer assim. A Orquestra deve ter mil exemplos de histórias desse tipo, de relacionamento com ele. Ele era muito complicado. Com você ele teve brigas, também...

A.M.: Teve, teve algumas. Hoje é difícil, eu não me lembro de nenhuma mesmo. Isso é muito positivo, eu só me lembro do lado bom dele.

D.P.: Eu lembro de uma briga dele incrível no Teatro São Pedro: tinha aquele crítico chamado José da Veiga Oliveira, que uma vez escreveu uma crítica desairosa contra o Eleazar e o Eleazar tinha muito preconceito. Era mestiço, meio índio, meio mulato. E o José da Veiga escreveu alguma coisa assim como “cada macaco no seu galho”. Chamou o Eleazar de macaco. Recortou, andava com isso no bolso. Você sabe dessa história?

A.M.: Não, não conhecia.

D.P.: E todo concerto lá no São Pedro ele ficava atrás, mandava perguntar se estava o José da Veiga. Até que o José da Veiga estava uma dia lá. Começou uma gritaria no camarim. Ele encostou o José na parede e disse: “Então vai engolir agora, vai engolir a folha e se escrever de novo vai engolir o jornal inteiro”. E fez o José da Veiga engolir o jornal no camarim, uma berraria....

A.M.: E ele engoliu?

D.P.: Engoliu. Tem outra história nos Estados Unidos, com a Sinfônica de Boston, num ensaio de uma Sinfonia que eu fiz muito mal, a *Fantástica* de Berlioz, que eu não tive \_\_\_\_ Meu pai morreu tinha quatro meses. Isso pesa tanto. Ele queria que uma das harpas ficasse na frente, e as duas harpas estavam lá no fundo. Então ele saiu do pódio, foi lá pegou a harpa, carregou-a e trouxe. Fui lá falar com ele. Maestro, aqui nos Estado Unidos é só falar “quero a harpa aqui”, que vem os carregadores e põe a harpa aqui. Ele disse: “Mas a orquestra precisa \_\_ saber a força que o maestro tem. Ele dizia que o maestro vencia pela competência, pelo estudo, pela força. Ele contrata ou demite porque tem a força para manter. Então ele tinha umas coisas muito autoritárias que acho que prejudicaram muito a carreira dele como fazedor de coisas. Mas foi um fazedor de coisas em música até hoje.

A.M.: O senhor acha que o problema foi mais de relacionamento com autoridades mesmo, porque acabaram não viabilizando os projetos dele, não tornando viáveis.... Essa primeira vez que o senhor trabalhou na Osesp com o Eleazar foi de que ano a que ano antes daquele pequeno período de rompimento?

D.P.: Olha, acho que durante .... Eu já trabalhava, estava meu nome como assistente. Tinha ensaio no Cultura Artística, tinha aquele electricista, como é que chamava....

A.M.: Luís, não?

D.P.: Aquele sujeito.

A.M.: Que era tipo um capanga, não é?

D.P.: É. “Tire aquele sujeito da escada”. Eu me lembro que nessa época o Secretário de Cultura era o Max Feffer, que era amicíssimo meu.

A.M.: Era ainda o Governo Paulo Egídio, não?

D.P.: Era. E quando ele me demitiu da Orquestra, o Max Feffer me convidou para trabalhar com ele, como assistente dele na parte musical.

A.M.: Certo.

D.P.: Então quando o Eleazar ia falar com o Max tinha que passar por mim, isso era um horror para ele. Eu que fazia...

A.M.:...intermediava.

D.P.: Então é isso aí.

A.M.: Aí o senhor retornou nos anos '80 para a Orquestra?

D.P.: Eu acho que desde que eu entrei eu não saí. Eu voltei logo depois, porque aí teve um dado muito engraçado quando o João Carlos Martins foi Secretário. O João Carlos chegou para mim e disse: “Você tem que acabar com essa briga”. E acho que chegou para ele e falou a mesma coisa. E promoveu um encontro na orquestra. Mas falou para o Eleazar que eu ia, mas não falou para mim que o Eleazar ia. Eu fui e o Eleazar estava lá com ele; o papo mais surrealista que eu passei na vida. Eu, o João Carlos, o Eleazar aqui e eu ali. Eu não falava, o Eleazar não falava. Ele falava com o João e eu falava com ele: “Fala para ele...”. E o João. Então eu contando a história: “Sabe João, nós somos da mesma família, a família tem um prédio no Guarujá, as férias a gente passa lá. Faz mais de vinte anos. Quando eu desço pelo elevador ele desce pela escada, quando eu desço pela escada ele desce pelo elevador”. Ele estava namorando já a mulher dele. É um absurdo que ela e a minha mulher... quando eu briguei com ele, ele proibiu toda a família de se comunicar. O pai dela, a mãe dela, ninguém mais se comunicava por causa do Eleazar. Eu eu contava tudo isso para o João e o João falava com ele. Aí chegou um momento que ele levantou e disse uma frase, olhou para mim pela primeira vez: “A partir de amanhã, autorizarei toda a família a voltar a se comunicar com você.

(risos)

Só não caí na gargalhada porque eu sou pessoa emotiva. Mas era um momento para cair na gargalhada. Depois ele voltou a ...

A.M.:...colocar no programa.

D.P.: Eu falei para ele: “Como é que ficamos?”. Ele disse: “Amanhã ensaiamos às nove horas”. \_\_\_\_\_ Ele rompia e ele fazia as pazes. Quando a gente estava brigado ele fez uma conferência sobre a música de vanguarda no Tuca, os irmãos Campos, ele já estava envolvido em música concreta. Então fui lá assistir. E no fim ele sempre fazia debate. Então o público lá, e ele no palco. Aí levantei o braço. Ele brigado de morte com o..... Aí

fiz uma pergunta, ele olhou, apontou para mim com o dedo\_\_\_\_\_. Ele está querendo fazer as pazes. Típico dele.

Mas aí ele disse “Amanhã ensaiamos às nove horas”, então eu fui no ensaio e fui reintegrado. Fui muito sobrecarregado com a programação. Não sei culpa de quem, mas a agenda da Orquestra nunca tinha a antecedência devida. Então era quase tudo decidido na véspera, e eu não sabia o que ia reger no ensaio de amanhã. Isso era uma característica dele também. Quando eu fui para os Estados Unidos, eu não acreditava que ele tivesse a força que tinha, e ninguém acreditava no Brasil. Eu cheguei lá, me lembro que eu fui de trem de Nova Iorque para Lenox. Foi emocionante, cheguei e ele estava na estação me esperando. Me levou lá para a – como é que chama mesmo? – Alojamento “Amanhã ensaio às dez horas. Primeira Sinfonia de Beethoven. Tinha chegado daquela longa viagem de avião, duas horas de trem e “amanhã ensaio”, eu nem sabia que obra era aquela. Me deu a partitura, aí passei a noite em claro estudando. A sorte \_\_\_\_\_. (*cantarola*). Então era assim.

A.M.: E sempre foi essa a programação, sempre de última....

D.P.:.....sempre.

A.M.: Eu me lembro da programação que ele fazia, à mão, a própria letra. Sorte que ele tinha uma letra muito bonita, mas sempre sujeito a grandes alterações. Naquela época era o Teatro São Pedro, não é? Foi logo depois dos anos '80, ou foi para o Cultura Artística, não é?

D.P.: É. Eu não me lembro dados, não me lembro bem. Eu me lembro que a briga grande foi no Cultura, a do José da Veiga foi no São Pedro, e aquela outra na Imprensa do Estado. Mas acho que a Orquestra... uma das grandes qualidades do Neschling foi essa, porque o Neschling, formação européia, fala muitas línguas, \_\_\_\_\_

A.M.: Bem articulado....

D.P.:...e nunca ia mandar xingar o cara ou virar \_\_\_\_\_??? No trato social, o Neschling é mais maleável, político. Que coisa, não é? Que coisa o Neschling...

A.M.: Não soltaram ainda o resultado. Vai ter uma largada da corrida, 400 metros.

D.P.: O Padilha era campeão... paulista nos 400 metros com barreira. Pai do Pedro Padilha que trouxe o de Eleazar de volta para cá.

A.M.: Quem era o Pedro Padilha?

D.P.: Ele foi Secretário da Cultura.

A.M.: Do Estado?

D.P.: Do Estado.

A.M.: Então, aí não vingou o projeto lá com o Juscelino, da orquestra que seria Nacional de Brasília, com sede lá...

D.P.: Ele foi transferido para cá.

A.M.: Pelo Padilha?

D.P.: O Pedro foi falar com ele. E quando ele soube que era o Pedro já aceitou na hora. O Eleazar ganhava pouco. Ganhava um pouquinho mais que eu.

A.M.: É, ganhava pouco, ganhava muito pouco.

D.P.: Hoje seria uns quatro, cinco mil.

A.M.: É, eu acho que sim. Ou um pouquinho mais. De qualquer jeito era muito pouco. E aí ele veio para a Orquestra do Estado. Quem era..... ele sucedeu que naquela época? Ou a Orquestra estava dissolvida e ele reconstruiu?

D.P.: Quem fundou foi o Souza Lima...

A.M.: Foi....

D.P.: E o Rocella era o assistente.

A.M.: Bruno Rocella. Que era assistente dele....

D.P.: É.

A.M.: Depois, houve um tempo em que a Orquestra ficou parada.

D.P.: Parou, é. Quando o Zanganer era Secretário.

A.M.: E também na época em que o Jânio foi Governador, que interrompeu...

D.P.: É, é. Foi o Jânio que dissolveu a orquestra.

A.M.: Foi nessa época que o Eleazar retornou? Ele retornou ao Brasil para assumir a Orquestra do Estado?

D.P.: Foi, foi. Foi na época do Paulo Egídio.

A.M.: Paulo Egídio.

D.P.: Pedro Magalhães Padilha. Não sei o que ele está fazendo.

A.M.: Que era o Secretário da Cultura.

D.P.: Era o Secretário da Cultura.

A.M.: Aí a Orquestra foi para o São Pedro, retomou as atividades; aí ele começou a formar a Orquestra, a reconstruir a Orquestra, ou já existia uma grupo?

D.P.: Não, acho que ele reconstruiu a Orquestra.

A.M.: Naquela época era mais difícil conseguir músicos, porque tinha pouca oferta de músicos aqui, não é?

D.P.: Foi sempre um pouco nas cappochia? Nunca era uma coisa séria, um concurso. Era muito na base da confiança. Eu me lembro que se um sujeito dissesse para o Eleazar: “Eu sou maestro”, ele dizia “Perfeitamente”, e punha na frente da Orquestra. Um monte de gente regeu que a Orquestra deve ter odiado.

A.M.: É, eu conheci alguns aí. Alguns solistas, também.

D.P.: É, era um coisa de confiabilidade. Como ele era um cara que quando dizia, provava, ele pensava que todo mundo era assim. Então o sujeito dizia: “Eu sou regente, eu sou bom”; ele dava a orquestra.

(risos)

Em geral dava uma obra \_\_\_\_\_. Nem que fosse bom. \_\_\_\_\_americana. Não posso nem dar a volta no quarteirão, estou morto.

A.M.: Eu me lembro que tinha uma época que tinha muitos músicos do Teatro Municipal ainda, na primeira formação da Orquestra do Estado....

D.P.: Tinha. O Capella....

A.M.: O Ayrton Pinto veio também para essa Orquestra.

D.P.: O Ayrton Pinto foi o Eleazar que trouxe. Ele tocava segundo violino na Sinfônica de Boston, nunca foi *spalla*.

A.M.: Ele era pianista também...

D.P.: Tocava piano, quando tocávamos Stravinsky, ele tocava piano. Muito amigo do Eleazar.

A.M.: Porque ele estava em Boston também.

D.P.: É. Confiava muito....

A.M.: Então essa primeira formação dependia de músicos de outras orquestras.

D.P.: Isso sempre prejudicou muito.

A.M.: E ele trazia alguns dos Estados Unidos.

D.P.: É, naquela época os músicos tocavam em três, quatro orquestras, além de gravação, além de .... Até o Germano tocava na Orquestra. Não digo até o Germano porque o Germano tocasse mal...

A.M.: Mas é que ele tinha muita atividade...

D.P.: Ele era arregimentador.  
Ele levava muita gente para gravar.

A.M.: Eu me lembro dessa época aí. E eu me lembro que quando eu entrei na Orquestra foi quando começou a formar um corpo próprio de músicos, um quadro próprio de músicos, até houve já a separação....

D.P.: Eu me lembro que você foi com o Marcos, né?

A.M.: E começaram a ensaiar no mesmo horário que a Municipal.

D.P.: A Orquestra sofreu muito, porque ia ensaiando... Ensaiaava na Av. Paulista.

A.M.: Ah, essa foi a primeira fase, anterior; quando eu entrei já era no Cultura Artística. Mas ensaiava aonde na Paulista? Secretaria de Cultura...

D.P.:...e Turismo. Época do Zanganer.

A.M.: Quem?

D.P.: Orlando Zanganer. Secretário de Turismo. Uma época muito ruim para a Orquestra. Nunca houve a consideração com um músico que há hoje. Hoje o músico tem um monte de regalias que não tinha.

A.M.: E naquela época, as apresentações, onde aconteciam?

D.P.: Variava muito. Em clubes, na rua...

A.M.: Que clubes geralmente?

D.P.: Eu me lembro da Orquestra tocando no Clube Pinheiros, tocando no Paulistano, tocando no Clube Espéria. Eu me lembro que uma vez regi um concerto numa ventania, voaram todas as partituras no meio de uma valsa de Strauss. Não tinha a menor infra... A Orquestra não teve nunca – uma coisa que eu sempre batalhei pela orquestra mas nunca consegui – nunca teve um divulgador. Um cara de mídia. Não tinha penetração nenhuma nos jornais e revistas. Não é como o Édson, marido da Irena Ravache. Um trabalho maravilhoso, trabalhando página de Veja, capa de Vejinha.... Um trabalho muito legal. E eu sei a importância disso e sei que não é complicado. Para tudo é uma questão de competência. Eu nesses concertos que eu faço com o Itaú, esse ano eu contratei um cara de

mídia – um sujeito chamado Maneco, – fantástico. Eu e o cara que dizia as poesias, nós saímos nas primeiras páginas de todos os jornais do interior. E não era só interior de São Paulo: Minas, Paraná, tudo. Tinha penetração. Interrompi uns dois ou três jantares por causa de entrevista: pega o telefone.

A.M.: Talvez porque o Eleazar fosse um pouco conservador, uma figura mais.... atual moderna... ele não acreditava muito nisso.

D.P.: Exatamente. Ele confundia, por exemplo, sempre, o iluminador com o eletricista. Luís era o eletricista. “Preciso a tomada, pluga”.... E é uma coisa completamente diferente.

A.M.: Especialização, não é?

D.P.: Mas fez coisas fantásticas, como divulgador de música, os concertos, os programas com a letra do Hino Nacional atrás, para cantar. E até hoje tem gente que vai aos concertos por causa dos programas do Eleazar. Ele era uma espécie de Chacrinha da música.

A.M.: Como chamavam aqueles programas?

D.P.: Concertos para a Juventude.

A.M.: Eram no Cultura Artística também?

D.P.: No Rio de Janeiro eram no Cine Rex.

A.M.: E aqui ele fazia com qual orquestra? Era com a Orquestra Brasileira quando ele vinha aqui ou era com...

D.P.: É, é.

A.M.: Com a Osesp ele fez também?

D.P.: Com a Osesp acho que ele não chegou a fazer.

A.M.: Eu me lembro quando eu entrei na Orquestra em '81, já era uma fase boa, a orquestra tinha o próprio quadro de músicos, já estava no Cultura Artística, tinha uma programação boa, fazia os ciclos, vários ciclos, Mahler e Beethoven, música barroca – os Encontros com o Barroco.

D.P.: \_\_\_\_\_

A.M.: Mas a gente muda um pouco.

D.P.: Ele fazia sempre um ciclo com as nove sinfonias de Beethoven.

A.M.: O Mahler foi feito várias vezes.



D.P.: Ele lançou um monte de compositores brasileiros, umas porcarias também. Música você tem que fazer, não adianta só mostrar no papel. \_\_\_\_\_ e o público \_\_\_\_\_ um percentual que vai fazer com que a música fique.

(televisão)

A.M.: Eu não.

D.P.: Você não. É brasileira ou é inglesa?

A.M.: Essa aí é francesa.

D.P.: Jamaica?

A.M.: Amarela é Jamaica.

D.P.: Olimpíada é um negócio maravilhoso, né?

A.M.: Bacana, é bonito.

D.P.: Mas o relacionamento ...

D.P.: A programação da Estadual o Nechling faz sozinho?

A.M.: Ele faz praticamente sozinho. O Roberto trabalha com ele, eles conversam muito. Mas o Neschling é o responsável por grande parte da programação. O Roberto tem sugestões de obras que ele gostaria de reger e de artistas que ele gostaria de convidar.

D.P.: Eu acho que ele sobrecarrega um pouco o Roberto. Outro dia eu falei isso, na Veja. Não sei se você leu.

A.M.: Não, não, isso não.

D.P.: Um dia que o Roberto saiu na capa da Vejinha, pediram minha opinião e eu dei. Eu falei da gravação do Concerto de Mozart para trompa que eu regi, com o Roberto.

A.M.: Eu me lembro, o LP da Eldorado.

D.P.: Que o Roberto me corrigiu no ensaio.

A.M.: Ganhou uma [corredora] branca agora.

D.P.: Americana. ....esporte. Eles não ganharam mais a natação.

A.M.: É russa.

D.P.: É russa.

A.M.: Mas a elaboração da programação é uma coisa muito importante, muito difícil para a Orquestra.

D.P.: Muito difícil. Saber o que o público precisa, o que a orquestra pode fazer, porque não é só dizer “preciso ouvir tal música”, porque se a orquestra não tem músico para fazer, não adianta.

A.M.: É.

D.P.: Não é só o que o público quer ouvir, porque você deve saber o que o povo deve ouvir. Tem uma frase do Eleazar que dizia: “Quando não se pode fazer o que se quer, deve-se fazer o que se pode”.

A.M.: Ah, eu me lembro dessa frase. Mas eu estava pensando sobre essa frase, e às vezes eu achava que ela também limitava.... talvez o maestro aceitava a situação que existia e não forçava um pouco para conseguir mais.

D.P.: Eu me lembro que... tudo depende de lábia também. Porque acho que o Neschling tem muita lábia, não é?

A.M.: Tem, tem.

D.P.: Porque eu me lembro que eu fui a primeira pessoa em Boston que fez Anton Webern, nunca tinham tocado Webern. Sinfonia .....E um trompista da Sinfônica chegou para mim no ensaio e disse: “olha, eu não estudei dez anos de trompa para tocar uma notinha aqui e esperar quarenta minutos para tocar uma notinha lá”. E aí eu disse para ele que a notinha aqui tinha a ver com a notinha que vinha antes que não era dele. Depois fizemos um monte de ensaios e aí no fim ele queria fazer mais ensaios. Essa parte didática é importante também, não é só o gosto.

(FIM DO LADO A)

D.P.: .....Muito melhor a cabeça do que americanos.

A.M.: Imagino. Os Estados Unidos são mais conservadores, mesmo quando a gente fez a excursão nos Estados Unidos, eles queriam um repertório não muito ousado. Na Europa pode ousar mais.

D.P.: É, e o americano aplaude mais o trabalho que você tem para chegar lá do que a execução, ele não trabalha com a emoção. O europeu trabalha muito mais com a emoção. Isso é muito engraçado.....: a cabeça dos povos. Uma coisa que me impressionou sempre muito é a diferença para mim entre a ópera de Viena e a ópera de Paris. O intervalo da ópera de Paris é mais importante do que a ópera. O intervalo da ópera de Paris dura às vezes quarenta minutos. Um vai ver como o outro está vestido. E o intervalo da ópera de Viena dura dez minutos, que é para ouvir música. Isso é muito importante.

A.M.: Interessante.

D.P.: E outra coisa que eu acho fantástica em Viena é que no intervalo da ópera você vai no *foyer* e toma champagne como em Paris se toma champagne, só que os vienenses tomam champagne com salsicha: salsicha, pão preto e champagne. Isso por experiência própria. Falando em mulher, como é que o Tibiriçá está?

A.M.: Faz talvez um ano.

D.P.: Ele saiu da Petrobrás e nunca mais soube do paradeiro.

A.M.: Ele está, ele está em São Paulo.

D.P.: Gozado, o Isaac foi para Petrobrás não ouvi mais nenhum concerto.

A.M.: Eu vi um num Festival em Campos do Jordão.

D.P.: Durante o Festival?

A.M.: É, durante o Festival.

D.P.: E a orquestra como é que está, está boa?

A.M.: É uma boa orquestra, sim.

D.P.: Paga boa?

A.M.: Paga bem, mas é uma orquestra que não pode ser considerada uma orquestra *full-time*, é uma segunda orquestra. Por que? Porque vários membros da orquestra Petrobrás Pró-Música são da Brasileira ou da Municipal e tocam na Petrobrás. Eles não têm ensaios diários...

D.P.: E eles fazem admissão ou concursos?

A.M.: É, eles promoviam concursos. É uma orquestra privada, mas faziam várias seleções e grande parte deles.... quer dizer, o Tibiriçá herdou daqui do Prazeres. Que tinha falecido. Foi assassinado.

D.P.: Foi assassinado?

A.M.: Foi. Ele foi buscar a filha na escola no Rio de Janeiro e levou um tiro.

D.P.: Uma bala perdida. ou foi...?

A.M.: Não, foi, foi uma bala bem direcionada.

D.P.: Eu não conhecia.

A.M.: Eu não, eu conheço só os filhos.

D.P.: Que que é isso? Bastão?

A.M.: Sim.

D.P.: Revezamento?

A.M.: Ahã...

D.P.: Mulher, né?

A.M.: A russa. Só classificatória

D.P.: Sua família é russa?

A.M.: Na verdade meus avós nasceram numa região que...

(INTERRUPÇÃO)

D.P.:..... estou *a capella*, isso significa “estou sem música”.

A.M.: Sem música?

(*risos*)

D.P.: Sem acompanhamento, não é?

A.M.: Sem acompanhamento instrumental.

(NÃO É O FIM DA FITA, MAS PARECE QUE A ENTREVISTA ACABA AQUI ABRUPTAMENTE)

### **ENTREVISTA COM BRUNO ROCCELLA (SUJEITO 3)**

7/10/04

A. M.: A pergunta mestra de acordo com o método de pesquisa escolhido é esta: o que o senhor tem a dizer sobre a Osesp a partir de sua experiência pessoal como maestro?  
E o que o senhor achar interessante, fique à vontade.

B. R.: Eu estou procurando aqui justamente o histórico do início porque eu não me lembro mais. Está aqui. Deixe ver uma coisa... Nós ensaiávamos no Tuca, que depois de muito tempo nos foi cedido.

A. M.: Na Universidade Católica, não?

B. R.: Isso, isso. Ah, sim, veja bem.

A. M.: A primeira está muito difícil de conseguir. Só essa lei que criou. Na verdade uma lei.

B. R.:..... a data. Mas não pode ser '65. porque nós temos programa de '64.

A. M.: Então, a Orquestra foi fundada em '54.

B. R.: Não, digo da gestão que...

A. M.: Ah, da que o senhor iniciou.

B. R.: É. Deixe ver uma coisa. Eu dei uma olhada.... Não estou vendo nada.... Cultura.....

A. M.: O senhor trabalhava com o maestro Souza Lima?

B. R.: Tive muito contato com o maestro Souza Lima.

A. M.: Mas nessa época, com a Orquestra Sinfônica do Estado ou...?

B. R.: Não, veja bem, eu comecei no Teatro Municipal. Eu era um simples maestro substituto das óperas, porque eu trabalhei muito na área lírica. Tive muito contato com Souza Lima, muito contato. Até praticamente ele me concedeu ser como um assistente dele, o do maestro Eduardo Guarnieri também.

A. M.: Certo...

B. R.: Depois que eu saí do Teatro Municipal (foram acho cinco ou seis anos), fui para a direção da Orquestra Sinfônica, fui convidado. Foi em 1964 e... bom, foi uma ótima experiência, apesar, vamos dizer, das dificuldades que nós passávamos naquele tempo. Hoje é tudo mais fácil. Naquele tempo mesmo para arregimentar músicos era muito difícil.

Muito, mas muito, muito difícil. Naquela tempo existia somente a Orquestra Sinfônica do Municipal.

E um primeira coisa que eu quis fazer, eu fui feliz e não fui ao mesmo tempo: foi que os músicos fossem independentes. Havia outras orquestras aqui em São Paulo, mas praticamente eram os mesmo músicos que se dividiam, então para nós fazermos frente a um, vamos dizer, um calendário – porque nós viajavamos muito – praticamente poucos eram os concertos que nós dávamos aqui em São Paulo. Pelo material que eu vou lhe dar, você vai ver que nós fomos a muitas cidades do interior . Eram pedidos, através naturalmente de bases políticas que nos pediam a Orquestra, e nós íamos a todas essas cidades: Ribeirão Preto, Franca, Amparo, Campinas, Santos, enfim, uma série delas. Me foge agora o número exato. E nós fizemos isso até 1967, ano em que a Orquestra praticamente.... não havia mais verba.... e ela foi praticamente extinta, se é que eu posso dizer extinta, ou hibernou até uma outra época em que ressurgiu. Agora, as dificuldades eram muitas, professor Arcádio, mas muitas mesmo. Em questões financeiras então nem se fala. Ganhava-se muito pouco. Dava somente para comprar as cordas e tudo mais. Era uma fase inicial que demandava um tipo de sacrifício, e nós fizemos bastante sacrifício. E de um momento a outro, parece que foi no governo Abreu Sodré, ela se extinguiu. Até posso lhe dizer o último concerto que nós fizemos, um concerto que traz, assim, uma certa recordação: foi na cidade de Piracicaba.

Bom, eu estou às suas ordens....

A. M.: Tudo o que o senhor está falando é muito interessante para conhecer o cenário musical. O senhor falou que praticamente quase não havia músicos, só uma orquestra grande. Quais eram as outras? A Gazeta...

B. R.: Isso, isso, o tempo da Gazeta. Mas os da Gazeta eram os mesmos do Teatro. Antigamente quando se fazia alguma coisa tinha que se pedir: o Teatro Municipal tem a data livre para os músicos? Não vai ter ensaio?.... Aquela coisa....

E teve um certo tempo que eu quis parar com essa coisas de duas, três orquestras. Mas nós não tínhamos qualidade. Eu não sei, os músicos eram pouquíssimos naquela época, pouquíssimos. Então nós trabalhávamos, naturalmente, com aquilo que nós tínhamos.

A. M.: E vocês ensaiavam à tarde?

B. R.: Como?

A. M.: O Teatro Municipal ensaiava de manhã, vocês ensaiavam à tarde?

B. R.: Não. Nós impusemos o ensaio de manhã também. Teve uma época em que nós trabalhávamos um pouquinho com o Teatro Municipal, também, mas foi pouco, acho que foram uns seis meses. Depois eu dividi, e nós ensaiávamos de manhã. Chegamos a ensaiar num local doado: seria a Lega Itálica. Uma liga, na praça bem atrás do Fórum da Praça João Mendes, onde havia um teatro antigamente, que foi derrubado justamente para passarem avenidas. Praça Almeida Júnior. E depois nos foi cedido o teatro....

A. M.: Teatro São Paulo....

B. R.:...não. O Teatro São Paulo era perto da Lega Itálica. Também foi derrubado. Não existe mais.

A. M.: E a Lega Itálica, não existe esse prédio?

B. R.: Existe ainda, outro dia estive lá, e o presidente me falou: Lembra quando o senhor ensaiava aqui?

A. M.: Interessante...

B. R.: Aquilo nem era acústica, aquilo era um reverberação tremenda, sabe? Depois nós começamos a ter os nossos concerto em São Paulo no Tuca.

A. M.: Então nessa época o senhor já tinha o próprio corpo de músicos, não dependia mais do Teatro Municipal.

B. R.: Não, absolutamente. Mesmo com dificuldades.....

A. M.: Imagino. Qualquer saída incompleta, talvez.....

B. R.: Com dificuldades. Incompleta... Vamos ver um dos últimos: '67. Vamos lá.... Veja, não consegui formar..... Praticamente eram uns 57, 60 elementos. Deve conhecer alguém daí.

A. M.: Bom...Fukuda, Baldur, Lindenberg. Conheço... Benito Juarez, que virou maestro, era violinista.

B. R.: Era violinista da minha Orquestra. Olha, professor Arcádio, essa fotografia foi justamente quando nós iniciamos no Teatro Tuca. Olha o Benito aqui na terceira estante...

A. M.: E de oboé era o Paulinho...

B. R.: Isso. E aqui....

A. M.: O Benito, que também é professor, espanhol. Naquela época se chamava Sinfônica Estadual, não é....?

B. R.: Isso. Nós denominávamos OSE. Orquestra Sinfônica do Estado.

A. M.: Ah, interessante. Marcelo Mechetti trabalhava com o senhor?

B. R.: Isso. Trabalhava comigo, era meu assistente.

A. M.: Trabalhei com ele na Orquestra Sinfônica Jovem Municipal.

B. R.: Ah, na Jovem?

A. M.: Era maestro lá, em '78. Bacana, eu conheço vários músicos.

B. R.: Ah, deve conhecer.

A. M.: Alfredo Coppolla? , me lembro dele; Fausto Gallardi... o Coppolla não, e o Gallardi também já faleceu. E o Alvarenga também, José Carlos Alvarenga, contrabaixo... Mas toquei com eles muito tempo.

B. R.: São cinquenta anos...

A. M.: O Benito, e o Paulo Dileonardo também trabalhei com ele. O Cleon...

B. R.: O Cleon fazia também o corne inglês; mas veja bem, ele começou a tocar o corne inglês naquela época.

A. M.: Ele vinha da Aeronáutica, não?

B. R.: É. Então quando tinha alguma coisa de corne inglês ele levava e estudava....

A. M.: Mas eu conheço muita gente, sim. Edgar Batista dos Santos, trompetista; que costumavam chama-lo de Capitão.

B. R.: Sim, sim....

A. M.: Conheço muita gente; com muitos eu trabalhei ainda, no Teatro Municipal ou na Orquestra do Estado, no início, quando eu entrei na Orquestra do Estado. Bacana... Isso é histórico.....

B. R.: Se quiser posso lhe deixar alguns.

A. M.: Vou depois pedir para o senhor me emprestar para copiar.

B. R.: São alguns somente. E mesmo o repertório nós tínhamos que nos conservar um pouco no tradicional, porque nós fazíamos muitos concertos no interior, então, sabe, nós tínhamos que levar coisas acessíveis ao público. Aqui nós fazíamos umas coisas, um pouco mais – vamos dizer – fortes... Trabalhamos com bons solistas, o Tinetti\_\_ foi nosso solista muito tempo. Fritz Jank. Aquele outro.... Jacques Klein.

A. M.: Aqui está um com o Tinetti...

B. R.: Fizemos as Fontes de Roma também. É lógico que não podemos considerá-la como está atualmente; há outro enfoque hoje em dia. Eu sei que vocês têm ótimos músicos, músicos também que foram contratados fora

A. M.: Sim, vários. Trinta por cento da Orquestra.....



B. R.: Então veja nossa dificuldade: nós temos que nos ater a tudo aqui. E o estudo, naquele tempo, não era muito bom, o estudo de música não era muito bom.

A. M.: Se desenvolveu muito....

B. R.: Lógico, lógico..... Foi um passado realmente muito abaixo do atual.

A. M.: Mas é o início, não?

B. R.: É o início, um início.

A. M.: Dentro das possibilidades, era o melhor que podia ser feito...

B. R.: Nós inauguramos o Palácio de Verão de Campos do Jordão, e eu inaugurei também o Teatro do Palácio do Governo aqui, em São Paulo. Inauguramos com um concerto; até quem tocou como solista foi o Fritz Jank\_. Saudoso Fritz Jank.

Bom, como experiência foi uma experiência fantástica também para mim, lógico. E é uma pena que ela foi praticamente cortada, sem nos dizerem nada.... “Amanhã não tem ensaio”...e acabou. As coisas eram assim antigamente. Havia verba ou não havia verba.

Nós fizemos... como nós viajávamos muito, tivemos alguns apoios. Por exemplo, nós tínhamos dois ônibus, da Massari, que levavam os músicos nesses concertos. E eram só nossos. Mas isso foi quase no fim, um ano antes de terminar. Que mais poderia dizer? Passaram bons músico por lá; não vou agora generalizar. Mesmo com as dificuldades, nós tínhamos bons músicos.

A. M.: E os contratos, como que eram os contratos?

B. R.: O contrato era um contrato de gaveta, praticamente. Nem existia.... Era uma verba que tinha que ser empenhada antes. Então nunca se sabia se a verba ia continuar daqui a três ou quatro meses ou se ia ser extinta, como ela um dia foi extinta, desapareceu.

A. M.: Então os músicos tinham um contrato provisório, não era a carteira assinada...

B. R.: Olha, eu vou dizer uma coisa. Eu fiquei muito desolado quando terminou a Orquestra, tanto que eu me afastei completamente de tudo, e os músicos entraram com uma ação. O único que não entrou com uma ação fui eu. Eles ganharam, e eu... não fiz nada. Aliás, nem fui avisado que eles entraram... E parece que eles ganharam uma pequena indenização.

Depois me dediquei à Orquestra Sinfônica de Santos, durante dez anos. Era uma orquestra de tipo amador, mas fizemos muita coisa em Santos. Consegui formar um coro lírico e me dei mais à lírica. Fazíamos muitas óperas em Santos, coisa que não fiz aqui com a Orquestra Sinfônica. Já havia a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal e então achei que a Orquestra Sinfônica do Estado tinha que ter um outro caminho.

A. M.: Inclusive a Municipal hoje está trilhando um outro caminho, ela está fazendo menos ópera e mais concertos sinfônicos e não está a aproveitando a vocação

B. R.: É verdade. É um Coral Lírico muito bom que eu acho que devia ser mais usado, aproveitado.

A. M.: O senhor falou que depois que a Orquestra terminou em '67, e o senhor disse que era o Abreu Sodré. Quantos anos ela ficou parada? Até o Eleazar....

B. R.: ... eu acho que uns quatro, cinco anos ou mais.

A. M.: Deve ter assumido em '73, acho que foi.... São seis anos parada.

B. R.: É, pronto, pronto. Esse foi o término da Orquestra. O último concerto, o último suspiro foi esse: Piracicaba. Até voltávamos de ônibus, e nos tinham dito que não iam mais ensaiar, e de uma hora para outra, acabou; simplesmente, acabou.

Acho que o primeiro concerto foi este aqui do Teatro Municipal, se não me engano. Vinte e seis de maio de '65. Um dos primeiros concertos. Isso já foi no Teatro Municipal. Salvo a minha memória, porque eu não tenho uma coisa compilada, escrita. Nessa oportunidade eu ainda usava alguns músicos do Teatro Municipal.

A. M.: O senhor me falava que ensaiavam na Lega Itálica. E tinha ensaios diários?

B. R.: Diários.

A. M.: E quantas vezes por semana se apresentavam, por mês?

B. R.: Nós tínhamos mais ou menos uma carga de uns quatro a cinco concertos mensais, tanto é que nós tínhamos que repetir alguns concertos. Lógico, em cidades diferentes repetíamos concertos.

A. M.: Isso contando os concertos do interior?

B. R.: Agora aqui era menos. Era menos porque a filosofia era outra, antigamente. É que a Orquestra Sinfônica foi fundada justamente para atender o interior. Não havia nada naquele tempo. Esse foi o intuito principal. Então, comentava-se muito que São Paulo tinha uma orquestra, e o interior não tinha nada, nada, nada. Salvo Ribeirão Preto.

A. M.: Era a orquestra mais antiga do Brasil....

B. R.: Isto, isto. Ribeirão Preto.... Mas o resto, nada. Alguma coisa amadora. Então, uma das coisas por que foi fundada a Orquestra foi para atender o interior. Eu sei que hoje o interior é bem diferente do que antigamente, já existem cidades grandes, por exemplo Campinas, que tem vida própria; o próprio Ribeirão Preto....  
Você deve ser de lá?

A. M.: Não, eu sou da capital mesmo. Meu irmão regeu em Ribeirão durante uns anos, o Roberto, eu acho que três anos....

B. R.: Ah, por isso, por isso.

A. M.: Conheci bem a Cidade. E o senhor foi convidado pelo Governador para assumir a Orquestra?

B. R.: Eu fui convidado pelo então Secretário do Estado dos negócios do Governo, Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes. Isso foi no Governo Ademar de Barros. Logo depois veio a Revolução.

A. M.: Secretário de Estado dos Assuntos...?

B. R.: Secretário do Governo. Não sei se existe ainda essa Secretaria. Este era o Dr. José Felício Castelan.

A. M.: Convidado pelo Juvenal...?

B. R.: Juvenal Rodrigues de Moraes. Este foi o que justamente formalizou a Orquestra. E um grande incentivador da Orquestra foi o braço direito dele, que era o Nagib Elschmer. Muito conhecido no ambiente de Teatro. Ele era um elemento de ligação muito interessante, porque nós passamos aquela Revolução, e havia muitos ativistas naquela época, estudantes, e ele era um mediador. Foi uma pessoa que ajudou muito a Orquestra, já falecido. Do Dr. Juvenal, eu não soube mais nada dele. Só há pouco tempo atrás, que ele estava trabalhando no Palácio do Governo, mas depois não soube mais nada.

A. M.: Qual foi essa época pós-revolução que o senhor pegou?

B. R.: Pegamos essa época também, a época da revolução. Tanto é que nós fizemos um concerto em homenagem ao Presidente Castelo Branco. Ele veio num desses concertos aqui, olhe, se não me engano este: Guilherme de Almeida. Nós fizemos uma homenagem ao Guilherme de Almeida que fez uma conferência, e nesse dia veio o Castelo Branco junto com o Ademar de Barros. E logo depois o Ademar de Barros foi mandado embora, teve os direitos políticos cassados. Eu não sei quem foi o solista nessa época. Tem algum solista aí?

A. M.: Não.

B. R.: Nós tivemos o governo Ademar de Barros, Laudo Natel e Abreu Sodré. Praticamente foram três governos que nós passamos. Teve o governo que foi cassado, que foi o Ademar de Barros, e logo entrou o Laudo Natel e depois foi eleito ou nomeado o Abreu Sodré, alguma coisa parecida, eu não lembro muito bem. Aliás, de política sempre estive bem longe, apesar que a gente tinha que engolir muito sapo naquela época. O político dizia e nós tínhamos que fazer.

O Juvenal está aqui. Deve ter alguma alusão aí à Orquestra Sinfônica do Estado. Vai ter bastante material.

A. M.: Dificuldades no Teatro, salários...?

B. R.: Salários baixíssimos....

A. M.: Era bem mais baixo comparado com o Teatro Municipal daquela época?

B. R.: Bem mais baixo. Tanto é que eu cheguei a fazer um esforço, fui para Porto Alegre tentando ver se eu podia contratar alguns músicos. E lá em Porto Alegre, não sei se ainda existe esse problema, tinha muito músico do Uruguai aposentado e que não podia trabalhar mais. Aposentam num lugar e não podem trabalhar. E eram bons músicos. Mas por causa do salário, não consegui nada, nada. A nossa intenção era fazer uma reformulação também sobre o elemento humano, que era pouquíssimo aqui em São Paulo. Os que, naturalmente, tinham uma certa qualidade, estavam já engajados no Teatro Municipal. Hoje a gente vê, por exemplo, a Orquestra Jovem formando novos.... Não havia isso antigamente, não existia isso.

A. M.: Escolas mesmo...

B. R.: Escolas! A Escola Municipal, uma ótima escola.... Nada. Havia o quê? Conservatórios. Mas os conservatórios daquela época... pelo amor de Deus! O único, único era o Dramático Musical, que tinha o nome, mas o resto... Não havia uma formação de músicos profissionais. Havia o quê? Nos conservatórios havia aquelas pessoas daquelas famílias que mandavam a filha, o filho estudar para ter um outro entretenimento. Mas não se pensava num profissionalismo. Imagina, ser profissional músico naquela época... A mesma coisa quando uma mulher queria fazer uma carreira de teatro, ela era considerada vulgarmente.... Imagina, fazer teatro..... Hoje a concepção é outra. Nós estamos em conflito de gerações mesmo.

A. M.: O senhor falou...

B. R.: Eu não tenho nenhuma saudade daquilo, hoje melhorou muito, muito, em todos os aspectos. Em música então... Então nós temos uma certa saudade, um saudosismo, porque a pessoa com mais idade se reporta às vezes a um passado com uma certa saudade por um amigo, lembranças... Mas não que fosse uma coisa grandiosa, uma coisa que tivesse chegado a um termo bom. Sempre se estava com muita dificuldade e não se chegava nunca a uma coisa que a gente pensava em ser um dia, dadas essas dificuldades.

A. M.: O senhor falou em reformulação, o senhor tinha algum projeto de reformulação que envolvesse vários itens?

B. R.: Nós tínhamos o projeto de uma sala própria. Cheguei a fazer eu mesmo um projeto.... Na Avenida Tiradentes existe a Pinacoteca. A Orquestra era para ter uma sala, várias salas: salas de ensaio separadas e tudo mais, e a grande para ensaio da orquestra.

A. M.: Isso no prédio da Pinacoteca?

B. R.: No prédio da Pinacoteca.

A. M.: Interessante. É um prédio bonito...

B. R.:... e estava abandonado, naquela época. Só existia a Pinacoteca.

A. M.: Que era o Liceu de Artes e Ofícios

B. R.: Isso. Tinha a parte de Artes e Ofícios, e havia esse monstro na frente, desativado. Então o esforço para recuperar: a primeira coisa que nós temos que fazer é arrumar uma casa, que a gente possa dizer: “Esta é a nossa casa, vamos fazer um revestimento acústico”. Porque nós ensaiávamos em lugares.... mesmo o Tuca não era um lugar para a gente ensaiar. Acusticamente não. Tínhamos que fazer um revestimento, painéis. Antigamente não se falava em painéis. Hoje em dia, qualquer coisinha, bota um painel. Então nós pensávamos naquela época em fazer uma sede da Orquestra Sinfônica lá na Pinacoteca. Lutamos, lutamos, forma seis meses de luta. Lógico que aquilo precisava de dinheiro... e cadê o dinheiro? Nada.

A. M.: Aí vocês se apresentavam no Tuca, que naquela época depois da revolução tinha muitos problemas, porque era esquerda....

B. R.: Tinha muitos problemas. Naturalmente nós nunca entrávamos nesses problemas. Passamos um período lá, normal Mas havia sempre aquelas batidas policiais, enfim, sabe, estudantes, campus de Universidade. Mas passamos um período praticamente tranqüilo lá. Lá nós começamos a fazer nossos concertos também.

A. M.: Eu desviei um pouco mas o senhor estava falando sobre a reformulação, foi tentada a Pinacoteca....

B. R.:.... não deu certo....

A. M.: Quais eram os outros itens dessa reformulação?

B. R.: A contratação de novos músicos. Justamente a minha ida para o sul foi isso. Fui para Porto Alegre, para Curitiba. Mas eu voltava de mãos vazias porque eu não levava para eles coisas concretas. Eles me diziam: “Mas quanto eu vou ganhar?” Eu dizia: “É isso”... “Ah, não...”. Praticamente era murro em ponta de faca. A pior coisa é não se ter o dinheiro para a gente fazer alguma coisa. E nós não tínhamos nada. Nós tínhamos aquela verba só para pagamento de músicos, só, só. Algumas concorrências foram feitas para adquirir partituras, mas eram muito poucas.

A. M.: Instrumental também devia ser um problema....

B. R.: Cada um tinha o seu instrumento.

A. M.: Percussão?

B. R.: Percussão, só depois de muito tempo conseguimos comprar dois tímpanos. Já foram com pedal nessa época. A harpa era emprestada. Quem tocava a harpa era.... maestro Mário Ferraz, você deve ter conhecido. A esposa dele era uma boa harpista, não me lembro o

nome dela. E ela emprestava a harpa. Contrabaixo, então, nem falar. Todo mundo tinha seu contrabaixo.

*(procura o nome)*: Laura Viviane Ferraro. Há pouco tempo estive na Itália, e ela estava tocando na Orquestra Sinfônica de San Remo. O tímpano era o Frederico José Urlaz, conheceu? Ele era capitão da aeronáutica. Depois que saiu da Orquestra, ele dirigia jatinhos.

A. M.: Devia ter vários músicos militares; muitos músicos que acabaram virando músicos de orquestra vieram do exército, aeronáutica, polícia militar.

B. R.: Esse Edgar Batista era militar?

A. M.: Eu não sei, o apelido dele era Capitão. O Cleon era da aeronáutica.

B. R.: Era aposentado, já naquela época. E alguns desses continuaram na Orquestra depois. Mas parece que houve uma divisão, uma orquestra da TV Cultura, parece.

A. M.: Sete anos atrás, quando houve um teste geral. Todos os músicos tiveram que fazer um novo teste, mesmo que estivesse lá há muitos anos, porque ninguém era estável. Então propôs-se fazer um exame, mas era facultativo: quem não quisesse participar ou não fosse aprovado, continuaria, mas numa estrutura que seria a Orquestra da TV Cultura.

B. R.: Ainda existe?

A. M.: Existe. É uma orquestra menor, ganha um salário menor, mas também trabalha menos, é uma outra estrutura.

B. R.: Pelo que eu me lembro... Se quiser fazer alguma outra pergunta...

A. M.: Então o senhor regia todos os concertos, não tinha nem verba para contratar também mais convidados.... era raro esse sistema....?

B. R.: Raro, raríssimo. Eu me lembro do Camargo Guarnieri, naturalmente eu dei uns dois ou três concertos para ele reger. O Federowski.....também reger alguns concertos, o Mechetti também reger alguns concertos. Mas não podíamos, não tinha verba para contratar.

A. M.: Só para solistas, não?

B. R.: Sim, para solistas, e mesmo assim era uma dificuldade. Porque eu sempre impus uma coisa: os nossos concertos em São Paulo pelo menos tem que ter um solista. Ah! Era difícil. E nem todos foram com solista.

A. M.: Como era a programação musical brasileira? Havia vários grandes compositores vivos, grandes compositores na época: Mignone, ...

B. R.:... Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri nós fizemos muito, Nepomuceno, Mignone. Quem mais? Sei que Camargo Guarnieri nós fizemos bastante; fizemos também aquela abertura do Quarto Centenário que ele escreveu. Fizemos uma ópera dele tipo concerto... o *Pedro Malasartes*...

A. M.: Fizeram completa, em forma de concerto?

B. R.: Em forma de concerto, foi ele que regeu.

Eu convidava, na medida em que eu podia, eu convidava. Eu sabia que o música tinha que ter também contato com outros maestros. É lógico. Precisa variar. Todos vão trazer benefícios. Um melhor, outro, vamos dizer, um pouquinho “menos melhor”... (*risos*). Mas o músico precisa disso, da variação com vários regentes, que vêm com várias tendências também. Agora, sobre programa não havia muita variação. Fazíamos um tour de force para ensaiar, porque vira e mexe nós tínhamos algum concerto. Quando a gente dava algum concerto fora eram duas ou três folgas que a gente tinha que dar; pagava-se dessa forma também. Para fazer, por exemplo, Debussy ou coisinhas mais elaboradas, levava muito tempo.

A. M.: Quando se viajava para fora, em uma época houve os ônibus da Massari, mas em que época era mais difícil?

B. R.: Isso, eram ônibus contrados.

A. M.: E ficavam em hotéis? Como era o esquema?

B. R.: O esquema era pior ainda. De dia toca-se e voltava-se de madrugada. Não tínhamos dinheiro para ficar em hotéis. Até isso. Tanto me lembro que nós exigimos esses ônibus nossos eram feitos pela Massari, e havia uma sala de espera, uma salinha com um banco atrás e toilets\_\_\_\_\_

A. M.: Os ônibus não tinham?

B. R.: Não tinham. Lembro-me um concerto que nós fizemos quando foi inaugurado o Palácio do Governo, quase morremos. Antigamente a estrada para Campos do Jordão era outra. O ônibus não conseguiu fazer uma curva, subiu no parapeito\_\_\_\_ e ficou com quatro rodas no precipício, e nós dentro.... Saímos todos e vimos esse ônibus. Foi um milagre. Aí ficamos esperando. Foi a mais longa espera. Um frio terrível Tivemos que acender lenha. Foram sete horas para vir um ônibus nos pegar. Olha como as coisas era difíceis antigamente. E foi a inauguração desse ônibus. \_Um\_\_\_\_\_ conseguiu chegar em São Paulo. Nós ficamos lá na serra.

A. M.: Quando vocês foram inaugurar o Palácio Boa Vista....

B. R.: É. Tivemos também uma perda, disso eu me lembro, uma perda em São José do Rio Preto; morreu um músico nosso. Esse músico, ótima pessoa, bom musicista também.... (*procura o nome*)...

(FIM DO LADO A DA FITA)

A. M.: Ele faleceu do quê?

B. R.: É o seguinte: esse tais ônibus não conseguiram passar uma ponte, onde havia uma represa também, em São José do Rio Preto. Nós fizemos o concerto

A. M.: Tocava qual instrumento?

B. R.: Violino. É o Domingos Niro\_\_\_\_\_. Bom, esse ônibus também não conseguiu fazer a curva. E ficou encalacrado.

A. M.: Era um ônibus tão grande, por causa desses toaletes?

B. R.: Era enorme! Bem comprido mesmo. Eu não estava lá. Eu fiquei na cidade, porque o prefeito me convidou. Então ficamos lá, eu dormi lá. Depois eu fui a uma festa, e lá me falaram: “Maestro, aconteceu uma desgraça”. O prefeito me pegou e me levou para esse lugar. Aconteceu o seguinte: esse ônibus não conseguia fazer manobras. O pessoal disse: “não, deixa descer”. Tinham bebido bastante cerveja. Eu impedia que se bebesse bebida alcoólica antes do concerto, agora depois... cada um faz o que bem quer. Então todo mundo queria descer. Me lembro que o motorista do ônibus disse para mim: “Maestro, faltavam quatro pessoas para descer”. “Espera aí, deixa eu fazer a manobra”. “Não, não, deixa eu descer”.

Ele desceu pela frente do ônibus, os faróis o impediram de ver a mureta; ele passou a mureta e caiu

A. M.:.....da ponte...

B. R.:.... na represa. E cadê, cadê? Foi até o Benito Juarez que laçaram pela corda para tentar puxar. Mas já estava morto, afogado. Uma das coisas que eu lembro. Dentro de todas as coisas existe também uma tragédia, essa para nós foi uma tragédia.

A. M.: Era um rapaz novo?

B. R.: Não, era um senhor. E houve indenização? Não houve nada, porque os contratos... naquela época não existia nada. Foi uma fase em que tudo era difícil.

A. M.: O senhor costumava viajar junto com os músicos no ônibus?

B. R.: Não, eu, naturalmente, viajava sempre com meu carro. Alguns músicos, às vezes, quando era perto, preferiam ir cada um com seu carro. Também não eram todos que tinham carro, naquela época. Mas um ou outro ia. Vamos dizer: íamos fazer um concerto em Santos, que é perto, e um dizia: “não, eu não vou com vocês no ônibus, encontro vocês lá”.

A. M.: E como era a organização da Orquestra, digo a parte administrativa?



B. R.: Nós tínhamos praticamente uma administradora, tínhamos uma secretária, tínhamos um fiscal da Orquestra.

A. M.: Que fazia o quê?

B. R.: Fiscalizava o que entrava, saía

A. M.: Como se fosse um inspetor?

B. R.: Isto, um inspetor. Antigamente nós falávamos fiscal. Tínhamos dois montadores, porque os montadores tinham que ir na frente com o caminhão, e montar toda aquela parafernália. Eram praticáveis que nós levávamos, porque eu sempre gostei da orquestra em dois ou três planos, dois planos no mínimo. Então levava-se, num caminhão, os instrumentos de grande porte: a harpa, que era bem embalada, os tímpanos, os contrabaixos. Cada um levava o seu instrumento. Os contrabaixos, sim, ficavam em caixas. A administração era o quê? Quatro, cinco pessoas.

A. M.: E a administradora? Era responsável por salários, custos?

B. R.: É. Era um elemento de ligação com a Secretaria, também.

A. M.: E era uma pessoa escolhida pelo senhor?

B. R.: Não, era pela própria Secretaria. Eram pessoas que já tinham um cargo no Governo.

A. M.: Naquele período, então, nem pensar em gravação? Era uma coisa muito rara no Brasil, não?

B. R.: Pelo amor de Deus! Nada, nada, nada.

A. M.: A rádio transmitia algum concerto?

B. R.: Sim, sim.

A. M.: Qual rádio fazia isso na época?

B. R.: A rádio da própria cidade, sempre aparecia um locutor...

A. M.:...quando estavam no interior...

B. R.: ...é, no interior. Alguém queria apresentar. Praticamente quase sempre havia uma transmissão também pelo rádio.

A. M.: Aqui na capital, não?

B. R.: Aqui na capital não, nada, nada.

A. M.: E o público, como era? Tinha bastante público?

B. R.: Tinha, tinha bastante público. A gente via que efetivamente essa nossa peregrinação dava um bom resultado de público, e o pessoal do interior era rápido para essas coisas, para esse tipo de música. Aceitavam muito bem. Naquela época \_\_\_\_ não tinha nada, então era até um evento da própria cidade. Geralmente nós íamos às cidades, os prefeitos pediam a orquestra sempre para o dia do aniversário da cidade. A Festa da Cidade. Entre tantas comemorações, era o Concerto Sinfônico da Orquestra Sinfônica do Estado.

A. M.: E aqui na capital, como era a frequência?

B. R.: Boa, boa, porque primeiro de tudo, sempre foi grátis, não se cobrou nunca um tostão. Público bom, salas praticamente cheias.

A. M.: Vocês se apresentavam geralmente que dia da semana, aqui em São Paulo? Tinha um dia fixo?

B. R.: Não, não tinha um dia fixo.

A. M.: Pelo que eu vi aqui no programa o horário geralmente era às 20:30h?

B. R.: Isso, isso. Não tinha o problema que temos hoje de novela...

(*risos*)

A. M.:...trânsito, também.....

B. R.: Trânsito. Era uma beleza. Hoje em dia a TV nos prende muito, aliás, prende todo mundo. E como prende também hoje em dia a violência. Graças a Deus, eu me lembro que antigamente não tínhamos esse problema. Violência, assaltos.... Nada, nada. Era um tempo em que a segurança era tranqüila, nunca tivemos problema nenhum. Olha, lhe falo de um tempo em que à parte da orquestra, na minha juventude, antes que eu começasse a fazer isso, lembro que a gente encontrava com amigos, íamos para a cidade, ao cinema. Nossa diversão era essa. Comer uma pizza, e voltar às vezes às três, quatro horas da manhã para casa e perder o ônibus e irmos a pé para casa sozinhos. Me lembro de ter feito sozinho.... eu morava na Aclimação, eram cinco, seis quilômetros, não tinha mais ônibus, íamos a pé. Que coisa! Hoje você não pode sair para comprar cigarros, tem que ir de carro.... Bom, esse é outro problema, desviamos a conversa.

A. M.: Tanta coisa que eu quero perguntar, e provavelmente eu vá me lembrar depois.

B. R.: Pode me telefonar, ou vir outra vez aqui, não tem problema.

A. M.: E atraso de salários... o Governo pagava, tinha problemas de músicos proporem greves, ou todo mundo ficava com medo pelo militarismo?

B. R.: Podia ter havido algum atraso, mais coisa pequena. Quanto a isso não tivemos problemas dos piores. Se o salário atrasasse um pouquinho um ou dois meses, o pessoal esperava. E também era um tempo em que não se podia falar em greve.

A. M.: Algum músico preso, de esquerda, teve isso?

B. R.: Havia uma esquerda silenciosa, lógico. Nós sabíamos e a gente se controlava, mas não tivemos nenhum problema. Talvez na classe dos musicistas não teve problema, teve muito mais na classe teatral. Tivemos o nosso fiscal que era ativista mesmo de esquerda e dizíamos: “toma cuidado”, mas na orquestra não. Hoje o músico é muito melhor amparado. Em trabalho, em aperfeiçoamento. Hoje se tem uma *internet* à disposição. Não havia isto antigamente. Nós trabalhávamos às vezes para ouvir alguma coisa em disco de 78 rotações, que eram importados, que vinham de fora. Foi um período em que sofremos muito nesse ponto, mas enfim, demos um início. Ou bem, ou mal, foi colocada uma pequena pedra; se não foi um marco, foi uma pedra.

A. M.: Isso foi importante. E o senhor é italiano de nascença, não?

B. R.: É, sou italiano de nascença.

A. M.: E como foi sua formação musical?

B. R.: Eu estudei na Itália, eu tive como base o meu pai, que me deu as primeiras noções, e depois estudei harmonia com ele, que sabia muito bem. Ele também foi maestro na Itália. Sou diplomado em piano, lógico, e tenho uma formação um pouco da própria vivência, porque era difícil estudar antigamente.

A. M.: E o senhor então foi como pianista correpetidor no Teatro Municipal envolvido com a música lírica?

B. R.: Bastante tempo.

A. M.: E foi aí que o senhor começou a carreira de maestro?

B. R.: Depois disso.

A. M.: Foi daí que o senhor tinha ligação com o Guarnieri, com o Teatro Municipal?

B. R.: Isso, isso.

A. M.: Souza Lima....

B. R.: Com Souza Lima também. Eu me lembro que se passou uma coisa muito interessante: Souza Lima estava trabalhando na ópera *Madame Butterfly*, e estava regendo, regendo, e num momento ele disse: “Rocella, pega um pouco esse início do prelúdio do terceiro ato, que eu quero ouvir lá fora como soa a Orquestra”. Eu regi, me entusiasmei, não queria parar até que ele chegou: “não, não, está bom, obrigado”.

(risos)

Minha estréia como regente foi no Teatro Municipal, em 1954. Eu regi *La Bohème*, de Puccini. Eu tinha 18 para 19 anos.

A. M.: Bem novo.... O Souza Lima foi o fundador da Orquestra do Estado em '54. Mas depois houve uma interrupção anterior ao período que o senhor assumiu como maestro?

B. R.: Desse período de '54 eu não posso dizer nada porque eu não estava por dentro. Sabia que havia uma coisa para formar uma orquestra.... Quem pode lhe ajudar muito nisso é o violinista, o Natan Schwartzman, ele foi o *spalla* dessa orquestra.

A. M.: Da primeira?

B. R.: Da primeira orquestra. Se não foi o *spalla*, foi um dos organizadores bem acercado ao Souza Lima.

A. M.: Ele hoje mora em Campinas, se não me engano.

B. R.: Ah, ele mora em Campinas, não mora mais em São Paulo....

A. M.: Não, mas para mim é indiferente, é interessante mesmo que ele more em Campinas, eu iria lá...

B. R.: Ele pode lhe dizer alguma coisa. Eu não posso lhe dizer nada. Nem sei quanto tempo. Sei que foi pouco tempo, mas não sei quanto tempo. O Natan pode.... E seria o próprio Camargo, se estivesse vivo.

A. M.: Uma pena.... Cheguei a tocar com ele várias vezes. Estamos gravando todas as sinfonias dele hoje na Osesp, em CD. Todas as sinfonias, todas as obras, *Suíte Vila Rica*....

B. R.: Um grande musicista.... O Camargo, eu tenho muita saudades dele. Um que você talvez não tenha sabido: o Eduardo de Guarnieri.

A. M.: Eu sei da história dele.

B. R.: O Eduardo de Guarnieri é o pai do Gianfrancesco Guarnieri. A mãe do Gianfrancesco tocava harpa no Teatro Municipal. Era uma grande harpista. Ele chamava-se Elisa. Até tem um disco... eu fiz algumas gravações com ela.

A. M.: Esse Eduardo de Guarnieri não tinha parentesco com o Camargo?

B. R.: Nenhum, nenhum. Até os dois tinham uma certa.... rivalidade. Lógico, o Camargo sempre foi um inovador; já o Eduardo era mais tradicionalista e se dedicava muito à lírica. Mas foi uma pessoa que foi.... era um ativista de esquerda. Coisas que aconteceram que nem sei se é bom...

A. M.:... é interessante, porque faz parte da história.

B. R.: Ele dava muitos concertos no Teatro Municipal. Era um dos maestros contratados do Teatro Municipal.

A. M.: Tinha o Colacciopo\_\_\_\_\_

B. R.: É, o Colacciopo\_ veio depois. Belardi, Souza Lima,.... tinha um outro também, que era o irmão.... Altore, não sei como é que chamava. O irmão era diretor do zoológico, até pouco tempo atrás. Sabe o que chegaram a fazer com o Eduardo de Guarnieri , só porque ele pôs uma peça de Shostakovitch? Depois do concerto ele foi preso, porque estava tocando uma coisa russa.

A. M.: ...Soviética....

B. R.: Veja a que ponto.... Santo Deus!

A. M.: Um dos maiores compositores....

B. R.: Ele ia muito para a Rússia, reger. Mas só por isso... E eu conheço as pessoas que mandaram prendê-lo. Isso fica aqui.

A. M.: Eram as próprias pessoas do Teatro Municipal...

B. R.: É incrível, nunca me esqueço.

A. M.: Como era o ambiente na Orquestra Sinfônica Estadual? Era bom, amigável? Dos seres humanos a gente pode esperar de tudo...

B. R.: O ambiente era bom, era muito bom, porque não havia muitos destaques, era mais ou menos uma coisas equilibrada. Você sabe que quando há diferenças começam as desavenças.... Então era bom, o ambiente. Lógico que nós tínhamos músicos um pouquinho melhores. Mas quando há divergências drásticas nesse ponto, o ambiente se torna um pouquinho mais conturbado. Nesse ponto se vivia muito bem.

A. M.: E o senhor falou que depois da extinção da Orquestra em '67 o senhor ficou um pouco desiludido, o senhor até se afastou....

B. R.: Me afastei, continuo afastado até agora. Eu dou minhas aulas aqui de repertório lírico, fico um pouco em Santos, mas me desiludi.

A. M.: Mesmo a Orquestra, eu me lembro quando o senhor regeu, a convite do Eleazar, eu já era integrante da Osesp, mas depois... o senhor ainda não chegou a conhecer a nova Orquestra, reestruturada...?

B. R.: Não, não. Eu fui convidado naquela época para reger um concerto. O último foi.... Não foi aquele poema *As últimas cartas de Stalingrado*, de Alessandro Fuga? É uma coisa que eu gostava muito: é um poema, um trabalho muito bonito sobre as últimas cartas do cerco de Estalingrado, cartas mandadas pelos alemães para a família e que nunca chegaram.

Foi o último avião, e nunca foi entregue essa correspondência. Então foi publicado um livro, muito bonito por sinal, e esse compositor moderno, Alessandro Fuga, até por sinal coitado, ele morreu num sanatório, doença mental... Ele fez um belo trabalho, foram quatro cartas. Então, foi o último trabalho que eu fiz com a Orquestra Sinfônica do Estado quando foi o Eleazar, e acho que eu fiz a *Sinfonia Clássica* de Prokofiev, Alessandro Fuga e um concerto de Stravinsky para piano e orquestra,... um concerto só para sopros e piano. Quem era o pianista.... não me lembro....

A. M.: Brasileiro?

B. R.: Brasileiro.

A. M.: Roberto Szidon...?

B. R.: Não.... Não era um desses, era um novo....

A. M.: Maranca?

B. R.: Pietro Maranca! É isso mesmo. Está na ativa ainda?

A. M.: Não, ele faleceu. Ele era muito novo, faleceu de Aids. Eu trabalhava junto com ele na Unesp, na Universidade. Ele fazia também...

B. R.:...teatro....

A. M.:...propaganda....?

B. R.:...fazia. Eu fiz também....

A. M.: Qual era?

B. R.: A do Café Pilão, não lembra?

A. M.: Eu sabia que....

B. R.: Até os músicos diziam: “formamos uma Piloarmônica”....

A. M.: Em que ano foi?

B. R.: Ai, não sei. Acho que uns quinze anos atrás. Eu me lembro que eu trabalhava, e de repente começaram a me chamar para fazer essas coisas, acho que eu fiz umas três ou quatro. E ele fazia isso também, mas eu o conheci somente no concerto. Depois ficamos amigos. Ele morreu... Um choque!

A. M.: Muito novo... Acho que ele tinha 45 anos.

B. R.: Lembro-me desse último concerto: as *Cartas de Stalingrado*, Prokofiev, Stravinsky.... isto mesmo.... e não sei se foi uma abertura do Quarto Centenário de Camargo Guarnieri.... não, não... Não me lembro. Aliás, o *spalla* era o Ayrton Pinto.

A. M.: Foi nessa época, em 1990, provavelmente....

B. R.: Mais ou menos, mais ou menos.

A. M.: Nessa época ainda era Cultura Artística....?

B. R.: Isso mesmo, Cultura Artística. Pietro Maranca.... Trabalhamos nesse concerto, os dois.... Concerto bem difícil, bem complicado. Stravinsky....

A. M.: Vamos tocar a *Sagração da Primavera*.....

B. R.: Muito bonito....

A. M.: Tentando lembrar....

B. R.: Pode ser que eu esqueça de algum outro detalhe, mas agora não me lembro. Muito tempo. E depois é um tempo que eu abandonei, larguei, nem revi mais os programas, nada.... Sabe quando a gente larga? Parece que a gente faz força para esquecer.

A. M.: Mas era muito porque acabou de um jeito muito triste....

B. R.: É, você praticamente é enxotado de casa: “chega, não volta mais, chega, acabou”. Sem nenhuma satisfação, sem....

A. M.: E nessa época o Gilberto Siqueira já tocava na orquestra, trompete? Ou ele entrou só na outra fase? Acho que foi depois que ele entrou....

B. R.: Não me recordo. Tivemos a primeira fase, no início, em que foram acoplados alguns músicos do Teatro Municipal; depois eu desfiz tudo, ficamos com o que nós tínhamos; aí conseguimos outros músicos, seria uma terceira fase. Quando quis fazer uma coisa um pouquinho melhor não tinha mais dinheiro, enfim, logo depois acabou a Orquestra.

A. M.: A primeira fase se iniciou em '64?

B. R.: Sessenta e quatro. Apesar que está escrito aqui que a lei é de 1965, mas '64 foi um período experimental, até que veio a lei em '65.

A. M.: O senhor tem algum documento, fora os programas da Orquestra?

B. R.: Nada, nada.

A. M.: Algumas fotos?

B. R.: Ah, fotos eu tenho sim, tenho bastante fotos. Só que nem me lembrei das fotos. Deixe ver uma coisa, dá licença....

....Pronto! Isso foi um concerto, acho que foi o primeiro concerto. Vê se conhece alguns colegas aí....

A. M.: Cleon....

B. R.: Isso no Teatro Municipal.... Aqui foi no Círculo Militar. São pequenas fotos, acho que eu devo ter as outras. Se tivesse me avisado antes... Concerto que a gente fazia fora, ao ar livre, na concha acústica....

A. M.: No Pacaembu?

B. R.: Não, nas cidades fora, essa parece que foi Amparo, alguma coisa assim.

A. M.: Esse *spalla* quem é?

B. R.: Jorge Gilberto Esquerdo.

A. M.: De onde ele era?

B. R.: Espanhol.

A. M.: O senhor teve aula de regência, de técnica, com quem?

B. R.: Com papai, com meu pai. E um pouco, naturalmente, também com a própria vivência.

A. M.: Mas com os maestros da época, com Souza Lima?

B. R.: Com Souza Lima, mas mais foi o Eduardo

A. M.:.....de Guarnieri.

B. R.: Esse era os cinemas das cidades. Este foi no Teatro de Bogotá. É a orquestra de lá, eu fiz temporada na Colômbia... é, estão misturadas aqui. Tem muita coisa. Aqui tem um concerto que foi feito no Ginásio do Pacaembu. Pronto, olha aqui..... Esse era o deputado...

A. M.:.... Juvenal....

B. R.: Isto. Quem está aqui não sei, era a esposa do Governador... Esse é o Nagib Elschmer\_\_\_\_. Eu guardei muita coisa, lógico. O pessoal dos sopros aqui, em algum concerto, está tudo misturado. Aqui os contrabaixos.

A. M.: O senhor lembra quem é esse contrabaixista?

B. R.: Deve ter o nome, o primeiro contrabaixo.



A. M.: O Gallardi está aqui, o Alvarenga, seu João....

B. R.: Ah, está vendo....

A. M.: Conheço algum....

B. R.: Isto é outra coisa... Eu devo ter uma caixa só da Orquestra Sinfônica Estadual.

A. M.: Deve ser o Palácio Dos Bandeirantes....

B. R.: Olha o Bellardi, aqui, olha.... Lembra do Bellardi? Conversando comigo....

A. M.: O senhor e quem mais? Quem era esse rapaz?

B. R.: Não, não, não era ninguém. Este aqui é o concerto que foi feito com o Gonçalves....

A. M.: Ah, aquele programa que o senhor me mostrou, para o Castelo Branco...?

B. R.: Isso, isso. E tem uma foto do Castelo Branco também. Lembra do Gino Alfonsi. Mas não era da Orquestra.

A. M.: E essa aqui, que tinha até uma autoridade, que eu pensei que fosse no Palácio Bandeirante?

B. R.: Essa aqui, isso mesmo.

A. M.: É inauguração do Palácio?

B. R.: Nossa! Mas que olhos! Foi, justamente. Então deixa eu passar um pouquinho mais devagar. Aqui são óperas; aqui deve ser um concerto.... sim, é a Orquestra Sinfônica do Estado, alguma coisa em alguma cidade. E geralmente era em cinema.

A. M.: Dois de setembro de 1967

B. R.: Mas não se sabe em que lugar.

A. M.: Mas tem a data aqui, já é muito.

B. R.: Esta aqui é aquela fotografia do Pacaembu. Aqui o pessoal da Ultragás....Acho que já tem aí....

A. M.: Mas é a Orquestra do Estado?

B. R.: É a Orquestra do Estado, sim...

A. M.: Aqui deve ser ao ar livre também. Ah não, é um teatro, só que está escuro.

B. R.: Deixa ver uma coisa....

A. M.: É a mesma foto. Deve ser no interior.

B. R.: É em cinema...

A. M.: Porque está improvisado....

B. R.: Era difícil encontrar um lugar lá.

A. M.: Aqui devem ser uns amigos seus.

B. R.: Isso em Curitiba, uma temporada lírica que eu fiz em Curitiba. Esta é uma foto que eu não me lembrava mais. Foi o meu *debut* do Teatro Municipal, quando eu regi pela primeira vez, a Orquestra do Teatro Municipal.

A. M.: A primeira vez...?

B. R.: Sim, a primeira vez. Em '54. Não, minto, '58, foi. Tinha 22 anos. Não, não, '58.

A. M.: Água Tônica aqui da Antártica.... É histórico.....  
(*risos*)

B. R.: Alguns concertos também eu regia de *summer*....

A. M.: *Smoking*....

B. R.: Está foi dos músicos em Urubupungá.

A. M.: Músico da Osesp? Ah, o contrabaixo...

B. R.: É, vê se reconhece. Eu estou aqui. Renato Calchiori, me parece que é esse o trombonista, olha o Copolla aqui atrás.

A. M.: Esse aqui é o Copolla?

B. R.: Aqui em clubes.... Acho que foi Tênis Clube.

A. M.: Tênis Clube de onde?

B. R.: Aqui de São Paulo, no Tênis Clube.  
Isso aqui é ópera. O Tênis Clube. Eu estou de *summer* aqui. Aqui em outra cidade também. Teve um tempo em que eu aboli a casaca. Chega de casaca, me achava tão empavonado às vezes, em praça pública de casaca, o que é isso?  
A inauguração do Teatro, do Palácio do Governo.....

A. M.: Quem era esse senhor aqui?

B. R.: Difícil agora.... Mas tenho que ter aquela fotografia....

A. M.: O senhor lembra quando foi aquela inauguração do Palácio?

B. R.: Sim, você tem o programa aqui.

Aqui é o Teatro Coliseu, não, o Teatro Municipal, uma ópera.

Aqui um concerto no Circolo Italiano. Fizemos tudo Respighi. Teve uma solista também; fizemos um poema dele, agora me esqueço o nome.

Aqui é o teatro Municipal de Caracas.

Aqui jurado de Escola de Samba; jurado, não, presidente. Isso me dava um trabalho.

Isso aqui em Santo, esse era o prefeito, General Bandeira Brasil, que me contratou lá em Santos.

Isso foi uma batuta que me foi dada pela Companhia Ultragás. Ela tinha sido feita para ser entregue ao maestro Toscanini quando viesse aqui ao Brasil, e ele não veio. Então parou num antiquário, e a Companhia Ultragás comprou e me deu de presente porque eu era também da Companhia Ultragás, fazia o Coral, fazia concertos lá.

Olha, outro do Palácio do Governo....

A. M.: O Governador está em qual lugar aqui?

B. R.: Bem na frente, ele e a Dona Leonor. Eu devo ter fotos maiores.

A. M.: É possível ampliar.

B. R.: É, mas eu tenho outras caixas. Alguns concertos também, conchas acústicas fora, de outras cidades. Aqui, da Orquestra Sinfônica do Estado é pouca coisa. Mas eu devo ter bastante material.

Aqui a televisão.

Esse sim é Santos, mas a Orquestra Sinfônica do Municipal. Isso é a *Bohème*.

Aqui deve ser mesmo o Círculo de Tênis.... Devo ter bem mais.

A. M.: As do Estado, eu estava vendo. Hoje em dia tem técnicas. O pessoal faz cópias muito boas.

B. R.: E eu tenho aquela fotografia também que está no quarto.

A. M.: Aquela é uma bonita foto se o senhor tiver. Mas eu copio e devolvo para o senhor.

B. R.: Eu vou dar uma procurada, se eu achar alguma coisa interessante....

A. M.: Porque mesmo essas são muito interessantes já....

B. R.: Um histórico... É uma pena porque eu sou um pouco desleixado, não punha nada atrás. Pegava as fotografias.... podia ter escrito.... Nada.

A. M.: Mas qualquer hora eu vou pedir emprestadas para o senhor.

B. R.: Vou dar uma olhada, porque ainda estou em fase de colocar tudo em ordem....

A. M.: Mudou recentemente, não?

B. R.: Olha como está aqui.... Partituras.... Mudei agora, praticamente, um mês e meio.

A. M.: Mas ótimo, para mim já foi tanta coisa importante da história da Orquestra.

B. R.: Se lembrar alguma coisa, passa por aqui.

A. M.: Eu vou,ligar para o senhor de novo, para ver quando podemos ver as fotos, emprestar alguma para copiar.

B. R.: Sim, não tem problema, eu vou até separar agora.

(Falha na fita ou desligamento)

B. R.: musical(?). Eu vou lher ser honesto: eu fui assaltado oito vezes. Eu estou com uma síndrome de pânico, eu não posso sair de noite. Oito vezes.... Vivo com medo, ando de carro....

FIM DA FITA

**ENTREVISTA COM JOHN NESCHLING (SUJEITO 4)**

28 de março de 2005 (Curitiba)

A. M: Fale sobre sua experiência pessoal como maestro da Osesp.  
Gravando, testando para a entrevista com John Neschling.

J. N: Quanto eu tempo eu tenho para falar?

A. M: Você fala o tempo... (*risos*)

J. N: que eu quiser...

A. M: ...que você quiser. Fique à vontade que eu tenho umas fitas...

J. N: Eu venho pensando nessa história de maestro da Osesp há muito tempo porque eu sinto que essa relação é muito dinâmica, muito mais do que eu pensava. Ela se transforma constantemente: a relação maestro-orquestra vem se transformando enormemente nesses oito anos. Como é a primeira vez que eu também tenho uma experiência dessa natureza, ou seja, da criação de uma orquestra praticamente nova, que eu comecei do zero, não é como você chegar em Bordeaux, ou chegar em Palermo ou chegar em Saint Gallen e encontrar uma orquestra pronta e você já pegar uma orquestra com seus vícios e suas qualidades. Esta aqui era uma orquestra que tinha vícios e qualidades mas eles foram praticamente postos de lado para a gente começar outra vez, inclusive porque não havia nenhuma jurisprudência quanto à criação de uma orquestra dessa natureza no Brasil. Então, para mim também foi uma coisa nova para eu poder desenvolver essa relação quase que familiar com uma orquestra. A diferença entre Osesp e as outras é basicamente essa, ou seja, da minha relação com a Osesp, é basicamente essa. A minha relação com a Osesp ultrapassa de longe a relação que eu tive com qualquer outra orquestra, e ela vai praticamente se aprofundando a cada mês, a cada ano, a cada nova experiência, e isso não é jogo de palavras, isso é a realidade. E eu sinto isso inclusive na música que nós fazemos, eu sinto isso na reação dos músicos comigo na música.

Pequeno exemplo disso é que no outro dia, fazendo a *Vida de Herói*, nessa última vez agora, eu tinha tido reuniões e reuniões e reuniões até a hora do ensaio, e cheguei no ensaio um pouco desconcentrado. Quando você faz uma reunião até 13:55 e começa o ensaio às 14:00, às vezes você está ainda com a reunião na cabeça., e eu cheguei desconcentrado, e eu senti imediatamente que a orquestra desconcentrou comigo. Então é uma coisa impressionante, porque parecia que a orquestra reagia simbioticamente à minha desconcentração, e eu imediatamente reagi à essa desconcentração da orquestra sendo... querendo da orquestra que ela se concentrasse, e virei para a orquestra e falei “não pode”, e enquanto eu falava para a orquestra que não podia, eu me dava conta que eu estava falando para mim mesmo que não podia, que não era possível ensaiar desconcentrado assim. E essa bronca, pseudo-bronca que eu dei, na verdade serviu para eu me concentrar, e a orquestra imediatamente se concentrou comigo. Então eu senti que há uma simbiose verdadeira entre eu e a orquestra que não existiu nunca entre eu e qualquer outra orquestra. E essa simbiose é muito perigosa, porque ela ultrapassa o que um maestro normalmente pode fazer com uma orquestra, ou deve fazer com uma orquestra. Ela é muito boa em certas coisas e é muito perigosa em outras coisas, porque ela cria uma interdependência às vezes que você até pode confiar numa

interdependência que não funciona sempre ou funciona mal muitas vezes. Essa é uma coisa que vem me ocorrendo muito ultimamente, essa relação especial que eu tenho, que faz com que eu me permita coisas com a Osesp, em todos os sentidos, que eu não me permito com outras orquestras. Ou que não me permita coisas com a Osesp que eu me permitiria com outras orquestras, em todos os sentidos. Mesmo no sentido de agressividade, no sentido de carinho, no sentido de amizade, de contato, de buscar certas intimidades que eu jamais buscaria com outras orquestras e com essa orquestra eu busco, não porque eu quero mas porque faz parte da minha relação com essa orquestra.

A. M: Uma relação antiga, até, com vários membros...

J. N: Eu estou falando com a Osesp...

A. M: ... como instituição.

J. N: ...com a instituição Osesp. Com os músicos eu nem posso falar. Com você eu tenho uma relação de trinta anos, é diferente; com o Roberto eu tenho uma relação de trinta anos, com muitos dos músicos da orquestra eu tenho uma relação de décadas. Mas mesmo com a instituição Osesp eu tenho uma relação mais velha já, porque já regi a Osesp antes. Na verdade, se você me perguntar, eu não considero essa a velha Osesp, embora ela seja a velha Osesp, mas eu não consigo ver muitos pontos de contato entre esta Osesp e a outra Osesp. A não ser os poucos músicos, poucos que ainda sobram da velha Osesp. Deve ter uns dez por cento, só, mais não. Acho que não tem muito mais que dez por cento. Se você pensar nas cordas, quase não tem mais ninguém da velha Osesp.

A. M: Tem mais que dez por cento.

J. N: Tem?

A. M: Tem. Deve ter uns trinta músicos da estrutura antiga. Quarenta e sete que ficaram, desses alguns já saíram, mas deve ter uns trinta músicos, acho que uns vinte por cento...

J. N: Vinte por cento da orquestra ainda é... Qual é o tempo que eles ficaram...?

*(falam um pouco juntos)*

J. N: Falando da velha Osesp como instituição; músicos que passaram de uma instituição, de uma fase para outra. Mas mesmo com esses músicos, e mesmo com vocês, com os que eram da velha Osesp, que é o seu caso, eu sinto que há uma relação completamente diferente. Não era possível trabalhar com a velha Osesp como nós trabalhamos agora, quer dizer, não era possível pensar num concerto em que se fizesse *Helden Leben* e Segunda de Brahms, na mesma noite.

A. M: Mesmo o *Vida de Herói*, o Gilberto me contou uma vez que ele conversando com o Eleazar que o Eleazar falou que gostaria de alguma vez fazer o *Vida de Herói*, “mas se eu vou fazer...” e ele começou a citar alguns nomes: “Não dá, porque esse instrumentista não vai conseguir tocar, aquele não vai conseguir...”. E aí desistia.

J. N: Desistia, claro. E agora \_\_\_\_\_ e *Vida de Herói* é comum.

A. M: Abertura de repertório.

J. N: É. E ele nunca chegou a fazer?

A. M: Não. Eu fiz vários poemas sinfônicos do Strauss, mas...

J. N: *Helden Leben* não. Diversas outras peças que fazemos agora a gente não fazia ou fazia muito mal ou não conseguia fazer. Os Mahlers foram feitos, mas de que forma... Em suma... todas as sinfonias de Mahler foram feitas, mas de que formas foram feitas... Eu me lembro de uma Nona Sinfonia de Mahler que eu fiz com vocês que não se compara à Nona Sinfonia que nós fizemos.

A. M: Não tem o que comparar....

J. N: Mas tudo é incomparável. Eu acho difícil traçar paralelos entre esta Osesp e a outra Osesp, a não ser o nome. Eu mesmo me surpreendo hoje em dia com a..... Eu não sabia quando a gente começou que você foi um dos responsáveis pela minha vinda, que você insistiu muito para que eu viesse...

(risos)

Eu não queria, eu me lembro dos telefonemas inúmeros que você dava para a Europa, pedindo para ao menos eu considerar a hipótese, porque eu não estava querendo nem considerar a hipótese. Eu não sabia no início, não tinha a menor idéia de quão longe eu poderia ir. Tanto que no início eu não abri mão de nada na Europa porque eu não sabia até onde eu poderia ir com a Osesp. E à medida que eu estou notando e ainda noto que a estrada praticamente não tem fim, nós podemos ir ainda muito mais longe do que fomos... Tem uma série de coisas que eu noto, por exemplo: quando eu cheguei (agora são oito anos, quase) a orquestra era praticamente oito anos mais nova. Os músicos que chegaram regulam na idade mais ou menos com os que tem. Então com a exceção de alguns mais velhos como o Gilberto, do Lev, da Léa, a maioria dos músicos tinha entre vinte e trinta. Talvez a idade média estivesse entre 28 e 29, da orquestra. Agora a idade média chega a 34, já.

A. M: Maturidade....

J. N: É, a maturidade vem também não só pelo fato das pessoas tocarem juntas mas porque a orquestra era muito jovem, e isso traz vantagens e desvantagens. Por um lado a orquestra está crescendo junta. Eu vejo, por exemplo, você e o Joel. Vocês são outros oboístas do que eram seis anos atrás. Têm uma experiência, uma maneira de encarar uma peça nova muito diferente do que era há seis anos atrás.

A. M: Sem dúvida. A rotina...

J. N: A rotina que a gente tem hoje em dia de a cada semana fazer uma peça difícil e se preparar e afinar, a rotina de afinação... Eu estava notando, por exemplo, ontem durante o concerto, ainda: eu via que nos primeiros três anos da Osesp, a cada concerto eu tinha medo dos erros, porque aconteciam erros, aconteciam erros sempre. A cada concerto aconteciam erros. Os erros eram os mais diversos, porque não eram erros de técnica, eram erros de concentração: a orquestra não tinha ainda capacidade para ficar duas

horas sentada tocando sem errar. Era como uma criança, um jovem que toca muito bem piano mas que não tem ainda a capacidade de fazer um concerto inteiro sem se desconcentrar. Agora, quando acontece um erro eu fico arara da vida, porque não precisa acontecer mais. Então ontem, se acontecem duas ou três entradas que não são mais as entradas que eu desejava, eu já fico danado. Antigamente um concerto como o de ontem era uma exceção, não era possível fazer *Helden Leben* e Segunda de Brahms. Eu me lembro concertos em que eu fazia, uma vez Beethoven, em que sempre acontecia alguma coisa no meio. Os músicos individuais erravam. Havia erros de fagote, erros de oboé, erros de flauta, erros... Hoje em dia não existem mais esses erros e os erros são muito mais criticados por nós próprios. Hoje em dia um erro nosso cria muito mais tensão e desagrado na própria orquestra do que criava há seis anos atrás. Há seis anos atrás a gente estava acostumado a errar, então a gente errava e ficava um pouco desconcentrado, mas isso não... a gente achava que eram coisas da vida. Hoje em dia eu vejo... o Joel no começo do Brahms entrou meio compasso antes e ficou arrasado porque entrou meio compasso antes, o que era perfeitamente normal há seis anos atrás. Essas coisas demonstram o crescimento da orquestra. A capacidade de afinação que a orquestra tem hoje em dia que não tinha há seis anos atrás. Não é que a orquestra hoje em dia tenha chegado a um nível de afinação ideal, mas a capacidade que ela tem de afinar hoje em dia é muito maior. E isso me dá esperanças de que daqui a seis anos ela afine muito melhor.

(risos)

Me dá esperança também de que daqui a seis anos se ouça mais. Esse trabalho que eu faço constantemente de dizer para os músicos se olharem entre si, porque isso não existia antigamente na orquestra; não existia. Ainda é complicado, ainda assim tem alguns músicos que não olham, e eu estou sempre insistindo “olhem-se, olhem-se, olhem-se, olhem-se” para tocar junto, e isso melhorou muito o som das cordas da Osesp; o trabalho com arcadas, que ainda não é o trabalho ideal, mas já está muito mais desenvolvido...

Então é isso, essa intimidade quase exagerada que eu tenho com a Osesp leva a vantagens enormes e a desvantagens muito claras, porque cria uma familiaridade que às vezes... no fundo, eu acho que na balança as vantagens são muito maiores que as desvantagens. Eu acho que a gente conseguiu fazer muito e vai conseguir fazer muito. Ao mesmo tempo, enquanto houver confiança dos dois lados, que é a coisa mais importante, enquanto os músicos tiverem confiança em que o maestro está fazendo algo para o bem da orquestra, e o maestro tiver confiança que a orquestra está fazendo o melhor que pode, que não há grupelhos... isso é a coisa que estraga.

O caminho nessa orquestra ainda é muito longo, primeiro pela própria idade da orquestra. Eu acho que essa orquestra quando tiver quarenta anos de idade média vai estar muito melhor do que está hoje. O ideal será daqui a seis anos, daquei a seis anos a gente vai atingir uma espécie de “Primeiro Olimpo”, eu acho. Seria minha idéia, aos quarenta. Depois ela vai decair um pouco, porque alguns músicos vão ficar mais velhos, e aí nós vamos, ao contrário, ter que renovar. Neste momento eu procuro um músico até um pouquinho mais velho para trazer uma espécie de pilastra para a orquestra que você sabe que falta, você sabe como é importante o Lev\_\_ na orquestra. Aqui entre nós, por mais defeitos que ele tenha como violinista é importantíssimo que ele sente ali, naquele lugar; é importantíssimo que a Léa esteja ali sentada ali, nos segundo violinos, por mais que ela não esteja à altura mais dos outros. Mas é importante que o Bráulio sente nos violoncelos, porque são posturas mais velhas e mais maduras. O Gilberto... Então eu acho que essa orquestra vai atingir um nível que eu chamaria o “primeiro zênite” daqui a seis anos. É a minha idéia, se nós continuarmos juntos, trabalhando nesse ritmo que



nós estamos aqui, eu acho que daqui a seis anos a gente vai atingir um primeiro Olimpo. Depois vamos ter que partir para a outra fase que é a fase de renovação, já, porque o Gilberto vai estar já com sessenta, sessenta e pouco, a Dona Léa terá já saído,... Aí vai mudar outra vez. Eu talvez saia também... Aí a orquestra vai ter que se reformular, e tenho certeza que a relação dessa orquestra com o próximo maestro vai ser completamente diferente. Completamente diferente, porque ele já vai chegar com uma orquestra pronta, que tem expectativas claras, que tem uma tradição clara, que exige claramente, que não aceita.... porque essa orquestra não vai aceitar de um outro maestro o que eu faço. Não pode, porque nós temos uma relação especial, é fruto de uma relação especial. A orquestra releva uma série de coisas em mim que não vai relevar em outros, e espera uma série de coisas que eu tenho que o outro não terá. Então vai ser duro, o segundo vai ser muito duro, o segundo regente vai ser muito duro. O quarto já talvez não seja mais tão duro, porque aí já entra numa relação automática de orquestra profissional como Palermo, como Saint Gallen, que eu estava te dizendo. Aí você já chega e encontra uma orquestra pronta, uma administração pronta, um programa pronto, uma tradição de viagens e discos; tudo pronto, e você assume e faz bem ou faz mal. Mas o próximo vai ser muito difícil, porque o próximo vai ter que substituir o pai, e a orquestra vai ficar órfã, disso não tenha dúvida nenhuma: vai haver um sentimento de orfandade aí.

A. M: É; provavelmente ele vai pegar ela adolescente para começo da juventude. \_\_\_\_\_

J. N: Eu acho que a orquestra teve, por incrível que pareça, momentos de adolescência: aquele famoso momento de quatro anos atrás, aquilo foi um momento de crescimento da orquestra, porque foi uma tentativa quase adolescente de dizer “aqui quem manda sou eu, e eu quero ter minha própria forma e personalidade, a orquestra somos nós”. Uma tentativa vã e boba de fazer, porque estamos chegando no mesmo ponto agora sem ter que passar por cisões nem por confrontamentos especiais. A confrontação entre a Associação e a administração só traz desvantagens para os dois lados, e nós estamos conseguindo chegar ao mesmo ponto que nós queríamos chegar com entendimento.

A. M: Negociação....

J. N: Com negociação. Evidentemente que a negociação pressupõe posições diversas, se não, não há negociação. Os músicos sempre terão, em última análise, posições diversas da administração, ou diferentes da administração. Podem ser coincidentes em certas coisas, mas serão certamente divergentes em outras. Tanto que eu acho que a maturidade da orquestra também vai ser essa. Está sendo muito mais madura hoje em dia, porque ela participa inclusive ativamente no movimento de OS, que antigamente ela não participava. Ela hoje em dia participa com membros da Associação no Conselho da O.S., e muito mais ativamente do que se pensava. Então eu acho que a orquestra passa por uma infância, adolescência, por maturidade. Agora eu disse isso para a Orquestra, não sei se você estava no ensaio em que eu falei. Acho que eu tinha chegado de Astúrias, que eu cheguei na semana passada, tinha lá: “95 anos da Orquestra de Astúrias. Bem-vindo à 95<sup>a</sup>. Estação”. E eu fico pensando: “Meu Deus, nós estamos na oitava!”. Estamos começando a oitava, acho que nem é a oitava, é a sétima inteira....Ah! ’98 foi a primeira inteira....

A. M: É, inteira.

J. N: Esta é a oitava que nós estamos começando agora, temos sete, oito anos. Então é uma coisa do outro mundo, a gente conseguir atingir esse nível de maturidade, esse nível de excelência com sete anos de trabalho. É impressionante! Contando ninguém acredita, porque a maioria das orquestras européias e americanas tem cinquenta no mínimo. Esta também tem cinquenta, mas eu repito, acho que o nascimento desta Osesp foi em '97. Inclusive porque parte da orquestra foi renovada.

AM: Fora que houve interrupções nesses cinquenta anos.

J. N: Houve muitas, houve duas interrupções grandes. Mas houve, digamos assim, um momento longo de Eleazar. Vinte anos de Eleazar em que ela funcionou ininterruptamente. Mas eu me pergunto se esses vinte anos são a mesma a orquestra. Não havia ponto de contato com o que há hoje. Quando eu vejo na linha do tempo da Orquestra no nosso *site* novo as fotos dela ensaiando no restaurante, tocando no Copan e coisas assim, não vejo muita similaridade no que nós fazemos hoje... inclusive em número de ensaios, ensaios de manhã e de tarde, dedicação exclusiva, dos salários, é completamente diferente tudo. Então eu acho que é isso, acho que a minha relação com a orquestra, assim como a relação de um parente, se desenvolve, à medida que muda minha relação com meus parentes, vai ficando mais velho, o filho fica mais velho, o pai fica mais velho, o irmão, a irmã ficam mais velhos, da mesma forma minha relação com a orquestra sofre essas modificações. Mas acho que ela também se aprofunda cada vez mais: os irmãos de oito anos têm uma relação, os irmãos de trinta têm outra relação, para bem e para mal. Entram outras coisas: entra inveja, entra ciúme, entra amor, entra briga. Com oito anos não tem nada disso, é uma inconsciência total a relação, e à medida que o tempo vai passando essa relação vai se desenvolvendo e se enriquecendo e vai ficando mais difícil e mais fácil. É um conhecimento maior; alguns irmãos se separam, algumas famílias se separam e acabou-se, outras ficam e são cada vez mais unidas. Eu acho que a minha relação com a Osesp já esteve muito mais periclitante antes do que ela está hoje; já teve momentos em que ela podia estragar, podia tranquilamente ir para o brejo. A gente conseguiu se sobrepor a momentos difíceis e acho que hoje em dia ela está mais estruturada, mais calma; eu tenho ao mesmo tempo uma relação mais íntima e mais distanciada, não é verdade? Isso sem gostar menos, acho que até gostando mais, gostando mais da orquestra e dos músicos individualmente eu consigo ter uma relação mais distanciada, porque eu assumi também a direção executiva, então eu preciso....

AM: É complicada também essa relação ...

J. N: ...maestro...

AM:... é importante que seja, que se mantenha uma distância, porque as pessoas misturam um pouco.

J. N: É uma relação de trabalho, mais do que uma relação de trabalho. É uma relação de autoridade. Trabalho, autoridade, hierarquia que não dá para negar. Isso também faz parte da minha evolução com a Osesp. Nós todos estamos mais velhos. Quando eu cheguei... você tem quantos anos agora?

AM: Quarenta, vou fazer 41.

J. N: Você tinha 32. Você com 32 anos é muito mais filho do que um de 41. Aceita muito mais lideranças e autoritarismos do que um de 41. O de 41 diz : “Espera aí, calma, tenho 41 anos, tenho filhos...”. É outra relação, e isso acontece na orquestra também. Uma orquestra que tem zero, que está começando, como aquela que estava começando e que não sabia nem a hora que começava e nem a hora que acabava o ensaio, não tinha consciência que tinha direitos e que tinha deveres, não tinha consciência de nada.... No início a Osesp era um grupo de pessoas: alguns tinha consciência, um grupo do qual você fazia parte, que era o grupo que segurou junto aqueles músicos e que batalhou pela mudança de fase, da transformação, mas a grande maioria daquele povo chegava lá para ensaiar, tocava melhor ou pior, mas chegava lá para ensaiar, e não sabia dos seus direitos, às vezes extrapolava dos seus direitos como é o caso da Andréia, extrapolava dos seus direitos... eu me lembro quando a Andréia chegou dos Estados Unidos, ela queria tirar fotografia comigo. Ela chamava: “ô maestro, vem cá tirar fotografia”. Era uma espécie de deusinho que estava aí, e três anos depois era o tirano. Então essas coisas fazem parte do desenvolvimento e da relação do maestro com a orquestra. Eu acho que aquelas pessoas que em '97, o nosso caso, éramos mais consciente do que estavam fazendo, mantivemos uma relação parecida nesses sete anos, porque desde o início tínhamos uma relação nesse sentido. Mas aqueles que eram completamente alucinados, que não sabiam de nada, ou adoravam, amavam, ou odiavam e levou tempo para que essa coisa se sedimentasse de alguma forma, para mim também. Acho que isso é muito importante para a gente pensar.

AM: E como foi pensar desde que você chegou aqui na Osesp, ou antes ainda, quando o Marcos Mendonça, o Secretário, entrou em contato com você? Foi uma história interessante essa trajetória....

J. N: A história foi o seguinte: no fundo a trajetória foi um pedido do Covas e do Marcos,mas mais do Marcos do que do Covas porque naquela altura ainda o Covas não estava nem aí, para que eu assumisse uma orquestra na qual o Eleazar ainda era chefe.

AM: Ele estava bastante doente nessa fase.

J. N: Você me telefonou quando a coisa estava bastante já desandada.

AM: Ele tinha falecido...

J. N: Não, não. Ele não tinha falecido ainda. Ele estava mal, mal, e você me disse: “vai acontecer alguma coisa aqui e tem muita gente atrás do negócio, era bom você...”

(risos)

É.... porque havia uma guerra na verdade. Eu nem sabia que existia essa guerra, mas havia uma guerra nos bastidores: quem é que vai assumir a Osesp. Aliás, eu não entendo essa guerra porque a Osesp não era nem digna de ser assumida naquela altura. Se nessa altura um daqueles assumisse ela ia ficar igualzinha.

AM: É, ia continuar, sem dúvida.

J. N: Eu, naquela altura, quando você me telefonou, em primeiro lugar eu disse: “eu quero esperar o desenlace, eu não sou coveiro de ninguém. Não posso assumir nada, nem quero assumir nada”, porque inclusive o Eleazar me telefonou, ainda pouco antes de morrer, me convidando para reger uma Sinfonia de Bruckner”. Eu disse: “olha,

Eleazar, eu não faço Bruckner”, até hoje não faço. Ele queria que fizesse a Nona de Bruckner e *O Guarani* com o Plácido Domingos. O Eleazar me telefonava, muito doente, e eu não queria reger a Osesp, eu não tinha nenhum interesse em vir reger a Osesp, nem como convidado, quanto mais como chefe. Então quando você me dizia: “por favor, venha ao menos conversar”, eu realmente não tinha muita vontade e disse “não” nas primeiras vezes, para você e para o Secretário. A última vez que eu disse que não foi quando ele me telefonou e eu estava no Rio passando férias, tinha seis semanas no Rio, que são as seis semanas de férias da Europa, e aí ele me telefonou e eu disse: “Não vou nem a São Paulo. Se quiser, você vem ao Rio, vem aqui em casa, eu convido, vamos conversar, mas eu não vou a São Paulo, não tenho nenhum interesse”. Quem tinha feito a intermediação era o Hugo... que pouquíssimo tempo depois teve um ataque e ficou paraplégico.

AM: Ah, eu me lembro, o Hugo Heise. amigo do Tibiriçá e do Marcelo Romoff

J. N: Eles tinham também uma firma de produção primeiro e depois acabou. O Hugo foi quem me propôs para o Marcos, porque o Marcos também não sabia. E o Marcos foi com o Hugo lá em casa ainda.

AM: No Rio?

J. N: No Rio, eu morava na Barra. Eu estava embarcando para a Europa dois dias depois. O Marcos foi lá e me falou: “Nós queríamos convidar, o que você faz?”. Eu falei: “Eu não posso fazer isso. Não tenho condição de largar, sou diretor de dois teatros”. Naquela altura eram dois teatros na Europa. “Não tenho condição de largar para vir fazer um trabalho que eu sei como é que vai ser, não pode.....”.

AM: Você não conhecia o Marcos naquela época...?

J. N: Mas conhecia a orquestra e conhecia São Paulo. E sabia que a orquestra não tinha sede, a orquestra não tinha músicos, tinha músicos que ganhavam pessimamente mal, que estavam totalmente desprestigiados, que o governo não dava para eles nenhum tipo de infra-estrutura, não programava uma temporada como tinha que ser, não ensaiavam como devia ser. Sabia de tudo isso e disse: “Não me interessa participar desse projeto assim”. E disse ao Marcos: “Marcos, olha aqui, por descargo de consciência e por dever civil eu vou voltar para a Europa e vou mandar um fax para você com as condições que eu acho que um maestro deveria pedir – não eu, mas alguém deveria pedir para reestruturar essa orquestra. O que é que orquestra precisa? Vou te mandar uma fax com as necessidades que uma orquestra tem. Você não tenha o menor problema em me dizer não porque eu sou brasileiro, tenho cinquenta anos e sei perfeitamente o que este país pode me dar e já vivi o suficiente para ouvir. Não precisa nem me dizer não, só receba isso como dever cívico meu para contribuir porque eu trabalho com orquestras e eu sei como se faz uma orquestra”. Me mandei, sentei lá, me lembro que eu morava numa casa em Saint Gallen que dava para um jardim, que tinha uns veadinhos que apareciam, tinha um bosque...

AM: Perto do lago...

J. N: Perto do lago, naquela casa maravilhosa. Meu estudio dava para um bosque enorme. Os veados vinham comer na porta de casa, era uma coisa idílica. Era diretor de

um teatro que me dava bastante para viver, muito mais do que eu queria, tinha muitos concertos fora, não estava nem um pouco interessado. Sentei lá, naquele parque maravilhoso, disse: “Vou mandar essa... fazer esse desencargo de consciência, vou mandar essa carta para o Marcos”. E mandei um fax de umas quinze páginas. Foi em julho, três meses antes do Eleazar morrer. Ele morreu em outubro.

AM: Setembro.

J. N: Setembro... Foi dois, três meses antes... Mandei, e evidentemente não recebi resposta para isso, nem esperava. Continuei fazendo minha vida.

(OUTRO LADO – interrupção: acho que podem faltar poucas palavras dos dois lados)

J. N: “.....O Eleazar morreu, e agora está na hora de eu anunciar o sucessor dele. Posso anunciar?”. Eu disse: “Está louco? Você não me respondeu nem ao meu fax, como você vai anunciar meu nome? Nem pensar. E eu nem tenho tempo de ir para aí agora. Nós temos que nos encontrar primeiro e conversar. Uma das minhas condições era uma sede para a Orquestra. Como é que está isso?”

“Ah, não, temos que ver” e não sei o que.... “Quando a gente pode se ver?”

“O mais cedo que eu posso ir ao Brasil é no fim do ano. Eu não tenho um dia livre para ir ao Brasil antes do fim do ano. Agora, você pode me encontrar em Washington (eu ia fazer *O Guarani* em Washington). Você pode me encontrar em Washington para ver *O Guarani*”.

“Então está bom”.

Então combinamos: em novembro ele iria a Washington me encontrar e assistir *O Guarani*. Ele foi aos Estados Unidos em novembro e eu disse para ele: “Olha, eu tenho que ir a São Paulo. Se você quer que eu comece a pensar nessa possibilidade...” Ele falou que nós podíamos conversar de tudo, tudo era possível naquele momento, porque a coisa estava tão desandada, que tudo era possível desde que a gente achasse as soluções burocráticas e políticas para a coisa. “Por exemplo, a primeira coisa que tem que fazer é achar um lugar, sem lugar não adianta”.

“Eu tenho lá minhas idéias”, disse ele. “Vamos a São Paulo procurar um Teatro. Vamos ver se em primeiro lugar a gente consegue refazer o Memorial, se a gente consegue adaptar o Memorial à nova sede...”.

Eu falei: “Olha, para isso eu preciso de um acústico, eu não posso ir sozinho. Eu quero levar o meu engenheiro acústico, o engenheiro acústico que eu acho, é da Artec, com quem eu tinha trabalhado e eu sabia que estava fazendo Lucerna, estava fazendo Cingapura, tinha feito Dallas, ia fazer o Avery Fisher Hall novo. Eu quero levar o cidadão para lá para olhar se é possível, porque senão não adianta. Mas para isso vocês têm que pagar uma *expertise*, porque ele não vai de graça para o Brasil.

AM: Claro.

J. N: Bom, eu estava convencido que isso não ia acontecer, que o governo ia pagar uma *expertise* nem para técnico brasileiro. Ele pagou. Acertou as coisas, conseguiu contratar a Artec\_, pagar uma *expertise*. Eu ia para São Paulo no fim do ano, passar uma semana em São Paulo. Vocês estavam até de férias, parece que vocês deixaram as férias para tocar para mim lá no Memorial, a Quarta de Beethoven.

AM: É, a gente estava com uma folga, a gente programou tudo para você conhecer a Orquestra também, como ela estava tocando.

J. N: Aí eu fui para o Memorial com o Russell Johnson e o Chris. Fomos lá ouvir a Orquestra e a acústica do Memorial. Ouvi e cheguei à conclusão de que era impossível o Memorial; o Memorial era a anti-acústica, o anti-prédio para música. Então finalmente, ele sabendo que não podia ser lá, saímos à carta de uma outra sala. E aí começou um périplo por São Paulo que não acabava mais: Teatro Sérgio Cardoso, tentativas, nada dava certo. Nessa altura algumas pessoas tinham se juntado à nossa comitiva: eram o Mário Garcia e o Dalmo, que eram as duas pessoas que estavam interessadas no governo e em encontrar uma solução.

AM: Ligadas ao Covas, mais do que ao Marcos, não?

J. N: Ligadas mais ao Covas. Aí eu não tinha achado nada, e finalmente estava decidido a embarcar para a Europa e abri mão do projeto porque eu dizia: “A primeira condição não tem. A primeira condição é ter uma sede”. Quando o Mário Garcia... eu não sei se você estava presente nesse almoço de despedida que a gente fez, porque eu ia embora: eu, o Chris, o Dalmo... acho que você também estava nesse almoço. O Mário disse: “Olha, tem a Estação Júlio Prestes”. E eu falei: “Nem vou”.

AM: Inclusive a Osesp chegou a fazer um concerto....

J. N: Chegou a fazer lá um concerto, antes de mim, em 1995. Falei: “Ah, não vou, imagina: um pátio aberto, uma estação de trem, sede da Fepasa, com dois mil funcionários trabalhando lá dentro... Vocês estão loucos. Um trabalho desse é completamente impossível”. Por desencargo de consciência o Chris disse: “Eu vou. Eu vou ver. Você fica aí no almoço”. E levantou e foi com o Mário Garcia para ver a sala Júlio Prestes, e voltou duas horas depois branco, na sala do Marcos Mendonça, onde eu estava indo embora já, me despedindo para pegar o avião, dizendo: “Olha, eu achei o espaço que é o sonho de qualquer engenheiro acústico”.

“Mas como?”

“Olha, você pode fazer daquele espaço uma sala tão boa quanto o Concertgebau. A cubagem é a mesma, eu vi lá rapidamente, por cima, qual é a cubagem, como é que você pode fazer, eu já vi tudo. Dá para fazer uma grande sala de concertos”.

Eu fiquei pasmo naquele momento, porque achei que não ia... Eu falei: “Quanto custa?”. Ele disse: “Não menos de trinta e não mais de cinquenta milhões de dólares”.

Eu disse: “Bom, então dançou, porque como é que eu vou falar isso para o Marcos Mendonça?”. E disse: “Marcos, por desencargo de consciência tenho que dizer que nós achamos um lugar”. E o Mário Garcia também estava lá, e o Marcos disse “Quanto custa?”. Eu disse: “Não menos de trinta e não mais de cinquenta milhões”. E o Marcos não titubeou, o Marcos é um louco. Ele disse: “Ah!”. E o Mário Garcia também disse “Vamos falar com o governador, vamos falar com o governador”. E eu desmarquei minha viagem. O Chris foi embora para os Estados Unidos e eu desmarquei a minha para ficar e falar com o governador. E assim começou essa aventura, porque quando eu fui falar com o governador, o governador aceitou. Ele teve esse momento de visão política imensa de descobrir que construir uma sala de concertos é um ato político importantíssimo, não é só um ato cultural. Mas sobretudo um ato político. Ele não fez isso por ato cultural, ele fez isso por ato político.

AM: Ato político....

J. N: Hoje em dia ele entrou na História do Brasil pela Sala São Paulo, não fosse por outras coisas também, mas certamente pela Sala São Paulo. E assim começou. Eu acho que a grande jogada foi a gente se comprometer com o espaço. Porque você não podia fazer um espaço de cinquenta milhões de dólares e depois não ter orquestra para colocar lá. Eu acho que a ordem dos fatores aí influenciou imensamente o produto. Se nós tivéssemos primeiro pensado numa orquestra, não teríamos pensado numa sala. Acho que ter colocado a sala como condição *sine qua non* para a orquestra existir foi milhões de dólares para que ela existisse. Ou melhor, demos o pressuposto, porque *noblesse oblige*, não é verdade: se você tem uma sala como essa você não pode colocar Daniela Mercuri lá dentro, porque já tinha salas para a Daniela Mercuri em São Paulo. E não adiantava você querer colocar lá a Banda Sinfônica, porque também já tinha salas para ela. Tinha que se fazer uma grande orquestra e uma grande sala sinfônica como aquela precisava de uma grande orquestra. E foi aí que eu comecei a entender que talvez desse certo. E a partir daí nós começamos a trabalhar na parte política da reconstrução da orquestra. O que é que se faz com uma orquestra que já existe e se quer renovar? A primeira coisa que eu disse foi: “Não se pode colocar ninguém na rua”. Não se pode demitir ninguém, porque aí vem toda a classe musical em cima e vem o sindicato com razão. Você não pode pegar pessoas que trabalham há quarenta anos numa orquestra e dizer “você é obrigado ou a fazer um exame ou a demitir”. Nós temos que achar uma solução para isso. E a solução da RTC foi essa, de continuar ganhando o que ganham, trabalhando do jeito que trabalham, para aqueles que ou não quisessem fazer, ou achavam que estava bom daquele jeito...

AM: Uma solução do próprio Marcos Mendonça?

J. N: Não, uma solução minha, minha.

AM: Manter lá o pessoal....

J. N: É, a minha solução não foi a RTC, a minha solução foi manter uma orquestra B. Eu falei: “Você tem que achar um meio de pegar as pessoas que não vão para a nova Orquestra A e fazer a Orquestra B, que a meu ver estava destinada a acabar. Eu não achava que ela ia ser uma orquestra B que ia ficar para o resto da vida. Mas você não pode de uma dia para o outro botar as pessoas na rua, você tem que preparar essas pessoas. Aquelas que vão se aposentar vão ter tempo para se aposentar, aquelas que vão ter que achar uma outra orquestra vão ter tempo de achar uma outra orquestra, aquelas que querem parar e querem dar aulas vão dar aulas, mas você vai dar ao menos uma chance às pessoas de ter ao menos um ano, dois anos, três anos de tempo ganhando na orquestra do jeito que está, não ganhando mais, e só passa para a próxima fase aqueles que realmente passarem por esse transe horroroso que vocês passaram, que foi talvez o pior transe da vida de vocês.

AM: Uhum, pode ser...

J. N: Para mim o momento mais difícil que um músico pode passar depois de vinte anos, ter que fazer um exame para ficar na orquestra. E um exame difícil, não um exame fácil, quer dizer, não era um exame pró-forma.

AM: Com uma banca daquelas....

J. N: Todo mundo sabia que não era um exame pró-forma.

AM: Sem dúvida.

J. N: Então realmente foi uma coisa.... até hoje tem gente que odeia a gente por causa disso, pessoas que fizeram o exame e não passaram. A banca era uma banca internacionalíssima.

AM: Nas cordas tinha o Regis Pasquier, o Herbert Meier, baixista da Filarmônica de Viena, o Antônio Menezes, e o Roman Brogli e o Roberto, o Emilian Dascal. Aí nas madeiras tinha a Bridget na flauta, o Afonso Venturieri, o Isaac Duarte, que é o oboísta lá da Ronhalle de Zurique O trompista da São Francisco. O trompetista da Gewandhaus

J. N: Uma turma da pesada. Não era pró-forma.

AM: Os músicos, pelo menos eu que estava tão envolvido, não achava e me preparei para isso.

J. N Pois é. Outros não se prepararam, outros não eram bons o suficiente. Outros nem fizeram, foram contra. Essa foi a primeira grande prova de sobrevivência da orquestra.

AM: Aí começou-se a montar a orquestra.

J. N: Porque aí nós tínhamos trinta e poucos músicos só que passaram, quarenta e poucos.

AM: Quarenta e sete.

J. N: É, mas nos 47 não tinha um fagote.

AM: Tinha um fagote.

J. N: Tinha sete, seis contra-baixos.

AM: Tinha pouquíssimos violinos.

J. N: Não tinha violas, tinha duas violas: tinha a \_Keca e o David.

AM: É, estava desfalcada.

J. N: Tinha a Keka e o David, duas violas. Violinos tinha pouquíssimos, oboé tinha você...

AM:...eu, o Nathan e o Joel.

J. N: O Joel veio depois....

AM: Não.



J. N: Ah, é. Mas faltavam dois, não?

AM: É, faltavam dois.

J. N: Flautas tinha o Rogério, o Marcelo...

AM:... e o Ananías.

J. N: Ananías, três. Clarinetes tinha todos, tinha quatro. Fagote não tinha nenhum. Trompa tinha duas: Oséas...

AM: Tinha o Oséas, tinha o Adalto...

J. N: Só. Duas.

AM: E o Bona....

J. N: Isso.

AM: Trompetes tinha o naipe: tinha o Gilberto, tinha o Marcelo e tinha o Júnior.

J. N: É, três. De trombone tinha o Wagner e o Chipoletti.

AM: E o Alex, também.

J. N: E o Alex, também.

AM: Tuba, o Marcão. O problema eram as cordas. Os sopros estavam só com esse naipe de fagotes e tinha possibilidade de tocar sim.

J. N: É verdade.

AM: A percussão existia também.

J. N: A percussão, mal, não? A percussão tinha a Betinha, só... o Edu... acho que o Edu veio depois... só tinha a Betinha, o Mário não fez, harpa não tinha porque ela não fez..... O Alex Klein estava também naquela época?

AM: Não, ele nunca tocou na Orquestra, o Alex Klein.

J. N: A Norma não fez.

AM: Não.

J. N: O pianista fez?

AM: O Paulo Reis?

J. N: Não, aquele outro....

AM: O Oleg?

J. N: O Oleg fez, você lembra?

AM: Mas quem passou foi o Paulo.

J. N: É, tinha dois pianistas. O Oleg não estava naquela época no Municipal?

AM: Não, já tinha se aposentado no Municipal, estava na Osesp.

J. N: É uma coisa impressionante. Ele não conseguiu tocar nada.... Era impressionante.

AM: Mas começou quando a orquestra estava com 47 membros, desfalcada, aí, abriu-se a primeira prova de seleção brasileira.

J. N: A primeira prova de seleção brasileira, na qual se achou um número relativamente pequeno de músicos, seis ou sete só passaram. Nem sei quais são as cordas que passaram naquele momento.

AM: Acho que a Andréia Campos, a irmã dela....

J. N: A Andréia veio para fazer o concurso logo?

AM: Ela veio...

J. N: \_\_\_\_\_?

AM: Não, não. Ela e a Tânia vieram.

J. N: Mas mesmo assim faltava muita gente. Nós tínhamos que buscar gente na Buscoresto

(risos)

AM: É, na \_\_\_\_\_. O trocadilho.

J. N: Operação Buscorestos. Buscar o resto.....

AM: O Roberto, o Cláudio, foram para a Bulgária e Romênia...

J. N: Depois fomos para Nova Iorque, ainda.

AM: Não, Nova Iorque foi depois. Esse buscaresto....

J. N:...foi para abrir a temporada.

AM: Para abrir a temporada. Depois a gente foi para Nova Iorque. Fomos eu, você, o Sergião, o Wagner, o Cláudio, a Bridget...

J. N: É.... \_\_fomos ouvir, depois\_ Buenos Aires. Não, muito antes de Buenos Aires ainda, isso foi no primeiro ano, ainda. Foi em '97.

AM: Final do ano de '97.

J. N: Não tinha gente, não tinha trombone baixo.

AM: Aí alguns a gente aprovou, vários músicos, dois oboístas, alguns russos, o Yuri, o Veksler

J. N: Dezesesseis músicos, que não vieram todos.

AM: Não, não vieram.

J. N: Aprovamos dezesesseis, eu acho que vieram uns catorze e ficaram .\_\_\_\_\_ Hoje tem no máximo seis ou sete aqui, o resto foi embora. Mas os que ficaram se estabeleceram no país. Tem o Mathew, o Peter, o Apps, o Veksler, o Yuri e a Inna, só, nos violinos, mais ninguém, porque todos os outros foram embora. Ah, e a Sung. Isso mesmo. Mas de resto... E aí pouco a pouco, daí por diante sistematicamente.... eu fiz um exame em Paris, lembra? Harpista não passou acho que ninguém, ou passou alguém em Paris? Não passou ninguém. Aí pouco a pouco as pessoas começaram a vir ao Brasil fazer concurso, as pessoas começaram a chegar. E hoje....

AM: Do buscoresto....

J. N: Do buscoresto ficaram alguns: ficou a Irina, o Christian e o Florian...

AM: O Adrian está de licença, mas ele veio com essa turma.

J. N: Em princípio sim, mas a Luminitsa não. A Anka e o Anko não....

(risos)

J. N: Aquelas outras meninas da Romênia que foram todas embora também não, aquele baxista americano também que foi embora....

AM: O Nigrin, não?

J. N: É. Teve aquele outro rapaz americano que foi embora também. O Roman, celista... Na verdade de todos esses aí, o único que faz falta, que hoje em dia eu tenho pena de não ter ficado é o Roman, porque o resto a gente substituiu.

AM: O Roman fez um teste incrível.

J. N: E toca muito bem. É o único que eu realmente digo que eu gostaria ele tivesse ficado, porque o resto todo foi substituído numa boa. Ao contrário, segundo oboé até agora não foi substituído mas não faz falta.

AM: Não foi uma grande perda, também. Mas foi uma fase interessante, a gente celebrava quando entrava um músico novo nas audições.

J. N: Ainda celebra.

AM: Celebra, mas naquela época a gente precisava....

J. N:...para cumprir o mínimo. Mas nós na verdade nunca quisemos pegar gente que não era boa, não queríamos mesmo como substitutos pessoas que não pudessem tocar direito. Então o nosso repertório ficava meio limitado, não podíamos fazer certas coisas porque não tínhamos músicos para fazer. E muitos foram embora, muitos.

AM: Foi interessante depois a fase do São Pedro, que a gente tocava e a orquestra não estava nem pronta, tocávamos com aquele buraco na frente.

J. N: Teve a “Cenerentola” e depois ficou com o buraco.

(risos)

Mas começamos com um público pequeniníssimo no Memorial, tinha pouquíssima gente que assistia. Oitenta pessoas, noventa pessoas assistiam. Lembro que eu fiz um concerto com oitenta pessoas no Memorial. Não tinha tradição. Depois no São Pedro tinha duzentas pessoas, lembra quando tinha duzentas? A média era duzentas, 250.

AM: Mesmo com os primeiros concertos na Sala, a Sala estava vazia. Depois, a partir da assinatura realmente que começou a se formar um público.

J. N: A assinatura foi no segundo ano da Sala.

AM: Em 2000.

J. N: Foi em 2000. Quando é que foi a primeira viagem, que a gente foi para o Rio de Janeiro? Tocamos a Quarta de Brahms, no Rio... Foi Curitiba e Rio de Janeiro, a primeira viagem. Foi em '99?

AM: Foi depois de ter a Sala São Paulo, não foi?

Foi antes de tocar na Cultura Artística, vocês estavam no São Pedro. (outra pessoa)

J. N: Então só pode ter sido em '98, passamos a temporada inteira de '98 e metade de '99 no São Pedro, ficamos um ano inteiro no São Pedro.

Então foi final de '98. Outubro, novembro de '98 foram para o Rio e depois foi o concerto....é, foi isso mesmo. (outra pessoa)

J. N: Primeira de Mahler nós tocamos na Cultura.

Eu nem fui assistir. Eu estava na Europa. (outra pessoa)

AM: Eu me lembro que com o Covas também você teve várias reuniões... Ele apoiou, mas teve também que fazer uma bela negociação com ele...

J. N: A negociação com o Covas, desde o início, foi uma negociação política, porque eu não tinha argumentos culturais com o Covas. Nas existia chegar para o Covas e dizer:

“Olha, Covas, é importante fazer Mendelssohn”. O Covas me confessou que ele nunca comprou um CD na vida. Ele me disse: “Eu nunca comprei um CD na minha vida”. Um, porque não tinha o menor interesse por música, o menor interesse por música. Então meu *aproach* foi sempre político, de dizer “tem que fazer política. Tem que entender que fazer uma orquestra custa menos que fazer dois ou dez metros de túnel”, era um dos argumentos que eu usava com ele. Você está construindo um estádio de futebol mas não tem time, um hospital mas não tem cirurgião – não adianta ter uma ótima sala de cirurgia, mas não ter médico para operar, tem que ter os médicos também, tem que formar os médicos. Aí ele foi entendendo isso. Mas já quando nós fizemos aquele concerto...

AM: A Sétima de Beethoven...

J. N: Na Sétima de Beethoven ele já foi lá. Ele foi me cumprimentar, lembra?

AM: No ensaio inclusive.

Em julho, agosto... (outra pessoa)

J. N: Foi antes de começarem as obras. Foi no ano de '98.

Não, '97, alguma coisa.... (outra pessoa)

J. N: '97, foi março de '97. Foi depois que eu assumi, ainda era a Osesp antiga.

AM: É.

J. N: Porque na verdade a minha idéia não era parar com a Osesp...

AM: Eu me lembro...

J. N: ...Era continuar com ela até os exames e depois eu comecei a ver que cada ensaio da Osesp se transformava numa assembléia. Lembra? Imagina, se todo mundo sabia que daí a quatro meses ia ter que fazer um exame, e uns apoiavam essa política e outros eram ferrenhamente contra, outros não sabiam direito se queriam ou não queriam. Cada ensaio que tinha era uma discussão interminável; virou uma assembléia a cada ensaio. No segundo ensaio eu me dei conta de que era um absurdo, uma *absurdité* fazer isso. Aí fui ao Marcos e falei: “Marcos, nós temos que bancar essa orquestra durante seis meses sem tocar. Mandar eles para casa estudar. Porque isso além de tudo é um jeito de dizer: ‘olha, vocês têm seis meses de salário, todos, sem aposentar, só para tocar’”.

AM: Para se preparar. Só teve aquele concerto que o Cláudio foi até solista...

J. N: É.

AM: Tocou o Concerto de Beethoven, se não me engano, o Roberto regeu...

J. N: E teve um com o Sílvio Barbatto

AM: Não, o Barbatto foi depois de reestruturar.

J. N: Não, foi esse do Roberto, mais nada.

AM: É, e um em São Bernardo que também era esse mesmo programa. Era muito difícil, eu era Presidente da Associação na época...

J. N: Era impossível!

AM: Até em maio houve uma reunião do Sindicato, mesa redonda, para tentar ainda cancelar os testes.

Queriam cancelar? (outra pessoa)

J. N: Claro.

AM: Estavam tentando me derrubar da presidência...

J. N: Queriam derrubar o Arcádio, queriam cancelar os testes, queriam fazer greve, queriam fazer tudo... e foi graças à determinação *dos músicos* da orquestra, porque foram os músicos que aceitaram. Se os músicos não tivessem aceitado, a gente ia começar do zero mesmo, aí eu não ia ter ninguém. Eu não sei se o Marcos teria naquela altura bancado..

Não, não teria (outra pessoa)

J. N: Eu não sei, não sei... é uma conjectura.

AM: Talvez até tivesse....

J. N: Talvez naquele momento até tivesse bancado, porque naquele momento havia vontade política para fazer. Eu acho que possivelmente naquele momento a determinação do Marcos de fazer a orquestra do zero é que fez com que as pessoas me aceitassem, porque sabiam que ou faziam ou perdiam.

AM: Claro, perdiam a chance de concorrer internamente nas provas internas, que eram muito mais simples do que as...

J. N:...provas externas....

AM:...com todo mundo. É um dos motivos. Eu não sei se você acha isso, mas eu acho que naquela época, o José Roberto foi um bom assessor para o Marcos Mendonça....

J. N: Excelente. Eu acho que naquele momento o José Roberto foi instrumental demais para que isso acontecesse. Eu lembro por exemplo, que toda a parte burocrática do Estado que não funcionaria de forma alguma se não tivesse um cara como o José Roberto, que veio da iniciativa privada e que não ligava para a regras burocráticas.

AM: José Roberto Walker.

J. N: O José Roberto foi muito instrumental, porque ele era um assessor do Marcos Mendonça, e ele veio da iniciativa privada.

AM: Ele era gestor financeiro, não?

J. N: Ele era gestor financeiro da Secretaria, então na verdade ele entendia que era preciso fazer a orquestra nova, e ele achava formas de pagar... No início o José Roberto foi muito importante, porque o Marcos era um louco, e ainda é um louco. Um político maravilhoso, mas que não tem nenhuma noção do que se pode ou não pode fazer burocraticamente. E o José Roberto foi quem regularizou burocraticamente a Orquestra, de uma forma altamente irregular, tenho certeza hoje em dia. Mas fez, e se não tivesse feito não tinha a Osesp. Eu acho que esses anos heróicos vão ficar na nossa cabeça para sempre, Arcádio, vão ser como os anos do *wild west* dos Estados Unidos, como a colonização do oeste dos Estados Unidos, vão ser os anos heróicos da Osesp, que são os primeiros dois, três anos até a abertura da Sala São Paulo, que foi um concerto histórico, e eu acho que todo mundo ali sentiu naquele momento que nós tínhamos rompido a barreira do som, que não tinha mais volta, ali. Eu acho que foi ali que a gente sentiu. Até ali, ainda, estava no São Pedro, mas quando a gente inaugurou a Sala São Paulo, e estava lá o presidente da República, e estavam lá todos os Ministros, todos os Secretários de Estado, foi uma festa tão significativa, que eu acho que ali eu dei aquele salto, parecia o Pelé, lembra?

AM: Lembro...

J. N: Ali eu senti que nós tínhamos alcançado aquele limite que não dá mais para voltar atrás. Dali para diante era outro perigo: era o de relaxar, o de conseguir ter chegado até ali e não ir adiante. Eu acho que até ali, sobretudo até o início do São Pedro, os músicos foram completamente fundamentais nessa história. Se os músicos não tivessem participado disso, ia ser uma outra história, porque eu ia talvez até fazer, mas ia levar anos. Acho que até o momento de sentarmos no São Pedro e tocar o concerto os músicos foram fundamentais, tão fundamentais quanto eu. Acho que a partir dali a política começou a trabalhar e eu comecei a fazer um trabalho político de sedimentar a Orquestra, de brigar com as pessoas, de pedir, de ir ao Angarita, ao Dalmo, em suma, de estabelecer... trazer a Cláudia naquela altura, que foi importante naquele momento trazer a Cláudia. O sistema de assinaturas, os primeiros discos que foram feitos depois da Sala São Paulo, foi logo depois da Sala São Paulo, que o Mahler foi o primeiro na verdade mas logo depois os outros discos... As primeiras viagens para o Rio de Janeiro e para Curitiba, depois a primeira viagem para a América Latina, lembra?

AM: Lembro, o Colón, o Peru...

J. N: O Colón, sobretudo. Aquele negócio que a gente teve de *standing ovation* de três minutos ou quatro minutos com a Sexta de Mahler, aquilo foi fundamental, porque o que os jornais escreveram sobre nós e tudo.... Ali começou realmente a viagem sem volta. Eu acho que hoje em dia, para terminar isto aqui, acho que nós estamos.... quer dizer, nunca se está completamente seguro, mesmo com a OS \_\_\_\_\_, porque um contrato de gestão também pode ser desrespeitado, e você vê que botaram ou estão querendo botar o Mutti\_\_ para fora no Scala.

AM: Vinte e cinco anos, não?

J. N: Vinte e cinco anos de Scala. Vinte e cinco anos de Scala.

E traz dinheiro para o Scala. E as pessoas querem e brigam com o Karajan na Filarmônica de Berlin no final da vida dele, depois de vinte e quantos anos de Filarmônica, ou trinta anos de Filarmônica estavam lá os músicos querendo que ele fosse embora... Tem orquestras que acabam, tem orquestras que se criam, nunca a gente está seguro. Mas eu acho nós estamos ainda numa fase de ouro, numa fase de crescimento, e acho que estamos numa fase de crescimento, e acho que estamos numa fase ascendente ainda. Este ano, por exemplo, nós aumentamos significativamente o número de assinaturas ainda uma vez, num momento em que no mundo inteiro as assinaturas estão caindo nas orquestras e nas instituições. Nós estamos aumentando, e ainda assim num ano em que nós mudamos o *modus* das assinaturas, que é uma coisa diferente: no ano passado as pessoas iam lá e compravam na internet, telefone, nem todos sabem como fazer, e mesmo assim aumentamos em mais de dez por cento. Então acho que temos ainda um universo a cavalgar aí para a frente. Acho que a gente pode chegar tranqüilamente a ...

(FIM DA FITA I)

(FITA II, LADO A: Faltam palavras do começo)

...

J. N: Não acho que esteja se esgotando o produto, pode ser que se esgote o modelo; vamos ter que achar um outro modelo. Em primeiro lugar é que não pode esgotar, Arcádio, porque se você tem quinze mil pessoas tem que tocar para quinze mil. Não adianta, você não pode tocar para menos do que tem, o universo é esse que existe; o universo é quinze mil, então é quinze mil, nós temos que tocar para quinze mil, se o universo for vinte mil, nós temos que tocar para vinte mil.

...Como ter menos programas (outra pessoas)

J. N: Menos programas... Mais concertos e menos programas.... Uma das possibilidades que eu penso é fazer quinta, sexta, sábado e segunda. Dexar domingo livre, fazer segunda e começar a ensaiar na terça, e fazer terça, quarta... Nós estamos quase já chegando nesse ponto.

AM: A gente toca muito... quer dizer, ainda não, mas tem muito concerto de segunda para patrocinadores.

J. N: Pois é, talvez a gente pudesse... Mas aí você tendo vinte mil assinantes, você tem muito mais dinheiro. Em suma, para chegar a mais um concerto inteiro, você tem que ter no mínimo mais uns três mil assinantes, já. Você vai chegar a treze mil. Mas isso vai chegar, vai chegar porque eu acho que... Existe um estudo que diz que para cada milhão de habitantes numa cidade do primeiro mundo tem uma orquestra.

AM: Cada milhão?

J. N: Cada milhão de primeiro mundo. Viena, por exemplo, tem dois milhões e meio, tem três orquestras; Nova Iorque tem oito milhões, tem oito orquestras; Tóquio tem catorze milhões, tem catorze orquestras. Nós aqui teríamos que ter dezesseis orquestras,



se fôssemos do primeiro mundo. Se fôssemos do segundo mundo, teríamos que ter oito orquestras. Mas já estamos chegando ali. Porque São Paulo tem orquestras, o que não tem é qualidade para conseguir, mas São Paulo tem umas cinco orquestras numa boa. Tem a nossa, tem a Usp, tem a Municipal, tem a Jovem...

AM: A Experimental...

J. N: A Experimental...Tem a de Santo André, tem São Bernardo, tem São Caetano... São sete orquestras. Bem ou mal...

AM:...estão lá.

J. N: Estão lá tocando. Tem a de Guarulhos que está começando... Bem ou mal... É claro que não são as oito de Nova Iorque, mas são oito orquestras. Ou então, a gente vai chegar lá à medida que essas outras orquestras começarem a melhorar. O nosso público vai aumentar também, porque o que acontece é que uma boa orquestra puxa outra boa orquestra. Infelizmente não chegou a esse ponto ainda conosco. Você sempre disse que eu queria que nós fômos um parâmetro, não uma exceção, não é verdade?

AM: É.

J. N: Está demorando mais tempo do que eu pensava. Eu achei que... tem muitas coisas acontecendo. A Usp, por exemplo, é sem dúvida alguma, um resultado da nossa orquestra.

AM: É, eu acho que a Usp não ia ter tanto brilho se não tocasse na Sala São Paulo, porque ela era uma orquestra apagada. Melhorou também artisticamente muito, mas...

J. N: E o próprio Teatro Municipal é obrigado a fazer alguma coisa.

AM: É, porque...

J. N: É, o que é que vai acontecer? Se não tocar, ou ele desaparece ou ele é obrigado a fazer frente a nós, porque tem que estar tocando alguma coisa, não é verdade? Você vê que a própria Orquestra de Campinas melhorou, de novo... Essas orquestras melhoraram porque elas têm parâmetros hoje em dia. Não melhoraram ainda no salário... Mesmo assim, melhoraram um pouco, eu acho, não sei se muito, mas...

AM: Eu acho que ainda não, nesse ponto.

J. N: Onde eu tenho mais frustração é no Rio de Janeiro.

AM: É, lá tem potencial.

J. N: Lá me frustra terrivelmente porque o potencial é imenso, já teve duas grandes orquestras, a OSB e a Municipal, e hoje em dia está com as duas orquestra em frangalhos e com uma terceira orquestra que é um pastiche de outras orquestras, não é verdade? Pode até ser boa, mas é um pastiche.

AM: A Municipal tem menos chance de melhorar, porque é formada por funcionários públicos, agora a OSB tem essa flexibilidade, mas não é o que a gente tinha no começo.

J. N: Mas por outro lado a OSB tem um problema que é que ela depende da prefeitura. Você soube da história do César Maia? Eles tiveram uma reunião na semana passada com o César Maia; tiveram uma reunião semana passada com o César, e o César disse para eles o seguinte: “quando vocês vieram aqui há dois anos atrás pedir ajuda, eu ajudei vocês, mas disse a vocês que era possível que o próximo prefeito não ajudasse, que vocês tinham que sair à cata de outras coisas. Pois eu sou o próximo prefeito”. Ele foi eleito pela segunda vez e disse: “Eu não tenho dinheiro para pagar vocês mais”.

AM: Falou isso?

J. N: Falou. “Eu tenho no 2006 o Pan-americano, tenho outras coisas, tenho outras prioridades, não posso mais pagar a Orquestra”. A orquestra está sem dinheiro. Pode ser que ele pague uma vez ou outra, mas ele não pode mais se comprometer a pagar o salário da OSB, ele não quer. Ele quis, mas ele é louco, o César Maia é um louco. Então num certo momento ele aceitou fazer isso e deu... mas ele não quer mais. Então agora a OSB está sem apoio nenhum, está sem dinheiro. Está em greve até agora, não fez nenhum concerto este ano.

Lançaram a temporada sem definição.... (outra pessoa)

J. N: Lançaram a temporada porque acharam que iam pagar.

AM: A gente estava falando que um grande passo agora é a institucionalização, claro que não é o principal de tudo...

(INTERRUPÇÃO: LIGAÇÃO DE CELULAR, BARULHO)

J. N: Vendemos 1600, você viu, né? E ela acha que até hoje à noite vende 1800, o que numa casa de 2100, está ótimo. Mais do que a Sala São Paulo.

Olha, o negócio da instituição, eu acho o seguinte: eu acho que a instituição é um negócio que rola na minha cabeça desde o início, desde que a Secretaria ainda era na Consolação. Eu falava com o Marcos Mendonça e eu dizia: “Marcos, isso não pode ficar assim. Nós precisamos achar uma forma dessa orquestra poder viver independentemente da Secretaria porque a burocracia vai nos matar. Isso tem oito anos. Oito anos! E desde lá vem se pensando em formas de se institucionalizar. Ora, se nós não conseguimos até agora, é porque há alguns problemas sérios, que nós já tínhamos.

A gente conseguiu coisas incríveis, porque não conseguimos fazer justamente isso? Primeiro pela parte da grana; é o salto grande da grana, que vai da ilegalidade à legalidade; da sonegação ao pagamento dos direitos, porque na verdade o que o Estado está fazendo agora é sonegando, quer ou não queira, a nossa relação é uma relação de trabalho seletista, e o Estado não está pagando, está sonegando. Vai ter que pagar, porque é irregular. Bom, o primeiro grande problema é o salto, o salto orçamentário. E o salto orçamentário não é a CLT, é também a incorporação da Sala, que não tem orçamento no Estado. A Sala São Paulo não existe como orçamento, nem como linha orçamentária. Ela existe de fundo de cultura, de dinheiro que ela arrecada... mas ela vai ter que entrar no orçamento, e ela custa quatro milhões por mês, ou cinco milhões por ano, ela custa isso. Tem que entrar no orçamento. E o outro problema é político,

também. É o poder, porque uma OS, mal ou bem a orquestra no Estado está sob a asa do governo, o governo manda. Saindo, o governo não manda mais. Tem um contrato de gestão e tem um certo controle, mas mandar, não manda. Então também tem esse problema, que é o problema de ajuste político de poder. Para que também não seja uma coisa circunstancial, para que não ponham na minha mão o poder e depois venha um outro maestro que não é como eu e o poder continua na mão desse maestro e ele faz um absurdo. É preciso fazer uma coisa que não seja circunstancial, que seja realmente estrutural, quer dizer, uma trabalho bem feito para que quando vier o próximo maestro continue funcionando e não dependa exclusivamente da personalidade do maestro. Essa é uma outra coisa. E eu acho que para que isso aconteça, é preciso envolver segmentos importantes da sociedade que não o governo, segmentos socialmente e economicamente importantes. Para você envolver gente economicamente importante tem que dar segurança para essas pessoas, você não pode exigir delas que elas assumam riscos que não estão a fim de assumir, porque nesse momento a orquestra é um paquiderme de 350 pessoas, e que serão 350 empregados.... é uma fábrica.

#### (PEQUENA INTERRUPTÃO)

Para angariar essas pessoas e trazê-las para um Conselho, você precisa dar a elas segurança de que elas não vão perder o dinheiro delas. Que elas não vão responder com dinheiro delas por questões trabalhistas passadas, por um passivo trabalhista que hoje em dia pode ser bastante elevado. Então essa é uma das questões na qual a Associação está nos ajudando muito. Digamos assim: a principal contribuição que a Associação pode nos dar é em diminuir o risco do passivo trabalhista, que é uma coisa importante. Mesmo assim, é até certo ponto. Tanto com argumentos lógicos, como dizendo, por exemplo, quem é que vai querer sair da fundação... Se nós estamos agora lá sem segurança, quem vai sair, quem vai pedir demissão, com segurança...? Ninguém vai entrar com uma ação contra nós porque vai perder o emprego, e se perder o emprego vai perder o primeiro emprego seguro de músico no Brasil, e as pessoas que estão lá já estão tão felizes de estar na Osesp, que ninguém vai querer sair da Osesp para entrar com uma ação contra nós. Esse é um argumento lógico. Por outro lado, a gente pode fazer... tem esse negócio de fazer um contrato entre nós, um acordo em que as pessoas abdicam, ou então escrevem que se entrarem com ações vão entrar contra o Estado e não contra nós . Um terceiro acordo, por exemplo, que as negociações salariais, caso a CLT venha a ser imposta cem por cento, que tenha um ano e meio de recesso para não negociar mais aumentos, porque o aumento já está imbuído, incluído.... Nisso a Associação está nos ajudando muito. E sobretudo a parte legal, nos estatutos, para que nossos conselheiros não sejam responsabilizados por outras coisas, por inadimplência do Estado, que é o mais grave. Isso é difícil, a inadimplência do Estado, quem garante? Mas por outro lado, a inadimplência do Estado existe sempre, esse perigo existe sempre. Eles não querem assumir os riscos da inadimplência, porque os riscos da inadimplência existem hoje, existem amanhã, existem sempre.

AM: Porque não adianta... A orquestra é grande. É um projeto muito grande, envolve coro, como você já falou, então...

J. N: Uma Academia

AM: E é um custo alto, isso.

J. N: Muito alto, muito alto. E vai continuar crescendo. Nós não estamos em rota de economia, embora a gente possa economizar aqui e ali, mas no total... vai ter mais concerto, vai ter mais cachês. Mas eu acho que também hoje em dia nós estamos partindo de bases diferentes: o fato do governador vir aqui hoje é uma coisa muito importante. Você lembra que nós batalhávamos para alguém ir na sala. Hoje em dia o governador viaja para o Rio, viaja para cá, vem para cá.

E é a primeira vez que não vai escutar Mahler, não é? (outra pessoa)

J. N: Vai escutar Strauss.... O concerto vai ser duro para ele também.

(risos)

AM: Um Brahms, pelo menos...

(mais risos)

J. N: Mas ele gostou do Mahler....

Ele não vai falar outra coisa. Mas é difícil. Para ele isso aqui vai ter um pouco mais... (outra pessoa)

J. N: Vai ter os bis, também.... Mas de certa forma a gente está hoje em dia muito melhor do que estava.

AM: Temos público. Sala cheia quase todo concerto.

J. N: Este ano nós tivemos literalmente todos os concertos lotados, esgotados, todos os concertos esgotados.

Vai continuar assim. (outra pessoa)

AM: Com a televisão ainda....

J. N: Rádio. Rádio e televisão. É importantíssimo para nós. Nós estamos avançando. Não há dúvida que nós estamos. É por isso que eu digo nós estamos numa rota ainda de crescimento, e vai ter mais uns dez anos ainda de crescimento. Vai crescer público, vai crescer concertos, vai crescer a importância da orquestra em discos, porque os discos estão saindo: nós tínhamos um, dois, três. Agora nós temos seis da *Bis*, já, e vai ter mais três daqui a pouco. Este ano, vamos lançar seis CDs, Arcádio. Não há uma orquestra no mundo que vai lançar seis CDs. Nós estamos lançando seis CDs este ano: dois de Villa-Lobos, um do Lindberg, um do Santoro, um do Mignone, dois do Beethoven (sete!) e um da Mantiqueira; oito, oito CDs!

Nenhuma orquestra do Ocidente consegue lançar isso aí a esse custo. (outra pessoa)

J. N: A esse custo.... Oito CDs. Então a gente está crescendo. E vai ter a viagem para os Estados Unidos no ano que vem que já é a segunda vez, porque também é o seguinte: você ir uma vez é uma coisa, você ir pela segunda vez contratado pelo mesmo, é porque foi bom, não é?

AM: É.

J. N: Voltar para a Europa para fazer o dobro de concertos, é porque foi bom, não é? Voltar para Buenos Aires para o Colón é porque foi bom. Quer dizer, nós estamos provando com isso que nós não só somos contratados, mas somos recontratados imediatamente, e estamos ampliando nosso espectro, em termos de pessoas, em termos de cidades, em termos de discos, em termos de número de ouvintes porque têm televisão... em termos de importância política, de capitalização na sociedade. Hoje em dia... Você deve sentir isso como músico quando sai por aí e diz que é músico, primeiro oboé da Osesp, você deve sentir outra coisa que há seis anos atrás.

C. Rauscher :Não sei se você percebeu, nós estamos abrindo quatro temporadas 2005, não é? Nós estamos abrindo no Mozarteum, em Buenos Aires; nós estamos abrindo em Santiago, Porto Alegre, Rio de Janeiro e o Solis \_\_\_\_... (outra pessoa)

J. N:... e São Paulo.  
(risos)

Não, São Paulo é nossa casa. Estamos abrindo temporadas. O Del'Arte chamar a gente para abrir temporada também tem um significado. E nós queríamos jogar para maio, junho, porque nós estávamos achando uma coisa muito cansativa, e ele disse: “Não, nós queríamos abrir com vocês” (outra pessoa)

AM: É, eu me lembro quando eu tocava já e fui para os Estados Unidos fazer um curso, e perguntavam: “Você toca, lá?”. Eu dizia: “Toco, sou profissional”, já tocava na Osesp há dez anos. “Ah, que legal, como é sua orquestra?” E de vez em quando tinha amigos que vinham visitar, e eu tinha vergonha de mostrar a Orquestra.  
(risos)

Porque a Orquestra era ruim, mesmo. Sabe, eu me orgulhava de alguns naipes, eu falava: “não, tem gente boa”, mas a orquestra não podia tocar... muita coisa ela não tocava.

J. N: Hoje em dia você tem o maior orgulho de mostrar.

AM: É, eu tenho orgulho. Mostra-se, tem gravação...

J. N: O Gilberto me diz que ele gravava todos os concertos. Ele me diz que dos vinte anos....

AM:...ele tentou montar um...  
(risos)

J. N: ...não conseguiu montar um CD.

AM: É, montar coisa de quinze minutos para emprestar para o amigo dele da Filarmônica de Nova Iorque e não conseguiu.

J. N: Não conseguiu....De vinte anos de Osesp...

AM: Ele ouvia e.... muito ruim.

J. N: E agora nós temos obras, e obras e obras ao vivo que a gente vai mostrando.

AM: É verdade. E discos...

J. N: Vamos descansar um pouco? Está bom então?

AM: Obrigado, obrigado Neschling.

(FIM DA ENTREVISTA)

## ENTREVISTA COM FÁBIO CURY (SUJEITO 5)

09 de agosto de 2005

LADO A

A.M.:Fale sobre sua experiência pessoal como músico da Osesp.

F.C: Espero que eu não fique intimidado com o gravador....

A M: Não, você não fica. Eu sou mais...

F.C: Então, mas isso num certo ponto da minha vida foi uma coisa tão marcante, todos os lugares que eu ia todo mundo me perguntava como é que foi, mesmo pessoas que eu não conhecia. Tornou-se um caso célebre, fora da orquestra e no meio musical: “Ah, você que foi o cara e não sei o quê...”. E às vezes as pessoas até tinham uma expectativa maior: “Ah, você é o cara que peitou o Neschling, que discutiu com ele”. E nunca houve uma discussão, nenhum quebra-pau cara a cara, nem nada dessa natureza. Mas foi uma coisa marcante. E tinha uma época que eu mesmo falava e eu tinha paciência para ficar falando. Depois aconteceram tantas outras coisas nesse ínterim que a coisa foi ganhando um significado menor; para mim parece uma coisa tão distante hoje, e para falar a verdade eu nem falo muito na orquestra. Se a gente for voltar, hoje estava pensando o que é que nós vamos falar, se fosse há um tempo atrás eu tinha até o discurso pronto de todas as opiniões. E mesmo isso, às vezes algumas coisas permanecem as mesmas, os conceitos os mesmos ao longo do tempo e outros também mudam, você vê de outra forma muitas coisas.

Eu lembro que quando eu fui para a Orquestra (eu tocava no Teatro antes) e daí de repente como eu também tocava em Campinas, tocava na Orquestra da Unicamp, da prefeitura, isso veio como uma oportunidade; eu tinha um salário relativamente alto naquela época, como tenho hoje até, mas era uma oportunidade para eu largar tudo e me dedicar só à Orquestra. E foi isso que aconteceu, eu larguei tudo para ficar lá. Eu larguei o Teatro. Lembro até que o Malheiro me chamou numa sala e falou assim: “Não, vamos subir seu salário aqui para conservar você na orquestra, ver o que a gente pode fazer, colocar um maior nível salarial, ver do que a gente dispõe”. E eu não quis; não só pelas próprias condições salariais

oferecidas mas pelo que o próprio projeto prometia, como fazer temporadas internacionais, com muitos regentes convidados, um grande número de concertos por ano com grandes solistas. E naquela época eu nem sabia, aliás, parecia não só para mim, mas para muita gente com quem eu conversava parecia uma utopia, todo mundo desconfiava um pouco: “Mas você vai largar o Teatro? Tudo bem que é uma zona e que não tem contrato, que é um negócio superinstável, mas é uma coisa que funciona assim há algum tempo”, e lá ninguém sabia. Podia ser uma coisa que durasse alguns meses, depois acontecesse uma briga e viesse uma outra pessoa. Mas eu resolvi arriscar e fui para lá.

E no começo encarei aquela situação de só ter eu de primeiro fagote, então trabalhei talvez mais intensamente do que qualquer outra pessoa, talvez com exceção do Marcelo, que ficou agüentando o lance nas flautas. Mas foi um entusiasmo enorme naquela época. Lembro até que nos primeiros seis meses eu morei em Campinas e eu passava até... Como a gente fazia naquela época, no começo da Orquestra, não era um programa por semana, às vezes a gente a cada duas semanas fazíamos três programas e às vezes quando tinha um solista ele tocava num dia um concerto e no outro dia ele tocava outra coisa. Então era um ritmo alucinante no começo. E quando eu não fazia mais nada, só fazia isso, às vezes eu vinha e me hospedava na casa da minha sogra aqui, tocava os dois períodos, chegava lá, montava uma palheta, ficava estudando até às dez e no outro dia chegava mais cedo. E também tinha um pouco aquela expectativa para saber: “vão gostar de mim, vou ser bem aceito?” Era um outro regente, um outro emprego: “será que vão achar que eu estou fazendo bem?”. Então tinha aquela pressão inicial. E para mim naquela época, nunca me arrependi, sempre embarquei nisso aí e em todos os sonhos megalomaniacos do Neschling que depois, alguns, até de certa forma viraram realidade, e naquela época ele estava muito mais nele... ninguém conhecia, eu nunca tinha trabalhado com ele, e ninguém sabia da carreira dele fora, como é que era, de onde é que ele tinha vindo. Era uma pessoa de expressão dentro do cenário brasileiro, uma das que tinha regido em algum lugar que eu não sabia bem onde é que era. Bom, isso foi o início. Com o passar do tempo, lembro que desse entusiasmo inicial algumas coisas começaram a me decepcionar um pouco. O primeiro caso que eu achei desagradável foi aquele caso do Marcelo, que ele foi passado para a segunda flauta.



Eu achava que em todas as reuniões, e talvez essa foi a primeira, eu achava as pessoas muito... as pessoas tinham uma opinião fora da sala, e de repente quando o Neschling chegava... isso nos concursos, isso em tudo quanto é lugar, ou no teste de titularização. De repente quando o Neschling chegava e impunha a opinião dele, todo mundo tinha a mesma opinião. Isso é uma coisa que me desagradava um pouco. E eu não gostei da maneira como foi feito com o Marcelo, porque ele sempre chegava e falava: “Você está indo bem”, e de repente naquele dia: “Ah, tem um cara melhor que você; vamos mudar”. Embora tivesse o aval de todo mundo ali, e eu acho até que muitas pessoas concordavam com a mudança, foi uma coisa que me chocou um pouco. Ao lado disso foi passando o tempo e a gente foi vendo que ele não era tão bom quanto a gente imaginava. Embora a grossura dele, a princípio, não me incomodou muito.

A M: Como regente, tecnicamente...?

F.C: Como regente, tecnicamente, o cara não está estudando, não está fazendo. Embora uma coisa dele que eu tenho que admitir é que ele se mete em muito repertório. Embora ele não saiba, mas ele não deixa de fazer uma gama grande de coisas. E aí depois, ao lado disso, houve aqueles casos, do Max, por exemplo, que ele quis tirar a todo custo, e fez o pessoal mudar e... E às vezes também tinha coisas que me desagradavam. Por exemplo, quando ele discutia com um músico e perguntavam alguma coisa, ele falava: “É, a porta da rua é serventia da casa”, sabe? Coisas.... Embora nunca tivesse um caso pessoal comigo, isso é uma coisa que me desagradava um pouco. E para a gente entrar um pouco mais na história da crise, me desagradava até um pouco também que eu via a comissão de certa forma um pouco “amarrada”. Quando eu chegava e falava um pouco com o Marcelo, com você mesmo, acho que até mais com ele, ele falava: “Ah, mas a gente não pode fazer nada agora, a situação tem que ficar aqui, aconteça o que acontecer não tem jeito de segurar o Neschling porque o temperamento dele é esse mesmo”. E eu via uma coisa um pouco desequilibrada. Normalmente, se você pensar numa orquestra mais moderna... é engraçado, você viveu essa época aí, eu entrei depois, mas quando eu vejo a situação de hoje, para mim isso é muito claro: houve uma exigência tão grande para os músicos de fazer teste, das pessoas que estavam lá, depois das pessoas que vieram a fazer o teste posteriormente, na

fase em que eu fiz ou depois, fora do país ou mesmo aqui em outros testes.... Nesse momento inicial teve uma exigência tão grande, a qualificação exigida foi tão alta, supostamente, e o que os músicos levaram em troca, na verdade? Eles saíram de uma estrutura que era de uma fundação e entraram numa estrutura que não tinha absolutamente nada. Eu quando fui demitido fiquei até o dia 20 de agosto e eles falaram: “a partir de hoje você está desligado” e eles não me pagaram nem o mês inteiro, me pagaram 20 dias só. Então tudo bem que eu fui uma vítima disso aí, mas poderia ter acontecido com qualquer outra pessoa. Então eu fico imaginando, e agora eu abri uma digressão grande, não estou seguindo cronologicamente...

A M: Fala à vontade....

F.C: Uma coisa que eu vejo: se você for ter em mente a Orquestra da Usp hoje, que é gerida por um conselho, não sei se você acompanhou...

A M: Acompanhei....

F.C: Tem várias pessoas, tem um reitor, tem gente notória da sociedade, tem alunos, até, tem representante discente, se não me engano, tem pessoas do departamento de música, uma série de pessoas que administram. E quanto ao regente, eles tem contratos de experiência com o regente que vai ficar por dois anos: se a orquestra aceita, ele renova e fica mais dois anos; se não, eles trocam. Os músicos têm algum controle. Fora o fato deles serem funcionários da Usp, terem uma série de outras coisas, eles ainda têm controle, têm mais voz ativa para opinar e a orquestra é gerida por um grupo muito mais democrático até. Não existe concentração de poder. E no caso da Osesp, os músicos passaram por uma batelada de testes, por uma exigência enorme no começo, quem não tivesse condições ia para a rua, e o que é que teve em troca? Por um lado era uma orquestra super moderna, que queria atingir um nível internacional, queria fazer gravações, queria fazer turnês, só que por outro lado era o mais arcaica possível, porque do ponto de vista de concentração de poder e mesmo de discussão ou de possibilidade de mudar as coisas era uma orquestra muito centrada na opinião do Neschling, talvez em parte do Roberto, não sei o quanto ele apitava,

acho que bem menos. E eu via muito dessa forma. Fora que de outro lado também, do lado institucional, a Orquestra perdeu, porque os músicos não tinham contrato, não tinham... E aí ficou um pouco um dos estigmas: um dos paradigmas que o Neschling lançou é que há o músico que é servidor público, há o músico que se acomoda e é ruim, que até de uma certa forma, se a gente for levar isso ao extremo, no extremo essa situação é verdadeira. Mas se você pega um cidadão comum, um empresário, ele não pode contratar uma pessoa como o Neschling contrata um músico. E se você é um *CLTista*, mesmo como era antes na votação, você também a qualquer momento pode ser mandado embora, só que você paga os direitos, você dá o aviso prévio, não é uma coisa assim... E vendo hoje, às vezes eu abro revistas como a *Bravo*, revistas como aquela revista *Cult* que é da Filosofia da Usp, e às vezes eu fico meio chocado assim de ver anúncios, ou indo ao cinema, às vezes acontece isso, mas a propaganda que passa no cinema não é assim tão ostensiva. Mas essas da revista eu cheguei a ler coisas que não eram propagandas da Orquestra, que eram propagandas do próprio Neschling. Uma foto enorme dele, dizendo: “esse é o homem que conseguiu transformar uma orquestra decadente num grupo de nível internacional, esse é o homem que conseguiu transformar uma caixa de sapatos de estação de trem numa das maiores salas do mundo, que levou a orquestra aos quatro cantos do planeta, que fez uma série de coisas”. Pôxa, no que é que reverte isso? A figura dele, às vezes eu penso, é muito mais forte do que a figura da Orquestra, e eu não sei.... Hoje tem essa história da fundação, e eu desconheço porque eu não acompanhei o processo depois, como é que vai acontecer isso. Mas eu ainda hoje acho que para quem vê o *marketing*, o *marketing* é mais forte encima do nome dele do que encima da própria orquestra, o que gera uma distorção que é a seguinte: as pessoas passam a achar que se você tirar o maestro (às vezes um leigo na rua) não vai funcionar mais, que o nível vai fazer assim, quando nós que estamos lá neste meio a gente sabe que não vai fazer a menor falta e dependendo de quem entrar eu acho que.... eu tinha um pouco, na iminência de ser mandado embora, a impressão que atrapalhava, que o que estava faltando para deslanchar seria um cara melhor, que trabalhasse melhor e que tivesse conceitos melhores, que estudasse mais... um músico melhor.

Agora, voltando lá, nessa época eu achava que tinha uma falta de equilíbrio, como a comissão tinha vindo já de há muito anos, tinha sido a comissão que tinha trabalhado com eles, e mesmo pelo fato de você ser irmão do Roberto, naquela época eram muito ligados,

diria que os três sempre foram sempre naquela época muito ligados, o Neschling, o Roberto e a Cláudia; depois todos brigaram, mas naquela época tinha uma união grande entre os três. E a associação era uma associação muito pró... Então eu sentia um pouco que quando a gente tinha alguma reclamação, eu sentia muito a comissão ao lado deles, e eu achava que devia ter um equilíbrio maior. Não como foi dito: “uma comissão vai entrar para derrubar e acabar com tudo”, que foi muito falado, acho que até injustamente, mas um pessoal que entrasse para dizer “vamos ter uma OS”, que se falava naquela época, então como é que vai ser, quem vão ser as pessoas. Eu tinha um pouco a impressão naquela época que eles queriam arrumar o negócio para ficar exatamente da mesma forma, para o Neschling continuar mandando do mesmo jeito, embora houvesse uma participação dos músicos no concerto.... bom, aquilo tudo não sei como ficou, não sei como é que é hoje, mas eu tinha em mente que o negócio ia ser manipulado de uma tal forma que quando a gente entrasse na OS podia talvez ter uma contratação um pouco mais sólida, o que não é difícil para quem não tem nada e vai ter alguma coisa. Mas eu imaginava que do ponto de vista de toda a autoridade ali, o negócio continuaria do mesmo jeito, com a mesma divisão de poderes, eu via um pouco dessa maneira. E a gente acabou entrando, você conhece todas as circunstâncias aí, não preciso ficar mencionando, a gente acabou entrando por pouca diferença, com a orquestra meio dividida, com a muita gente apavorada porque foi feita uma campanha para dizer “ah, se essa comissão entrar, o Neschling vai embora, a orquestra vai acabar, os estrangeiros vão ser deportados, não vai ter mais nada, não vai ter mais dinheiro”. Então já começou com um clima muito ruim. E inclusive embora eu tenha ido antes da eleição conversar com ele, dizer: “olha, não é nada disso, se o senhor quiser eu nem vou entrar, vou retirar a candidatura”, ele disse: “não, não vou me imiscuir, não vou me misturar, esse é um assunto de vocês”, e ele não falou não, mas de certa forma quando a gente entrou já ficou assim, aquela coisa....

A M: Você teve uma reunião com ele antes, não?

F.C: É: “vocês não podem falar com o Secretário sem pedir antes autorização para a gente, qualquer coisa que vocês façam aqui, porque eu não quero que fique ali, também quero que seja tudo às claras”. E a gente até respeitou bem isso no começo, mas senti que quando a

gente pedia alguma coisa, para falar com o Mendonça, a Cláudia Toni falava que ia marcar e dava dois meses e o negócio não acontecia. Então era um negócio muito.... já tinha um boicote que nos primeiros momentos foi meio disfarçado, mas depois alguma coisa foi progredindo com uma série de coisas, a gente descobriu aquele disco que o empresário dele que vendia...

A M: O Michael Emerson...?

F.C: Depois tinha a questão dos concertos que eram para empresas, concertos fechados, que a gente achava que a gente devia saber mais para o que é que ia o dinheiro, porque antigamente ninguém sabia muito bem para o que é que era usado. Tudo bem, tinha \_\_\_\_\_ onde está vindo isso aí, aonde está entrando o dinheiro, nunca foi uma coisa muito clara, sempre foi uma coisa muito mais decidida entre a comissão e eles não ficavam muito “vão ser compradas cadeiras”, ou “vai ser comprado um computador” ou isso ou aquilo. A gente queria que a gente tivesse uma participação um pouco maior e discutisse um pouco mais com as pessoas.

E a gente tentou, a gente mandou também aqueles formulários para ver quais eram os motivos de insatisfação das pessoas. Eu via muita gente insatisfeita naquela época. E eu acho que a orquestra teve uma rotatividade sempre muito grande. Eu via gente boa indo embora da orquestra, sabe, o Luisinho mesmo antes de ser demitido ele queria pular fora, o Wilson Sampaio foi embora, a Camila mesmo saiu antes, agora não consigo lembrar, mas são tantos outros que saíram. Antigamente eu tinha uma estatística de quantos, e comecei a somar, pegando os programas, e dos três primeiros anos da orquestra foram vinte pessoas que saíram, coisa assim.... Como é que a orquestra pode crescer assim, se entra uma pessoa, sai outra, vai mudando. E fora o problema de não se completar as vagas e sempre ter muita gente do leste europeu. Eu achava que muito da insatisfação vinha desse clima de autoritarismo que tinha, de pressão, e mesmo de... o ensaio era muito assim.... não para mim, eu nunca tive um problema individual, de me tratarem mal, dele me xingar, talvez uma vez ou outra aconteceu alguma coisa, uma grossura grande, mas sempre tinha um clima meio ruim. Você sabe que ele pega pesado mesmo. E eu acho que isso incomodava as pessoas. Então eu tinha um pouco a ilusão de fazer as pessoas participarem mais, da gente

ter uma comissão artística, dele ouvir mais as pessoas, eu tinha uma ilusão de que dava para tentar manear um pouco isso, que ele poderia dar um pouco mais de abertura, ceder em algumas coisas, e na verdade, a história de derrubar o Neschling, isso nunca foi uma idéia concreta, isso nunca passou... Talvez o medo dele de cair fora, acho que sempre foi maior do que qualquer intenção nossa latente de que ele sáisse.

Bom, e aí a coisa foi evoluindo de certa forma até que a Andréia fez aquele abaixo-assinado que na verdade era um texto polido, eu acho, e que ela até que ingenuamente fez em dois textos separados, que gerou depois toda aquela problemática para dizer se era apócrifo ou não, se as pessoas tinham assinado ou não, se era aquele o texto. Na verdade o texto era verdadeiro, todo mundo que viu o texto sabe que aquilo que foi para o jornal era exatamente aquilo que as pessoas assinaram, nunca foi mudado aquilo. Mas isso de tentar que ele fosse mais flexível, uma distribuição de poder, naquele momento se mostrou uma coisa impossível, e a partir do momento que ela teve uma grande adesão para esse abaixo-assinado, o negócio começou a ficar muito tenso. Lembro que a gente fez uma *Sagração da Primavera* que ele errou tudo, se cagou todo; e depois ele resolveu fazer ensaio logo antes do concerto, e que muita gente naquele dia.....

A M: Isso antes do segundo concerto, não?

F.C: É, antes do segundo concerto. E houve muita gente naquele dia que veio me falar que a comissão deveria se entropor, deveria falar com ele. Até fui falar com ele, ele falou que não, que era uma coisa normal, que ia fazer de qualquer jeito, e eu naquela época estava sentindo que as coisas estavam pesadas um pouco, e até a Renata, minha esposa tinha naquela dia que me tirar de cena aqui porque a coisa estava pegando fogo, nesse dia da *Sagração*. E eu até fui embora e falei: “ah, posso até falar com ele”, como eu fui, mas ele insistiu em fazer. Mas eu comecei a sentir que as coisas se tornaram um pouco mais tensas dentro da orquestra e que ele também ficou mais inseguro. Mas eu nunca imaginava que aquilo pudesse desembocar num caso de demissão. Mas eu acho que naquele momento, já, acho que se arquitetava já a nossa demissão, a gente ia dançar mesmo, e eu acho que é porque eles não iam abdicar, tanto ele na época quanto o Roberto ou mesmo a Cláudia, eles tinham uma situação confortável, especialmente o Neschling, ganhando – sei lá – 500 mil

dólares por ano. E depois até, no meio de tudo aquilo, consegui o contato com o cara que era da ... da Liga das Orquestras Alemãs. Aí quando vieram à tona os valores que eram gastos com ele, quer dizer, ele falou assim: “pôxa, mas isso só os caras como o Daniel Barenboim, Celibidace”. Ele me mandou até: “Só caras com uma Orquestra \_A\_, um cara de grande renome teria tudo isso”. Então para quê que ele ia se arriscar por reles músicos, vamos dizer assim.

A M: Você tem o documento desse alemão?

F.C: Eu devo ter um *e-mail*, lá em casa, que ele me mandou. Você queria ver?

A M: Queria. É importante.

F.C: Eu encaminho para você.

E aí eu acho que ele não quis arriscar. “Os caras daqui a pouco vão querer pedir minha cabeça”. E ele resolveu não arriscar, ele resolveu logo acabar com essa situação, e aquele episódio do Joel, para mim é uma coisa que hoje eu vejo como uma coisa menor. Isso foi só um pretexto, uma situação usada para justificar, para dar uma justificativa que na verdade nem precisaria existir, porque é uma situação ridícula, é um escândalo você mandar os representantes dos músicos embora, numa situação dessa aí é uma coisa ridícula. Inclusive porque o próprio problema quem gerou foi o próprio Joel. A gente entrou depois, só, eu estava na minha casa, ele me ligou para ir lá e eu fiquei na minha. Tentei até conversar, tentei até conversar com seu irmão para ver se tinha uma solução antes, mas ele já botou o Neschling no viva-voz, não teve conversa nenhuma na verdade. E aí foi o episódio que eles precisavam para mandar todo mundo embora e dar uma disciplinada na orquestra de novo e falar: “agora é comigo e quem não quiser está fora”.

Aí acho que a repercussão que teve, acho que para mim, do ponto de vista da justiça absoluta, acho que até foi pouca, podia ter tido mais, a repercussão podia ter sido maior, porque é um negócio que se fosse num outro ambiente, num outro lugar, teria sido um escândalo. Se fosse na Europa, se fosse nos Estados Unidos... Mas aqui, acho que vendo hoje depois de tudo que o Neschling passou, e essa história do próprio salário dele, que eu

até gostaria de ter descoberto isso antes, mas não tive nada a ver com isso, foi um cara da Folha\_ que eu nem conhecia... mas depois de toda essa história ele conseguiu ainda sempre ao longo de todas essas situações.... eu sempre ouço, depois que eu saí eu ouvi muitos boatos de que a Cláudia Costin queria colocar o Roberto, que tinha músicos que estavam a fim de que o Roberto ficasse, e nunca nada aconteceu, ele continua lá até hoje. Ele conseguiu a Fundação Fernando Henrique. Ele passou por tudo isso e continua à frente da Orquestra. Para mim, eu vejo isso como a grande prova de que é um cara mesmo que tem grande influência, que politicamente é um cara extremamente forte. Eu não sei até que ponto, de família judia, rica, tradicional, que é um ponto, eu acho. É uma cara também que já militou entre os políticos, também já conheceu muita gente que está na mídia, muitos intelectuais. Acho que tudo isso, todo esse histórico dele faz dele uma pessoa muito forte. E fora isso, ele soube usar todo esse dinheiro que a Orquestra teve, ele também usou em favor dele, no próprio *marketing* pessoal, como acabei de mencionar. Então eu acho que se for analisar por esse ponto, do ponto de vista real, objetivo, acho então que a gente fez milagre de fazer a coisa se estender por tanto tempo assim, de ter matérias, de ter interesse, de falar com um monte de gente, de movimentar *e-mails* e cartas. Eu acho que foi um milagre. Aliás, acabou de acabar a Orquestra da Cultura, que talvez foi uma coisa mais grave até do que a nossa demissão, sem dúvida, porque acabou com a orquestra toda, e eu não sei se a repercussão do nosso caso lá foi muito maior do que agora, quando acabou a orquestra. Desse ponto de vista, a repercussão foi enorme mesmo. Depois desse tempo eu ainda fiquei, falei com gente, fui atrás, pensei um pouco e depois com o passar do tempo isso foi passando. Hoje em dia eu fiquei um cara mais “escolado” eu acho. Às vezes algumas pessoas me vêem como símbolo de alguma coisa, como um cara que batalhou por princípios bacanas de participação dos músicos, contra o autoritarismo dos maestros, uma série de coisas que são bem-vistas, coisas que eu acho até que pelas quais eu não brigaria mas continuaria defendendo esses princípios.

Acho que, por exemplo, orquestra modelo para mim é essa Osusp, que o cara tem dois meses, que é gerida por um conselho. Eu não sei como é que vai ser a Osesp agora, se vai ter uma evolução grande, como é que vão ser os poderes do Neschling lá. Na verdade nem me interessa muito saber porque hoje em dia não me envolvo com nada. Chegando um pouco nisso que eu acabei de dizer, no meu não-envolvimento, hoje eu fiquei muito...



também por circunstâncias pessoais, e tudo que aconteceu comigo nesses três anos, até de certa forma o problema da Osesp passou a ser uma coisa talvez menor, uma coisa que eu não levo tanto em consideração agora depois de tudo. Mas eu fico um pouco... a minha idéia é que eu saí da Orquestra, me envolvi por uma causa que não era uma causa *minha*, porque problema pessoal nunca tinha, quer dizer, se não tivesse me metido nessa possivelmente estaria na Orquestra até hoje, e acho que até estaria melhor lá do que estou nas outras coisas que estou fazendo, estaria mais satisfeito, e eu vejo que é a mesma coisa em tudo quanto é lugar. Se você passar para o Teatro Municipal, tem problemas talvez diferentes, mas na verdade o músico de orquestra, o que eu cheguei à conclusão, é que você é muito pequeno ali. Você pode ser o músico mais sofisticado, mais refinado, pode ter estudado, mas você não é ninguém. Eu não sei como é hoje na Osesp, mas eu diria que no Teatro, da mesma forma como na Orquestra, eu não sou ninguém, entendeu? Quem vai mandar é o cara que vai estar lá encima, que vai ser o diretor da orquestra, que eventualmente pode ser um cara bom, mas pode ser um total medíocre, e isso não vai fazer a menor diferença. Você é um “Zé Mané” que não vai decidir nada, então se a orquestra vai estar bem ou vai estar mal, isso vai independe de você, então eu procuro ter o menor desgaste possível, porque eu sinto que não há nada que eu possa fazer para mudar a situação.

A M: Mas orquestra brasileira, não é? Comparando a situação com as brasileiras, com as orquestra brasileiras...?

F.C: Aqui, com as orquestras brasileiras, eu diria que a situação é essa. Outra coisa que vejo é essa história da megalomania e do *marketing*. Eu vejo que a outra noção que eu tenho bem clara, eu vejo que a música é a coisa menos importante, que menos interessa. Às vezes se contrói um *marketing* tão grande que a aparência da coisa é muito mais importante do que o que realmente é. Isso politicamente é uma coisa básica.

Eu lembro quando depois de um tempo eu tinha um conhecido no PSDB que é irmão da minha tia, e é um cara que milita no PSDB faz tempo, foi presidente do Patrimônio Arquitetônico (ou coisa assim), e ele conseguiu para a gente falar com o Barbur, depois de sei lá quanto tempo. Aí foi o Luisinho e eu, e o Luisinho falou, e eu falei: “porque a

orquestra isso...”, e o Luisinho usou uma metáfora: “pega uma seleção brasileira, bota esse, bota aquele e bota um Zé Mané para ser o técnico, que a seleção vai jogar do mesmo jeito, porque o que interessa são os jogadores, e não o técnico. Se os jogadores são bons, vai fazer... O técnico pode melhorar ou não”. E aí numas tantas o cara falou assim: “Vocês estão dizendo que o cara é ruim? É isso que vocês querem me dizer? Mas para mim não interessa se ele é ruim ou não. A mídia acha ele é bom, a crítica fala que ele é bom, a sala está sempre lotada, as assinaturas estão sempre vendidas, porque é que eu vou acreditar em vocês? Aliás, pode ser até que vocês estejam falando a verdade, mas não interessa; interessa aquilo que é a aparência. Do ponto de vista político é isso”. Então estou vendo que essa história, acho que foi a primeira vez que aconteceu, do *marketing* encima da orquestra, é uma coisa muito forte. A Osesp tem mais espaço na mídia e tudo que acontece é divulgado, e algumas coisas até ganham uma dimensão maior, que é aquela coisa natural do *marketing*. O *marketing* é sempre isso, transformar a coisa numa coisa maior do que é. Mas eu acho que embora isso tenha uma consequência muito boa, porque acho que a orquestra não teria se firmado se não tivesse esse lado, tem um outro lado que é que às vezes a música pouco interessa. E eu acho que é mais ou menos isso também em outros lugares, embora outras orquestras não estejam muito na mídia. Mas às vezes não interessa muito. Você fica pensando: “se ele vai me substituir por um outro cara, e eu sou um cara descartável, isso não vai fazer diferença”. Mesmo que musicalmente, eventualmente isso tenha um efeito, do ponto de vista político isso não vai fazer diferença nenhuma. E, às vezes, pela própria história do dinheiro que rola, sabe... o Neschling vai fazer qualquer coisa para manter os 100 mil ou sei lá quanto que ele ganha., 100 mil dólares ou 100 mil reais, sei lá quanto que é hoje em dia, ou 500 mil dólares por ano. Ele vai fazer qualquer coisa, porque ele não vai ganhar esse salário em nenhum outro lugar, ele não vai ter esse poder em nenhuma outra orquestra, ele não vai ter esse cargo. Então isso vai ser a qualquer custo, mesmo que seja em detrimento da própria música. Virou um aspecto menor.

A M: Você fala muito sobre se ele estudasse mais, você fala bastante sobre esse aspecto técnico.

F.C: É, eu falei um pouquinho começo. Eu acho que ele não estuda coisa nenhuma, desculpe o português. Eu acho que ele é o cara que vai lá e abre aquela parte grudada, sempre um negócio... Eu acho que ele não estuda absolutamente nada, mesmo, não tenho dúvida disso. Eu acho que ele é um cara muito inteligente, não nego isso, o cara tem uma cultura.... e esse lado megalomaniaco, se não tivesse esse impulso um pouco doido, se sem essa loucura teria acontecido alguma coisa. Eu não sei também se agora a orquestra estaria pronta para ter um outro cara, agora tem uma fundação, não sei se seria diferente, não sei dizer.

A M: E sobre a orquestra, o nível da orquestra?

F.C: Sobre o nível da orquestra.... Eu nunca mais ouvi. Eu achava da orquestra que tinha gente ruim no meio, especialmente gente que passou no primeiro teste da Estadual, achava gente muito fraca. Inclusive quando o Max foi mandado embora, tudo bem que ele tivesse problema, mas eu achava que tinha outras pessoas que ocupavam situações, cargos de mesma importância que eram tão ruins quanto ou às vezes até piores. Eu vejo um pouco isso. E quando eu analiso alguns segundos, eu vejo alguns segundos muito fracos, em alguns dos naipes. Vejo algumas cordas que eu não entendo também como é que estão lá, que às vezes eu vejo tocar sozinho e falo “não compreendo”. E quer dizer, não vou dizer esse ou aquele, mas eu acho que sem dúvida, é a melhor orquestra que a gente tem, a mais homogênea. Acho, por exemplo, no tempo que estava lá que tinha aqueles problemas no ataque, não sei como é que anda isso hoje. Acho que isso é em grande parte culpa dele, um pouco culpa daquele negócio da tensão de tocar e você não saber onde é, também. Isso era um problema muito sério. Acho por exemplo que lá no Teatro tem um naipe muito mais heterogêneo, tem gente muito boa, mas tem algumas pessoas que de fato estão muito desatualizadas, muito fora, mas quando eu cheguei lá vi que os ataques eram mais precisos do que lá, coisas desse tipo. Se você ouve o disco de Beethoven, que fui eu ainda que toquei, é um disco ansioso, desesperado. Próprio reflexo da figura dele. Mas assim... também depois de trabalhar com tantas outras pessoas você tem que ser totalmente imparcial, que eu estou tentando ser...

A M: Não, você tem que falar....

(FALAM UM POUCO JUNTOS)

F.C:...é, você tem que falar sua opinião. Eu falei o que eu senti em muitas coisas. Mas tentando, agora neste momento, ser o mais imparcial possível em relação à figura dele, dentro dos regentes brasileiros tem muita gente ruim, então... Já peguei temporadas no Teatro que eu toquei com uns caras que eu falei: “pelo amor de Deus, se for para isso, o Neschling até que não é tão ruim”. Mas eu acho que a orquestra merecia de fato um cara melhor, um cara que também soubesse conduzir melhor, fizesse as pessoas se entusiasmarem. Eu não sei como é que é hoje em dia, mas eu acho que depois de tantos anos deve ter um desgaste ainda maior na relação, que faz com que as pessoas não toquem talvez tudo aquilo que poderiam. Não sei porque eu nunca mais ouvi, não sei a quantas anda, não sei se a orquestra está melhor, está pior, eu não ouvi mais nenhum concerto, não sei de nada.

A M: Você estava mencionando a *Sagração*. Eu me lembro que toquei também. Não toquei primeiro, mas toquei terceiro, e você falou: “a crítica saiu ótima”...

F.C: É. A crítica sempre fala bem. Esses sujeitos aí que fazem as críticas, infelizmente eu não sei até que ponto eles têm rabo preso, e isso certamente eles têm também, porque a gente sabe de todas as ligações. Mas eu não sei até que ponto é uma coisa consciente ou inconsciente, voluntária ou involuntária, mas o que se pode dizer é que de fato eles não entendem absolutamente nada. Tanto quando elogiam quanto quando criticam, para a gente que é do meio é uma coisa totalmente aleatória, mas no caso dele é sempre boa. Nunca vi ninguém dizendo que foi ruim, nunca vi ninguém criticando. Hoje em dia eu nem leio mais. Aliás, eu acho que eu não leio nem mais jornal ultimamente; vejo que o negócio é sempre tão... tão comprado, em todos os aspectos, é tudo tão manipulado, que se eu tiver tempo eu acho que vou ler um romance, alguma coisa de literatura...

(*risos*)

A M: Sobre esse problema da regência antecipada, que você falou, ou seja lá o que for, você sente ansiedade também, como você viu que a Osesp criou esse jeito de tocar?

F.C: Eu acho que é um pouco reflexo dele regendo.

A M: Por causa da técnica? Um *approach*, uma coisa tensa....

F.C: Acho que é por causa da própria técnica dele. Mas como é que você avalia isso? Você acha que se fosse outro cara aí... Eu vejo claramente nesse exemplo aí dessa gravação, é só ouvir o disco que vai ver como é que é. É uma qualidade dele.

Na verdade, às vezes as pessoas ficam falando: “você foi lá, se envolveu nisso aí”. Eu acho que o negócio foi meio inevitável. Eu fico me perguntando aquela história da carta que rolou depois que a gente foi lá, que todos os chefes assinaram, que o pessoal assinou. Sabe, não quero transformar isso numa discussão, esse é um assunto de menor importância para mim, agora a gente está nessa nova...

A M: Dos doze apóstolos, não é?

F.C: Mas eu fico pensando se eu tivesse sido chamado para assinar uma carta daquelas. Eu nunca teria assinado uma carta daquelas. Então eu fico pensando que o meu negócio lá, a minha briga, e o fato de eu ter saído, eu penso que foi uma situação inevitável, que a circunstância levou... Hoje em dia eu já nem me envolvo para não chegar numa situação dessas. Mas lá, naquele outro momento, as coisas se encaminharam de uma certa maneira, e fico pensando se um dia chegasse numa situação dessas, se um cara falasse: “assina esse negócio aqui para me apoiar”, e eu fosse falar “não”... não sei, talvez eu tivesse sido demitido num momento posterior. Não sei como encararia uma situação dessas. Quer dizer, é uma coisa momentânea que eu pensei; na verdade é fácil dizer na teoria se fosse na prática como é que eu agiria. Mas eu pensei numa determinada fase que foi inevitável por circunstâncias dessas, ter que encarar um negócio desses, é o tipo de coisa que não me desceria bem. E isso não é nenhuma recriminação porque....

A M: Não, estou entendendo....

F.C: É só uma maneira de ver.

A M: Tem mais alguma coisa?

F.C: Não acho, que está bom.

*(risos)*

A M: Obrigado, Fábio.

F.C: Não sei se ajudou, se era isso.

A M: Ajuda muito. A Osesp, sua experiência como músico, você está contando para mim desde o começo até quanto durou essa história, o quanto você acompanha até hoje.

F.C: Hoje eu não acompanho muito.

*(risos)*

FIM DA ENTREVISTA

## ENTREVISTA COM AYRTON PINTO (SUJEITO 6)

22 de agosto de 2005

(A pergunta padrão foi feita com o gravador desligado)

A.M.: Fala só o que você....

A.P.: Não, não é preocupação minha, é preocupação de você botar no papel e as pessoas \_\_\_\_\_ você ter botado no papel a mim. Eu não tenho medo.

A.M.: Para mim é super difícil. Todo mundo tem me acusado de querer fazer um trabalho laudatório, e eu estou tomando muito cuidado, porque eu vou ter que colocar também... eu entrevistei outras pessoas que ... sabe, houve crises, demissões. Eu entrevistei o Fábio Cury.

A.P.: Sei...

A.M.: ...que foi uma pessoa que brigou, e até certo ponto é contra vários aspectos da orquestra, e eu vou ter que fazer isso mesmo, vou ter que colocar, e eu tenho medo até do que eu coloco lá, pela reação do Neschling.

A.P.: Você quer que eu fale direto ou você vai fazendo...

A.M.: Eventualmente eu posso interromper, de acordo com...

A.P.: Então vamos começar. Por volta de 1972, o Eleazar de Carvalho me telefonava muito nos Estados Unidos, até uma vez nós no vimos lá, e ele queria muito que eu voltasse para o Brasil para ser o *spalla* da orquestra que estava sendo reativada, que era a Osesp que foi desativada em 1964, você falou, não?

A.M.: '67.

A.P.: '67. O Secretário de Cultura da época era o Padilha, e a irmã dele, no Rio de Janeiro, assistia os Concertos da Juventude que o Eleazar regia aos domingos; eu também. Então ela convenceu o Padilha, que na época era o Secretário de Cultura, Esportes e Turismo e pelo que me consta ele só entendia de Futebol. E o Eleazar tanto fez, tanto fez, tanto fez, que eu resolvi largar tudo que eu tinha nos Estados Unidos – nossa, eu eu já era professor em duas Universidades - e vim para o Brasil com saudades do Brasil achando que aqui estava diferente. E encontrei o Brasil muito pior. De alguma maneira, e em algumas áreas para a música está um pouco melhor do que era em '73, mas mesmo assim ainda deixa muito a desejar. O músico continua sem segurança alguma, em nenhuma orquestra neste país, e as universidades não têm um corpo docente homogêneo, mas isso é outro papo, você quer saber da Osesp.

Aí então eu optei em voltar para o Brasil com saudades do Brasil, família, para que meus filhos tivessem uma continuidade de família, conhecer os avós, os tios, os primos, etc, e resolvi vir. Isto aconteceu acho que logo no primeiro de maio de '73 e eu trouxe minha família toda direto. Foi muito difícil, e fiquei hospedado lá no centro, no hotel São Rafael,

que era perto da Secretaria de Cultura que era nos Campos Elíseos, que é um prédio muito bonito que nunca foi aproveitado para concertos pelo que me consta. Eu tentei obter aquele Salão Nobre e nunca consegui. E eu passava dias e horas, e horas e horas com o Eleazar, lá na Secretaria de Cultura tentando reativar essa orquestra e reorganizar e descobri que quando cheguei lá o decreto da revitalização da Orquestra já estava pronto com todos os erros que ficaram até eu sair da Orquestra. Depois esse é outro assunto, mais tarde você vai saber. E então tive muito trabalho com o Eleazar, para a Orquestra começar de uma maneira muito difícil, em junho, e não tinha músicos suficientes. Nesse período o Eleazar marcou concurso, em que eu participei do concurso com ele para as vagas da Orquestra e poucos puderam ser aproveitados, porque muitos nem liam música e outros nem sabiam afinar os instrumentos de sopro ou metal ou de cordas, então aproveitou-se os músicos que eram da Estadual antiga, primeiro, e mais alguns. Desses alguns nós tivemos um destaque fantástico, que naquela época o Eleazar era muito machista, não queria mulheres na Orquestra, já teve que aceitar as mulheres da orquestra antiga, mas apareceu uma que é da Osesp nova, que é a Elizabeth Del Grande, que eu vi o talento dela, o interesse dela, e obriguei o Eleazar a contratá-la. E é o que aconteceu; depois mais tarde consegui uma bolsa através da Rede Globo, para ela ir a Tanglewood passar o verão todo lá, e ela foi e desenvolveu e é a Elizabeth que está na Osesp hoje em dia, que você conhece, todos conhecem. Esse foi um marco muito grande daquele mês de maio de reestruturar a Orquestra. E vários outros também, que alguns já morreram, já se aposentaram, saíram muitos na orquestra ser dividida entre a orquestra da RTC e a Osesp nova, de modo que eu vi toda essa transição. Acontece que nesse ano que passou, eu vi que de alguma maneira Eleazar tinha as mãos atadas e era comandado por pessoas que eram, dentro da Secretaria de Cultura, péssimos músicos, uns ainda estão por aí. Eram péssimos músicos e eram eles que mandavam no Eleazar. Então o Eleazar tinha as mãos atadas para fazer, ele não podia fazer o que ele realmente desejava, que era ter pela primeira vez uma orquestra de primeiro mundo aqui como está sendo a Osesp; está quase lá, ainda não chegou lá, mas está quase lá, a Osesp atual. Mas para nível de Brasil, América do Sul é fantástica. Mas o Eleazar nunca conseguiu por que? Primeiro, ele brigava com todos os políticos; segundo, ele tinha pessoas que mandavam e não deixavam que ele realizasse o que ele realmente queria. E o Eleazar tinha uma disposição muito difícil para com todos os músicos, você passou por isso, você conhece. E uma coisa que o Eleazar tinha que era um dom muito bonito que ele tinha, por mais que ele brigasse ou fosse grosso com as pessoas ou com os músicos, ele tinha um coração muito grande para com os músicos. Ele não botava um músico na rua por uma briga ou porque ele não estava tocando bem, ou se já tinha uma certa idade, já quase para se aposentar. Ele tinha muita pena daquele músico não poder mais se sustentar. Então ele manteve músicos que não tinham condições de tocar na orquestra, ele manteve os anos todos, e não como ditadores que existem em orquestras pelo mundo todo, que põe na rua. Então ele tinha um coração muito grande quanto a isso, e muito poucas pessoas viram esse lado do Eleazar. Eu e a \_ Gilda \_\_\_\_\_ vimos. Só que o Eleazar era rodeado por pessoas que envenenavam o Eleazar contra certas pessoas. Principalmente comigo, de mim e Gilda\_\_\_\_\_ também. Tinha épocas que ele passava três, seis meses sem falar comigo, nem me cumprimentava como *spalla* quando terminava o concerto, você viu isso, e era por puro envenenamento de duas pessoas que eu não vou mencionar os nomes agora. E era por ciúmes. Então esse era um problema muito grande. Eu sempre me dei muito bem com o Eleazar, nos Estados Unidos, aqui, ele freqüentava minha casa em Tanglewood, em Boston. Ele passou uma semana dormindo na minha casa quando foi para os Estados Unidos antes



de ir para um concerto de uma orquestra que ele tinha que ensaiar e reger. Então nós éramos muito amigos, as famílias eram muito unidas. Até hoje sou muito amigo da primeira mulher do Eleazar, da \_Jocy\_, e toquei muitos concertos com ela. Conheci Jocy no primeiro ano que ela casou com o Eleazar e desde então sempre ficamos muito amigos.

E então foi um desenrolar muito difícil esse primeiro ano. E quando eu vi que tinha que trabalhar e abaixar a cabeça para as pessoas que estavam mandando na Orquestra, mandando no Eleazar e não conseguiam mandar em mim, eu disse para o Eleazar: “Não tem condições, nem musicais, nem como pessoa, nem humanas para estar tratando com essas pessoas que estão aqui ao seu lado e que sentam no fundo do palco ouvindo todos os meus ensaios e escrevendo e indo para outras orquestras e dizendo balela”. Dizendo que Ayrton Pinto disse isso e não era verdade. Então eu disse: “eu não tenho condições, eu não tenho consciência profissional de trabalhar ao lado dessas pessoas, eu vou voltar para os Estados Unidos”. Então só fiquei um ano e voltei para os Estados Unidos e depois o Eleazar quando, nesse primeiro ano... deixa eu voltar para 1973... Eleazar começou a orquestra – não me lembro da semana – em junho, e começou a preparar a Orquestra. Nessa época ensaiavam todas as cordas de manhã e à tarde ele ensaiava a orquestra completa porque usava uns 70% de músicos da Orquestra do Teatro Municipal que só podiam ensaiar à tarde. E naquela época havia uma compreensão maior entre o Eleazar e o Municipal. Depois ele também se tornou diretor da Orquestra do Municipal e a programação não coincidia, então ele podia ter a programação dele e o Municipal também, então os músicos tocavam nas duas orquestras. E assim eu fui. E nesse mês preparamos então alguns programas para Campos do Jordão que ele inciou em julho, e a orquestra ia todo domingo para tocar e jantava e voltava para São Paulo. E neste período, neste mês de junho e princípio de julho, o Eleazar trouxe muitos músicos brasileiros para a Orquestra e acontece que todos iam encima de mim porque eles não recebiam salário.

A.M.: Isso em '73, depois do concurso...?

A.P.: Depois dos concursos, e a orquestra já estar ensaiando há um mês...

A.M.: E o contrato como é que era?

A.P.: Era contrato pela lei 89. E era um contrato totalmente ilegal. Se você cavar um desses contratos da Secretaria de Cultura você vai ver o que é que era. É que alguns itens contradiziam os itens anteriores e era mais ou menos ilegal. Foi o que foi me dito na época. E depois que eu voltei para os Estados Unidos. Aí houve uma mudança de sair da lei 89...

A.M.: ... e foi para a lei 500.

A.P.: É, foi para a lei 500, inciso 2. Que foi outra tragédia também. E aí o que aconteceu naquele mês é que eu tentava me comunicar com o Eleazar e os fulanos da Secretaria de Cultura interditavam todos os meus telefonemas e todas as cartas que eu mandava para o Eleazar, que iam por malote. Não entregavam a ele. Eu dizia: “Maestro, eu não tenho mais dinheiro para adiantar aos seus músicos que estão indo a Campos do Jordão. Já foram a dois concertos, estão aqui passando fome, e eu tenho três filhos para sustentar, e eu não ganho o suficiente aqui para sustentar uma orquestra, mais meus filhos”. Aliás, o que eu ganhava não dava, eu pensei que ia dar, porque ele me prometeu uma coisa e com a

inflação galopante não dava, e todo o dinheiro que eu fiz nos Estados Unidos gastei aqui, para meus filhos poderem freqüentar a escola. E vendi duas casas lá, uma delas hoje em dia vale U\$ 1 500 000, 00, e vendi para sustentar minha família aqui nos primeiros anos. Não valia U\$ 1 500 000, 00 naquela época, valia 54 000 dólares só. Acontece que eu devia ter segurado aquela casa e não vendido, hoje teria uma casa de U\$ 1 500 000, 00. Eu sei que mandei uma carta para o Eleazar, e quando a carta chegou lá encima, já tinham lido a carta antes dele e envenenado o Eleazar totalmente, ele me ignorou, berrou e brigou comigo. Eu disse: “Está bom, volto amanhã para os Estados Unidos”.

A.M.: Isso em '73?

A.P.: Em '73, no primeiro Campos do Jordão do Eleazar. Aí a Jocy foi correndo pro Eleazar, aí ele já estava namorando a Sônia, estava noivo da Sônia, que ele ficou noivo da Sônia na minha casa, e antes de ficar noivo a Sônia fez questão de perguntar para a Jocy se ela concordava dele ficar noivo dela. Aí ele ainda não era desquitado nem....

A.M.: Nossa.

A.P.: E foi na minha casa esse noivado. Bom, aí para encurtar a história ele fez isso, a Jocy foi atrás dele, foi atrás de mim, antes de eu entrar no meu carro para voltar para São Paulo ele veio se desculpar tremendamente. Chorava, lágrimas de crocodilo, aquele teatro que ele costumava fazer que você conhece muito bem, eu e Gilda vimos aquilo ali e aí resolvi ficar para tentar. Mesmo assim não deram o salário dos músicos até um mês e meio depois. E todo mundo passando fome e o Eleazar ali querendo o ensaio dos concertos. Foi muito difícil esse início. Acho que você nem tinha ouvido essa história. Não?

A.M.: Não.

A.P.: Eu sei que foi muita confusão. Eu fui ficando. Eleazar de alguma maneira fez uma saturação de São Paulo de Ayrton Pinto, eu toquei muito solo, e isso para mim foi ótimo, e foi uma boa experiência sim, e eu tentei ensinar pelos moldes da Boston Symphony como o arquivo deveria ser. E não mudou nada. E um ano depois eu voltei aos Estados Unidos e lá fiquei e em '76 o Eleazar me convidou para coordenar a parte pedagógica de Campos do Jordão que foi a primeira vez que ele teve os alunos lá. Antes eram só concertos e compositores, uma coisa especial. Então eu vim para coordenar e lá conheci o Paulo Egídio que a Gilda já conhecia do Rio de Janeiro, e o Max Feffer, que foi um dos fundadores da Associação Alumni que eu já conhecia de quando eu passei um ano aqui e ele era o Secretário de Cultura na época, que talvez tenha sido o Secretário mais culto até hoje.

A.M.: Ciência e Tecnologia.

A.P.: Era Ciência e Tecnologia, naquela época, já. E ele era fantástico. E através do Max eles me convenceram, os dois dizendo que aqui estava tudo mudado, que estava ótimo agora, não sei o quê, e outra vez eu caí como um patinho, voltei e estava igualzinho como era antes, e aí a orquestra continuou e eventualmente entrou na lei 500, inciso 2, que foi um desastre porque o aumento salarial dependia do governador e houve um ano com o Maluf que nós ficamos sem aumento salarial por mais de dois anos. Porque dependia dele ter a

boa vontade do inciso 2 para dar aumento salarial, com a inflação galopante de 100 a 250% ao mês, não era ao ano, era ao mês, então foram anos financeiramente muito difíceis. Eu sei que o Eleazar naquela época tinha.... não, espera, vamos voltar um pouquinho. Em '76, dezembro de '76, eu voltei em '77, Max Feffer e o Eleazar me chamaram, dizendo que queriam ampliar a Orquestra e então foram feitos editais em todas as Ordens de Músicos do Brasil avisando que ia haver concurso e tivemos concurso pelo Brasil todo, não o Brasil todo, mas vários Estados.

A.M.: Quantos músicos tinha nessa época a Orquestra?

A.P.: A Orquestra devia ter por volta de uns 50 ou 60, por aí. Eu acho, mas eu não me lembro. Mas um dia eu posso ver programas antigos ou você pode ver nos programas antigos. Olha, foi uma experiência inédita na minha vida inteira em que como eu mencionei antes, alguns não sabiam ler música, eu diria que aproximadamente 99% não entendia nada de música, aproximadamente 80% não lia música, teve um...

(INTERRUPÇÃO)

A.P.: Teve um com um trombone que veio tocar *Mamãe eu Quero*, porque ele tocava em vários carnavais, de ouvido. Isso é só um exemplo do que acontecia na época. E como o concurso também era de segunda estante para trás de violino, até a quarta ou quinta que ganhava mais, quem sentava que tinha... como era? categoria C ou alguma coisa assim, queria ter a categoria B, músicos da própria orquestra, que fizeram concurso para a categoria B. Se eles tivessem feito concurso para ingressar na orquestra, não teriam passado, porque não tocavam nada, absolutamente, tocavam muitíssimo mal. E qual foi minha surpresa, que um mês depois desse concurso, esses músicos que não teriam sido aceitos para o concurso para ingressar, já estavam na terceira estante ganhando pela categoria B.

(risos)

A.P.: Então, para quê a papagaiada do concurso? Essa é a minha pergunta: para quê a papagaiada de concurso neste país? E não mudou, não mudou nada. Em muitas áreas realmente não mudou nada. Isso foi uma grande surpresa. Aí ampliou-se um pouco a orquestra quando conseguimos salvar alguns dos candidatos que fizeram o concurso, que o Eleazar precisava ampliar um pouco a orquestra. Aí o Max Feffer teve a justificativa de trazer os músicos do exterior. Quer dizer, foi feito de uma maneira bem legal. E ele me enviou, em '77, no verão, para os Estados Unidos, se não me engano foi em agosto, acho que julho tinha Campos do Jordão... não, em '78, os americanos vieram em '79, porque eu cheguei em '76, fui para lá em '77... bom, eu fiz concurso em várias cidades nos Estado Unidos e...

A.M.: Isso foi em '78?

A.P.: '78. Não, '77... Espera aí... eu cheguei em '76, então em '77 me mandaram para lá e em '78 vieram os americanos. Eu consegui trazer 19 americanos. Alguns eram meio fracos mas tocavam mais que os brasileiros. E ficaram um ano na orquestra e alguns continuaram

aqui. Veio um até casado com os cinco filhos, ganhando o que ganhava naquela época. Ele queria vir para o Brasil a todo custo e ele estava disposto a ficar. A maioria desses americanos foi contratada pela Unesp no Instituto de Artes, porque naquela época podia contratar pelo artigo 10, sem concurso, para dar aula dos instrumentos num curso livre, e os de metais e sopros davam assistência a cinco bandas do ABC, porque o IA era em São Bernardo na época, e eles davam assistência a cinco bandas do ABC. Estavam fazendo um trabalho lindíssimo. Quando chegou perto de completar um ano, tinha um diretor do Instituto de Artes que tinha de alguma maneira conseguido tirar o diretor anterior, que foi uma fofocaiada danada, normal no Brasil, e entrou um outro diretor que resolveu que era também diretor do DACH da Secretaria de Cultura, mas só entendia de folclore. Mas lá como diretor do DACH a maior obra que ele conseguiu realizar foi editar todos os livros dele de folclore. E ele não admitia que esses músicos trabalhassem na Unesp também, e que eu quando levantasse para tocar solo com a Unesp (Osesp) não podia receber cachê porque a minha cadeira ficava vazia. E aí foi um processo que o Eleazar abriu e ganhou o processo...

A.M.: Rabaçal?

A.P.: Rabaçal. Aí o Eleazar fez um laudo de 47 páginas, tudo sobre as duas palavras, concerto com s e concerto com c, que foi parar na Secretaria de Administração, e aí a Secretaria de Administração deu ganho de causa para mim, que quando eu me levantasse eu tinha direito a receber o cachê para fazer solo, como qualquer solista da orquestra. Aí eu passei a tocar solos que antes eu não tocava.

A.M.: Porque a orquestra era subordinada ao DACH

A.P.: É, já era subordinada ao DACH . Não, sempre foi.

A.M.: É, ainda continua.

A.P.: É? Mas sempre foi. Bom, aí eu ganhei isso aí e passei a tocar muitos solos, e tudo foi uma experiência ótima. Toquei concertos com a orquestra que eu nunca teria tocado nos Estados Unidos.

A.M.: E esses americanos, você lembra do nome?

A.P.: O nome de todos? Não lembro....

A.M.: Mas dos que ficaram?

A.P.: Olha, quem ficou e que não está mais em música foi o Michael Kelly...

A.M.: Michael Kelly...

A.P.: Que você deve conhecer do trombone.

A.M.: Ah, sim, me lembro dele.

A.P.: Agora, o mais importante de todos foi o que eu nem fiz teste com ele quando eu passei por Tanglewood só para visitar amigos. A Elizabeth Del Grande estava em Tanglewood, ela estava fazendo lá o curso, e ela me apresentou um americano doido varrido que estava doido para vir para o Brasil, me apresentou, eu conversei com ele, o Vick Firth estava do lado dele –era timpanista da Boston Symphony - “Ele toca?” “Toca”. Então eu disse: “Você quer vir para o Brasil? – Então pronto”: John Boudler.

(risos)

A.P.: Que ele, já naquela época, a Martha Herr que já estava divorciada, ele ainda não tinha casado com a Martha mas já viviam juntos, e trouxe a Martha junto. E você sabe que foram os únicos que conseguiram visto de trabalho para vir para o Brasil? O John já tinha jeitinho brasileiro nos Estados Unidos, de dar um jeito em tudo, arranjar tudo. Ele, pelo método de saturação no consulado brasileiro de Nova Iorque, ele ia lá todo dia encher o saco de todo mundo lá, porque ele tinha uma carta-convite, que não é contrato, do Eleazar de Carvalho, com a timbrada da Secretaria de Cultura e Orquestra Sinfônica do Estado, convidando ele para ingressar na Orquestra Sinfônica do Estado, Eleazar de Carvalho. Quer dizer, não é um contrato, e o consulado queria um contrato. E deram a ele o visto de trabalho e para a Martha que viria com ele, então os dois vieram e nunca mais saíram daqui, não querem sair daqui, são mais brasileiros do que eu ou você.

A.M.: E formaram muitos alunos.

A.P.: Formaram muitos alunos. O conjunto de percussão o John já levou à Europa, aos Estados Unidos e tudo, já ganhou não sei quantos prêmios, e continua tocando, e muitos estão espalhados pelas orquestras todas e inclusive na Osesp.

A.M.: É, o John está lá.

A.P.: E o John está lá, acabou de voltar para a Osesp também. São duas aquisições fantásticas que o Brasil fez, através de mim, para a Osesp antiga.

A.M.: As pessoas que você trouxe foram mais da região de Boston, ou de outros festivais?

A.P.: Não, de outros também. Tinha de Nova Iorque....

A.M.: Mais que ver com festivais, não? Foi nos festivais que você fez as audições, lá?

A.P.: Não necessariamente. Eu fui à Filadélfia, fui a Nova Iorque, fui a Boston, fui a Washington. Não sei mais aonde eu fui, não me lembro mais. E veio de Nova Iorque um flautista excelente, Normam Dee, você conheceu?

A.M.: Normam Dee, conheço.

A.P.: Pois é, Normam Dee, veio, passou um ano também. Com ele veio uma outra flautista que era Mary..... esqueci o sobrenome...

A.M.: Que era piccolista...

A.P.: Piccolista. Os dois eram muito jovens mas eram muito bons, muito bons. E veio uma fagotista, a ....

A.M.: Não era a Susan, né?

A.P.: Susan Wodsworth! Você se lembra dela?

A.M.: Lembro.

A.P.: Como é que você se lembra dela?

A.M.: Eu já estava lá.

A.P.: Já estava lá... E ela era fantástica. E veio o trompetista, como era o nome?

A.M.: Ted Parker.

A.P.: Ted Parker! Ted Parker era ótimo. Ele ensinava bem para burro! Olha, tinha muita gente. E algumas cordas. Veio um quarteto de negros, que dois ainda estão no Brasil, o Bruce está aqui ainda, e tinha o outro – como era o nome dele? – o \_\_\_\_\_ está na Sinfônica Brasileira lá no Rio. Esqueci o nome dele agora, muito amigos. Não vejo há muitos anos. E os outros dois voltaram para os Estados Unidos e um nem está em música mais. Ele não era muito forte, o violoncelista, e ele também dançava dança moderna muito bem, não sei se você chegou a conhecer. O violista era bom também. E vários outros. E tinha uma violoncelista americana também que era excelente, e era linda. E voltou depois. Acontece que o Eleazar prometia que eles iam dar aulas, que eles iam tocar solos, e os outros músicos da orquestra envenenavam o Eleazar, não deixavam o Eleazar programar, ou a Secretaria de Cultura recusava porque eles eram membros da Orquestra, o Rabaçal. E depois de um ano com tanta promessa e não cumprindo, quase todos voltaram para os Estados Unidos, depois de um ano. Voltaram, acabou e ficou por isso mesmo.

A.M.: A Lynn Estava nessa turma?

A.P.: A Lynn estava nessa turma. Mas a Lynn voltou...

A.M.: Ficou bastante tempo...

A.P.: Ficou bastante tempo. Depois eu conto a história da Lynn, que isso vai ser até engraçado. Depois, deixa eu ver... Esse americanos vieram em 1978. Para eles poderem vir foi um jogo de pingue-pongue muito engraçado e interessante. Até Max Feffer ainda era o Secretário de Cultura e esses americanos estavam doidos para embarcar. O Eleazar queria os americanos aqui porque '78 foi o ano de Beethoven, e ele queria os americanos na orquestra para fazer um belo ano de Beethoven.

A.M.: O ciclo?

A.P.: É, o ciclo. Foi o primeiro ano daquela fase da orquestra que a orquestra foi excelente. Foi muito bom, e tem *tapes* da TV Cultura que você pode ver, que realmente tocava bem naquela época. Você deve ter ouvido alguns concertos.

A.M.: Cultura Artística...

A.P.: Você se lembra?

A.M.: Lembro.

A.P.: E tinha naquela época também um que estudou nos Estados Unidos, já estava mais ou menos em fim de carreira, o oboísta que foi seu professor aqui, o Bianchi, tocava muito bem.

A.M.: Quando voltou, não?

A.P.: Voltou da Filadélfia. Estudou com o Tabuteau.

A.M.: É.

A.P.: Ele era fantástico na época. Mas já estava em fim de carreira, com problema de dentes e tudo, mas quando tocava bem era muito bonito. E era um grande professor de música de câmara também. Mas os americanos vieram e acabaram indo embora, mas para eles chegarem aqui com contrato assinado, ter o visto de trabalho, foi uma história deveras interessante. O Eleazar queria que eles viessem, o Secretário de Cultura queria que eles viessem e a Secretaria Jurídica não deixava os contratos irem para o consulado de Nova Iorque, para eles tirarem o visto, e o consulado exigia os contratos, e a Consultoria Jurídica: “não pode”. Aí eu vim a descobrir que a consultoria dizia não porque para os músicos assinarem um contrato lá, o consulado americano só poderia receber esse contrato se o Secretário de Cultura assinasse esse contrato, e de acordo com a lei do Estado, Secretário de Cultura é o último a assinar o contrato. Quem faz o convite assina e quem recebe o contrato assina para depois o Secretário de Cultura assinar. Aí a Consultoria Jurídica não deixava, porque já era aquele sério problema de ser contra o Eleazar, ser contra a Orquestra.

A.M.: Os burocratas?

A.P.: Os burocratas.

A.M.: DACH?

A.P.: Não, a Consultoria Jurídica da Secretaria. Aí o que é que aconteceu? O Max Feffer me chamou, para chegar lá às cinco horas da tarde, e chamou a Consultoria Jurídica para o gabinete dele e disse: “Nenhum de vocês sai deste gabinete até vocês fazerem o que o Ayrton está dizendo, porque ele faz sentido, vocês não fazem”. Eu era muito amigo do Max mesmo, ele tinha essa liberdade comigo. E era muito simples: era a Consultoria Jurídica

baixar a crista, o Max Feffer disse que assinaria os contratos, só com o nome do músico lá encima, e isso seria registrado no Ministério do Trabalho, que na época ainda era no Rio de Janeiro, eu levaria esses contratos todos em mãos para o Ministério do Trabalho no Rio de Janeiro, daria para um funcionário graduado, sei lá o que é que era, um funcionário graduado de lá, para ele pegar todas as assinaturas cabíveis e os carimbos cabíveis para enviar para o consulado brasileiro de Nova Iorque. Só que é o seguinte, quando você leva uma leva de contratos.... Aí a Consultoria Jurídica acabou concordando com o que eu estava dizendo, entregou, o Max Feffer assinou, eu levei todos para o Rio de Janeiro, ele pagou minha passagem, o negócio todo, não me pagaram estadia porque eu ia ficar na casa da minha mãe, saiu barato para eles, e fui ao Ministério do Trabalho e entreguei. Só que o Ministério do Trabalho só soltava três contratos de cada vez. Então cada vez que saíam três contratos, telefonava para o Secretário de Cultura, eles me davam a passagem, eu ia lá, pegava os três contratos e trazia. Então fui muitas vezes ao Rio pegar isso de três em três. Quando todos estavam nas mãos do Max Feffer, ele mandou por malote para o Itamaraty, e o Itamaraty mandou para o consulado brasileiro de Nova Iorque, e os músicos todos eram contatados para ir a Nova Iorque assinar os contratos e receber o visto de trabalho para vir para o Brasil. Então foi um parto fazer isso, e por que? Porque tinha uma Consultoria Jurídica idiota, totalmente idiota, e contra o Eleazar. Então foi sempre contra o Eleazar, contra a Orquestra...

A.M.: E eles eram contra por quê? Eles achavam que a Orquestra \_\_\_\_\_?

A.P.: Era praxe. Porque eu tive muitas reuniões com a Consultoria Jurídica naqueles anos todos na Secretaria de Cultura, porque eu era chamado, e dizia: “porque é que vocês não acham uma maneira de executar esses projetos e não uma maneira de não executar? – que é o que vocês fazem”.

A.M.: Dificultam....

A.P.: Vocês dificultam. Para quê facilitar, se dificultar é mais fácil, entende? O dinheiro não é de vocês, o dinheiro é do Estado. Se o Secretário de Cultura tem dinheiro e quer fazer, porque é que vocês não dizem? Eu vi os projetos, eu vi os pedidos. O Max assinava assim: “cumpra-se, Max Feffer”. Mandava para a Consultoria Jurídica; a Consultoria Jurídica mandava de volta e dizia: “impossível, impossível, impossível, não”, assim. Então, sabe, era um absurdo; eles procuram ver como não executar, e não achar o meio de executar. Esta é a maneira de trabalhar daquela Consultoria Jurídica, pelos menos nos anos todos em que eu estive lá. Agora na sua *tenure* eu não sei. E foi assim que os americanos vieram e ficaram um ano só e durante três ou quatro meses quem sustentou todos os americanos, na minha casa, desalojando meus filhos, era eu...

A.M.: Que loucura!....

A.P.: Era eu, OK? E sustentava todos durante três, quatro meses até eles poderem receber o primeiro salário.

A.M.: Lei 500, também?



A.P.: Lei 500. Então não foi fácil. Aí continuou....

(INTERRUPÇÃO E VOLTAM AO PONTO)

A.P.: Estava falando dos americanos.

A.M.: Ficaram na sua casa...

A.P.: Ficaram na minha casa, sustentei todos. Teve um que foi muito engraçado, mas isso você não vai colocar na sua tese. Depois quando você desligar eu te conto. Chester Bresniak, que de todos, junto com o John, foi um dos maiores artistas que passaram por aqui. Você conheceu o Chester?

A.M.: Não....

A.P.: Chester Bresniak foi o clarinetista que tocava... Você ouviu aquele clarinetista que morreu da Boston Symphony? Daqui a pouco eu me lembro o nome dele. O Chester era igual a ele. Ele adorou o Brasil, se apaixonou por uma violinista da Osesp, e ela ficou com muito medo de casar-se com ele. Ele ficou apaixonado e voltou para os Estado Unidos. Não vou dizer quem é.

A.M.: Ah! Qual é o problema??

A.P.: Não... não.

A.M.: Mas não vou colocar na tese....

A.P.: Não, não interessa. Para você eu não conto.

(*risos*)

A.P.: Aí ele foi embora, foi uma pena. De vez em quando eu recebo um *e-mail* dele, coisa assim. Ele era fantástico. Ele ficou três meses na minha casa. E depois eu te conto uma história engraçada que não vai estar na sua tese. Eu tenho muita história engraçada, mas essa você nunca ouviu. Você e seu irmão já ouviram muita história, mas essa não. Esse foi outro... de vez em quando eu vou começar a me lembrar o nome deles. E foi uma passagem muito boa, 1978, com eles. Eles eram todos muito simpáticos, sem exceção. Que embora nem todos fossem bons, eu não traria nenhum músico americano que não fosse condizente com a simpatia dos brasileiros, e todos eram muito simpáticos. Você conheceu alguns, você sabe. E aí eles foram embora e a Osesp teve um baque muito grande, e custou muito a se levantar e nunca se levantou.

A.M.: Eles foram indo aos poucos, não é?

A.P.: Aos poucos dentro de um ano, mas não ficaram mais do que um ano, um ano e dois meses. E a Lynn... como é que era o nome dela?

A.M.: Lynn-Ann Curtis.

A.P.: É. Lynn-Ann Curtis. É. Ela ficou vários anos aqui. Ela era casada com o...

A.M.: Michael...

A.P.: O Michael Kelly, é. E acontece que veio um clarinetista da Argentina...

A.M.: Marcelo [Gutierrez]

A.P.: Marcelo... Você conheceu. Você sabe da história?

A.M.: Sei.

*(risos)*

A.P.: Então não preciso contar.

A.M.: Não, essa eu conheço.

A.P.: Depois eu te conto, se eu nunca te contei essa.

A.M.: Eu até me lembro o Eleazar, às vezes, no ensaio, ela chegava atrasada, e o Marcelo também, nessa época. E o Eleazar perguntava para o Michael: “E então, seu Michael?”, só para provocar. Só para provocar.

A.P.: Depois eu te conto essa história, mas foi um escândalo na época. Aí de repente ela voltou para os Estados Unidos e levou o Marcelo junto, e os dois estão nos Estados Unidos até hoje. Ela estava estudando canto aqui, eu nunca a ouvi cantar mas ouvi dizer que tinha uma voz muito bonita e eu acho que como cantora ela teria mais sucesso do que como clarinetista, porque não era tão boa como clarinetista. Ela veio com o Michael, e o Eleazar contratou ela aqui, porque eu não a ouvi lá. O Michael era um trombonista excelente, ele era muito bom trombonista. E aí vai, e eu sei que eu fiquei acho que doze anos na Oseps antiga, e eu não agüentei mais, por vários motivos: um – o arquivo só tinha gente incompetente, mas totalmente incompetente e o Eleazar não mudava aquilo.

A.M.: Você tentava, não é? Você tentou....

A.P.: Eu tentava ensinar como era na Boston Symphony, nas orquestras americanas. Não houve jeito dessa gente incompetente aprender, e era tudo naqueles papéis de pão amarrados com barbante....

A.M.: Então você ficou até... Porque eu me lembro...

A.P.: Doze anos.

A.M.: '88?

A.P.: Fiquei até '88. Saí e nessa época eu já... eu toquei muitos concertos com a Osesp e com outras orquestras no Brasil também e realizei muita coisa que foi muito importante para minha vida musical e violinística. E também como professor, depois de um certo tempo comecei a formar alunos que foram importantes e estão pelo mundo todo, alguns aqui nas orquestras, e alguns ficaram no exterior, e sempre tive vários indo fazer mestrado ou doutorado fora, nos Estados Unidos, principalmente nos Estados Unidos. Se eles quiserem uma carreira universitária aqui não adianta mandar para a Europa, porque não tem equivalência. Então mandei vários, ainda tenho um ou dois lá nos Estados Unidos atualmente. Tem dois nos Estados Unidos e tem um que está na Hungria, em Budapeste. Mas minha carreira já encerrou, e nesses doze anos que eu estive lá que eu disse que o arquivo não aprendia nada, as músicas sumiam porque eles esqueciam de pegar a assinatura do músico que levava a música para casa. As músicas sumiam, não aprenderam nada e eu vi que a Orquestra estava indo cada vez pior, de mal a pior, aí eu já estava dando muitos concertos, e era chamado de vez em quando para reger, e já tinha o ArtsTrio com Yara Bennett e Antonio Del Claro, e tinha anos que eu tinha 18 alunos na Unesp, era uma carga horária muito grande e aí resolvi largar a Orquestra e ser tempo integral no Instituto de Artes da Unesp, me dedicar mais aos alunos. E foi por isso que eu saí da Osesp, principalmente porque a Orquestra não tinha futuro, não melhorava nunca, não melhorava nunca, e saí. Mas isso é verdade, você sabe disso. E aí eu saí. E depois não mantive muito contato, não, e eu viajava muito e tinha minha vida como professor e solista e depois de alguns anos o Eleazar voltou a me contratar ainda como solista, umas duas ou três vezes, e depois só... depois parou e ele faleceu.

A.M.: É.

A.P.: E foi uma perda no Brasil porque ele fez um marco muito grande. Pode-se discordar de Eleazar como pessoa, ou como regente ou como músico, mas mesmo assim ele fez um marco muito grande na música do Brasil. Ele instituiu os Concertos da Juventude no Rio de Janeiro, que eram inexistentes antes...

A.M.: Eram com a Brasileira?

A.P.: Com a Brasileira

A.M.: No Teatro Rex...?

A.P.: No Teatro Rex. Eu ia todo domingo.

A.M.: Desses concertos fala-se até hoje.

A.P.: Até hoje fala-se desses concertos. E ele foi que instituiu isso, além de todo ano ele instituir o Concurso para Jovens Solistas, que ele fez aqui em São Paulo. E tanto que o último ano que teve concurso, o Rommel e o Lino Tanaka, que estudava comigo na época, eles foram os solistas de violino. Foi o último Jovens Solistas da Osesp antiga. E então foi uma coisa que eu achei uma pena ter terminado porque movimentava a juventude aqui em

São Paulo bastante e apresentava os jovens que eram capazes de tocar bem. Isso foi uma pena, porque já não existe mais. Isso só tem na Experimental, mas só para dentro da Experimental. Então é um pouco limitado, embora a Experimental tenha os melhores jovens de São Paulo na orquestra.

Esse é mais ou menos o histórico da Osesp. E Eleazar contratava regentes convidados para reger a Osesp. Tinha muitos que vinham, e alguns que se destacaram tinham sido alunos dele em Tanglewood. Mas foi uma fase que tinha muita coisa interessante acontecendo, alguns solistas internacionais, como o Ruggiero Ricci, e vários outros. Mas valeu por isso, pelo contato, e todos eles acabavam na minha casa jantando, Sidney Harth; R. Ricci nem foi porque ele fez o ensaio de manhã, tocou à noite e foi embora. Mas o Tibor Varga, por exemplo, que quem reger a orquestra foi o filho dele, que era violoncelista, teve um acidente na mão e tornou-se regente. Jantaram na minha casa e passei a conhecê-los. Então todos esses estrangeiros que eu não conhecia, ou conhecia dos Estados Unidos, fizemos amizade e vários foram a Campos do Jordão. Eu convidei vários através do Consulado Americano ou da Secretaria de Cultura para serem professores em Campos do Jordão. E a Fundação Vitae também trazia naquela época vários professores que vinham aqui, instrumentistas. De modo que foi uma fase muito, muito boa de contatos, e eu acho que de alguma maneira, os músicos se sentiam um pouco seguros porque eles tinham um chefe que não despedia, sabe? Com a diferença do Municipal, de orquestras do resto do Brasil e a própria Osesp de hoje em dia: os músicos podem ser despedidos. O Eleazar não fazia isso. Ele agüentava a falta de técnica de alguns membros, de alguns elementos, mas não botava na rua. E isso era ruim musicalmente mas era muito humano por parte dele. Então mais ou menos é essa a história. Tem muitas histórias mais que eu iria me lembrando, mas não lembro de tudo. Lembro de uma que te contei da Sexta Sinfonia de Mahler, que acho que essa você já estava na orquestra?

A.M.: Não.

A.P.: ...em que o Kollreuter foi chamado para reger a Sexta Sinfonia de Mahler, os ensaios foram caóticos, eu e vários músicos, as primeiras cadeiras, estávamos em Belém do Pará com o Eleazar que ia reger um concerto, e na sexta-feira foi impossível, que saía fumaça da cabeça do Kollreuter, e ele esperneava de tudo que era lado e os músicos não entendiam o que ele queria, e ninguém conseguia tocar, e ele finalmente desistiu de reger. O Eleazar teve, nós tivemos que voltar correndo no meio da noite, antecipar o concerto para um dia antes e embarcar domingo à noite para ensaiar segunda-feira de manhã e ele reger à noite, segunda-feira. De modo que são passagens assim que são pitorescas na história da orquestra, assim como de vez em quando você tinha regentes que não sabiam reger, e você ouvia músicos dizendo: “baixa a mão” porque o quarto tempo de um compasso quaternário, aquela mão não baixava nunca para o primeiro tempo. Então nas gravações às vezes você ouvia músicos dizendo: “baixa a mão”. Eu mesmo já disse isso várias vezes, então como solista eu disse isso muitas vezes. E Eleazar dava chance a muita gente para aparecer como regente: jovens que estavam começando, regentes que já tinham regido outras orquestras mas não regiam bem, Eleazar dava uma mão a essa gente toda. E isso realmente era louvável por parte dele....

A.M.: Apesar de comprometer um pouco o nível....

A.P.: Comprometia muito o nível. Agora, o que era horrível na Osesp antiga eram as viagens. Quando era pelo Estado de São Paulo eu optava por dirigir, porque de alguma maneira os ônibus eram horríveis, e a orquestra sofria muito nessas viagens, até indo para Campos do Jordão também. A Secretaria de Cultura não ligava a mínima para os músicos na época, e você passou por isso também. E era uma maneira muito ruim de viajar. Então eu optava por gastar o dinheiro da gasolina e dirigir mesmo.

A.M.: E aquelas duas grandes turnês? Teve uma em '78 e '81...

A.P.: '78 e '81. A de '78 foi interessante, porque foi realmente para a campanha do Maluf, que em cada cidade que nós fomos, dois dias depois ele aparecia no mesmo local, ao ar livre ou dentro do teatro fazendo comício.

A.M.: Nossa!

A.P.: Dois dias depois. Ele era governador na época. Então não foi porque era para mostrar a orquestra.

A.M.: Então era campanha para se tornar nacional?

A.P.: Era campanha para se tornar nacional. Ele fazia o comício dele nesse momento. Então foi uma coisa política, mas mesmo assim os concertos foram excelentes, porque foi na época que tinha 19 americanos que integravam a orquestra, e foi o melhor ano da orquestra nesses doze anos.

A.M.: E vocês estiveram onde? Nordeste...

A.P.: Olha, nós começamos com Manaus, Belém, depois fomos a São Luís, não... Teresina, São Luís, Fortaleza, Natal...

A.M.: Recife também?

A.P.: João Pessoa, Recife, depois estivemos em Sergipe, Alagoas. Não sei se foi nessa, na primeira ou na outra. Sergipe, Alagoas, depois fomos a Vitória, Espírito Santo; Rio de Janeiro... acho que foi isso. A segunda abrangeu as mesmas cidades....

A.M.: Terminou no Rio, três concertos no Rio

A.P.: É. Nós ainda fizemos Goiânia, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, também, acho que foi. Então essa foi muito mais abrangente, aí você pode dizer.

A.M.: Essa só não teve Curitiba, que eu me lembre, mas foi Brasília....

A.P.: A célebre briga lá em Brasília porque foi patrocinado por uma estação de rádio, cujo dono era amigo do Eleazar...

A.M.: Não, mas esse de '81?

A.P.: '81, é. Você não soube, não?

A.M.: Eu não me lembro, era tão moleque, tinha acabado de entrar na orquestra.

A.P.: Ah, foi. O dono da estação de rádio era amigo do Eleazar e Eleazar colocou ou no programa ou no bis a *Alvorada do Escravo*, que ele fazia muito bem, de Carlos Gomes. E o homem queria gravar isso ao vivo para ser a música... como é que diz?

A.M.: A vinheta....

A.P.: A vinheta da rádio. Só que ninguém ia ganhar um tostão. Então quando os músicos souberam disso, parece que falaram com o Sandoli. Então os músicos resolveram sabotar. Cada compasso, os músicos tocavam errado. Tocavam notas erradas, para não poder aproveitar a gravação. Foi um escândalo. Foi uma briga danada, você nem queira saber. O homem não aproveitou, não aproveitou.

(*risos*)

A.P.: E isso foi uma passagem engraçada da orquestra lá, a orquestra disse: “nós não vamos ganhar? Então não vamos tocar nada...”. Você não soube disso, não?

A.M.: Não.

A.P.: Caramba, você já estava na orquestra....

A.M.: Já estava, mas era moleque, tinha acabado de entrar, nem estava envolvido.

A.P.: Ninguém ia contar isso para você...

A.M.: É....

A.P.: Ninguém ia contar isso para você que você ia bater com a língua nos dentes. Eu só soube depois. Engraçado que eu só soube depois. Aliás, todas as histórias que acontecem eu sou o último a saber...

A.M.: Marido traído?

A.P.: Não, marido traído... A história da Lynn, não sei se você se lembra, é que o Michael, quando chegou em casa, pegou na cama com o Marcelo, aí foi aquele escândalo, e a Lynn veio para a orquestra, o Michael também. E o Marcelo, quando chegou na orquestra, a mulher do Marcelo estava na calçada, em frente ao Cultura Artística, com o regente convidado no palco, esperando a orquestra começar, e ele não ia começar enquanto não tivesse o primeiro clarinete no palco, e o Marcelo não podia porque ele estava levando socos e sopapos da mulher, na calçada aos berros. Depois de esperar uns dez minutos, o Dante, que era o inspetor de orquestra, foi no palco me chamar para ver se eu conseguia apaziguar o negócio. Aí depois de muito falar com eles e separá-los eu consegui falar com

ela e mandar o Marcelo para dentro e logo em seguida eu entrei e o Dante segurou ela lá. Mas foi um escândalo na calçada, juntou gente na rua. Esse foi o maior escândalo da Osesp, na época. Você não sabia disso, não?

A.M.: Não, eu sabia do caso deles.

A.P.: Pois é, foi. Mas isso foi.... Muitos casos. Houve casos menores, que eram mais abafados, não eram o que foi esse caso.

A.M.: Agora eu me lembro nessa época quando você saiu, teve um problema também que envolveu o Festival de Campos, a Bete Mendes. Porque para quem estava lá, parecia que foi isso que foi a época do rompimento de você com o Eleazar.

A.P.: Mas eu nunca tive rompimento com o Eleazar, isso é o que todo mundo acha.

A.M.: Não sei se ficou porque o pessoal comentava.

A.P.: Não, olha aqui, foi o seguinte: se eu me lembrar dos fatos corretamente, foi que quando o Eleazar foi fazer Campos do Jordão naquele ano, a Bete Mendes resolveu que deveria ter uma comissão da Secretaria trabalhando junto com o Eleazar. O Eleazar sempre foi ditador. Ele fazia toda a programação, e tudo que ia acontecer em Campos do Jordão. E acontece que a Bete Mendes achava que devia ter essa comissão trabalhando junto com ele. Ele chegou a um ponto finalmente que parece que tinha um membro da comissão que agora eu não me lembro bem o nome, que foi falar com o Eleazar, e houve uma briga qualquer. Aí o Eleazar foi para a Bete Mendes e disse: “está aqui a minha demissão de Campos do Jordão. Em vez dela lutar para o Eleazar ficar, que era o nome na época, ela assinou, “eu aceito”, pronto, acabou. Só que depois que isso aconteceu, não sei, acho que foi no dia seguinte, ou no mesmo dia, ela me chamou para ir ao gabinete dela e me disse: “olha, aconteceu isso, isso, isso e isso. Você vai continuar sendo coordenador de Campos do Jordão?”. Eu virei e disse: “eu vou pensar uns dois minutinhos e te respondo”. Aí resolvi que ia, sim. Eu não tinha nada a ver com a briga de Eleazar e Bete Mendes ou membro da comissão da Secretaria de Cultura. E resolvi ser coordenador de Campos do Jordão. Aí o Eleazar resolveu não falar comigo durante algum tempo. Mas eu virei para ele e disse: “Maestro, o que eu ganho aqui não dá para sustentar minha família. Eu tenho que ir atrás de dinheiro. No momento, dinheiro é Campos do Jordão que é pouco, porque o senhor sempre me pagou pouco. O senhor nunca me pagou em Campos do Jordão pelo trabalho que eu fazia que eram 18, 20 horas por dia. Dois meses antes e durante o Festival. E eu sempre recebi uma miséria quando eu sei que alguns dos seus professores, professores muito ligados ao senhor, recebiam dez vezes mais do que eu, porque eu estava na Secretaria de Cultura e eu via o orçamento. E eu nunca reclamei, porque eu sempre aceitei o que o senhor botou no papel para mim, nunca pedi mais nem menos do que o senhor botou no papel. Agora, eu vou, eu vou porque eu tenho família para sustentar. Eu perdi tudo que estava nos Estados Unidos e vim atrás de um sonho, da Orquestra que o senhor prometeu fazer no Brasil, e não fez”.

(MEIO CONFUSO A PARTIR DAQUI QUANDO FALAM JUNTOS)

A.M.: E o Eleazar era a figura que acho que podia....

A.P.: Podia ter feito.

A.M.: Tinha o poder para fazer

A.P.: Ele tinha o carisma para fazer.

A.M.: Fora que o nível artístico dele até hoje... acho que era o maior maestro que o Brasil teve.

A.P.: Na época, de alguma maneira sim.

A.M.: Eu acho que a carreira que ele desenvolveu, as orquestras que ele regeu, acho que ninguém chegou a fazer a carreira que ele fazia.

A.P.: É, mas só tinha uma coisa que eu vou dizer a você que era muito interessante no Eleazar, é que em 1986 ele conheceu Koussevitsky. Não, perdão, 1946 ele conheceu koussevitsky. De alguma maneira, embora ele tenha evoluído para fazer muita música contemporânea do século XX, ele ficou parado no tempo musical em 1946 desde Koussevitsky. Então muitas deduções musicais dele.... você sabe que o gosto musical cada dez, quinze anos muda, vai mudando de acordo com o mundo, com o que acontece no mundo....

A.M.: É, Barroco, é outro mundo...

A.P.: É, então a cada quinze anos vai mudando. E o Eleazar ficou em 1946. Eu acho que daí a grande discussão nos meios musicais sobre o gosto musical do Eleazar. Não é que ele estivesse errado, ele não estava errado. Eleazar tinha algo que era... Nós precisamos saber algo da história dele, que eu espero que você ponha na tese também, de onde ele veio, o que ele fez, o que ele passou, e muita coisa que você sabe é balela, porque ele inventava muita coisa.

(risos)

A.P.: Eu sei disso, que ele inventava muita coisa. Muito da história dele é inventada. Mas de qualquer maneira, o início da vida dele não foi fácil, e que ele passou no Rio pelos fuzileiros navais e a Banda, isso é verdade. E depois ele lutou muito para chegar onde chegou, mas teve muito ajuda na década de '40 também, não se iluda, ele teve ajuda na década de '40, porque viram o que ele era capaz de fazer. E com isso o Eleazar desenvolveu... era uma coisa inata nele, o ritmo da música, e ele era capaz de fazer tempos diferentes na frase com cada mão, cada pé e na boca, também, solfejando. Sabe, ele tinha uma polirritmia dentro do corpo dele que era uma coisa fenomenal. Então para ele ritmo dentro da música era primordial, daí então que às vezes as frases eram muito rítmicas e não melódicas. Por exemplo, Tchaikovsky ele fazia muito bem, Beethoven até ..... ele fazia extremamente bem, Stravinsky ele fazia maravilhosamente bem.



A.M.: Nossa, a *Sagração*...

A.P.: Ele era conhecidíssimo no exterior pela *Sagração* também, e na Boston Symphony você estava lá, e não se sabe até hoje porque ele se perdeu na coda final, e quem salvou foi o timpanista, foi ele que salvou a orquestra, aí ele foi junto com a orquestra, mas ele se perdeu na contagem.

A.M.: Quem era?

A.P.: Vick? Firth. Ele esteve no Brasil duas vezes. Isso foi uma passagem que foi muito triste, dele ter errado, porque ele não errava nunca. Isso foi na década de '60.

A.M.: Regia decor, a *Sagração*.

A.P.: Era uma maravilha, ele fazia que era uma maravilha. Petruschka com ele era ótimo também. Fora isso, por exemplo, a música aleatória de Eleazar, faltava-lhe aquele gestual da frase longa para ter uma frase aleatória sendo feita. Então, o que ele fazia? Eu conheço todas as partituras dele. Ele dividia uma frase aleatória em compassos de 2/4, 3/4, 6/9, 5/8, para chegar àquela profusão de notas aleatórias até....

A.M.: Sei, fragmentava....

A.P.: Fragmentava. Então isso era uma faceta interessante da cabeça musical de Eleazar, da mente musical de Eleazar. Para ele funcionava, mas para quem estava tocando era um pouco difícil às vezes. Mas, de qualquer maneira, ele sabia o que estava fazendo, realmente sabia o que estava fazendo, e ele tinha uma faceta muito engraçada, que a história que os músicos todos diziam é que ele devia ter um livro, tipo dicionário, das frases que ele ia mencionar para a orquestra todo dia. Cada dia era algo diferente, eu não sei se você se lembra disso, das gracinhas que ele fazia de acordo com a música, ou com certo músico, ele tinha umas ironias muito engraçadas. Então a gente imaginava que antes de sair de casa ele abria aquele livro e dizia hoje eu vou dizer isso, isso e isso. Chegava lá e dizia. Porque cada mês ele começava a se repetir, cada mês que passava. Então isso eram passagens interessantes nele. Mas eu acho que ele fez a maior orquestra de São Paulo, porque veja bem, a orquestra tinha um público cativo que enchia o Cultura Artística.

A.M.: É, segundas e terças.

A.P.: Segundas e terças. Eram dois concertos por semana.

A.M.:....Transmissão ao vivo...

A.P.: É, e você sabe que eu tive experiências fantásticas, você sabe que eu assisti com o John Boudler quando ele chegou e a Martha, passando aí por baixo da Radial Leste, ali no Bixiga...

(INTERRUPÇÃO)

A.P.: Mas o que eu estava falando?

A.M.: Do Eleazar, do livro...

A.P.: Certo, e depois?

A.M.: Dos concertos lotados, da Radial Leste...

A.P.: Ah, os concertos lotados. Aí quando o John e a Martha chegaram, jantaram na minha casa e eles ficaram hospedados na casa da Dona Rosinha Lerner, que era professora do IA. Ela morava ali nos Campos Elíseos, e eles ficaram na casa dela quando chegaram, e foram jantar lá em casa. E na volta, à noite, quando fui levá-los, era a época do Carnaval, e a banda da Vai-Vai estava ensaiando num daqueles viadutos no Bixiga, e ele ouviu aquela batucada e ficou louco. Então parei o carro e nós entramos lá. O John entrou no meio daquela roda toda, tocou, e tem passagens muito interessantes. Mas nisso veio uma pessoa, vestida de uma maneira pobre, sem dente na frente, apontando para mim, e disse: “o senhor é o *spalla* daquela orquestra que toca naquele Teatro ali”, apontando para o Cultura Artística. Eu disse: “como é que você sabe?”. Ele disse: “Eu vou toda segunda-feira”. Naquele ano, a Secretaria de Cultura resolveu cobrar entrada para o Cultura Artística, não sei se você lembra disso...? Não, foi muito cedo.

A.M.: Isso foi...

A.P.: Não, você era criança, isso foi em '78. Cobrar entradas para o concerto da Osesp. E eu disse para ele: “Olha, você vai na bilheteria e chama por Letícia. Você diga que você é meu convidado, você é convidado do *spalla*, e vou dizer a ela que você vai procurar por ela, e você pegue quantas entradas você precisar para levar seus amigos para assistir o concerto”. Sabe, uma pessoa do povo, que não tem muita instrução, ia aos concertos. E esse dinheiro, por incrível que pareça, a Secretaria de Cultura não podia receber, das entradas. O Cultura Artística recusou-se a segurar esse dinheiro das entradas da bilheteria. Esse dinheiro era trancado na escrivaninha de uma pessoa da Osesp que não era o Eleazar, e ali ficava semanas e semanas acumulando aquele dinheiro. E a Secretaria de Cultura não podia receber porque não tinha nada no Diário Oficial dizendo que podia cobrar entradas, e muito menos como receber esse dinheiro de entradas e colocar aonde. Então de alguma maneira, pelo que eu soube, esse dinheiro desapareceu na turnê que a orquestra fez em 1978 pelo Brasil, em compras em Manaus e pelo Nordeste. Aí a Secretaria de Cultura desistiu de cobrar entradas, porque não conseguiu um meio legal de cobrar entradas e aonde esse dinheiro ia. Isso responde um pouco sua pergunta da época, não é? E foi isso que aconteceu.

E aí o povo voltou a ir. Tocando bem ou mal tinha um público cativo. Aí depois no final fomos para o Memorial, antes foi o Copan, e foi deteriorando. O Memorial tinha bastante gente e depois foi diminuindo, diminuindo, e depois eu não soube mais. Mas essa foi minha passagem pela Osesp, e eu acho que foi de alguma maneira importante, eu acho que de alguma maneira eu ajudei um pouco, só que eu vi que a orquestra tecnicamente não melhorava, e aí eu resolvi sair. Resolvi sair.

Bom, você agora conheceu um pouco da Osesp nova e chegou a ir a alguns concertos.

A.P.: Fui a alguns concertos. E eu fiquei bobo de ver, até assustado de como a orquestra soa bem. Eu acho para aqui que a orquestra soa extremamente bem, embora eu conheça muitos que estão lá e nem todos estão à altura de uma orquestra que soe tão bem, mas de um modo geral soa muito bem. Gostei muito dos concertos a que eu fui. Eu fui a um... eu estou fora do Brasil desde abril... Eu fui a um concerto, eu não sei se foi no princípio desta temporada ou na outra do ano passado, em que vocês fizeram a ópera de Rachmaninov....

A.M.: Não sei se eu toquei....

A.P.: Não tocou? Foi uma maravilha. Vieram uns russos cantar....

A.M.: Ah, acho que eu toquei, eu toquei.

A.P.: Você tocou, não é? Como é que é o nome da ópera, que eu esqueci agora, que eu nunca tinha assistido? Só pode ser feita em forma de concerto, porque a encenação....

A.M.:...tinha uma solista russa...

A.P.: É, foi tremendo! Foi o tenor. O tenor em algumas partes; agora o barítono foi maravilhoso. Maravilhoso. Eu gostei imensamente daquele concerto. Há alguns anos que eu fui também gostei. Eu acho que está soando extremamente bem a orquestra.

A.M.: Uma orquestra boa.... Sem dúvida eu acho que na América Latina é a melhor.

A.P.: É a melhor, não resta dúvida.

A.M.: Eu acho um pouco utópico buscar estar entre as vinte melhores do mundo.

A.P.: É, eu também acho. Isso é publicidade...

A.M.: Que até funciona para o público, em tese. Japão e Estados Unidos têm esse número....

A.P.: Agora você tem um público cativo. Está sempre cheio.

A.M.: Está, tem um público bom....

(FIM DO LADO A, FIM DA ENTREVISTA)

**ENTREVISTA COM NATAN SCHWARTZMAN (SUJEITO 7)**

Data: 22 de setembro de 2005

A. M.: Queria saber sua experiência como *spalla* da orquestra, da Osesp.

N. S.: Então vamos começar desde o início.

A. M.: Vamos lá, por favor.

N. S.: Já está gravando?

A. M.: Já.

N. S.: Arcádio, vamos começar do início. A orquestra da Osesp começou na realidade em 1953, com Souza Lima, regente, e Bernardo Federowski, assistente de regente. Nós demos o nosso primeiro e único concerto, na ocasião, em 18 de julho de 1953, atuando como solista o grande pianista Alexandre Brailovsky. Então Brailovsky chegou e tocou conosco o Concerto no. 5 de Beethoven, *O Imperador*, e o Concerto no. 1 de Chopin. Por incrível que pareça, é até difícil falar disso: a verba que o governo estadual preparou para a orquestra da Osesp, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, foi de apenas um mês. Só havia verba para um mês. Então nós ainda ficamos, o pessoal da orquestra, ainda ficamos tocando dois meses para ver se a Assembléia Legislativa poderia fazer alguma coisa pela orquestra, ou prorrogar a nossa estadia na orquestra, conseguindo algum dinheiro extra, mas foi impossível. Então, depois de dois meses, ficou todo mundo debandando. Eu me lembro de nosso violista Bela Mori, foi parar no Rio de Janeiro com o Eleazar de Carvalho e outros também foram para lá. Aquela violinista... deixa eu ver... violinista suíça... não era francesa, suíça...Benda...

A. M.: Lola Benda.

N. S.: Puxa, você está podendo! Lola Benda, cujo irmão Sebastian Benda estava dando aulas aqui pelo Brasil com grande sucesso, e eles se radicaram todos na Bahia. Inclusive a mãe também estava aqui, e a filha também, a Ariane. Depois.... Mas eles ficaram pelo Brasil ainda um pouco, um pouco... Sebastian gostou muito daqui e foram ficando, mas depois voltaram para a Europa e tal. Então, é isso aí. Depois de algum tempo é que voltou realmente a funcionar a Orquestra Sinfônica Estadual. Eu não lembro.... o maestro me parece era... eu não tenho certeza...

A. M.:...o Bruno Rocella, não é?

N. S.: Rocella, Mechetti.

A. M.: O Mechetti era o assistente.

N. S.: Depois de algum tempo, mais adiante...

A. M.: Em 1964...

N. S.: Aí que pegou o Eleazar de Carvalho. Aí a Orquestra pegou o Eleazar, aí ficou até ele morrer. É isso aí a história da...

A. M.: Vocês se apresentaram no Teatro Cultura Artística, não é?

N. S.: Teatro Cultura Artística estava lotadíssimo, uma orquestra, eu vou te dizer, muito boa. Nossa orquestra era muito boa. Eu me lembro o meu colega... porque eu era o *spalla*; ao meu lado tocava o Lopes Pinheiro, já falecido, muito bom. Depois na segunda fila tocava a Lola Benda. Depois nós tínhamos aquele Alfredo Vidal. Ele saiu da Gazeta, e hoje ele está no Rio de Janeiro. Ele veio para a nossa orquestra e depois ele foi para o Rio de Janeiro. Claro, tinha que fazer alguma coisa. Não tinha mais condições financeiras, Arcádio. Foi um período... cada um se ajeitou como pôde. Alguns voltaram para a Europa. Tinha algumas pessoas da Europa. E ficou por aí mesmo. Hoje a Estadual é um *show*, não é? E tem elementos maravilhosos, mesmo com elementos estrangeiros, tem muito russo aí na Orquestra.

A. M.: Tem, 40 %.

N. S.: Tem muito russo aí na Orquestra. Estão fazendo concertos ótimos, maravilhosos. Não posso dizer nada. É isso aí, Arcádio.

A. M.: Bom professor, eu agradeço sua atenção, foi um prazer falar com o senhor.

## **ENTREVISTA COM MARCOS MENDONÇA (SUJEITO 8)**

27 de outubro de 2005

A M.:...Só para esclarecer alguma coisa.Mas a pergunta geral é a seguinte: o que o senhor teria a dizer sobre sua experiência pessoal com a Osesp como Secretário da Cultura?

M.M: Então, quando eu assumi a Secretaria, logo no início nós tivemos um problema muito delicado para superar, que foi um momento tormentoso, mas que propiciou aí uma série de ações da Secretaria. Grande parte do contingente de profissionais da Secretaria pertencia ao Baneser, inclusive muitos músicos da Osesp, e logo no início da gestão havia um entendimento da ilegalidade desse contrato, e então o Covas logo no início entendeu dar por rescindido o contrato entre o Governo do Estado e no caso, a Secretaria de Cultura e o Baneser, o que ocasionou a rescisão dos contratos de vários músicos da Osesp. Para que eles não ficassem absolutamente desempregados a partir daquela data, nós iniciamos um processo de contratação por serviços, com relação a eles. Os outros pertenciam ao quadro da TV Cultura, já eram funcionários da TV Cultura. Mas especialmente com relação à Osesp, nós encontramos um quadro dramático, na realidade é um quadro de absoluta e total falta de recursos. Os programas eram elaborados com xérox, batidos à máquina, nem computador tinha na época. E o maestro Eleazar, que era uma figura muito forte, que me impressionou firmemente, buscava alguma alternativa para fazer a Orquestra viver momentos outros como já havia vivido no passado, esses momentos cujo ponto culminante foi quando ela esteve lá no Cultura Artística. E buscava fazer isso, e até discutimos por um bom tempo um processo de reestruturação da Osesp, e a situação era tão dramática que a Osesp estava ensaiando no auditório da Caetano de Campos, no auditório de uma escola do governo lá na Aclimação, evidentemente sujeita a todas as restrições impostas pela diretoria da escola, com relação a horários de ensaio, com relação a eventualmente estar atrapalhando a programação normal da escola, enfim... todas as dificuldades. E a Orquestra buscava encontrar alguma alternativa de melhoria da situação. Como os músicos da Orquestra eram remunerados numa condição ruim, todos eles ou a grande maioria deles tinham outras atividades, o que não permitia que eles pudessem se aprofundar no trabalho específico da Osesp. Todos eles tinham horários em outros locais, e isso levava inclusive a que muitas vezes numa apresentação um não podia ir porque estava em outro lugar, enfim, aquela situação que a Orquestra não tinha um profissionalismo necessário. E apresentava então uma condição precária. Precária de recursos, precária de qualidade. E isso levava a ter uma precariedade de público, inclusive. Ela se apresentava no Memorial da América Latina, com dificuldade também. O Memorial muitas vezes usava a data que estava programada para se fazer lá uma formatura, algum outro evento que o Memorial resolvesse, então a Orquestra ficava sem condições de se apresentar. O Memorial tinha uma política de não cobrar ingresso, então a entrada era franca, não tinha nenhum tipo de receita de bilheteria. Como os programas não era programas que buscassem ou tivessem uma pré-condição de qualidade, o público também não abraçava a Orquestra. Enfim... era um processo, e a orquestra ficava até meio se apresentando aí nos lugares mais inadequados possíveis. Vi a orquestra se apresentar aí no salão do Mam.... do Mam, não, do Mube. Enfim, numa quantidade de lugares absolutamente inadequados. E essa situação é uma situação dramática, e eu conversava com o Eleazar sobre isso dizendo, falando: “olha, eu

vou buscar alternativas, vamos tentar encontrar alternativas para que a gente possa desenvolver um projeto de reestruturação dessa orquestra, de profissionalização, de remunerar condignamente os músicos, enfim... de qualificar os músicos, de exigir deles de um lado uma dedicação integral à orquestra, mas permitir que eles possam dar essa dedicação. Desenvolver um projeto que a gente possa estar transformando essa orquestra numa orquestra de alto nível que São Paulo merece ter. Nessas conversas com o Eleazar, e o Eleazar desesperado atrás de um lugar para desenvolver as atividades, as apresentações, porque o Memorial não tinha uma acústica adequada, mas não era esse o grande drama ainda. O drama era que o próprio Memorial não tinha uma agenda.

(INTERRUPÇÃO)

O Eleazar procurando um espaço, e a gente tentou algumas alternativas. Uma das alternativas era tentar resolver a própria questão junto ao Memorial da América Latina, de tal maneira que a gente pudesse ter aquilo como uma casa da Osesp. A gente foi buscando alguns caminhos aí, algumas alternativas, e numa dessas foi feita inclusive uma apresentação onde é hoje a Sala São Paulo, onde é hoje a Sala São Paulo.

A M.: Foi em 1995, eu me lembro.

M.M: Noventa e cinco ou '96....

A M.: Noventa e cinco. Eu tenho a data toda correta.

M.M: É? E foi a primeira vez que houve uma apresentação na Sala São Paulo, que até naquela ocasião o Eleazar achava que seria possível desenvolver o projeto ali.

A M.: A idéia na verdade foi sua, de pensar na sala de concertos, ou o próprio Eleazar imaginou, no concurso, que foi a apresentação?

M.M: Na realidade o que aconteceu foi o seguinte: houve um evento, eu não me lembro, não sei precisar o evento que houve, lá na Estação Júlio Prestes. E aí eu tive notícias do evento, e fui lá, e achei que aquele lugar, onde é hoje a Estação das Artes, talvez pudesse ser o local que a gente pudesse transformar numa sala de concertos. E aí isso ficou, e eu coloquei isso para o Eleazar: “olha, Eleazar, esse local é um local que pertence ao governo”. E exatamente, como pertence ao governo – ela pertencia à Fepasa – e talvez a gente possa ter uma negociação com eles para que eles passem e a gente possa ter esse espaço para a Osesp. Você não quer fazer um teste lá?” E ele fez uma apresentação lá na Estação Júlio Prestes. Ele achou que daria para fazer, ficou entusiasmado até com a idéia. Bom, mas logo em seguida, o Eleazar já estava meio doente, não estava em condições e logo em seguida ele caiu absolutamente doente quando ele foi hospitalizado, e tudo mais. E aí esse projeto ficou meio sem condições, quer dizer, ele já não estava um pouquinho antes em condições de saúde física de desenvolver. Ele queria muito, era um sonho dele, mas não tinha mais condições físicas, e aí ele caiu prostrado já no hospital, já sem condições.

A M.: O senhor lembra dos detalhes sobre essa reestruturação que o Eleazar imaginava realizar com a Osesp?

M.M: Era basicamente o projeto que depois foi desenvolvido pelo Neschling. Era basicamente um projeto de qualificação, de desenvolver uma ação de período integral com o pessoal, de inclusive fazer testes para a ...

A M.: Reavaliação....

M.M: De avaliação dos músicos. Enfim... esse era um projeto que o Eleazar achava que... se fosse o caso fazer testes inclusive fora do Brasil, na tentativa de chamar músicos brasileiros que estavam fora e músicos de outros países para vir aqui e efetivamente dar uma massa de qualificação e fazer efetivamente com que houvesse essa ação conjunta de brasileiros e pessoas de outros países. Basicamente o projeto que o Neschling implantou foi um projeto que estava sendo muito discutido com o Eleazar. Nós não chegamos a discutir com mais detalhes, maior profundidade porque o Eleazar ficou doente. Ele ficou doente no início de 1996 já, logo no início de 1996, se não me falha a memória.

A M.: É, ele sofreu uma cirurgia e voltou a reger mas já estava bem fragilizado e depois se internou.

M.M: É, exatamente. Aí um dos momentos que eu me lembro que foi muito emocionante foi que a orquestra tocou para ele no saguão do Sírío Libanês.

A M.: Em julho, acho que depois do Festival de Itu.

M.M: É, acho que logo em seguida ao Festival de Itu, exatamente. Ele morreu em setembro, não foi, em setembro ou outubro?

A M.: Em setembro, 12 de setembro, se não me engano.

M.M: Acho que foi por aí, exatamente. Ele ficou muito feliz, eu tinha ido visitá-lo lá no hospital. Mostrei o folheto que a gente fez de Itu. Ele ficou todo feliz, porque era um festival que ele estava querendo criar. Até tinha mostrado todo o material gráfico que a gente ia fazer para Itu naquele ano. Tinha ficado muito feliz, e tal. A orquestra praticamente se despediu dele. E aí, nessa ocasião, o maestro que substituíra o Eleazar era o Diogo Pacheco. E nessa ocasião, quando o Eleazar estava ainda doente e tudo mais, eu fui procurado por você e por outros músicos, mas alguém me havia indicado, um amigo que faleceu me havia indicado o nome do Neschling.

A M.: Era o Hugo?

M.M: O Hugo, exatamente. O Hugo havia me indicado o nome. Era uma pessoa que gostava muito de música, muito próxima do mundo musical. Eu conversando com o Hugo ele me disse: “Olha Marcos, acho que a pessoa indicada como maestro, a pessoa que efetivamente pode desenvolver um trabalho bom, que tem uma experiência aqui e uma experiência internacional e é uma pessoa que tem uma capacidade não só artística e uma capacidade gerencial muito boa é o Neschling”.



E eu conversei com ele sobre isso e marcamos uma visita com o Neschling, e eu fui visitar o Neschling no Rio de Janeiro e dei uma sondada sobre o que ele imaginava, e falei até desses projetos todos que a gente gostaria de estar implementando em São Paulo na Osesp e tal, e o Neschling se mostrou um pouco descrente. Falou que a experiência dele tinha sido muito ruim com a administração, que ele não acreditava muito na capacidade de implantar mudanças, que achava que... mas de qualquer maneira ele estaria aberto a conversar. Eu falei: “olha, eu estou querendo não deixar um espaço de discussão com relação a ocupar o lugar do Eleazar, senão a gente vai criar uma discussão, uma polêmica que pode ser prejudicial, e a idéia é que a gente... tão logo o cargo fique disponível”. E a gente imaginava que o Eleazar estava às vésperas de falecer, porque todas as notícias eram de que a situação dele era... não havia nenhuma possibilidade da melhora dele, era questão de dias. Eu falei: “Olha, eu gostaria de ter já um quadro que a gente pudesse não ficar numa discussão em relação a isso”. Ele me disse: “estou disposto a conversar”, mas não se mostrou muito entusiasmado. Em seguida, logo em seguida, eu fui procurado pelos músicos que me procuraram e me disseram: “nos gostaríamos de saber se a gente poderia...” Era a comissão, era você, Arcadio, o Marcelo e ... quem estava?

A M.: O Ananias, também.

M.M: O Ananias, vocês três, não é?

A M.: Eu era o presidente, o Marcelo o vice e o Ananias da diretoria.

M.M: Aí me procuraram para saber o que eu pensava e perguntaram se eu concordaria aí em ter, em receber alguma sugestão dos músicos. E eu falei para eles que eu achava que isso era extremamente importante, e gostaria que eles me indicassem três nomes e que na medida do possível eu ia tentar, dentro dos nomes que eles me indicassem, verificar a possibilidade de trazer algum desses maestros para assumir esse cargo. E aí, logo em seguida, uma questão de dias depois, o Eleazar veio a falecer, e aí os músicos se reuniram e tiveram uma votação: indicaram em primeiro lugar o Neschling, o segundo acho que era o Tibiriçá, não era?

A M.: Não, na verdade o primeiro era o Fábio Mechetti, o segundo o Neschling e o terceiro era o Tibiriçá, mas era uma lista tríplice, mas a gente era indiferente à posição.

M.M: Está certo. E aí eu fui, diante desse quadro, dessa indicação, eu fui buscar retomar esse contato com o Neschling. Eu liguei para o Neschling e na ocasião ele estava na iminência de reger em Washington *O Guarani*. Era o Plácido Domingos que estava assumindo a Direção do *Kennedy Center* e ele ia inaugurar, ia ser sua estréia como diretor e tal, seria exatamente com *O Guarani* e com o Neschling. Então, como eu tinha inclusive que resolver algumas coisas nos Estados Unidos e tudo mais eu aproveitei e falei eu vou, liguei para o Neschling e combinei de ir lá conversar com ele, nos Estados Unidos, para a gente retomar aquela conversa anterior. E aí estive com ele. Aliás, eu fui para lá e de Nova Iorque a Washington não consegui ir porque teve um temporal, uma tempestade e o avião não pôde parar em Washington. Em Nova Iorque eu conversei com o Neschling e discutimos um pouco a idéia que a gente já tinha até colocado aqui, inclusive que um dos passos fundamentais era ter um espaço para a Orquestra, e que tinham me dado um nome

de uma pessoa, ou ele tinha, não me lembro ao certo como é que tinha surgido, de um arquiteto americano que poderia nos dar uma consultoria. Porque eu tinha conversado aqui com uma pessoa, o Mário Garcia. O Mário Garcia era uma pessoa que gostava muito de música, uma pessoa que trabalhou muito, me ajudou muito, e o Mário Garcia era muito amigo inclusive do Mário Covas, ele teve um papel muito importante nessa questão toda do convencimento do Covas nessa questão da gente trabalhar uma orquestra.

A M.: A sala principalmente...

M.M: A sala... Ele ajudou muito nessa questão. E na realidade, inclusive em relação à sala aconteceu uma situação interessante. No dia em que o Eleazar faleceu, ele foi velado lá no Teatro Municipal, e a Orquestra estava fazendo uma homenagem a ele, e vários maestros iam lá e regiam a Orquestra, com o corpo presente do Eleazar. E havia várias manifestações de pesar, as pessoas, os músicos falando. Eis que quando o Covas chega, era o Marcelo?

A M.: O Gilberto Siqueira...

M.M: O Gilberto estava muito emocionado e transtornado com aquilo e fez lá uma fala, que infelizmente o Eleazar morria e a Orquestra não tinha teto, não tinha onde se apresentar, não sei o quê.... Ele indignado até, transtornado, fez uma manifestação nessa direção. E isso foi uma coisa que marcou muito o Covas, ele achou até que aquilo tinha um pouco de se dirigir um pouco à figura dele, que seria o governador o responsável por dar uma casa, um espaço para a Orquestra. Na realidade não era esse o espírito daquele instante. Era uma questão que vinha de anos e anos e anos e anos e os músicos buscavam e já estavam inclusive buscando esse caminho, tanto que já tinha sido feita até uma apresentação, um teste lá na Estação Júlio Prestes. Mas isso depois até ajudou muito, porque o Covas sentiu que era uma coisa que estava no coração das pessoas mesmo, o desejo de ter um espaço para a Orquestra Sinfônica. Quer dizer, não tem sentido uma cidade como São Paulo ter uma orquestra e não ter um espaço para essa orquestra.

A M.: Mexeu um pouco com o orgulho do governador.

M.M: Mexeu com o orgulho do governador e tudo mais. Ajudou muito inclusive depois na decisão com relação à sala. E aí, quando eu estava nos Estados Unidos, eu combinei com o Neschling então o seguinte: que ele viesse a São Paulo, ele viria a São Paulo logo em seguida, já fizesse contato com esse consultor e se possível viesse junto, e eu iria viabilizar a forma de remunerar, trazer esse consultor, tudo mais, para que ele pudesse examinar aqui os locais possíveis. Então mandei as passagens e tudo mais e eles vieram para o Brasil. Não sei se o Neschling chegou aqui um dia antes ou dois mas veio. E aí o Neschling junto me mandou todo um projeto, ou ele já tinha mandado todo um projeto, que eram basicamente todos ou muitos pontos coincidentes com o projeto do Eleazar. E um deles era a questão da sala, tanto que eu tinha ido aos Estados Unidos até e uma das questões foi trazer essa pessoa para vir para o Brasil. Acho que ele tinha mandado antes o plano de ação. A gente tinha combinado quando eu estive com ele no Rio de Janeiro.

E aí o Neschling veio junto com o consultor e esse consultor foi lá no Memorial da América Latina. E ele saiu de lá dizendo o seguinte: “olha, não dá para fazer uma sala de concertos aqui. O Memorial da América Latina tem uma situação absolutamente.... não é

uma sala feita para concertos, é uma acústica absolutamente inadequada. A gente pode melhorar esse som, mas vai ter que ser um som melhorado eletronicamente, quer dizer, não dá para se fazer algo acústico aqui”. E isso para nós foi uma ducha de água fria.

Mas de qualquer maneira eu fiquei conversando com o Neschling e eles foram para a Júlio Prestes. E quando ele viu o *hall* da sala ele ficou absolutamente louco com a idéia, fascinado com a idéia de fazer lá: “Isso aqui é uma jóia, uma jóia rara”. Ele mediu lá: “tem as proporções exatas de uma sala de concerto”. Uma coisa fantástica, uma dessas coincidências inacreditáveis, e muito rapidamente, ele foi lá, chegou nervoso na Secretaria, a Secretaria lá na Rua da Consolação. Chegou nervoso na Secretaria: “fantástico, lugar incrível”. Falei: “Bom, então vamos fazer um cálculo aí muito grosseiro para a gente fazer uma obra lá para poder levar para o governador, inclusive se for o caso para a gente ir rapidamente...” Então peguei um engenheiro que a gente já estava trabalhando na consultoria com ele. Porque nessa altura a gente tinha começado mais algumas outras obras, estava fazendo já... se não me falha a memória era a São Pedro....

Mas eu sei que eu pedi para o pessoal da minha consultoria, minha assessoria na área de engenharia já sentar junto com eles e desenhar... evidente que não era um projeto nem nada, era uma mera projeção de custos muito.... Por metro quadrado, para que eu pudesse discutir com o governador já pelo menos com alguma noção. E aí eles fizeram, passaram lá rapidamente, se debruçaram sobre todas as circunstâncias para ver se chegavam a um número. E o número que eles chegaram depois foi um número que até não fugiu muito da realidade. Algo que eles entediam que podia se aproximar de uns trinta milhões de reais para fazer a sala. E aí eu aproveitei aquele momento e fui conversar com o governador, e a gente examinou nossas possibilidades orçamentais, o que existia no orçamento do Estado, o que eu poderia tentar captar de recursos naquela época – o Presidente da República era o Fernando Henrique, o Sérgio Motta era o Secretário das Comunicações e estava nos ajudando muito com as empresas de telefonia que na época pertenciam ao Governo Federal (a Telesp na época era do Governo Federal), enfim... Dentro dessa estratégia a gente definiu a questão da sala, mas vamos dizer, a Osesp... nós começamos então a conversar muito profundamente com o Neschling, e o Neschling sentiu que existia uma posição muito forte, quer dizer, a gente estava começando a assumir uma sala de concertos. Ele sentiu que não era uma mera... um mero sonho...

A M.: ...algo concreto....

M.M: ...estávamos querendo e íamos fazer. Mas o Neschling mesmo assim estava muito preocupado: “puxa, governo e tal...” Tanto que o primeiro contrato que ele assinou com a ... ele não quis assinar como maestro, ele quis assinar como consultor, porque ele tinha uma certa... ele achava que...não tinha ainda plena confiança no projeto, que era uma coisa tão ousada.... Tão diferente e não usual no país, quer dizer, um projeto de investimento forte com orquestra, uma sala: “não sei se isso vai para a frente”....

A M.: Não quis arriscar o nome dele como maestro.

M.M: Isso aí. Eu falei: “olha, Neschling, eu tenho todo o interesse, todo o empenho que seja você. Agora nós vamos fazer, e eu quero que você faça. Para mim tanto faz você assinar como maestro ou como consultor, o importante eu acho é que você assuma. Aí ele topou assinar como...”

A M.: ...consultor.

M.M: Como consultor. E aí se iniciou todo o processo. A gente montou uma estrutura de assessoria para o Neschling e começou um diálogo muito forte com os músicos e começou a debater todas as etapas e fases de alterações e de mudanças aí da forma de gerir e administrar a Orquestra Sinfônica, e da relação dos músicos com a orquestra. E aí a gente fez várias... um processo longo aí de discussão e de tentativa de implantação. Houve muita resistência, evidentemente não era fácil para os músicos que estavam lá há muitos anos, muitos deles depois de muitos anos se submeterem a uma avaliação.

(FIM DO LADO A)

M.M: \_\_\_\_\_...outros compromissos, não queriam que essa relação que existia fosse alterada, quer dizer, a gente estava exigindo que aqueles que ficassem tivessem uma dedicação integral à Osesp. Então muitos já tinham compromissos, já tinham atividades em outras orquestras, ou com escolas, universidades, enfim. Então isso criou um nível de resistência muito forte, os próprios músicos que defendiam, vamos dizer, as mudanças, também não tinham toda a confiança em dizer: “Olha, isso vai acontecer”, está certo? Eles estavam também...

A M.: ...estavam arriscando...

M.M: Eles estavam arriscando. Foi decisivo, foi fundamental esse grupo, a Associação que você presidia ter bancado isso para os músicos. Quer dizer, se vocês não acreditassem no processo, para levar, para seduzir os músicos e dizer: “vamos lá, vamos lá”, é praticamente impossível. E isso levou o quê? Era um processo de convencimento permanente, sempre tinha um músico: “Ah, mas isso não vai acontecer!” Teve várias assembleias, inúmeras reuniões: “mas no passado aconteceu isso, porque não sei o que lá...” Quer dizer, questionamentos da parte de vários músicos, na Delegacia Regional do Trabalho, Mandato de Segurança, enfim... Uma questão que no final nós equacionamos de uma maneira para resolver uma situação de garantir pelo menos um certo tempo de emprego para esses músicos, foi o que já estava no orçamento da Televisão Cultura a verba para remunerar os músicos até o final do ano, eu conversei de forma que (isso foi mais ou menos em maio, por aí, março, abril) eles pudessem permanecer, que eles permaneceriam empregados até o final do ano na TV Cultura, está certo? Isso pelo menos fez com que algumas resistências diminuíssem, e a gente foi conversando, um processo de convencimento, de tal maneira que pudesse fazer, acho que foi em junho daquele ano...

A M.:...os testes...

M.M: É, começaram os testes. Foi dada licença para os músicos poderem se preparar, a partir de abril.

A M.: Só teve um concerto em março, o segundo foi cancelado, então de março a junho...

M.M:...ficou para os músicos poderem se preparar para os testes, e aí foi o primeiro passo que foi dado, e foi decisivo para essa questão começar, se iniciar. A gente tinha um problema complicado que era como nós poderíamos contratar esses músicos, então nós conseguimos uma remuneração melhor, uma remuneração... quase que... mais do que dobrou o salário...

A M.: Mais do que dobrou...

M.M: Mais do que dobrou o salário, de tal maneira que eles pudessem se dedicar à Osesp. E aí teve a primeira fase, e acho que o primeiro concerto foi em setembro, no Memorial da América Latina...

A M.: Foi...

M.M:...que o Covas fez questão de ir prestigiar, e foi um momento extremamente emocionante, porque foi o momento da efetiva retomada. E logo em seguida a gente estava terminando o Teatro São Pedro, porque mesmo assim as dificuldades com o Memorial eram... continuavam... a gente tinha dificuldade com lugar de ensaio, aquelas coisas todas, mas logo em seguida eu terminei a obra do Teatro São Pedro, e a Osesp então pôde ocupar o Teatro São Pedro...

A M.: Em 1998...

M.M: Exatamente, em 1998 a temporada começou no Teatro São Pedro, inauguramos em março, exatamente. É isso aí...

A M.: E como o senhor vê o processo desde então, agora... houve muitas audições....

M.M: Eu acho que aquilo tudo que a gente projetou.. Se há um projeto que foi pensado, idealizado... Tudo o que a gente projetou aconteceu. Aconteceu até com muito mais até... com uma amplitude maior até do que a gente imaginava.

A M.: Superou a expectativa?

M.M: Superou em muito a expectativa. Quando a gente fez a Sala São Paulo ficou um espaço maravilhoso, fantástico, a Osesp cresceu numa dimensão impressionante. Todas aquelas etapas que a gente imaginava foram cumpridas, a gente foi conseguindo vencer barreiras, e todas as dificuldades de se implantar um modelo novo no Brasil... Um modelo absolutamente novo, inusitado. Especialmente mais ainda para a área pública. A área pública fazendo funcionar, fazendo de uma maneira eficiente. E você tendo os outros parâmetros, que era a orquestra que continuava lá naqueles modelos antigos, que talvez até hoje ainda continue, e a gente conseguindo implantar modelos absolutamente eficientes de gestão com relação à gestão da Orquestra, e depois com relação à gestão da própria Sala São Paulo, quer dizer, a gente conseguiu fazer algo absolutamente inusitado. Nós conseguimos criar no Brasil um modelo. Um modelo não só para o Brasil, um modelo para o mundo. Muito rapidamente nós pegamos uma orquestra que estava no zero, estava abaixo do zero, porque já era uma orquestra que existia e estava absolutamente desmotivada,

absolutamente desestruturada, sem nada, nada, nada, os instrumentos... nas piores condições possíveis, enfim, sem a menor condição. Tinha alguma esperança de alguns músicos, mas a maioria inclusive estava desmotivada, porque desacreditava do poder público, desacreditava de todas as promessas que já tinham tido no passado e tudo mais. Então foi um processo muito difícil da gente investir, porque a Secretaria tinha uma dificuldade enorme de recursos e tudo mais. Ela conseguiu investir numa área como é a área de música clássica, quer dizer, muitas vezes você sente uma reação por parte de... Eu tinha que continuar investindo em outras áreas, como a gente fez, desenvolver outros projetos. A pressão de outras coisas... E a gente conseguiu fazer com que esse projeto fosse ganhando uma dimensão de qualidade e respeito pela qualidade, quer dizer, a gente conseguiu conquistar isso. E hoje ele conseguiu essa dimensão toda que ele tem. Então eu acho que não foi fácil, foi muito difícil, foi talvez um dos projetos mais difíceis que eu tenha desenvolvido, sobre o qual a gente tenha se debruçado, um dos projetos mais complicados. Porque uma obra depende fundamentalmente da empreiteira e de você ter recursos e \_\_\_\_\_ projeto, acabou. Agora isso, não, isso é o dia a dia, que você tem que administrar questões, e daí entra para questões pessoais inclusive, não é fácil.

A M.: E o problema do orçamento, também, não é? Porque se não me engano começou com sete milhões, e foi crescendo de uma maneira assim...

M.M: Não, o orçamento... Porque veja bem, o meu orçamento, naquela ocasião, Arcadio, era absolutamente muito menor do que o que está sendo hoje, ou foi no ano passado, ou no ano retrasado. E eu tinha que fazer frente a todas as despesas da Secretaria, e todos os projetos, quer dizer, não era só a orquestra, a gente estava construindo a Sala São Paulo. Fez o Teatro São Pedro, fez a Pinacoteca, o Memorial do Imigrante, enfim, uma quantidade enorme de projetos, desenvolvemos uma quantidade enorme de projetos nas mais diversas áreas, enfim... Então a gente tinha que lutar aí com uma permanente luta no sentido de conter despesas e aplicar corretamente os nossos recursos. A gente tinha que investir na área de cinema, tinha que investir na área de teatro, como nós fizemos, entendeu. A gente conseguiu fazer uma política de cinema como nunca se fez neste país, chegamos a fazer cinquenta filmes. Na área de teatro a gente desenvolveu uma quantidade de projetos de resultados excepcionais. Então a gente conseguiu administrar muito bem os poucos recursos que a gente tinha e conseguimos dar uma dimensão de recursos para a Osesp como ela nunca tinha tido. Ela nunca passou nenhum tipo de privação. A gente foi conseguindo investir, está certo...

A M.: Eu me lembro de uma crise grande que foi quando aconteceram as demissões dos músicos, foi acho que a primeira....

M.M: É, essa foi uma crise complicada.

A M.: O senhor lembra desse momento, como que a Secretaria...

M.M: Eu me lembro que na realidade foi o Roberto. O Roberto me procurou muito preocupado, muito preocupado porque tinha tido uma crise lá durante um ensaio, e que ele tinha discutido com um dos músicos, e que os músicos estavam se rebelando contra a decisão dele, e ele tinha tomado...não lembro exatamente que medida ele tinha tomado...

A M.: Suspensão.

M.M: Tinha suspenso, e tal... E eu falei: “Olha, Roberto, eu sou uma pessoa que acredito que uma questão fundamental, especialmente nessa área, é que exista a questão da disciplina e da hierarquia. Eu considero que isso é básico. Se um general não tiver o poder de determinar ao soldado lá que vá se arriscar e ele for desobedecido esse exército não existe. Eu acho que se isso acontece com a orquestra, então a decisão que você tomar você pode ter certeza que eu vou... referendar. Ele ligou para o Neschling, o Neschling veio imediatamente para o Brasil, e no dia seguinte... parece que os músicos ameaçaram fazer um greve no dia seguinte e eu pedi para ele avisar que eu pessoalmente iria assistir o ensaio, e que ele tomasse as medidas que ele tomasse que eu estaria referendendo. Aí no dia seguinte eu pedi para meu chefe de gabinete ir lá assistir, parece que não houve nenhuma...

A M.: Houve uma tentativa mas foi logo...

M.M: É... Aí o Neschling veio e eles tomaram uma decisão de afastar sete músicos. E houve uma pressão gigantesca. O mundo inteiro caiu encima de mim, entendeu... Mas essa era uma posição que eu entendia que ou eu prestigiava o maestro, ou eu teria que demitir o maestro. Não havia possibilidade aí de eu tomar outra posição. Ou eu tomava uma posição na defesa deles – eu nem sei se a atitude que eles haviam tomado era correta ou não. Aí não vinha ao caso naquele momento. Eu tinha que manter a disciplina e a hierarquia, essa é uma questão que podia até discutir num outro momento, mas eu não poderia admitir que houvesse isso, porque se eu fizesse isso eu estaria desautorizando o maestro.

A M.: É, respeitar a autoridade do maestro.

M.M: Está certo: Se eu desautorizasse o Roberto e desautorizasse o Neschling (depois o Neschling assumiu a questão), eu estaria desautorizando os dois maestros, eu estaria permitindo que no dia seguinte acontecessem outros incidentes e você perderia todo o controle da orquestra. Então eu disse a eles que da minha parte houve uma pressão enorme encima de mim, uma pressão forte encima do governador. O governador em nenhum momento.... Ele deu toda a liberdade para que eu pudesse tomar a decisão que..... E eu dei a eles toda a tranqüilidade, ao Neschling e ao Roberto, para que eles pudessem....

A M.: Autonomia para eles resolverem. Então é uma história de sucesso, não é?

M.M: Eu acho que foi um projeto inovador, aquilo que eu disse, acho que é um negócio do mais amplo sucesso, eu acho que é um dos momentos mais.... Eu acho que com a Orquestra eu vivi momentos extremamente emocionantes. Eu vivi um momento que foi o momento que a gente fez o primeiro concerto na Sala São Paulo...

A M.:...para os operários...

M.M:...para os operários. A gente fez um concerto que a gente convidou os trabalhadores da obra, e aí nem o Neschling nem o Roberto estavam aí, quem regeu acho que era um maestro polonês ou húngaro...

A M.: Era o próprio... Num momento foi o Wagner também que regeu, que era músico da orquestra, e também um maestro polonês, eu acho. Dividiu...

M.M: Eu me lembro que foi uma... aquele dia, o Covas... isso foi em 1999. Então foi exatamente... o Covas tinha acabado de ser reeleito, era aniversário dele, no dia 21 de abril, e a gente idealizou dar como presente de aniversário, ele já estava doente, já estava bem, bem... a doença já tomando conta dele... e a gente idealizou dar como presente de aniversário para ele esse concerto. E realmente foi uma coisa emocionante, o Covas ficou absolutamente emocionado, entrou naquela sala majestosa, os operários todos lá, uma coisa muito bonita, foi um momento emocionante. Essa apresentação da orquestra.

A M.: Festa da Cumeeira, que eles chamavam?

M.M: Na realidade a Sala já estava pronta. Nós iríamos inaugurar em julho, ela estava na fase de arranjos finais. A gente fez essa apresentação no dia 21 de abril, e ela já estava com a data designada de inauguração em julho.

A M.: A data também simbólica.

M.M: Era um data simbólica para São Paulo, que o Covas fazia questão de que essa data fosse comemorada com muita... ele tinha até estabelecido que era feriado em São Paulo, o dia 9 de julho. Então também foi outra noite emocionante a inauguração, o concerto de inauguração.

A M.: Foi uma data escolhida pelo próprio Covas, 9 de julho.

M.M: Nove de julho foi escolhida por ele a data. Nesse momento ele já estava... ele faleceu... ele faleceu em 1999, ainda? Eu não me lembro. Mas foi um momento também absolutamente emocionante para o Covas, foi das coisas que ele inaugurou assim que ele talvez tenha sentido uma emoção enorme naquele dia...

A M.: Acho que ele deve ter falecido em 2001.

M.M: 2001?

A M.: Eu acredito...

M.M: Ou 2000? Bom, foi nessa época logo depois da eleição, quando ele reassumiu... Para reassumir, veja bem, ele não conseguiu na Assembléia Legislativa, ele assumiu em 1999...

A M.: Em 2001 foram as demissões, que teve aquela crise, acho que ele ainda era vivo.

M.M: Era vivo, exatamente. O governo dele foi 1995, '96, '97, '98, o primeiro. Aí ele assumiu no dia primeiro de novembro de 1999, não é isso? Ele para assumir, ele não assumiu, ele foi para o hospital, ele foi hospitalizado, e ele no final do ano ele passou a sessão... ele não conseguia se locomover, ele fez uma cirurgia exatamente antes da



coisa.... Ele estava com o problema da doença, já. Então em abril foi quando ele estava num momento ruim, aí ele melhorou, depois piorou, enfim... Foi um ciclo de ...

Mas eu sei que um outro momento também muito bonito foi quando nós fizemos um concerto... eu fui assistir um concerto em Buenos Aires, foi a primeira excursão que a Osesp fez, então na primeira excursão eu fui assistir o concerto no Teatro Colón, e quando eu cheguei lá fiquei preocupado, porque eu falei: “argentino tem toda essa questão com brasileiro; segundo, o teatro, nós não temos a menor tradição em música, não vai ter ninguém nesse teatro, o que é que eles vão assistir?” Quando eu cheguei lá, o peso era igual ao dólar, eram 90 pesos a entrada; ninguém vai pagar noventa dólares para assistir uma orquestra brasileira, isso aí vai estar vazio. Eu tinha uma grande preocupação com isso. Cheguei lá e estava lotado, lotado, lotado. E aí foi uma apresentação maravilhosa, maravilhosa, o público aplaudiu em pé, mas uma.... Acho que talvez tenha sido um dos momentos mais gloriosos que a Orquestra já tenha vivido. Aquele aplauso daquele público argentino entusiasmado... E aí eu me lembro bem que no dia seguinte saíram duas matérias, uma no *Clarín* e outra no....

A M.:...*La Nación*?

M.M: *La Nación*. Uma manchete era *Outro milagre brasileiro*, e a outra era *A maior revolução musical da América*. Página inteira. Eu me lembro que a repórter, editora do jornal me dizia: “Mas como conseguiram, como conseguiram isso?”. Ela não acreditava que podia ter uma orquestra que naquele curto espaço de tempo tivesse alcançado aquele nível de padrão, aquela qualidade. Então a editora de um daqueles jornais ficou absolutamente abismada, absolutamente abismada. Então eu acho que esse foi um dos momentos muito emocionantes da Osesp. Quantos aí na Sala São Paulo a gente viveu muitos momentos e muitos momentos. Depois também nos Estados Unidos um momento muito importante foi...

A M.:...em Nova Iorque...

M.M:... em Nova Iorque, aquele concerto lá foi uma coisa também que mais ou menos... também a minha preocupação em relação ao público de Nova Iorque...

A M.: Maior ainda.

M.M: Fiquei absolutamente preocupado.

A M.: Quando eu cheguei lá não tinha lugar. Eu me lembro que o chefe de gabinete do governador estava comigo e eu falei: “não se preocupe, que você vai lá....”. E chegou lá e não tinha lugar. Pegar a produção lá... arranjar um lugar lá para ele foi o maior tormento. Estava ele e um amigo dele, entendeu? Eu falei: “não, vocês vão lá comigo, não se preocupe...” Chegamos lá e de tão cheio que estava o teatro não tinha um lugar. Mas foi um dia também maravilhoso.

A M.: Foi.

M.M: Enfim, eu acho que a Osesp teve aí um modelo. Um modelo como um projeto bem planejado, \_\_\_\_\_ como vale a pena investir na cultura deste país, como vale a pena investir com ousadia, com competência. Eu acho que foi bom para a música, foi bom para o público brasileiro, foi bom para São Paulo, foi bom para os músicos. Esse é um projeto que efetivamente me dá muito orgulho ter feito. E eu acho que em paralelo a gente conseguiu fazer, a gente conseguiu estabelecer uma política para a música, não só na Secretaria. A gente trabalhou muito fortemente outras áreas de música, música popular, o Conservatório de Tatuí que a gente ampliou muito o número de vagas. A questão da Osesp ela vai alimentando, porque a própria pressão de outros setores fala: “pôxa, mas a Osesp está com isso, está com aquilo”, e obriga você a... então avançou muito a perspectiva. E um dos projetos que eu fiz que também me deu um carinho enorme foi o Projeto Guri, que é um projeto de orquestra de crianças. E você tendo uma referência lá em cima, lá no alto, como a Osesp, permite falar para o garoto: “olha, você vai começar aqui e tal, garotinho, mas de repente você vai poder chegar lá”. Tanto que a gente fez muitas vezes muitas apresentações deles na Sala São Paulo, Campos do Jordão, junto, que eles pudessem ver a Orquestra, para eles se sentirem na possibilidade. E quando eu deixei a Secretaria eu deixei com cem orquestras, mais de 20 000 jovens ou cantando ou tocando nas orquestras do Guri. Mas isso foi possível graças a... Na realidade, quando você tem um projeto de referência, os outros até te demandam: “mas você está dando isso para a Osesp...”. E você vai buscando atender. A gente aumentou o número de vagas para o Conservatório de Tatuí, fizemos a orquestra jovem Tom Jobim, fizemos o centro de estudos Tom Jobim, demos uma amplitude para ele enorme. A gente investiu muito na área da música.

A M.: Refletiu positivamente.

M.M: Exatamente.

A M.: Bom, agradeço.

M.M: É uma história aí que eu acho que ninguém tem.

(FIM DA ENTREVISTA)