

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Arcadio Minczuk

**O contexto histórico, político e econômico de
orquestras sinfônicas do Brasil**

Doutorado em História da Ciência

São Paulo

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Arcadio Minczuk

**O contexto histórico, político e econômico de
orquestras sinfônicas do Brasil**

Doutorado em História da Ciência

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História da Ciência sob a orientação do Prof. Dr. Ubiratan D'Ambrosio.

São Paulo

2014

Banca Examinadora

Dedico este trabalho ao Ian, à Catarina e à Nadia, três pessoas queridas que souberam compreender os períodos de ausência de um oboísta que teve de compor e tocar uma longa partitura repleta de notas... de rodapé.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível graças ao apoio recebido da Fundação Osesp que contribuiu com o financiamento do curso de Pós-Graduação em História da Ciência, nível de doutorado, realizado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo;

À orientação do Prof. Dr. Ubiratan D'Ambrosio que, com sabedoria e amizade, conduziu os rumos de investigação que foram se mostrando importantes para o objetivo da pesquisa;

À Profª Drª Dorotéa Kerr, do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, pelas importantes indicações específicas à área de música;

À Profª Drª Maria Aparecida Viggiani Bicudo pelas sugestões a respeito da estruturação do texto;

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Ciência, pelo ambiente científico-acadêmico estimulante e acolhedor;

Meus agradecimentos.

Resumo

Autor: Arcadio Minczuk

Título: O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil

Esta tese intitulada "O contexto histórico, político e econômico de orquestras sinfônicas do Brasil" está sustentada em investigação que tem como hipótese que "a mudança econômica, política e cultural que ocorre no cenário nacional e internacional constitui o solo que sustenta a transformação da prática orquestral sinfônica no Brasil". A pesquisa realizada focou as mudanças políticas e econômicas havidas no período delimitado para esta investigação, ou seja, os últimos 30 anos, que permitiram e possibilitaram as mudanças qualitativas ocorridas no âmbito das orquestras sinfônicas do Brasil. No movimento de investigação, focou-se o cenário das orquestras sinfônicas e se buscou a análise dos grupos que têm como prioritário o repertório sinfônico, onde se incluiu, também, obras concertantes e que utilizavam coro e solista vocal. Observou-se que: a conexão entre o poder estabelecido e empreendedores com ideias e projetos consistentes constitui o cerne da criação e manutenção de orquestras de qualidade; que mudanças ocorridas no cenário internacional e nacional, no final do século XX, foram cruciais para a transformação de orquestras sinfônicas no Brasil, dando-se destaque, no Brasil às mudanças havidas de 1990 a 2000. Efetuou-se investigação sobre a qualificação de orquestras sinfônicas que podem ser consideradas como sendo de nível *internacional* ou, como denominado em inglês, uma orquestra *world class*. Com base nesse estudo, apresentou uma classificação de cinco importantes orquestras sinfônicas brasileiras, quais sejam, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (OSTNCS), de Brasília. Mostrou-se que a Osesp ocupa isoladamente o lugar de destaque na classificação efetuada e que se transformou em modelo de gestão de orquestra dentro do Brasil.

Palavras-chave: orquestra sinfônica, história da ciência, economia, política.

Abstract

Author: Arcadio Minczuk

Title: The historical, political and economic context of symphony orchestras in Brazil

This thesis entitled "The historical, political and economic context of symphony orchestras in Brazil" is based on research which presumes that "political, economic and cultural changes occurring in both national and international scenes are fueling the transformation of orchestral practices in Brazil." The research focused on political and economical changes that occurred during the defined period for this investigation - the last 30 years and, thus, allowed and enabled qualitative changes to occur in the context of symphonic ensembles in Brazil. This investigation focused on orchestral ensembles and sought to analyze groups prioritizing symphonic repertoire, which also included concertante works among other selections using choir and/or vocal soloist. It was observed that: the connection between influential figures and entrepreneurs with ideas and consistent projects is at the heart of creation and success of quality orchestras; that changes in the international and national scene, in the late twentieth century, were crucial in the transformation of symphony orchestras in Brazil - not to mention major developments in the country from 1990 to 2000. Based on this study, ranking of the five important Brazilian orchestras, some of them often referred to as world-class ensembles, include the Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), the Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), the Filarmônica de Minas Gerais, the Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) and the Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (OSTNCS), de Brasília. The research reveals that Osesp is unique as the most important orchestra and, coincidentally, its administration also serves as a model of excellence.

Key words: symphony orchestra, history of science, economics, politics.

Sumário

Agradecimentos

Introdução

Apresentando o tema investigado	1
Objetivos e estratégias definidas para a realização do estudo.....	3
Desenvolvimento da pesquisa	3

Capítulo I - Constituição da Orquestra Sinfônica..... 7

Historiando a origem da orquestra	10
A Orquestra Barroca	13
A Orquestra Clássica	35
A Orquestra Romântica	53

Capítulo II - A história da orquestra sinfônica no Brasil..... 111

A vida musical em Minas Gerais no período colonial	115
A Capela Real e os seus principais compositores.....	124
A estrutura da prática musical nos tempos de D. João: a Capela Real, a Real Câmara e as Reais Cavalariças	138
Os caminhos da música no Brasil após a partida de D. João VI para Portugal	148
A música clássica em outras cidades brasileiras.....	183
Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro	191
Considerações sobre o tema deste capítulo	197

Capítulo III - O cenário político e econômico que sustentou transformações de orquestras sinfônicas no Brasil.....	201
Capítulo IV - A qualificação de orquestras sinfônicas.....	256
Modos de avaliarem-se orquestras.....	257
Formação de músicos.....	272
Expondo modos de avaliarem-se orquestras	287
Capítulo V - Discorrendo sobre a qualidade de orquestras...292	
Orquestra Sinfônica Brasileira	294
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	335
Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	405
Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.....	415
Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, de Brasília	433
Considerações finais	457
Bibliografia	466
Lista de figuras.....	474

INTRODUÇÃO

Apresentando o tema investigado

Nos últimos setenta anos o Brasil tem vivido um período de proliferação de meios de formação e difusão musical no campo da música clássica ou erudita. Nesse período foram criadas e fortalecidas orquestras, como a Osesp, a Orquestra Sinfônica Brasileira (Rio de Janeiro), a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. Foram criadas escolas e conservatórios, como o Conservatório Dr. Carlos de Campos, em Tatuí, a Escola Municipal de Música, em São Paulo, Departamentos de Música em Universidades como nas Federais da Paraíba e de Minas Gerais, nas universidades estaduais paulistas, Unesp, Unicamp e USP. Foram também desenvolvidos projetos sócio/pedagógicos como o Guri e Neojibá e criados festivais de música, como os de Campos do Jordão e de Curitiba. Séries de concertos internacionais surgiram administradas por entidades particulares e estruturadas de modo a manterem um público constante mediante a qualidade das apresentações e da venda de assinaturas. A qualidade foi assegurada pela presença de artistas e grupos de profissionais altamente reconhecidos, nacional e internacionalmente.

A implementação e sustentação desses meios trouxeram consigo vitalidade ao mundo da música neste país.

Nesse período, e mais especificamente nos últimos trinta anos, após a redemocratização política brasileira, cujas influências no âmbito de orquestras foram sentidas de vinte anos para cá, algumas instituições musicais do cenário brasileiro experimentaram um grande

salto de qualidade em suas atividades. Presenciou-se o desenvolvimento e ampliação da programação musical, além de atividades pedagógicas e culturais. Vive-se, atualmente, um momento em que as atividades dessas instituições mostram um vigor anteriormente desconhecido, sendo reconhecidas por um público nacional e internacional.

Embora se possa relacionar esse salto às decisões tomadas no âmbito dos governos, municipal, estadual e federal, as mudanças políticas e econômicas testemunhadas no nosso cotidiano devem ser investigadas porque, segundo a hipótese de trabalho aqui levantada e a ser apresentada no próximo item, são pontos que permitiram e possibilitaram as mudanças qualitativas ocorridas no âmbito cultural/musical, a partir do processo de redemocratização do país.

Posto isso, pergunta-se: por que e como essas transformações têm ocorrido? Ou seja, por que nesse período vivem-se modificações importantes que têm a ver com o próprio núcleo das atividades básicas desenvolvidas pelas instituições destacadas e que trabalham com a música erudita?

Esta pesquisa se movimenta em termos de um panorama cultural e musical abrangente: foca a constituição de orquestras sinfônicas no Brasil e, para dar conta desse foco, enlaça, como um pano de fundo, os demais ambientes que as circundam. Para tanto, aponta as características políticas e econômicas do período estudado, trazendo a historicidade dessa constituição e daquelas das orquestras brasileiras e apresentando análises críticas sobre o produto expostos pelas orquestras, olhado qualitativamente.

A pergunta que move esta investigação busca saber o que ocorre com a música sinfônica em instituições que a tomam como seu objeto de trabalho e que se destacam no cenário nacional.

Objetivos e estratégias definidas para a realização do estudo

Tendo essa questão como pano de fundo das preocupações investigativas, o *objetivo* deste trabalho assim se mostra: focar o contexto nacional e internacional da trajetória da institucionalização de orquestras brasileiras que se impuseram pela qualidade do seu produto.

Esse objetivo foi elaborado, de modo a estabelecer uma hipótese de trabalho, entendida como uma intuição que indica percursos para a investigação. A hipótese levantada é que a mudança econômica, política e cultural que ocorre no cenário nacional e internacional constitui o solo que sustenta a transformação das orquestras sinfônicas no Brasil. Entende-se que essa hipótese se mantém frente aos aspectos que se mostram significativos na estruturação da sociedade, como: a estabilidade da moeda nacional, o fim do descontrole da inflação, o desenvolvimento dos meios de comunicações e transportes, a amplitude da globalização e mudanças geopolíticas mundiais, o aumento do fluxo de mão-de-obra especializada com o conseqüente crescimento da competitividade no mercado de trabalho.

Desenvolvimento da pesquisa

Para dar conta da hipótese aventada, foi realizada uma investigação que explicita aqueles aspectos históricos, políticos, econômicos e culturais presentes nas modificações da organização da

sociedade brasileira, com base em estudos de bibliografia pertinente. Entende-se que essa investigação auxilia a compreender esses aspectos que são entrelaçados entre si, formando uma totalidade em que se busca interpretar o contexto histórico/político da música sinfônica no Brasil. [Conjuntamente permite analisar e interpretar os dados obtidos no “trabalho de campo” com o propósito de coletar documentação relativa aos artistas envolvidos e aos programas de concerto das orquestras brasileiras investigadas.] Esse é um trabalho que abrange investigação bibliográfica e de documentos primários e secundários, envolvendo também, relatos de músicos e pessoas significativas no processo de institucionalização das orquestras brasileiras.

O foco deste trabalho doutoral é tecer um texto que exponha o solo em que as orquestras brasileiras se fortalecem possibilitando serem vistas, mediante as análises críticas, como qualitativamente comparáveis às orquestras internacionais consideradas como as que apresentam bons produtos.

O fortalecimento dessas orquestras vem se dando na historicidade da música erudita, olhada pelos séculos em que ela vem se apresentando, se organizando e tomando a forma de uma orquestra. É um movimento que abrange os seus bastidores, também. Esta afirmação diz: da formação dos músicos, dos subsídios que receberam e recebem para a manutenção de sua atividade, dos eventos históricos, considerados também em seus aspectos políticos e econômicos, que criam oportunidade, indicando avanço na produção almejada e bloqueiam caminhos, ocasionando rupturas e desconstruções.

Na linha desse entendimento, esta investigação buscou saber do modo pelo qual uma orquestra sinfônica, como conhecida na civilização ocidental, foi se constituindo historicamente. Essa

investigação é base do apresentado no Capítulo I, da presente tese, denominado Constituição da orquestra sinfônica.

A complexidade da constituição de uma orquestra sinfônica leva a um passo seguinte que é o de buscar conhecer o modo pelo qual a música erudita no Brasil, especificamente a sinfônica, foi se constituindo, em sua historicidade. A importância dessa investigação é apontada pelo fato de o Brasil ser considerado um país de todas Américas que possui uma produção musical abrangente e singular. Trata-se de uma produção que parte do século XVII, com sua música "barroca", ou "neoclássica", passando pela ópera italiana, pela música dos românticos, dos nacionalistas e de outros estilos mais recentes que se valem das várias linguagens da vanguarda europeia e vai se mostrando em seu modo de ser. Essa pesquisa é apresentada no capítulo II, denominado A história da orquestra sinfônica no Brasil.

A seguir, o Capítulo III, O cenário político e econômico que sustentou transformações de orquestras sinfônicas no Brasil, versa sobre o panorama histórico, político e social em que se dá a redemocratização da sociedade brasileira, a partir de 1984, enfatizando aspectos que incidiram sobre a institucionalização e manutenção de orquestras que apresentam produtos qualitativamente positivos. Seu texto deverá adentrar os meandros do processo dessa institucionalização, fazendo um trabalho quase arqueológico, para investigar o solo em que o fortalecimento dessas orquestras se dá. Para tanto, é preciso investigar de modo documental e basear-se em relatos significativos sobre vários aspectos, compreendidos como cruciais à complexidade dessa institucionalização. Esses aspectos dizem da constituição da própria orquestra.

O Capítulo IV, A qualificação de orquestras sinfônicas traz análises críticas de especialistas sobre modos de avaliar a qualidade

de uma orquestra e, mediante essas análises, efetua-se um estudo avaliativo das orquestras brasileiras da atualidade.

Esses dois capítulos, o III e o IV, são capítulos chave desta tese, que sustentam a apresentação das orquestras brasileiras, evidenciando o processo de transformação pela qual passaram durante sua historicidade e, também, dizendo de sua qualidade. Essa apresentação se constitui no Capítulo V: Discorrendo sobre a qualidade de orquestras.

As Considerações Finais trarão o obtido na investigação, olhada em sua totalidade, expondo o que foi clareado sobre o tema pesquisado, respondendo ao proposto no início deste estudo.

CAPÍTULO I

CONSTITUIÇÃO DA ORQUESTRA SINFÔNICA

Este capítulo tem por meta expor o modo pelo qual uma orquestra sinfônica, denominação conhecida na civilização ocidental, foi se constituindo historicamente.

Para tanto, este texto se inicia com aproximações, adentrando a suíte *Quadros de uma Exposição*, obra do compositor russo Modest Mussorgsky¹ (1839-1881), escrita, originalmente, para piano e, posteriormente, orquestrada² por Maurice Ravel (1875-1937). Ao piano, mesmo com os coloridos sutis buscados e proporcionados por um grande pianista, a sonoridade provavelmente nos fará criar, em nossas mentes, uma imagem em preto e branco, no sentido de uma percepção nítida de sons, advindos de um único instrumento e de um único artista que dele extrai, em um diálogo harmônico, sonoridades prazerosas. A versão para orquestra, diferentemente, oferecerá a possibilidade de desfrutarmos de uma variedade de coloridos sonoros, advindos de diferentes instrumentos com seus respectivos timbres, compondo uma variada paleta orquestral. Cada compositor que escreve para esse tipo de grupo define quais timbres farão parte de sua obra e, cada vez mais, eles têm a possibilidade de explorar novos recursos, por intermédio de instrumentos acústicos, eletrônicos ou outros que a tecnologia proporciona atualmente.

¹Modest Mussorgsky (1839-1881), compositor russo e dos um dos membros do Grupo dos Cinco, ao qual também pertenciam Aleksandr Borodin, Mily Balakirev, César Cui e Nikolay Rimsky-Korsakov, grupo esse que buscava criar uma música sem influência ocidental, com identidade nacional, por meio do uso do folclore e da história da Rússia.

²Ravel orquestrou essa suíte, atendendo a uma encomenda feita pelo maestro Serge Koussevitzky, em 1922. Esse regente russo deteve o direito de exclusividade para reger a obra por muitos anos, realizando sua primeira gravação em 1930, com a Sinfônica de Boston.

Há salas de concertos, como: a Sala da Filarmônica de Berlim, o *Concertgebouw* de Amsterdã e a Sala São Paulo, que proporcionam a possibilidade de uma vivência única de o expectador sentar-se a uma distância de poucos metros dos músicos, obtendo uma visão de totalidade e, ao mesmo tempo, de especificidade da obra que está sendo executada. Essa percepção está em correspondência com: o tipo de obra, a formação sinfônica de um grande número de músicos, a sua compreensão sobre a comunicação desses com o maestro, o intenso contato visual do maestro com os músicos e, mais claramente, com seu código de sinais, seus gestos, procurando obter a melhor sincronia possível e transmitir, igualmente, a sua interpretação da obra em execução.

Mas essa estrutura grandiosa e sonora surgiu há, aproximadamente, 400 anos e sofreu importantes transformações nesse tempo. Após várias experiências em diversos cantos da Europa, com: o desenvolvimento tecnológico dos instrumentos, a criação de alguns, a substituição de outros; a qualificação dos instrumentistas; o surgimento de instituições e de métodos de ensino; a transformação de multi-instrumentistas em especialistas; a mudança de patrocínio da Igreja e da Corte para a administração pública, como por exemplo, a de um município; ou para associações civis; a institucionalização da orquestra como patrimônio cultural de alguns países; a proteção dessas em tempo de guerra; a formação da consciência corporativa dos músicos; o surgimento da figura do maestro, depois de a liderança passar pelo cravista ou violinista *spalla*; o desenvolvimento da música instrumental, sendo a música sinfônica tida como expressão maior e mais elaborada desse gênero; a utilização da orquestra como instrumento de promoção do bem estar social e de inserção da população no espírito de cidadania, a orquestra, como conhecida hoje, constitui-se, mostrando-se como um reflexo na música e nas grandes transformações pelas quais passou a

humanidade. Seu repertório sinfônico, no qual se concentrará este estudo, vem sendo, nos anos recentes, considerado como um trabalho de museu sonoro em busca de sua identidade nesse novo milênio.

A orquestra, como a estrutura que hoje se conhece, surgiu a partir da segunda metade do século XVII. Neste trabalho, busca-se mostrar como essa instituição surgiu na Europa e se tornou um dos símbolos da cultura ocidental. Observa-se que, pelo menos até o século XVIII, a música vocal e a sacra tinham mais importância que a instrumental. É relevante destacar que a música sacra e a ópera foram fundamentais para o surgimento da orquestra e, indiretamente, deram suporte à criação de gêneros da música instrumental, como a sinfonia, por exemplo.

Tendo-se clara a complexidade desse tema, neste trabalho, pretende-se mostrar a trajetória histórica dessa instituição, a orquestra, especialmente a partir do século XVIII, pois, a partir desse momento, ganhou autonomia, deixando de figurar em segundo plano e experimentando um grande desenvolvimento até os dias atuais. Personagens entendidos como mais influentes, nesse processo, serão abordados de modo específico, assim como suas obras. Igualmente, de modo específico, será exposto o desenvolvimento da música instrumental e seus vários gêneros e as instituições de ensino que surgiram e orbitam no cenário das orquestras.

Historiando a origem da orquestra

No antigo Egito, por volta de 700 anos a.C., já havia grandes formações de instrumentos musicais que acompanhavam cantores e dançarinos em cerimônias religiosas e de outros tipos, combinando sopros, cordas e percussão. Há registros pictóricos desses grupos, onde, inclusive, existia a presença de instrumentos ancestrais do oboé, que eram construídos na forma de dois tubos e utilizavam palhetas duplas. Instrumentos similares a esse, o *aulos* grego, também foram largamente utilizados na música da Grécia, participando de grupos que tocavam em várias cerimônias, como funerais, casamentos e até em cultos orgásticos. Na Grécia Antiga não havia grandes formações instrumentais; mas, ironicamente, veio de lá o termo *orquestra*, derivada da palavra (ορχήστρα), que designava o espaço circular no anfiteatro onde ficava o coro³, situado entre o lugar ocupado pelo público e o palco elevado em que ficavam osatores e os bailarinos, onde o drama era desenvolvido. Em Roma, designava o lugar onde os senadores sentavam. Na Renascença, esse termo voltou a ser utilizado para se referir à área localizada, imediatamente, em frente ao palco. No início do século XVII, esse espaço passou, preferivelmente, a acomodar os instrumentistas que acompanhavam o canto e a dança, e *orquestra* veio a significar o lugar onde ficavam os músicos. Antes de a palavra *orquestra* vir a designar, no século seguinte, especificamente, o grupo de

³ O coro era o conjunto formado por cantores e também dançarinos e instrumentistas, considerado elemento essencial no acompanhamento e para o reforço dos efeitos de dramatização do teatro grego.

instrumentistas⁴, eram utilizados para isso os termos *consorte* ou *band*, na Inglaterra; ou *capella*, *sinfonia*, *coro*, *concerto*, *concerto grosso* ou *gli stromenti*, na Itália; *chor*, *die musik*, *die instrumenten*, *konzert*, *Opern Symphonie* ou *symphonie*, na Alemanha; ou *les concertants*, *les violon*, *les instruments* ou *la symphonie*, na França. Na Renascença, eram comuns os grupos de instrumentos da família das violas, de flautas-doces e de charamelas, por exemplo, com vários tamanhos, do registro grave ao agudo. Música puramente instrumental era escrita para essas formações, como se fosse um amplo “coroinstrumental” de vozes polifônicas⁵.

Os grandes centros de produção e de difusão musical se encontravam na Igreja e nas cortes, uma vez que a organização sociopolítica da época se caracteriza, em muitas regiões, pela superposição de ambos. Os instrumentos até então eram tocados para acompanhar dançarinos e cantores e, geralmente, duplicavam⁶ as vozes, ou as substituíam, quando necessário. Podiam executar também trechos puramente instrumentais para a introdução de oratórios ou óperas, enquanto os *intermedi* eram comumente inseridos em espetáculos dramáticos, ancestrais da ópera. A primeira utilização de que se tem registro sobre um conjunto de instrumentos mais próximo da compreensão de uma orquestra embrionária foi feita por Giovanni Gabrieli⁷, em 1597, em sua *Sacrae Simphoniae*. No entanto, a maior parte dos historiadores da música prefere considerar

⁴ Esses conjuntos podiam ser plenos, com instrumentos da mesma família; ou quebrados, com a combinação de instrumentos de famílias distintas, como sopros e cordas.

⁵ A polifonia é uma técnica de composição em que várias vozes, ou partes instrumentais, desenvolvem-se, preservando suas características rítmicas e melódicas.

⁶ Significa que os instrumentos tocavam a mesma parte escrita para os cantores.

⁷ Giovanni Gabrieli (1555-1612). Estudou com Orlando de Lassus, em Munique, e com seu tio, Andrea, de quem foi assistente e, mais tarde, sucedeu-o como organista da Basílica de São Marcos, em Veneza. Possui grande obra como compositor de música sacra vocal e instrumental, no período compreendido entre os estilos Renascentista e Barroco.

Claudio Monteverdi⁸ como pioneiro na organização da estrutura orquestral que, diferentemente da tradição daquela época, determinou na partitura qual seria a instrumentação específica, usando um grande grupo instrumental de que dispunha na Corte de Mântua, Itália, para sua ópera *A Fábula de Orfeu*, de 1607. A orquestra para essa apresentação contava com aproximadamente 38 músicos, sendo que Monteverdi já contemplava as cordas como núcleo da orquestra, divididos em grupos, mas ainda misturando instrumentos das famílias das violas e dos violinos⁹. Ainda havia na orquestração flautas doces, cornetos, cravos, órgãos, trompetes e trombones, entre outros.

É importante citar que mesmo que se utilizasse, na maior parte das cordas, instrumentos da família das violas nessa ópera, esses instrumentos foram perdendo importância ante os violinos durante o séc. XVII, especialmente por causa de suas qualidades sonoras mais suaves, adequadas a grupos menores e que também tocavam em apresentações de caráter privado, em espaços de pequena dimensão. Os instrumentos da família dos violinos, como o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo¹⁰, do modo pelo qual são conhecidos, atualmente, têm uma sonoridade mais encorpada, brilhante e mais uniforme em todos os registros, o que seria uma necessidade em se

⁸ Claudio Monteverdi (1567-1643), natural de Cremona, organista, violinista e compositor, fundamental na passagem da estética renascentista à barroca. Inicia sua produção como compositor de madrigais. Suas primeiras incursões pela música dramática aconteceram quando esteve empregado na corte de Mântua, do Duque Vincenzo I de Gonzaga, influenciado pelas proposições da *Camerata Fiorentina*.

⁹ São instrumentos que possuem formato e características sonoras distintas. Os instrumentos da família das violas (ou *viola da gamba*, termo italiano que significa perna) têm sonoridade menos brilhante que os violinos, o que proporciona a sensação de menor volume. As violas são, em geral, apoiadas entre as pernas, com exceção do *violone em Sole* do contrabaixo, que os executantes tocam em pé e apoiam esses instrumentos sobre o chão; os instrumentos da família dos violinos (ou *violins da braccio*, em italiano braço) com exceção dos mais graves e maiores, apoiados entre as pernas (violoncelo) ou sobre o chão (contrabaixo), apoiam-se entre o ombro e o queixo do executante. Importante citar que nessa última família mencionada há um instrumento denominado de viola, que é um pouco maior e mais grave que o violino.

¹⁰ Há controvérsia sobre qual família pertence o contrabaixo, pois seu formato é idêntico ao de instrumentos da família das violas.

tratando do equilíbrio da dinâmica¹¹, pois a orquestra foi agregando novos instrumentos de sopro que, cada vez mais, ganhavam volume com seu aperfeiçoamento técnico. Esse núcleo homogêneo da orquestra seguia a tradição das quatro principais vozes corais, ou seja, o soprano, o contralto, o tenor e o baixo.

A orquestra Barroca

Na França, a grande contribuição para o desenvolvimento da formação orquestral barroca se deu sob a direção de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Italiano de nascimento, batizado Giovanni Batista Lulli, mudou-se, ainda menino, para a França, onde recebeu sua educação musical. Foi violinista do *Vingt-quatre Violons du Roi*, de Luís XIV¹², com quem firmou estreito relacionamento de amizade, talvez por causa de seu notório talento para fazer política na corte. Lully foi levado à Paris pelo cardeal Mazarin, ministro chefe e tutor de Luís XIV. A amizade de Lully com o rei, um exímio dançarino, iniciou-se quando Luís XIV estava dançando em uma apresentação do *Ballet de la nuit* ao seu lado. Coincidentemente, foi nesse evento, em 1653, que o rei começou a ser chamado de Rei Sol, pois interpretou Apolo¹³ em uma das últimas peças que apresentou naquela ocasião. O balé, em sua corte, era uma das mais apreciadas e incentivadas artes performáticas.

¹¹ A dinâmica seria uma das propriedades da música identificada com a relativa intensidade, comumente relacionada aos níveis de volume da execução. Os termos italianos, em geral, usados para definir uma dinâmica seriam *forte*, de alto volume, ou o *piano*, de baixo volume e suas diversas variações e gradações.

¹² Luís XIV de Bourbon, monarca da França, símbolo do poder absolutista, que reinou de 1643 a 1715.

¹³ Apolo é uma das doze divindades gregas do Olimpo, conhecido, primordialmente, como uma divindade solar, representando o ideal grego da beleza masculina.

A estrutura de entretenimento musical na era de Luís XIV compreendia três alicerces: a *Chapelle*¹⁴ *Royale* (Capela Real), a *Chambre* (Câmara) e a *Grande Écurie* (os Estábulos). A *Chapelle Royale* foi criada no começo da monarquia francesa, mas, no reinado de Luís XIV, ganhou importância e teve seu quadro de músicos ampliado consideravelmente – cantores e instrumentistas. Esse grupo era utilizado, preferencialmente, em ocasiões religiosas.

Da Câmara, faziam parte dois conjuntos: O *Vingt-quatre Violons du Roy* e a *Petite Bande*¹⁵, O *Vingt-quatre Violons du Roy*, grupo no qual ingressou Lully aos dezessete anos de idade, foi criado em 1592 e, em 1626, foi oficializado e poderia ser reconhecido como a primeira orquestra de cordas permanente da corte francesa e da Europa. Essa formação orquestral ainda misturava instrumentos das famílias das violas e dos violinos e tinha como função tocar em balés, bailes, concertos e óperas. Do mesmo modo era comum encontrar cravo e alaúde que se somavam à sua formação básica. O outro grupo pertencente à Câmara e criado pouco depois, a *Petite Bande*, tinha como função entreter o jovem rei em várias ocasiões privadas e, eventualmente, quando solicitado, reforçar a potência sonora do *Vingt-quatre Violons du Roy*. A *Petite Bande* era um grupo formado por jovens violinistas, filhos dos veteranos desse último grupo citado.

O terceiro agrupamento instrumental, importante na música daquele período na corte de Luís XIV, foi o *La Grande Écurie*¹⁶, formado por instrumentos de madeira, metais e percussão e,

¹⁴O termo francês *Chapelle*, *Capela*, em italiano e português ou *Kapelle*, em alemão, seria, originalmente, utilizado para se referir às atividades musicais religiosas que aconteciam na igreja, que primeiramente empregavam música vocal e, mais adiante, também instrumental. Esse termo, posteriormente, viria a designar a estrutura ligada às cortes e responsável por todas as atividades musicais como cerimônias religiosas, apresentações de grupos de câmara ou sinfônicos e ópera.

¹⁵Também conhecida como *Petits Violons*.

¹⁶Écurie significa estábulo, pois, em muitas ocasiões, os músicos desse grupo, de caráter militar, costumavam tocar montados ao cavalo.

também, por alguns violinos, apresentando-se em cortejos militares, festas de caça e em festejos ao ar livre.

La Grande Écurie ainda se subdividia em cinco grupos, de acordo com os instrumentos. Os que pertenciam ao grupo da família do oboé eram chamados de *Hautbois et Musettes de Poitou*. Vários membros desse conjunto eram das famílias Hotteterre e Philidor¹⁷ que, além de instrumentistas e compositores, foram responsáveis pela modernização dos instrumentos como o oboé e o fagote, pois eram também *luthiers*¹⁸. Naquela época, eram ainda usados os curtalls¹⁹, as charamelas e as flautas doces, instrumentos muito presentes na música renascentista e medieval. As charamelas, por exemplo, eram instrumentos mais apropriados a apresentações ao ar livre, pois tinham som estridente e grande volume sonoro. Philidor e Hotteterre, percebendo as transformações da música de então, exigindo naquele momento uma sonoridade instrumental mais delicada para combinar com as cordas e vozes, passando a se apresentar em ambientes fechados, geralmente, em pequenos salões, fizeram diversas modificações no corpo da charamela, construindo-a agora em três segmentos, não mais em um, deixando a palheta em contato direto com os lábios do músico, pois antes ficava encapsulada numa peça chamada *pirouette*. Começaram, também, a fazer os pequenos furos que ficam sob os dedos com maior acuidade, menores e com pequena distância entre eles, o que proporcionava

¹⁷ Philidor era o nome de uma família de: oboístas, flautistas, compositores e construtores de instrumentos. O nome original da família era Danican, de D'Anican, de origem escocesa, Duncan, era seu mais antigo membro, que fez parte da *Écurie*, Jean Danican Philidor (1620-1679) adotou esse nome após o rei Luís XIII tê-lo apelidado, pois o fazia lembrar-se de um virtuoso oboísta de Siena, Filidori.

¹⁸ Termo utilizado no meio musical para designar um fabricante de instrumento, ou mesmo quem os conserta. Atualmente, esse termo é usado, aqui no Brasil, mais relacionado aos fabricantes e profissionais que fazem reparos em instrumentos de cordas.

¹⁹ Termo inglês para designar o instrumento de madeira e com palheta dupla. Também conhecido como *kortholt*, na Alemanha e *courtaud*, na França. Era usado para tocar a parte grave, sendo associado ao fagote e cuja designação, em italiano, seria *fagott*. Os nomes *dulcian* e *basson* também eram empregados, dependendo da época e da região.

uma afinação mais precisa. Algumas chaves foram adicionadas, facilitando a obtenção de algumas notas da escala cromática. Essas modificações fizeram com que o instrumento aumentasse sua extensão, adquirisse uma sonoridade mais flexível e com maior nuance expressiva. Isso deu origem à base do “oboé barroco”²⁰, utilizado, com poucas alterações, até o fim do Classicismo. Há controvérsia sobre esse oboé ser originário da charamela, uma vez que alguns historiadores, como Joseph Marx, acreditam ser uma criação inovadora de Jean Hotteterre e Michel Philidor. Esse oboé, desenvolvido em Paris, ganhou notoriedade em toda a Europa e logo foi copiado na Alemanha, na Inglaterra e na Holanda, entre outros importantes centros musicais.

Outro fator relevante à época foi a criação de centros de ensino dessas artes performáticas. A primeira instituição criada foi a Academia Real de Dança, em 1661. A Academia Real de Música²¹ surgiu alguns anos depois, em 1669. Do quadro de professores faziam parte os membros dos três grupos musicais acima mencionados, iniciando-se, desse modo, uma organização de ensino musical que, até então, era realizado, em geral, de forma doméstica, ou seja, os pais ensinavam o ofício aos filhos, que então teriam grande probabilidade de sucedê-los em seus postos em um dos grupos.

Lully, desde que foi nomeado Superintendente de Música, em 1661, por Luís XIV, passou a dominar o cenário musical francês. A princípio, centralizou sua atenção no balé, menosprezando a ópera. Quando percebeu que esse gênero ganhava enorme importância

²⁰ *Hautbois*, designação francesa para o novo oboé desenvolvido, tocado publicamente, pela primeira vez, em 1657, no balé *L'Amour malade*, Joseph Marx, oboísta e pesquisador. <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2812/m1/6/> (acessado em 5 de setembro de 2014).

²¹ De acordo com Spitzer e Zaslav, Lully comprou essa instituição, a *Académie Royale de Musique*, que estava falida, em 1672.

também na França, especialmente ao gosto do rei, movimentou-se politicamente para tirar seus oponentes, responsáveis pelas produções operísticas. Alcançando seus objetivos, dedicou-se profundamente ao desenvolvimento de uma ópera com características mais francesas, ou seja, a *tragédie lyrique*²². Lully, seguindo a linha de atuação política de seu soberano Luís XIV, de cunho absolutista, conseguiu monopolizar toda atividade musical que acontecia em Paris e Versalhes. Participou da criação do *comédies-ballets*, em cooperação com Beaumarchais²³ e Molière, firmando estreita cooperação com este último durante longo tempo. O contato de Lully com a dança fez com que esse estilo se propagasse pela Europa, tornando popular a inclusão de formas como a suíte de danças, das quais faziam parte, entre outras: a *gavotte*, *bourrée*, *sarabande* e da abertura francesa²⁴, estilo que muitos historiadores da música consideram-no criador, visto que era muito tocada como introdução instrumental em seus balés e óperas. Lully, para seus dramas líricos, assimilou da Itália o núcleo orquestral das cordas, porém com uma adaptação à tradição francesa dos cinco registros, ou a divisão em cinco partes, do grave ao agudo, incorporando outros instrumentos de sopros, como as flautas doces, os oboés e os fagotes. Trompetes e tímpanos também eram utilizados para certos efeitos sonoros. Sobre técnicas inovadoras utilizadas na orquestra pelos instrumentos de corda, destaca-se o *premier coup d'archet*, provocado pela uniformidade de uso de arcadas, num movimento descendente simultâneo, no início da obra, registrando energético efeito

²²Foi concebida para ser um espetáculo extravagante e completo, colocando em pé de igualdade vários elementos como o texto, a música, a dança, o cenário, o figurino, sofisticadas maquinarias e iluminação de palco, entre outros.

²³ Pierre Beaumarchais, bailarino e coreógrafo. Foi tutor de dança de Luís XIV e é reconhecido como o criador das cinco posições básicas do balé.

²⁴ A abertura francesa consiste em uma introdução lenta e com ritmo pontuado, que passa a impressão de pompa e ímpeto, seguida de uma parte mais rápida e em estilo de fuga, podendo ser concluída com ou sem uma terceira parte, que seria uma repetição da primeira, também com ritmo pontuado.

sonoro, provocando um aumento no volume, bem como um efeito estético.

Ao Lully, foram atribuídas várias inovações na prática musical na orquestra de seu tempo. No entanto, Spitzer e Zaslav deixam claro que muitas dessas práticas inovadoras foram somente aperfeiçoamentos e adaptações do que já existia:

as inovações nas orquestras e na prática orquestral atribuídas a Lully parecem anteceder-lo. Os *Vingt-quatre* e os *Petits Violons* se apresentavam com vários músicos tocando a mesma parte (...) Os instrumentos de madeira que Lully supostamente introduziu na orquestra já estavam em uso antes de sua chegada à corte francesa (...) *premier coup d'archet* e a regra das arcadas para baixo foram estabelecidas pelos grupos de cordas franceses nas décadas de 1630 e 1640.²⁵

Os autores, acima mencionados, deixam evidente a grande importância de Lully como inovador, embora acreditem que sua passagem na história seria mais apropriada com o uso de adjetivos como "organizador" e "sintetizador":

Ele pegou ideias, instrumentos, práticas de performance e estilos musicais que já existiam e os combinou em uma forma institucional. (...) Somente um grande príncipe como Luís XIV tinha os recursos para patrocinar um grupo instrumental tão grande como a orquestra de Lully, e a orquestra assim refletiu e difundiu a glória da monarquia francesa. Qualquer príncipe estrangeiro que quisesse imitar Luís XIV teria que ter uma orquestra.²⁶

A partir dessa transformação empreendida por Lully na prática musical na corte de Luís XIV, alguns escritores traçaram paralelos entre a orquestra, a política, o governo e a sociedade civil por meio de metáforas. O "batedor de tempo" é o soberano; a partitura enrolada em sua mão, o cetro; os instrumentistas são a população, caprichosa e difícil de ser governada. O poder "absoluto" do *batteur de mesure*²⁷

²⁵Spitzer&Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, 103.

²⁶Ibid., 103.

²⁷Seria uma espécie de marcador de tempo, de compasso, que utilizava uma espécie de bastão para indicar a pulsação da música com golpes no piso ou sobre uma mesa. Era utilizado na Ópera de Paris, especialmente, nas partes corais e para o balé. Era uma tradição francesa, não utilizada na Itália, por exemplo.

era o reflexo do poder absoluto do "Rei Sol". Segundo os mesmos autores acima citados:

Assim como as atividades dos indivíduos são combinadas e reguladas na sociedade, a orquestra combina instrumentos e instrumentistas para fazerem música. E na orquestra, assim como na política, a harmonia é alcançada pela imposição de uma autoridade externa. Charles Dufresny, em 1699, descreve a *batteur de mesure* na Ópera de Paris em termos do absolutismo real: "Todos dependem do soberano da orquestra, um príncipe no qual o poder é tão absoluto que subindo e abaixando seu cetro, o rolo de papel que ele segura em sua mão, ele regula todo o movimento de sua população inconstante".²⁸

Esse sistema de manter a pulsação da música estável era bastante criticado, especialmente, porque não permitia que algumas sutilezas inerentes à música fossem observadas, tornando a execução muito mecânica e sem flexibilidade. Igualmente, produzia um ruído que interferia na música. Aos poucos, variando de lugar e de momento, deixou-se de utilizar o *batteur de mesure*, passando-se a liderança ao tecladista²⁹ e, posteriormente, ao líder dos violinistas, antes do surgimento, mais adiante, da figura do maestro.

Um acontecimento que se tornou marcante na história da música, que mostra o aparecimento da posição e a importância do maestro de uma orquestra, ainda como *batteur de mesure*, vem a ser o episódio em que Lully estava dirigindo a orquestra usando um grande bastão, o qual batia no chão para marcar o andamento da música, quando, acidentalmente, atingiu seu pé. O ferimento causado por esse acidente transformou-se num abscesso, tornando-se uma gangrena, o que acarretaria a amputação do pé ofendido e cuja permissão para tal procedimento cirúrgico não foi concedida por Lully, o que o levou à morte, em 1687.

A música na França se desenvolveu de forma intensa em virtude do grande suporte de Luís XIV e da genialidade e

²⁸Spitzer&Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, 512.

²⁹Em geral, executando órgão ou cravo.

empreendedorismo de Lully, que teve a sorte de contar com grande número de bons músicos, com os quais pode experimentar diversas formações, mantendo, entretanto, um forte núcleo de instrumentos de cordas, em geral de origem italiana, como o próprio Lully e somando a esses os mais importantes intérpretes de instrumentos de madeira da Europa de então, especialmente, os oboístas e os fagotistas franceses.

Da envergadura de Lully que se projeta na França, nessa mesma época, encontramos Arcangelo Corelli (1653-1713), em Roma.

Corelli e Lully apresentam muitas similaridades: os dois eram exímios violinistas, compositores, conduziam suas orquestras e demonstravam um grande empreendedorismo; ambos eram italianos, porém Lully seguiu sua carreira na França. Corelli e Lully foram músicos e figuras centrais no desenvolvimento da música e da orquestra barroca do século XVII, na Itália e França, respectivamente. O desenvolvimento da música instrumental, e conseqüentemente da orquestra, encontra paralelos entre essas duas sociedades. Assim como na França de Luís XIV, na Itália, o papa comandava de Roma, capital administrativa de seu império, de forma absoluta. De acordo com Spitzer e Zaslav:

Roma, como Paris, era um ímã para a riqueza. O dinheiro fluía para os cofres papais de impostos e obrigações de Estados Papais e também da venda de escritórios eclesiásticos e de repartições papais (...) Ao lado da receita papal, dinheiro vinha à Roma de ordens religiosas, que tinham seus escritórios localizados na cidade, e de países estrangeiros que mantinham embaixadas lá. Os cardeais, a maior parte originários da nobreza italiana, quase todos residiam em Roma, participando da administração papal e tinham papel importante na vida cortesã. Roma, como Paris, tornou-se o lugar da cultura aristocrática, centralizada na cidade sob um governo autocrático.³⁰

³⁰Spitzer&Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, 105.

Contudo, os autores mostram também as diferenças entre Paris e Roma. A primeira é descrita como tendo “um só patrono”, o Rei, patrocinando mais “o teatro, a dança, a pintura, a música”; em Roma, afirmamos autores que o Papa não detinha o “monopólio cultural”, apoiando mais a “pintura, arquitetura, música vocal e evitando o que considerava muito secular, como “o teatro, a dança e a música instrumental”³¹. Argumentam a respeito da diferença entre a sucessão ao trono na França e ao papado em Roma. Nesta deveria haver eleição para a escolha do Papa. Naquela, as famílias nobres competiam entre si pelo poder, acabando por provocar uma diluição no patrocínio, pois os “ricos e ambiciosos cardeais competiam entre si para patrocinar a literatura, arquitetura, arte e música.”³² Essas diferenças também refletiram na organização da música orquestral. Em Paris, a orquestra pertencia à corte. Em Roma, com a dispersão de figuras importantes e consumidoras de música orquestral, os instrumentistas puderam encontrar várias oportunidades profissionais.

Corelli dominou a música orquestral de Roma por aproximadamente trinta anos, de 1680 a 1709, e fortaleceu essa tradição naquela cidade, onde, antes dele, já havia uma forte presença da música instrumental, especialmente formada por conjuntos de cordas, com a presença de orquestras incipientes que já praticavam a técnica do *concerto grosso*³³, gênero que ele próprio desenvolveu de maneira destacada. Diferentemente de Lully, apreciava dirigir a orquestra, tocando até sua aposentadoria. Sua formação como violinista se deu em Bologna, tornando-o conhecido como “il Bolognese”. Bologna era então uma cidade conhecida pela intensa prática da música instrumental em grandes formações. Em

³¹Ibid.

³²Ibid. 105-106.

³³Gênero orquestral do período Barroco caracterizado pelo diálogo contrastante entre um grupo de solistas, o *concertino*, e um grupo mais amplo de *tuttis*, o *ripieno*.

Roma, iniciou sua carreira profissional a serviço da rainha Cristinae, mais tarde, passou a trabalhar para o cardeal Pamphili, sobrinho do Papa Inocêncio X. Com a mudança de Pamphili para Bologna, Corelli passou a trabalhar para o cardeal Pietro Ottoboni, sobrinho do Papa Alexandre VIII, para quem organizava os grupos destinados a diversas celebrações nas igrejas, em festividades religiosas públicas ao ar livre e em apresentações de câmara e orquestral no palácio do cardeal, conhecidas como *academias*. Corelli foi um compositor exclusivamente instrumental, escrevendo obras camerísticas e solo para seu instrumento e obras orquestrais. É um tipo de compositor que vem de um seleto grupo de virtuosos, em especial, composto por violinistas dedicados exclusivamente ao repertório desse instrumento. Antes dele, poucos compositores se aplicavam somente à música instrumental. Corelli deteve, praticamente, o monopólio sobre as atividades orquestrais em Roma, sendo comparado a Lully, novamente, um exigente líder, procurando igualmente por razões estéticas, pela uniformidade das arcadas, por acuidade técnica. Dedicava muito trabalho nos ensaios, realizados com alta disciplina. Era socialmente hábil no trato com autoridades eclesiásticas e com a aristocracia, às quais lhe ofereciam o apoio necessário às suas exigências para poder produzir música de qualidade. Como um grande empreendedor e organizador, cuidava de todas as instâncias de um espetáculo, atendendo as demandas de vários membros da aristocracia, não somente de seus patronos. Tratava da composição das obras a serem apresentadas, dos ensaios, tocando e dirigindo a partir do violino, além da arregimentação, do transporte e do pagamento dos músicos.

É interessante notar o grande círculo virtuoso que se formou na Itália, por exemplo, com o surgimento da orquestra, principalmente se pensarmos na música puramente instrumental, e não na ópera. Sobre esse núcleo de cordas, com o desenvolvimento do repertório

no período Barroco e do início do Classicismo - por compositores e instrumentistas como Biagio Marini, Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Giuseppe Tartini e Antonio Vivaldi, inaugurou-se a era do virtuosismo no violino, que mais tarde foi seguido por outros compatriotas, como Giovanni Viotti. Importante, também, para o círculo virtuoso é o surgimento de *luthiers*, como os da qualidade de Stradivari, Guarneri e Amati, que produziram os melhores instrumentos até hoje conhecidos, eo surgimento de escolas de formação de instrumentistas. Nesse sentido, Tartini³⁴ foi um dos grandes mestres daquela época, com uma classe em Pádua de alunos de vários países da Europa, conhecida por isso como a *Escola das Nações*. Foi um dos primeiros a tocar com um violino construído por Stradivari³⁵, em 1715. Naquela época, ainda muitos “segredos” técnicos para o aprendizado de vários instrumentos eram mantidos em família, transmitidos entre os seus integrantes. A partir da segunda metade do século XVII, alguns tratados, ou ‘métodos’ para violino surgem, escritos por proeminentes violinistas. Muitos desses métodos são pensados e direcionados aos amadores, porém começam a serem elaboradas algumas publicações com aspirações mais de caráter de formação profissional. Um exemplo disso é o *Arte de tocar Violino*, de Francesco Geminiani³⁶. A tradição virtuosística italiana ao violino se manteve até os dias atuais.

Outros instrumentos fundamentais na orquestra do período barroco eram o cravo e o órgão, utilizados como uma espécie de alicerce para a estrutura harmônica e para a manutenção da pulsação

³⁴Giuseppe Tartini (1692-1770) foi mestre-de-capela, na Basílica de Santo Antônio, em Pádua. Compôs muita música instrumental, com destaque para aproximadamente 135 concertos e 200 sonatas para violino.

³⁵Conhecido e catalogado como *Lipinsky Stradivarius*. Está entre os melhores exemplares de *Stradivarius* existentes.

³⁶Geminiani (1687-1762), natural de Lucca, teve como professores Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli. Foi *spalla* e diretor da Orquestra da Ópera de Nápoles, com carreira de virtuose ao violino, apresentando-se com regularidade no exterior, especialmente em Londres.

rítmica, o *baixo contínuo*³⁷. Nessa época, o líder da orquestra, que em geral era o próprio compositor, conduzia o grupo a partir de seu instrumento, que muitas vezes era o cravo, o órgão ou o violino. Essa linha do *baixo contínuo* era geralmente dobrada pelo fagote e violoncelo, entre outros instrumentos, que auxiliavam o cravo na sustentação dos acordes e da pulsação rítmica.

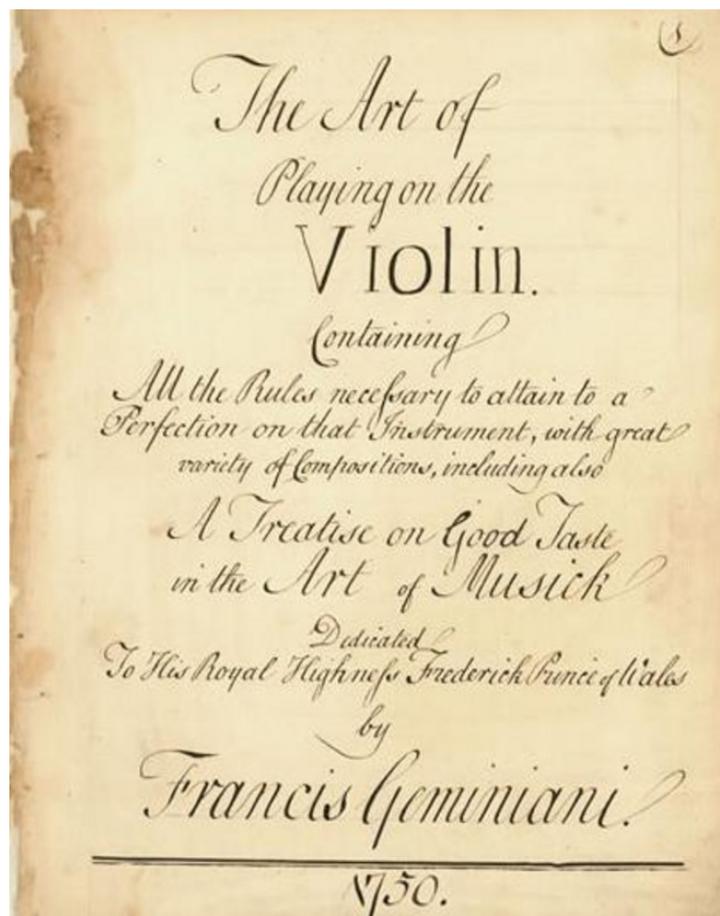


Fig. 1 – Capa do método de Geminiani

Antonio Vivaldi (1678-1741), outro grande representante da música italiana, foi ele mesmo um exímio violinista. Como professor

³⁷ Estrutura central da música barroca, o baixo contínuo era a parte instrumental mais grave e executada continuamente durante a obra; em geral, ao cravo ou ao órgão. Ao executante da parte de baixo contínuo era permitido o uso da improvisação. Também, por meio dessa linha, era possível controlar o andamento (velocidade) e outros tipos de alterações no tempo da execução.

no *Ospedale della Pietà*, em Veneza, pertencia a uma instituição que era ao mesmo tempo convento e orfanato. Lá Vivaldi foi regente e professor de violino. Havia um grande grupo de alunas que estudavam canto e instrumentos como cravo, violino, flauta, oboé, órgão, fagote e trompete, e com esse contingente teve à sua disposição orquestra e coro com os quais pode experimentar e apresentar o repertório que compunha. Vivaldi, mesmo tendo escrito óperas e oratórios³⁸, sua contribuição e fama vieram de suas obras instrumentais, sobretudo o *concerto solo*, forma essa que desenvolveu e foi muito estudada por Johann Sebastian Bach³⁹. Em Veneza, outros contemporâneos de Vivaldi, como os irmãos Alessandro e Benedetto Marcello e Tommaso Albinoni também escreveram muita música instrumental, como *sonatas solo*, *trio sonatas*, *sinfonias* e *concertos solo*, em especial, para violino e oboé. Alguns dos concertos para oboé de Vivaldi, por exemplo, como o Concerto em Dó maior RV 447, apresentam nível de dificuldade bem alto, mesmo executado nos oboés modernos, sobretudo, por causa de sua escrita violinística.

É importante salientar que aqui, neste texto, serão mencionados os nomes que, atualmente, referem-se às regiões mencionadas, mesmo não estando ainda constituídos como estados nacionais, tais como a Alemanha e a Itália. A Alemanha, por exemplo, levou muito tempo para emergir como estado nacional, o que, de alguma maneira, dada a descentralização do poder, permitiu um florescimento da vida musical, em parte, explicado pela contínua existência de reinados, principados e ducados, cada qual com sua

³⁸ Oratório é uma obra musical com participação de instrumentistas e cantores, sendo que estes últimos são responsáveis pela narrativa do texto, em geral, de conteúdo religioso. O oratório possui semelhança estrutural com a ópera, com uma estrutura composta de coros, árias e recitativos, porém difere desta por não ser encenado.

³⁹ Esse compositor, além de pesquisar sua obra, utilizou-se de alguns de seus concertos, para os quais inclusive escreveu transcrições.

capital, seu teatro, ópera e outras manifestações culturais⁴⁰. Na França, ao contrário, como vimos anteriormente, havia no século XVII uma forte concentração da vida cultural em Paris.

As cortes alemãs daquele período pós a Guerra dos Trinta Anos⁴¹, marcada pelo Tratado de Westfalia, em 1648, *gozavam de uma crescente prosperidade e aumento da ostentação (...)*. Um outro fator era a influência na Alemanha da corte de Luís XIV, a qual se estendeu à arquitetura, aos jardins, à moda, ao teatro, à dança e à música⁴². Exemplo disso foi a corte de Hesse-Darmstadt, quando seu príncipe Ernst Ludwig visitou Paris, em 1685, com alguns músicos de sua *Kapelle*, onde permaneceu por algumas semanas, tendo frequentado muitas apresentações e incentivado seus músicos a terem aulas com os mestres franceses, contratando quatro deles ao final da viagem - dois violinistas, um oboísta e um fagotista - para integrar a orquestra de sua corte. Assim ocorreu em outras cortes como em Dresden, Stuttgart e Eisenach, entre outras, que contrataram músicos franceses para treinar os alemães no estilo francês, estilo esse que compreende, além do repertório, a uniformidade de arcadas, a rígida disciplina e a busca de uma concepção coletiva única, ao invés de uma agregação de indivíduos. Os instrumentos desenvolvidos na França, como os novos oboés, as flautas e os fagotes já substituíram quase que completamente os seus ancestrais como a charamela, dulcianas e cornetos que ainda eram usados na Alemanha. Foram importantes no desenvolvimento de vários gêneros da música instrumental.

⁴⁰Pauly, *Music in the Classic Period*, 61- 62.

⁴¹ Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) que aconteceu predominantemente na Europa central, em especial, no território que hoje compreende a Alemanha. Foi um conflito religioso, entre o Sacro Império Romano-Germânico e cidades e principados protestantes, envolvendo vários países como a Suécia, Dinamarca, Países Baixos e França. Também havia interesses comerciais, dinásticos e territoriais por trás desse conflito.

⁴²Spitzer&Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, 217.

Na Alemanha, podemos destacar três compositores que impulsionaram o desenvolvimento da música instrumental e da orquestra barroca: Georg Philipp Telemann (1681-1767), Georg Friedrich Handel (1685-1759) e Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Telemann, descendente de uma família luterana tradicional, foi um dos mais prolíficos compositores de seu tempo. Aos 12 anos, compôs sua primeira ópera e escreveu a música para várias peças religiosas na escola durante sua adolescência. Foi à Leipzig, onde ingressou no curso de Direito, mas manteve suas atividades musicais como organista e compositor de cantatas para a principal igreja. Aos 21 anos, passou a dirigir a ópera e fundou o *Collegium Musicum*⁴³ daquela cidade, paralelamente aos compromissos na Universidade de Leipzig. Trabalhou em várias cortes de cidades, como Sorau (atualmente Zary, pertencente à Polônia), Eisenach e Frankfurt, esta última uma cidade imperial livre, contratado como funcionário civil. Nesses lugares, escreveu cantatas, obras para cerimônias festivas civis e música de câmara e para orquestra, desenvolvendo seu lado empreendedor, com ativa participação na organização de sociedades musicais e de suas apresentações. Finalmente, em 1721, retorna à sua cidade natal, Hamburgo, passando a supervisionar a música nas cinco principais igrejas daquela cidade e, no ano seguinte, a ser o diretor musical da Ópera de Hamburgo. Nesse período, recebeu proposta para trabalhar em Leipzig, mas declinou do convite para a sorte de Johann Sebastian Bach, que foi ocupar o cargo antes cobiçado por Telemann.

⁴³ Termo em latim que designa uma sociedade de músicos amadores que tem conexão com uma universidade. Surgido no século XVI, na Alemanha e na Suíça. Houve, no século XX, o surgimento de grande número dessas sociedades, especializados na execução da música antiga, em especial, do Período Barroco. Os músicos integrantes desta sociedade seriam fundamentais para completar os quadros necessários para a execução das obras de Johann Sebastian Bach anos mais tarde.

Em 1728, Telemann fundou periódico que circulava a cada quinze dias, o *Der getreuer Musikmeister*, que combinava leituras e obras suas e de contemporâneos como Zelenka⁴⁴, por exemplo. Uma espécie de guia para a música doméstica.

Naquele período que viveu em Hamburgo, compôs muita música instrumental para formações camerísticas, orquestrais e solo, sendo a coleção em três volumes *Tafelmusik*, ou *Musique de Table*⁴⁵, escrita para uma grande gama de instrumentos e em diversos gêneros, com influências de estilos francês e italiano. Cada volume tem uma abertura e movimentos em danças ao estilo francês, um concerto italiano e peças camerísticas como trio sonatas, solo sonatas e quartetos. A suíte ao estilo francês seria então mais cultivada por compositores alemães como Telemann, Bach e Handel do que pelos próprios franceses. Telemann escreveu, aproximadamente, 600 delas, somando isso uma pequena amostra da extensão de sua obra, a qual cuidava pessoalmente para publicação. Foi autor de sinfonias, concertos solistas, especialmente para violino, oboé, trompete ou flauta, contribuindo grandemente para a solidificação da música orquestral na Alemanha.

Johann Sebastian Bach é outro compositor alemão do final do período barroco. Iniciou-se na música estudando órgão, ocupando postos de organista em Arnstadt, Mühlhausen e Weimar, nesta última cidade, tornando-se *Kapellmeister*⁴⁶ de sua corte anos mais tarde. Em 1717, passou a ocupar o mesmo cargo na corte de Cöthen tinha como seu patrono o príncipe Leopoldo, que era músico amador e um grande entusiasta de sua obra. Naquela cidade, compôs parte

⁴⁴ Jan Dimas Zelenka (1679-1745). Compositor barroco boêmio, nascido em Lounovice pod Blaníken, cidade próxima a Praga.

⁴⁵ Em português a tradução literal seria música de mesa. Com origem no séc. XVI, eram peças concebidas para serem apresentadas em festas e banquetes.

⁴⁶ Seria o mestre de capela, ou diretor musical. Esse é um título ainda usado para designar diretores musicais e regentes de algumas orquestras alemãs como a do *Gewandhaus* de Leipzig e da *Staatskapelle* de Dresden.

considerável de sua obra instrumental, como os *Concertos de Brandenburgo* e as *Suites*. São obras em que utiliza várias combinações de instrumentos de cordas e sopros⁴⁷. As suítes, por exemplo, iniciam-se com uma abertura francesa, seguida de danças como a *gavotte*, *bourrée*, *menuet* e *sarabande*, estilo que Bach assimilou de Lully. Bach decidiu se mudar de Cöthen, dando início à procura de nova colocação, sendo que, em 1722, passou a ocupar o cargo de *Kantor*⁴⁸ e professor na Escola de São Tomás, em Leipzig, onde permaneceria até sua morte. Era responsável pela música em quatro das igrejas da cidade, sendo a de São Tomás e São Nicolai as mais importantes, onde também regia. Nesses locais, deveria tocar órgão e compor uma nova cantata para o culto a cada domingo ou para uma ocasião especial como um funeral ou um casamento. Na Igreja de São Tomás, também era o responsável pelo ensino de música vocal e instrumental dos meninos do coro, bem como por seus ensaios e apresentações. É importante salientar que esse novo cargo, ocupado por Bach, era ligado à municipalidade de Leipzig e não a uma corte.

Em Leipzig, por ter sido solicitada mais produção de música sacra, compôs as *Paixões de São João* e *São Matheus* para Coro, solistas vocais, acompanhados de grupo orquestral das cordas, baixo contínuo e ampla combinação de instrumentos de sopro, especialmente, oboés e flautas. Porém, desde sua chegada a essa cidade, trabalhou intensamente, tentando convencer a administração municipal de que precisava ampliar e modernizar o conjunto orquestral à sua disposição, pois as cordas eram em número escasso e faltavam alguns dos sopros essenciais. Bach propunha uma reestruturação do grupo em Leipzig, nos moldes já existentes em

⁴⁷ No *Concerto de Brandenburgo n.º 1*, Bach escreve para três oboés, duas trompas, fagote e violino *piccolo*, além da instrumentação padrão das cordas e baixo contínuo.

⁴⁸ É uma espécie de diretor musical, responsável pela preparação do coro de uma igreja, ou catedral, ou monastério.

outras cidades alemãs, sobretudo, em Dresden. Para resolver esse problema, mesmo longe de seu ideal, contou com estudantes da Escola de São Tomás e, ainda, com músicos amadores do *Collegium Musicum*, com quem se encontrava regularmente, duas vezes por semana, no Café Zimmermann.⁴⁹ É possível concluir que Bach dificilmente teve a oportunidade de ouvir suas obras executadas por um conjunto profissional bem qualificado.

Mesmo com sua intensa atividade em Leipzig, Bach viajou a várias cidades, destacando-se duas que marcaram sua obra. Uma delas foi Berlim, onde seu filho Carl Philipp Emanuel era cravista na corte do rei Frederico, o Grande, da Prússia. Frederico era um bom flautista e, do mesmo modo, bom compositor, a quem Bach dedicou a *Oferenda Musical*, peça na qual o monarca poderia participar como instrumentista. Outra importante viagem foi a Dresden, em 1773, quando Bach visitou a corte e a quem dedicou sua *Missa em Si menor*, obra realizada nos moldes tradicionais católicos, uma vez que essa era a religião de grande parte da comunidade alemã daquela região. Tanto nas *Paixões* que escreveu em Leipzig como na *Missa em Si menor*, Bach faz um tratamento muito equilibrado para todos os componentes, como o coro, os solistas vocais e a orquestra; porém, para a orquestra e alguns de seus instrumentos isoladamente, ainda atribui uma participação mais expressiva, mesmo nas árias para canto solo. Além disso, em sua formação orquestral, utilizava alguns instrumentos já obsoletos em vários lugares, como a viola d'amore, viola da gamba, violino picollo e flauta doce. Bach, durante sua vida, foi mais reconhecido como organista e considerado um compositor anacrônico; pois, vivendo no final do barroco, quando novas maneiras de se compor já estavam em voga, ele aperfeiçoava sua tradicional linguagem contrapontística. De acordo com Stanley Sadie:

⁴⁹ De acordo com o *Memorandum*, documento escrito por Bach para as autoridades municipais, onde relata a defasagem e outros problemas de qualidade do grupo a seus dispor em Leipzig e dá como exemplo de bom funcionamento a orquestra da *Kapelle* de Dresden, em Spitzer e Zaslav (2004), 248-249.

Bach era de fato considerado em seus dias como um compositor fora de moda (...). Ele não era "fora de moda" porque estava sem contato com as novas correntes do pensamento musical; ao contrário, ele era familiar com os trabalhos de homens como Telemann, Hasse, Pergolesi e, claro, Vivaldi. Ele simplesmente optou por um caminho mais conservador. (...) Quando ele morreu no verão de 1750 (...) pode olhar para trás para a música que criou e ver um resumo abrangente da arte musical do Barroco, o conjunto da obra de uma criatividade e uma concentração intelectual sem paralelo.⁵⁰

Contemporâneo de Johann Sebastian Bach figura o nome de Georg Friedrich Handel. Apesar de ter sido desencorajado pela família, Handel teve a sorte de seu talento ser descoberto pelo duque de Weissenfels que, ao ouvi-lo tocar órgão, aconselhou que seu pai permitisse-lhe dedicar-se aos estudos musicais. Seu mestre foi Friedrich Wilhelm Zuckow, organista da igreja luterana de Halle, onde Handel desenvolveu suas habilidades nos instrumentos de teclado, no violino e na composição. Seu primeiro emprego foi em Hamburgo, um movimentado centro comercial com vida musical intensa, sobretudo na ópera, onde trabalhou como violinista e depois como cravista. Foi nessa cidade que Handel começou a dedicar-se à ópera e, a partir de seu interesse crescente, decidiu ir para a Itália, a convite da família Medici. Ali estudou e desenvolveu seu potencial como compositor desse gênero musical. Lá, travou estreito contato com grandes compositores da música instrumental, em especial, Corelli, os irmãos Scarlatti e Vivaldi.

Passados seus anos na Itália, consegue o posto de *Kapellmeister* na corte de Hanover, onde permaneceu pouco tempo, requerendo uma licença para se ausentar e visitar a Inglaterra. Nesse país, a economia se desenvolvia de forma meteórica, mas a ópera ainda estava em estágio embrionário. Desse modo, pode participar intensamente na popularização desse gênero em Londres.

De volta a Hanover, lá permaneceu por um ano, compondo música instrumental; retornando, então, a Londres. Por coincidência,

⁵⁰Sadie & Lathan, ed., *Cambridge Music Guide*.204

seu antigo empregador na corte de Hanover tornou-se o rei do Reino Unido, agora, George I. Uma suntuosa peça, ao estilo francês, foi composta por Handel para acompanhar as festividades da chegada do novo rei, que aconteceriam às margens do Rio Tâmisa, em 1717. Para essa ocasião, escreveu a *Música Aquática*, obra orquestral elaborada em três suítes ao estilo francês, com diferentes grupos de instrumentistas, que combinavam cordas, trompas, oboés, trompetes, e uma terceira, com formações camerísticas menores. Esse tipo de espetáculo, de grandes proporções, lembra muito as montagens realizadas por Lully e outros colaboradores de Luís XIV.

Handel, após essa fase, envolveu-se intensamente no desenvolvimento do oratório, fazendo especial sucesso com o *Messias* e, a partir desse momento, deixa de lado a ópera. Sobre a música instrumental, destacam-se sonatas solo, os trio sonatas, obras para conjuntos de sopros e os concertos grossos. Viveu, também, em Londres, próximo a 1740⁵¹, época em que essa cidade desponta como a mais próspera do mundo. As transformações econômicas e sociais que ocorrem refletem-se na criação de um novo público para as artes, quando uma nova classe média urbana surgia interessada em consumir produtos culturais. No Reino Unido, o desenvolvimento da música instrumental e, conseqüentemente, da orquestra⁵² esteve menos ligado à corte e à cultura aristocrática, sofrendo uma interrupção durante um período, particularmente por causa de seguidas turbulências de ordem política e religiosa⁵³, além da restrição imposta à corte pelo parlamento, que impedia gastos extravagantes de seu rei Charles II, como os que aconteciam na França de Luís XIV, por exemplo, para expor o poder do rei. Poucos

⁵¹ Trata-se do período áureo da revolução industrial inglesa.

⁵² No início do século XVII, havia grandes formações instrumentais de sopros e de cordas a serviço do rei da Inglaterra.

⁵³ Como a Revolução Puritana (1640), a Guerra Civil (1642-48) e o *Commonwealth* (1649-60), este último uma espécie de regime republicano, que interrompeu a monarquia por aquele período.

nobres mantinham orquestras particulares como na Alemanha e na Itália. Era mais comum a formação de companhias por grupos de aristocratas, que construíam teatros, davam suporte financeiro às produções musicais e já criavam, então, sistemas de assinaturas. Pessoas da classe média já podiam consumir música simplesmente comprando um ingresso. De acordo com Spitzer e Zaslav, havia a “comercialização do lazer”, sendo a música instrumental ou a ópera uma espécie de “commodity”. Conforme relatam esses autores sobre as diferenças da música na França, na Itália, na Alemanha e no Reino Unido:

No continente, porém, o volume do patrocínio (...) vem da corte e da alta aristocracia, e a orquestra expressava e refletia os valores dessa classe. Na Inglaterra as orquestras dependiam do público e do mercado. (...) Mesmo a orquestra parecendo na Inglaterra com as do resto da Europa, ela tinha um significado diferente. Na Inglaterra a orquestra significava que o acesso à riqueza e à prosperidade poderia proporcionar as mais aprazíveis e sublimes coisas da vida.⁵⁴

Ambos os compositores alemães, Telemann, Bach e Handel, por serem protagonistas da música do final do período Barroco, gozaram do privilégio de já poderem contar com uma tradição praticamente sedimentada com o uso da formação orquestral, tendo o núcleo com as cordas, com a família dos violinos já hegemônica, com instrumentos de sopros, notadamente, os de madeira, como o oboé, o fagote e a flauta, tecnicamente mais desenvolvidos, possibilitando aos compositores usar nas dificuldades técnicas em suas obras. A formação do núcleo das cordas estava bem definida com os violinos divididos em dois grupos, possuindo aproximadamente o mesmo número de integrantes cada, e o naipe de violas formando um só grupo. Na França, ainda era comum encontrar orquestras onde as violas tocavam duas partes distintas. Violoncelos, contrabaixos, e fagotes, que costumavam tocar a mesma linha do baixo com o cravo (ou órgão), ganham independência. Da Renascença para o Barroco,

⁵⁴ Spitzer&Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, 265.

vários instrumentos deixaram aos poucos de serem tocados ⁵⁵ ; entretanto, ainda, nesse último período, havia uma grande gama de colorido instrumental que, mais adiante, sofreria uma “filtragem” maior, uma padronização que firmaria o núcleo orquestral da família dos violinos, dois oboés, duas trompas, tímpanos e trompetes, com a agregação de outros instrumentos que formariam a típica orquestra clássica. As formas instrumentais estavam em estágio avançado de aperfeiçoamento, como a *tocata*, a *fuga*, o *concerto grosso*. Esse contexto é favorável, dependendo do país e da região, ao distanciamento paulatino da dependência do patrocínio da igreja e das cortes ⁵⁶ para a produção de música e vai se direcionando, de forma lenta, para uma nova classe social emergente, que ganha importância política e econômica, demandando e financiando atividades musicais como um de seus sustentáculos de formação cultural e de entretenimento. A prática musical em casa é intensificada, com o acesso a aulas particulares de instrumento e por meio de publicações como métodos e partituras. De acordo com Reinhard Pauly;

A dimensão, nunca igualada anteriormente, a qual amadores trouxeram para casa a prática musical séria está entre as mais significativas contribuições para a vida musical do período Clássico. Pode-se pensar em *Hausmusik* - música em e para a casa - principalmente como música de câmara, mas sinfonias clássicas, que requeriam relativamente poucos instrumentos, também eram ouvidas nas residências de aristocratas e da classe média. (...) Algumas das sinfonias de Mozart e Haydn tiveram suas estreias em residências de amadores em Viena. (...). A família do quarteto de cordas continuava a ser parte essencial da cultura da classe média europeia durante o século XIX, mesmo que o repertório escrito depois de Haydn tenha sido pensado para o músico profissional. ⁵⁷

⁵⁵ Como os cornetos, as charamelas e as dulcianas.

⁵⁶ Uma das primeiras séries de apresentações públicas abertas, primeiramente, para a classe média mais abastada e para a baixa aristocracia foram os *Concert Spirituel* (1725-1790), que aconteciam durante as festividades religiosas, quando os grandes teatros, como a Ópera de Paris, estavam fechados. Em sua programação, constavam obras vocais sacras e música instrumental. Essas apresentações tinham lugar em espaços como o Palácio das Tuileries.

⁵⁷Pauly, *Music in the Classic Period*, 73.

Inicia-se a formação de sociedades que promovem a construção de teatros e oferecem espetáculos abertos ao público, através da venda de ingressos. Algumas dessas sociedades ainda mantinham um perfil elitista, selecionando seu público pelo valor do ingresso.

A música instrumental, por meio de sua maior expressão, a orquestra, desenvolveu-se sobremaneira nesse período que teve longa duração, em torno de 150 anos, até o surgimento de uma nova forma de se pensar e de produzir a música, que muitos consideram um rompimento com o Barroco, mas que se pode entender como um redimensionamento ou adequação ao novo pensamento que tomou conta das artes, o Classicismo. Os dois estilos viriam a coexistir por ainda algumas décadas. O Barroco, aos poucos, passou a ser então classificado como o período das obras complexas, em particular por causa do contraponto⁵⁸.

A orquestra clássica

No Classicismo, buscou-se na estética musical algo de mais fácil assimilação, mesmo por um público sem a mínima capacitação musical; buscou-se por uma linguagem mais universal. Nesse novo período da história da música, várias formas musicais se desenvolvem, como a sonata, o concerto para solista, o quarteto de cordas e a sinfonia, esta última uma das novas estruturas da arquitetura musical, apresentando uma orquestra em avançado estágio de evolução, expressando, de maneira grandiosa, as ideias de

⁵⁸ O contraponto acontece quando há duas ou mais linhas melódicas soando simultaneamente. Poderíamos dizer que seria apropriado pensar em linhas horizontais independentes ritmicamente e na altura de suas notas.

três grandes mestres da música germânica: Haydn, Mozart e Beethoven.

O período Clássico se estendeu de 1750 a 1827, ano da morte de Beethoven. Esse termo- *clássico* – refere-se à Antiguidade Clássica das duas grandes civilizações ocidentais, a da Grécia e a de Roma, que já fora evocada no Renascimento e, mesmo, no Barroco. Porém na metade do século XVIII, com as descobertas arqueológicas em Pompeia, surgiram manifestações nas artes plásticas que determinaram as linhas estéticas a serem seguidas. Seria uma tentativa de retorno ao que se presumia ser o ideal clássico da simplicidade, da austeridade, do equilíbrio, ou seja, um modelo de excelência. E quais seriam as razões de mudanças na linguagem musical? Segundo Sadie:

Uma das mais importantes é que o ambiente do pensamento estava mudando, o qual seria chamado de Iluminismo. A parte inicial do século XVIII viu importantes mudanças na filosofia, no despertar das descobertas científicas de Isaac Newton na Inglaterra e René Descartes na França: racionalismo e ideais humanistas vieram à tona, misticismo e superstição desvaneceram. A ideia de estender a cultura para as pessoas comuns, homens e mulheres - ou seja, para a classe média também, exclusividade da nobreza no passado - era um dos objetivos do Iluminismo: a vida humana deveria ser enriquecida pelas artes.⁵⁹

A colocação acima, do musicólogo inglês, Stanley Sadie, vem a ilustrar a defasagem que existia entre a visão, até o início de século XX, do Newton racional, cartesiano, e o novo olhar sobre sua obra e pensamento, exposto pelos pesquisadores da história da ciência, que levam em conta o contexto da época, como, por exemplo, os estudos efetuados pelo professor Piyo Rattansi. Newton⁶⁰ viveu em um

⁵⁹Sadie & Lathan, ed., *Cambridge Music Guide*. 220.

⁶⁰ Em 1936, o economista John Maynard Keynes, comprou, em um leilão, um lote de manuscritos de Newton, que foram posteriormente doados ao Queens College. Esse material foi estudado pelo professor Rattansi, em conjunto com seu colega James McGuire, que, em 1966, publicou o artigo "Newton e as Flautas de Pan". Nesse artigo, (http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/154466/mod_resource/content/1/Newton%20e%20as%20Flutas%20de%20P%C3%A3.pdf – acessado em 20 de março de

período de transição entre a Idade Média e o Iluminismo, quando a religião, a matemática, a magia e a ciência se confundiam. Não havia, por exemplo, distinção entre a astrologia e a astronomia; entre a alquimia e a química.

É necessário frisar que as influências na música do que acontecia nas ciências e nas artes em geral seria notada de forma e intensidades diversas em cada compositor e em cada região da Europa. Para ilustrar, de forma concisa, a transição entre os dois estilos, poderíamos formar, em nossa mente a imagem de uma estrutura musical mais densa, complexa, como uma água um tanto turva do Barroco, para outra estrutura mais clara, cristalina ou transparente, do Clássico. A filosofia, a literatura e a história de então também se identificaram com as virtudes da Antiguidade Clássica. Diferentemente de outras manifestações artísticas, como a da arquitetura, a música não possuía registro sonoro do que fora produzido naquele tempo. Dessa maneira, os compositores não tinham como reproduzir com fidelidade características da música daquela época.

2015) Rattansi expõe sua opinião de que as “investigações sérias de Newton não se restringiam à filosofia natural, investigada pelo método experimental-matemático”, mas que seus estudos de teologia, por exemplo, tinham, também, grande importância. Newton, segundo Rattansi, acreditava que “saber como funcionava a ação de Deus no mundo que Ele havia criado, particularmente na causa da gravitação”, ou “que a verdadeira causa da gravidade está na ação direta de Deus”. Corroborando com o artigo de Rattansi, o prof. José Luiz Goldfarb fala sobre o profundo estudo bíblico empreendido por Newton e sua influência na elaboração da lei da gravidade, quando diz, em matéria do site *Globo.com*: (<http://g1.globo.com/Noticias/0,,MUL717297-9982,00-LIVRO+MOSTRA+BUSCA+DE+ISAAC+NEWTON+POR+CODIGO+DA+BIBLIA+SOBRE+O+FIM+DO+MUND.html> – acessado em 20 de março de 2015) “No hebraico bíblico existe a palavra *makon*, que significava ‘lugar’. Mas, com a evolução do pensamento rabínico, ela passa a designar a própria divindade. O Newton cita essa palavra em seus escritos, e parece ter usado o conceito para explicar como a gravidade atuava à distância – como a gravidade do Sol pode atrair a Terra, por exemplo. É como se entre o Sol e a Terra houvesse um *makon*, que é Deus, o qual está em todos os lugares”. Em outro trecho da mesma matéria, Goldfarb reforça que “Os próprios estudos bíblicos de Newton já denotam uma sensibilidade mais crítica e moderna, uma tentativa de estudar as profecias de forma quase matemática, usando cronologias detalhadas”.

No entanto, houve uma transição entre o Barroco e o Classicismo, conhecido como Rococó, ou estilo galante, que floresceu na França e logo influenciou a música germânica, especialmente no sul, como na Bavária e em Viena. Com o estilo galante, procurou-se trazer maior leveza, elegância e detalhamento à música, ao contrário da linha de textura grandiosa do Barroco. Como representante dessa nova abordagem musical, encontra-se Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), filho de Johann Sebastian, que influenciou, de maneira acentuada, a obra instrumental de Joseph Haydn, em especial nos quartetos de cordas. Naquela fase, a música se apresentaria com uma linha melódica mais fluente, livre da complexidade do contraponto, o que proporcionou uma ideia de maior leveza e elegância. A *forma sonata*⁶¹, uma das formas da arquitetura musical desenvolvida à época, passa a estruturar grande parte das obras, como quartetos e sinfonias.

A orquestra do início do Classicismo seguia um padrão que seria o núcleo das cordas, da família dos violinos, agora em número maior e mais um par de oboés e outro de trompas. As partes de tímpano⁶² e trompetes eram opcionais, sendo que, muitas vezes, esses instrumentos não estavam presentes na partitura ou lá constavam com participação restrita a poucas notas. As flautas, nessa fase, em geral, constavam na partitura em movimentos intercalados com os oboés, em geral, nos movimentos lentos, sendo comum oboístas

⁶¹ Ou forma-sonata *allegro*, ou forma-sonata primeiro movimento é uma das mais complexas estruturas da escrita musical, não somente usada em sonatas, mas também em quartetos e sinfonias, presente em geral nos primeiros movimentos das obras, envolvendo dois elementos principais: o temático e o harmônico. Sua estrutura é caracterizada pelas seguintes partes: *Exposição*, quando são expostos os temas, em geral, contrastantes, em número de dois ou três; *Desenvolvimento*, os temas sofrem variações de tonalidade e de ritmo; *Recapitulação* ou *Reexposição*, os temas são reapresentados em tonalidades diferentes da *Exposição*. É comum haver uma introdução antes da *Exposição* e uma *coda* (conclusão de uma seção) após a *Recapitulação*.

⁶² Os tímpanos eram usados em pares e tocavam a Tônica e Dominante.

tocarem a parte de flauta em movimentos *tacet*⁶³. Ainda havia a prática de um mesmo músico executar vários instrumentos ou que, pelo menos, fossem da mesma família. Os fagotes tinham a função de dobrar as partes dos baixos (violoncelos e contrabaixos). O clarinete foi o único instrumento novo adicionado à formação orquestral entre 1740 e 1815, de acordo com Spitzer e Zaslav⁶⁴, e foi muito apreciado por Mozart, mas pouco utilizado em suas sinfonias⁶⁵, se comparado com o oboé, ao contrário do que fazia em obras solo e de câmara. Justamente, nessa fase, o oboé d'amore, muito usado no Barroco, especialmente por Johann Sebastian Bach, deixou de fazer parte da orquestra, voltando a ser usado somente no séc. XX. Isso provavelmente se deu pelo fato de os dois instrumentos compartilharem do mesmo registro e o clarinete apresentar uma característica expressiva distinta da família do oboé. O clarinete vem a ser uma invenção alemã⁶⁶, criado por Johann Christoph Denner, de Nuremberg, ao contrário dos demais representantes das madeiras, que foram desenvolvidos em Paris. Mozart foi um dos compositores mais entusiastas desse instrumento, para o qual escreveu o *Quinteto para clarinete e cordas*, K 581 e um de seus mais importantes

⁶³ É uma palavra latina que representa o silêncio em um trecho ou movimento de uma peça musical.

⁶⁴ Spitzer&Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, 311.

⁶⁵ O clarinete foi utilizado pela primeira vez por Mozart em sua *Sinfonia n° 31*, "Paris", em Ré Maior, K. 297. A instrumentação é bem ampla, contando com cordas, 2 flautas, 2 oboé, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes e tímpanos. Foi escrita em 1778 e apresentada na série *Concert Spirituel*, quando da viagem do compositor à França.

⁶⁶ De acordo com Doppelmayr, em seu *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* (Relatório Histórico dos Matemáticos e Artesãos de Nuremberg), de 1730. O primeiro registro do termo "clarinete" que se tem notícia é de 1710, de um relatório de compra desse instrumento feita pela Banda da Cidade de Nuremberg, adquiridos de Jacob Denner, filho de J.C. Denner (1655-1707). Porém há controvérsia sobre ser Denner o criador do clarinete, pois havia outros dois fabricantes desse instrumento em Nuremberg, Klenig e Oberlender. <http://www.niu.edu/gbarrett/resources/development.shtml> (acessado em 19 de setembro de 2014).

concertos, o *Concerto em Lá maior*, K 622, em 1791, sendo esta a sua última obra puramente instrumental⁶⁷.

O cravo ainda fazia parte da orquestra e, em geral, era executado pelo próprio compositor, o que seria uma grande vantagem musical, pois esse já poderia ensaiar o grupo e transmitir sua ideia da obra executada, assim como fazer possíveis alterações na partitura, ou seja, os ensaios serviam como "laboratório". Porém o cravo caiu aos poucos em desuso na orquestra; inclusive por razão de restrições de capacidade de produção em diferentes níveis de dinâmica.

Os instrumentos de metal, como vimos anteriormente, ainda tinham pouca presença na orquestra, provavelmente por ainda serem pouco desenvolvidos tecnicamente, pois não ofereciam possibilidade aos executantes de explorar toda a escala cromática, restringindo-se à série harmônica. Essa limitação era compreendida pelos compositores, que então escreviam para esses instrumentos eventuais passagens para reforço harmônico e de padrões ou linhas rítmicas, caso similar do tímpano, ainda sendo o único representante da percussão nesse início da orquestra clássica. Os trompetes eram associados aos cortejos militares e as trompas à caça. Para esse último instrumento, ocorreram modificações como a referente à peça onde se encaixa o bocal⁶⁸ e, do mesmo modo, às concernentes ao uso da mão para se alcançar toda a escala cromática. Assim tornou-se viável, com algum sacrifício da sonoridade, expandir as possibilidades do instrumento que ainda era tecnicamente precário⁶⁹. Mozart escreveu cinco concertos solo para a trompa e Haydn, dois⁷⁰. Ainda,

⁶⁷ Mozart escreveu essas obras para o músico Anton Stadler (1753-1812), clarinetista de Viena, que o inspirou grandemente, apesar do clarinete ainda estar em estágio embrionário de evolução. Stadler foi o inventor do corno de basseto, instrumento para o qual Mozart também escreveu parte para serenatas.

⁶⁸*Cor solo*

⁶⁹*Inventionshorn*

⁷⁰ Mozart compôs quatro concertos e um *Concerto Rondó* para trompa, índice Köchel 412, 417, 447, 495 e K. 371, respectivamente.

nos metais, em pouquíssimas obras, seria possível contar com a participação de trombones, como no caso de Mozart, que os emprega no *Requiem*.

No período Clássico, a música apresenta uma diferença na execução em relação à do período anterior. No barroco, a orquestra demandava das cordas, em especial, dos violinistas, sutis e recorrentes ornamentações⁷¹, com seus trilhos e *appoggiaturas* com as notas, sofrendo uma espécie de acento no início e vibrato usado moderadamente. No Classicismo, os músicos precisavam tocar de forma mais linear as notas, com poucas inflexões e sem essa necessidade e liberdade de ornamentação, uma vez que as composições não mais exigiam esse recurso. O vibrato seria utilizado como recurso de sustentação da nota e não como recurso ornamental. Outro importante fator de adaptação foi a necessidade da busca pelo equilíbrio para fazer frente aos novos e sonoramente potentes integrantes da orquestra e ao tamanho cada vez maior dos teatros, o que resultou em algumas transformações físicas no corpo do instrumento.

A afinação dos instrumentos à época também ficou mais alta. Faz-se necessário esclarecer que a altura da nota, ou o *pitch*⁷² dos

⁷¹ O ornamento em música seria, como diz o nome, um enfeite executado sobre algumas notas de uma linha melódica ou sobre uma nota que tivesse outra função. As mais utilizadas ornamentações seriam o *trinado*, a *appoggiatura*, o *gruppetto*, o *mordente*, entre outros. No Período Barroco, foi utilizada de maneira ampla. Há alguns métodos que explicam como cada um desses recursos pode ser tocado, dependendo da origem do compositor, se francês, italiano ou alemão, por exemplo. Um desses exemplos de sistematização seriam o *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, de C. P. E. Bach, publicado em 1753 e o *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, de J.J. Quantz, publicado em 1752. Um dos compositores que utilizou a ornamentação de forma extensiva foi o francês François Couperin.

⁷²*Pitch*, termo em inglês para se referir à altura da afinação do Lá. É medida em Hertz. O lá de hoje em dia é padronizado em 440 Hz, utilizado na Inglaterra ou Estados Unidos; ou em 442 Hz, podendo chegar a 445, utilizado na Alemanha. O *pitch* usado em instrumentos para *performance* historicamente informada é padronizado em 415 Hz, o que resulta em meio tom abaixo da afinação de instrumentos modernos. A sensação da frequência é o que podemos considerar o *pitch*. A frequência é o número de vezes por segundo que a onda sonora atinge o

instrumentos no Barroco era, em geral, mais baixa que a do período Clássico. É importante salientar que a altura da afinação do instrumento variava a cada país, ou mesmo em cada cidade, não estando ainda padronizada.

Um dos importantes aspectos da formação da orquestra seria a questão dos ensaios. No período da consolidação da orquestra clássica, os procedimentos sobre ensaios ainda diferiam bastante, dependendo do local. Exigia-se dos instrumentistas saber ler à primeira vista, principalmente, porque não lhes era permitido levar as partes⁷³ para casa para estudar, ou mesmo porque o conjunto poderia se apresentar sem ensaio. Haydn, em 1795, recusou-se a participar em uma apresentação de suas sinfonias na Inglaterra, porque os organizadores não tinham programado ensaios.⁷⁴ Naquela fase da vida de Haydn, quando estava para completar sessenta anos e, após ter trabalhado por vinte e cinco anos com a orquestra de Esterházy, onde sempre teve à sua disposição e responsabilidade uma orquestra bem estruturada e disciplinada, pode-se deduzir que estivesse acostumado a uma agenda de muitos ensaios e uma meta de qualidade alta.

A música desse curto e importante período da música instrumental, fosse ela para o concerto solo, música de câmara ou sinfonia, encontrou solo fértil, especialmente em terras germânicas e se desenvolveu, de maneira constante e intensa, até os dias de hoje, o que faz com que relacionemos a música orquestral como algo da produção e da tradição cultural alemã. Esse deslocamento provavelmente ocorreu porque, no território onde hoje conhecemos

ouvido. 1 Hertz (Hz) = 1 vibração por segundo. Portanto, um Lá 440 Hz produz a sensação de 440 vibrações por segundo.

⁷³ Em geral, usa-se o termo "parte" quando se refere à música individual para cada instrumento e "partitura" ao registro impresso de todas as partes de todos os instrumentos.

⁷⁴ Haydn, Joseph. *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Dénes Bartha (Kassel, 1965), 531. Citado em: Spitzer&Zaslav, *The birth of the orchestra*, Oxford University Press, 2004, 385.

como Itália e como França ⁷⁵, a ópera estava se tornando praticamente o único objeto de interesse. Na França, isso aconteceu em várias administrações, durante a Revolução, sob Napoleão e sob a Restauração⁷⁶, o que fez com que a produção musical sinfônica ficasse congelada durante algumas décadas do século XIX. Conforme relata Neal Zaslaw:

(...) a Revolução na França e as reformas napoleônicas em países conquistados por ele, fecharam e empobreceram muitos estabelecimentos eclesiásticos que por muito tempo mantiveram concertos (...) e incluía não somente missas e motetos, mas sonatas, concertos solo, sinfonias e algumas vezes aberturas e árias de óperas.⁷⁷

Outra explicação para a predominância da música sinfônica germânica, já no início da segunda metade do século XVIII, vem de Reinhard Pauly:

Stamitz teve sucesso considerável em Paris durante a temporada de 1754-55. (...) Entre os músicos de Paris que foram influenciados por ele estava o jovem François Gossec (1734-1829), algumas de suas sinfonias foram escritas logo depois. Para alguns músicos franceses a música sinfônica se tornou virtualmente sinônimo de música alemã – uma atitude refletida na produção dos editores franceses. Bayard, por exemplo, lançou por volta de 1755 uma série de sinfonias com o título de *A Melodia Germânica*. Muitos franceses sentiam falar da superioridade da escola alemã, e alguns alemães assumiram importantes postos em Paris...⁷⁸.

⁷⁵ Na França, a partir da Revolução, houve grande incentivo para o desenvolvimento do repertório para bandas e grandes formações corais, para festividades civis públicas. Essas festividades eram utilizadas como forma de difundir os valores revolucionários, procurando introjetar os princípios do idealismo desse movimento na população. Os instrumentos de sopro eram mais adequados a apresentações ao ar livre, especialmente por causa do maior volume sonoro produzido por esses em comparação aos instrumentos de cordas. As bandas durante aquele período foram se estabelecendo, assim como o repertório para esse tipo de formação, como marchas militares, aberturas e sinfonias em um movimento. O compositor François-Joseph Gossec, nomeado regente da Banda da Guarda Nacional da Revolução foi o responsável pela elaboração desse repertório. Antes de 1789, foi importante compositor de ópera, música de câmara e sinfônica, com expressiva carreira como regente de orquestra, sucedendo a Jean-Philippe Rameau. Foi também, juntamente com Luigi Cherubini e Etienne Méhul, inspetor do Conservatório de Paris durante sua criação, em 1795, instituição também fruto da Revolução Francesa.

⁷⁶ Da dinastia dos Bourbons no trono francês.

⁷⁷ Mayer Brown & Stanley Sadie, ed., *Performance Practice*. 217

⁷⁸ Pauly, *Music in the Classic Period*, 53.

Franz Joseph Haydn (1732-1809) personifica o modelo do período Clássico e da música instrumental, especialmente, como sinfonista. Seu nome está fortemente vinculado ao da família Esterházy, para quem trabalhou como *Kapellmeister* durante trinta anos. Dessa família obteve reconhecimento de seu talento e apoio no final de sua carreira para, inclusive, publicar suas obras e viajar ao exterior a fim de divulgá-las, mudando o relacionamento inicial que mantinha com a mesma, que era do tipo de serviçal com seus empregadores, quando sua obra se tornava propriedade desses.

É importante destacar que no final do século XVIII o artista paulatinamente conquista emancipação de seus mantenedores.

Haydn, sendo apoiado pela família Esterházy, teve à sua disposição uma orquestra com a qual pode escrever a maioria de suas 106 sinfonias e outras obras de importância, como as de câmara - em especial os quartetos-, concertos para piano, violino, trompa e violoncelo. Não tinha muita oportunidade de viajar no início desse emprego, sentindo-se isolado artisticamente. Porém, havia a compensação de poder trabalhar junto a uma orquestra bem qualificada e adequadamente remunerada. De acordo com Pauly, os músicos da orquestra de Esterházy ganhavam mais que os de Viena⁷⁹. Spitzer e Zaslav relatam que os músicos estavam situados na categoria de "oficiais da casa", não como simples empregados, e, além dos salários, percebiam vantagens como moradia na "Casa dos Músicos", localizada nas dependências do palácio, com direito a "móveis, lenha, velas, roupas de cama, uniformes novos a cada ano, instrumentos e assistência médica"⁸⁰. Em contrapartida, deles exigia-se dedicação exclusiva. Havia acomodações para solteiros e para casados, com ou sem filhos. Por isso, o músico teria que ter

⁷⁹Ibid., 88.

⁸⁰Spitzer&Zaslav, *The Birth of the Orchestra*, 399-401.

permissão do príncipe para casar, pois dependeria da disponibilidade de quartos maiores para casal.

Em 1790, com a morte do príncipe Nikolaus I, seu sucessor Anton decidiu encerrar os trabalhos da *Kapelle*. Mesmo assim, Haydn continuou a receber uma pensão e teve autorização para viajar e trabalhar em outros lugares. Em Londres, onde permaneceu por duas temporadas, (1791-92, 1794-95), firmou contrato com o empresário Johann Peter Salomon, compondo e se apresentando com sucesso. Lá, Haydn tinha à disposição uma orquestra maior e escreveu uma série de sinfonias, conhecidas como “As Sinfonias de Londres”, entre as quais estão algumas de suas mais conhecidas, como a *Londres*, *Militar*, *A Surpresa* e *Relógio*. Após o falecimento de Anton, Nikolaus II tomou posse e restaurou a *Kapelle* e Haydn voltou a trabalhar com os Esterházy, dedicando-se a dois importantes oratórios, *A Criação* e *As Estações*. Morreu aos 77 anos de idade, em Viena, coincidentemente, no dia seguinte do ataque das tropas de Napoleão a essa cidade. De acordo com Reinhard Pauly, sobre a importância da obra de Haydn:

Se a substância, a restrição e o equilíbrio são importantes características do estilo clássico, não é difícil ver por que deveria ser bem representado na música do compositor que a personalidade continha essas qualidades em tão alto e acentuado grau.⁸¹

Uma importante modificação no papel da percussão na orquestra naquele período se deu por influência da banda turca⁸², a partir do final do século XVIII, especialmente em obras de caráter militar, como a *Sinfonia Militar*, de Joseph Haydn e na ópera *O Rapto do Serralho*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Um dos centros de grande pesquisa e produção da música instrumental foi a orquestra da corte de Mannheim, pequena cidade

⁸¹ Ibid., 93.

⁸² Composta por pratos, bumbo e triângulo.

ao sudoeste do que hoje compreendemos como Alemanha. Após a *Guerra dos Trinta Anos*, quando o Palatinato sofreu grande devastação pelas tropas francesas, a corte se transferiu de Heidelberg para Mannheim, em 1720. Foi lá que o príncipe-eleitor, Karl Theodor, estabeleceu-se e não poupou recursos para a transformação do pequeno e pouco conhecido grupo de músicos da capela local na mais importante orquestra da Europa daquele tempo. Karl Theodor recrutou grandes músicos como Franz Xaver Richter (1709-1789), Ignaz Holzbauer e Johann Stamitz (1717-1757), esse último que, após quatro anos como violoncelista da orquestra, tornou-se *Kapellmeister*, em 1745. Stamitz era um habilidoso compositor; escreveu 50 sinfonias, mas notabilizou-se por seu empreendedorismo e disciplina, que soube transmitir a seus subordinados da orquestra da corte nos sete anos em que lá permaneceu. Deixou um expressivo legado, pois a orquestra de Mannheim, sob sua direção, tornou-se famosa por: sua disciplina musical, virtuosismo de seus instrumentistas que, em sua maioria, eram também compositores. Naquela orquestra, estabeleceu-se a uniformização e o desenvolvimento de técnicas de arcadas, o que propiciava uma articulação precisa, além do aspecto simplesmente estético. Em geral, toda a orquestra buscou e alcançou resultados expressivos na dinâmica e no colorido sonoro, alcançando um efeito conhecido como o *crescendo* de Mannheim, efeito esse que encantou Beethoven. Outro recurso desenvolvido por esse grupo foi o *diminuendo* e o *crescendo* combinado ao *trêmulo*. A dinâmica, no Barroco, era caracterizada por pouca gradação, *forte* ou *piano*⁸³, sem o uso do *crescendo* ou *diminuendo*⁸⁴.

A consciência musical da orquestra de Mannheim, ao acompanhar um solista, solicitava de seus membros respeito ao texto musical, evitando que se sobressaísse ou, em momento oportuno, se

⁸³ Volume sonoro alto e baixo, respectivamente.

⁸⁴ Aumento e diminuição do volume sonoro, respectivamente.

manifestasse sonoramente. As madeiras, com os clarinetes já integrados ao grupo, agora formavam uma seção independente das cordas, com novas funções também como solistas, expondo linhas melódicas com novos timbres na paleta orquestral. Essas são algumas das características que tornaram a orquestra de Mannheim conhecida por toda a Europa, criando um estilo que foi logo seguido por grande parte das melhores orquestras de então e que veio a influenciar a composição daquele período.

Importante mencionar a figura de Georg Joseph Vogler (1749-1814), mais conhecido como Abbé Vogler, organista, compositor e pedagogo alemão, que trabalhou junto à corte de Mannheim como conselheiro espiritual e *vice-Kapellmeister*, marcando presença significativa na vida musical, quando fundou, em 1775, o que viria a ser o primeiro instituto sistemático de ensino musical da Alemanha, a *Tonschule* de Mannheim.

É notável que essa orquestra tivesse sua excelência manifestada não somente pelas habilidades individuais de seus integrantes virtuosos, mas pelo resultado surpreendente do espírito coletivo e abertos à inovação, algo raro naquele tempo. No entanto, havia músicos de outras partes com uma visão mais conservadora, como, por exemplo, o pai de Wolfgang Mozart, Leopoldo, que alertou o filho para os “maneirismos” do grupo.

Mozart já era conhecido pelos músicos de Mannheim, porém entre 1777 e 1778, onde permaneceu por quase seis meses, apresentou-se uma vez num *Grosse Akademie*⁸⁵, e em outros pequenos eventos nas casas de amigos integrantes da orquestra. Entre estes se destaca Christian Cannabich (1731-1798), aluno e sucessor de Stamitz como *Kapellmeister*, em Mannheim, no ano de 1774. Outro músico com quem Mozart cultivou amizade e dedicou

⁸⁵ Concertos principais da orquestra de Mannheim para a corte.

algumas de suas obras foi o Primeiro Oboísta Friedrich Ramm (1744-1813), para quem escreveu a *Sinfonia Concertante em Mi bemol maior*, K. 297b para oboé, clarineta, fagote e trompa e o *Quarteto em Fá maior, para oboé, violino, viola e cello*, K. 370. Lá, Mozart também conheceu outro oboísta da orquestra, Ludwig August Lebrun⁸⁶, nascido em Mannheim, que também era um compositor de grande talento.

Nessa época, a vida do músico ainda dependia da vontade de um patrono para sustentar uma estrutura orquestral, o que poderia ser considerado “um luxo”. Dependia também das circunstâncias políticas, do rodízio de poder entre a nobreza e o clero e das guerras constantes em território europeu. A orquestra e a cidade de Mannheim vieram a perder importância com a mudança da corte, em 1778, para Munique, para onde se dirigiram vários membros do grupo.

Mozart era filho de um renomado violinista, professor e autor de um dos mais importantes métodos para seu instrumento de seu tempo, o *Versuch einer gründlichen Violinschule*. (Tratado dos princípios da técnica elementar do Violino). Seu pai foi Vice-*Kapellmeister* em Salzburgo, onde, inclusive, Mozart trabalhou na corte do Príncipe-Arcebispo Colloredo.

Wolfgang Mozart empreendeu várias viagens a cidades no exterior como Paris, Roma, Praga, Mannheim e Londres, onde travou contato com novos estilos e gêneros musicais, o que veio a influenciar sua escrita, pois, em sua terra natal, a predileção de Colloredo pela música italiana, sobretudo a ópera, limitava suas possibilidades para o desenvolvimento de suas obras. Escreveu 41

⁸⁶ Um desses integrantes da orquestra que se destaca por suas composições, em especial, concertos para oboé, é o oboísta Ludwig August Lebrun, nascido em Mannheim, de ascendência francesa, sendo que seu nome de família seria Le Brun. Casado com a soprano Franziska Danzi, irmã do compositor que escreveu vasto repertório camerístico para sopros, Lebrun compôs ópera, seis concertos para oboé e obras para clarinete e flauta, entre outras.

sinfonias para a música instrumental sinfônica, com a instrumentação que, em geral, incluía além das cordas, dois oboés e duas trompas. Em uma dessas obras, após sua passagem por Mannheim, lugar em que conheceu o clarinete, escreveu a *Sinfonia nº 31*, K. 297, conhecida como *Paris*, assim denominada por ter sido escrita para orquestra que apresentaria essa obra no *Concert Spirituel* naquela cidade francesa, em 1778. Na instrumentação ampla dessa sinfonia, emprega cordas, um par de cada instrumento das madeiras, sendo que foi a primeira vez que fez uso do clarinete, duas trompas, dois trompetes e tímpanos. Seus concertos para solistas das madeiras, como os de flauta, oboé, trompa, clarinete e fagote são, na atualidade, peças exigidas em concursos e provas de seleção para orquestras, em especial na Europa, pois possibilitam averiguar a acuidade e a clareza técnica dos candidatos. Juntamente com a *Sinfonia Concertante* K. 297b, que combina esses instrumentos, podemos notar a importância que esses instrumentos de sopro ganharam dentro da escrita orquestral.

Mozart, porém, não conquistou uma estabilidade financeira que o possibilitasse desenvolver a sua atividade composicional de forma tranquila. Diferentemente da situação de Haydn com os Esterházy, seu empregador, Colloredo, não reconhecia sua genialidade, limitando sua autonomia. Conforme relata Pauly:

Mozart, por causa de seu temperamento e uma variedade de circunstâncias, não pode e não quis evitar o conflito com a Corte de Salzburgo. Ele se sentia em geral superior aos seus colegas de lá, e ele, deste modo, ressentiu-se de ser tratado como um "lacaio".⁸⁷

Pauly enfatiza que os tempos ainda não propiciavam a Mozart as ferramentas de que necessitava para exercer sua arte de forma independente:

⁸⁷Pauly, *Music in the Classic Period*, 103.

(...) Mozart se ressentiu de sua submissão em Salzburgo e brigou constantemente até que o rompimento inevitável com o Arcebispo ocorresse. Encontrando-se sem emprego, deixou Salzburgo e foi a Viena e tentou viver como um artista independente dando aulas, apresentando-se em público e compondo. Os tempos, contudo, ainda não tinham avançado o suficiente para tamanha independência. Mesmo com grande produtividade e diligência, a situação financeira de Mozart piorou até sua morte. Somente no século dezenove artistas alcançariam independência de um empregador; alguns, sem dúvida, ainda ansiavam por uma segurança relativa do sistema antigo.⁸⁸

No final do século XVIII, a orquestra clássica alcança uma padronização. Nas cordas, os violoncelos e os contrabaixos já teriam uma parte independente do cravo, que já havia deixado de fazer parte da formação orquestral por grande parte dos compositores, mas que ainda poderia ser usado geralmente quando o compositor conduzisse suas obras a partir daquele instrumento. Os contrabaixos, muitas vezes, permaneciam dobrando a parte dos violoncelos uma oitava abaixo, o que proporcionava um efeito de uma seção de cordas com cinco partes. Nas madeiras, o fagote, antes também vinculado à parte do baixo-contínuo com o cravo, o violoncelo e o contrabaixo, ganhou então independência e também função melódica, contando a formação orquestral com um par desses instrumentos, que seriam os responsáveis pela linha grave das madeiras. Os demais instrumentos dessa seção também estariam representados aos pares e com grande importância na apresentação temática das obras. As trompas e os trompetes estavam presentes e atuavam com os tímpanos no reforço harmônico e rítmico, uma espécie de substituição do papel do cravo. O número de instrumentistas das cordas aumentou para responder à necessidade do equilíbrio entre as partes, agora que a instrumentação foi ampliada nos sopros. Em grande parte dos grupos orquestrais, com exceção dos franceses, a liderança passou a se fixar no *spalla*, que regia eventualmente com o arco durante a apresentação. A especialização dos instrumentistas já era comum na formação estabelecida da orquestra clássica daquela fase final.

⁸⁸Ibid., 72.

Alguns artigos e livros dessa época abordam a ideologia da prática orquestral. De acordo com Spitzer e Zaslaw⁸⁹, “não são simplesmente manuais que fornecem dicas aos instrumentistas de como tocar em orquestra, mas também em como pensar para se tornar um músico de orquestra; articulam ideias necessárias para manter e reproduzir a orquestra como uma instituição.” Os autores dessas publicações⁹⁰ seriam os *ideólogos* da orquestra. Elencam alguns pontos importantes para a prática orquestral como: “um músico de orquestra é um tipo especial de instrumentista; a *performance* orquestral demanda uniformidade; o que um instrumentista de orquestra faz é único e valioso; a Orquestra é maior que a soma das partes; uma orquestra necessita de um líder”. Entre os itens apontados, mencionamos papel de grande parte dos instrumentistas das cordas que, em geral, dobram as partes, diferentemente dos sopros. Dentre estes, cada um tem sua parte individual e são considerados “solistas”. Desde o Barroco, entre os instrumentistas das cordas, especialmente no gênero *concerto grosso*, criou-se uma distinção entre o pequeno grupo *concertino*, que tocava as partes tecnicamente mais difíceis e elaboradas, em diálogo com o grupo maior, o *concerto grosso* ou *tutti*, ou ainda *ripieni*. Igualmente, criou-se a distinção nas cordas entre o solista de um concerto, em geral tocando em pé em frente à orquestra, e os *tutti*, instrumentistas que o acompanham, em segundo plano.

Os instrumentos de corda sofreram grandes transformações ao fim do século XVIII. Isso ocorreu dentro de um processo complexo, que envolve a alteração, para cima, do *pitch*; a necessidade do aumento do volume produzido por esses instrumentos por causa do crescimento no número dos integrantes da orquestra, especialmente por causa da incorporação de novos e potentes instrumentos de

⁸⁹ Spitzer&Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, 393-5.

⁹⁰ Entre eles J.J. Quantz: *On Playing the Flute* (1752); J.F.Reichardt: *The Duties of the Ripieno Violinist* (1776); C.L. Junker: *The Foremost Duties of a Capellmeister or Music Director* (1782) e H.C. Koch: *The Character of Solo and Ripieno Parts* (1795).

sopro e percussão; aumento das dimensões dos teatros; surgimento de obras que exploram mais recursos dos instrumentos e em um registro expandido.

Com o aumento do *pitch*, as cordas foram estendidas, o que veio a provocar maior pressão sobre o corpo do instrumento. Foi necessário colocar uma *barra harmônica* mais longa e mais resistente e uma *alma* mais grossa. O *cavalete* teve sua curvatura acentuada e ficou mais fino e mais alto. O *braço* teve de ser estreitado, alongado e inclinado, para acomodar o *oespelho*, que acompanhou o desenho do *braço* e também foi alongado, inclinado e redesenhado para seguir a curvatura das cordas, facilitando, assim, a obtenção de notas no registro agudo.

Os arcos já haviam experimentado mudanças desde o Barroco, quando tinham forma ligeiramente convexa. O novo arco, surgido na metade do século XVIII, conhecido como "transitório", era mais longo e praticamente sem curva. A grande mudança na construção do arco, também ditada pelas transformações que aconteceram nos instrumentos, como já citadas anteriormente, foi efetivada a pedido do virtuose italiano Giovanni Viotti, pelo francês François Tourte, ao final do século XVIII, tornando-se, então, o modelo padrão, especialmente em relação ao material usado, ao desenho e ao comprimento. Desde então, uma das madeiras de melhor qualidade para a fabricação de arcos tem sido o pau-brasil. Tourte foi pioneiro, também, no tratamento e disposição das crinas e seguiu a tendência de seus contemporâneos e utilizou crinas mais espessas e em maior número. Essas modificações proporcionaram aos instrumentos de corda um volume maior e uma sonoridade mais brilhante e com mais foco. Também foram adicionadas peças metálicas, como o parafuso, fixado no talão do arco, que auxiliava no ajuste da tensão das crinas. Outras inovações na fabricação de cordas, com o uso de metais, vieram a completar o conjunto de transformações pelas quais

passaram os instrumentos de corda. Outro acessório adaptado ao violino, ou à viola, foi a *queixeira*, criação de Spohr, por volta de 1820.

A Orquestra Romântica

Ao se considerar a história da formação da orquestra, após relevante período de constituição de sua instrumentação básica e de sedimentação da estrutura formal do gênero *sinfonia*, o Romantismo comparece como um momento em que outros compositores importantes habitam o cenário da música erudita, contribuindo com suas criações para a ampliação da orquestra.

No Classicismo, a forma, a ordem, a lógica, o equilíbrio com sua estrutura claramente definida eram prioritários, enquanto que, no Romantismo, a expressividade viria em primeiro lugar com forte carga emocional, desencadeada por uma rica harmonia e intenso colorido, respeitando, porém, a estrutura formal desenvolvida anteriormente, mas situando-a em segundo plano. Como mencionado anteriormente, o Classicismo se inspirou nas antigas culturas da Grécia e de Roma, tendo seus compositores assimilado, em especial em suas óperas, temas da história e mitologia dessas culturas.

No período Romântico, por sua vez, os artistas e compositores em geral foram buscar exemplos para se inspirar na história e nas lendas da Idade Média, focando o misticismo e o sobrenatural, bem como retratando o drama humano, os amores trágicos, os ideais utópicos. Talvez esse modo de produzir música esteja relacionado com o ambiente político-social tumultuado em que se vivia na

Europa, caracterizando uma forma de escapismo do social, na medida em que se privilegia o subjetivo.

Na esfera política, havia grandes transformações no mundo ao final do século XVIII, como a Independência dos Estados Unidos da América, em 1776, A Revolução Francesa de 1789, o golpe de estado promovido por Napoleão Bonaparte, que daí governou a França de 1799 a 1815, período marcado por vários conflitos armados por toda Europa, culminando com a sua derrota na Rússia e na Inglaterra e a restauração ao trono das dinastias daquele continente. O destino da Europa foi decidido num evento conhecido como o Congresso de Viena.⁹¹

A aliança entre as artes vem a ser também uma característica do período Romântico, não só nas óperas, a música combinada com as palavras, os cenários, e a encenação, mas também implícita nos poemas sinfônicos. As sinfonias ganham dimensões cada vez maiores, com um contingente de instrumentistas em grande número para as executarem nas proporções necessárias de equilíbrio entre os naipes, contando novos instrumentos já incorporados dos metais e com participação mais solista por parte destes. Com a sistematização do ensino musical, após o marco da fundação do Conservatório de Paris, em 1795, surgem novas instituições de ensino da música,

⁹¹ O Congresso de Viena, que aconteceu entre outubro de 1814 e junho de 1815, foi uma conferência entre as potências que derrotaram o Império Napoleônico. Estavam lá presentes, entre outros, o Czar Alexandre I da Rússia, Príncipe Hardenberg da Prússia, o Príncipe Metternich da Áustria, o Lorde Castlereagh da Inglaterra. Talleyrand estava representando a França, como ministro dos Negócios Estrangeiros. O Congresso de Viena tinha um caráter conservador e objetivava restaurar os tronos às famílias reais antes das guerras napoleônicas e a autoridade do papa nos Estados Pontifícios, tentando, assim, frear a disseminação dos ideais de liberalismo político, social e econômico no continente europeu. Durante a ocorrência do Congresso de Viena, Napoleão fugiu da prisão na ilha de Elba, retomou o comando do exército que conseguiu reunir, porém foi derrotado após três meses em Waterloo, na Bélgica, pelo Duque de Wellington. Vale mencionar aqui que Beethoven escreveu, em 1813, a obra *A Vitória de Wellington* para celebrar a vitória das tropas britânicas, holandesas, alemãs e belgas, comandadas pelo Duque de Wellington (Sir Arthur Wellesley) sobre o exército de Napoleão. A obra foi uma encomenda de Johann Nepomuk Mälzel, amigo do compositor.

proporcionando a preparação de profissionais da música, particularmente de instrumentistas. Como discorre Kern Holoman:

Ondas pós-Iluministas de revolução, imperialismo e orgulho nacionalista resultaram em profundas mudanças de atitudes em direção ao bem-estar público. Sistemas educacionais foram grandemente aperfeiçoados: o surgimento dos modernos conservatórios elevou consideravelmente os padrões de performance (...) com cursos de instrumentos da orquestra ampliada, para composição, somados aos costumeiros cursos para cantores e violinistas. Conservatórios de considerável importância foram criados em Praga (1811), Paris (reorganizado em 1816), Viena (1817), Leipzig (1843) e São Petersburgo (1862). Graduados desses conservatórios formaram gerações após gerações de instrumentistas tecnicamente seguros, sendo os melhores destes dotados de um saudável senso de pesquisa e determinados a desenvolver as possibilidades técnicas de seus instrumentos ao máximo (...) estabelecendo o que se tornou o repertório padrão.⁹²

Assim, ocorre um intenso desenvolvimento da técnica de execução, o que proporcionou, especialmente ao piano e ao violino, o surgimento de grandes virtuosos, como Liszt e Paganini.

Nesse período, impõe-se a presença de Beethoven que, embora compusesse músicas nos estilos clássico e romântico, pode ser considerado como um exemplar de transição entre ambos. Suas criações inovam em termos de se valer dos novos instrumentos musicais que estavam à disposição e, também, por lançar mão do coro na *performance* de uma sinfonia. As formas da estrutura musical, com ele, são desenvolvidas em sua plenitude. É certo que sua obra abarca características dessas duas fases da história da música, sendo que a figura do compositor e sua atitude e vida no contexto social, político, cultural é a de um personagem do segundo período mencionado. Ele viveu e deixou uma forte marca na transição para um período muito fértil da música sinfônica alemã.

A música, no final do século XVIII, intitulada como Romântica, mostra-sesobretudo no gênero sinfônico, com um desenvolvimento particularmente germânico, em que Haydn e Mozart, como já apontado, são presenças significativas.

⁹²Mayer Brown & Stanley Sadie, ed., *Performance Practice*, 325.

Ludwig van Beethoven (1770-1827), por sua vez, deixa bem claro, por meio de suas primeiras duas sinfonias, ser um compositor que ainda se identificava com o estilo do Classicismo. Lewis Lockwood assim situa Beethoven e sua obra, fazendo o paralelo com seus conterrâneos e contemporâneos acima citados:

Em 1810, numa crítica da *Quinta Sinfonia*, o romancista e crítico E.T.A. Hoffmann exprimiu a opinião, então corrente, de que a música instrumental de Beethoven era construída a partir da de seus dois grandes predecessores, Haydn e Mozart, que "foram os primeiros a nos mostrar a arte em sua completa glória". No verdadeiro espírito romântico dos seus escritos, Hoffmann agora aceitava Haydn como um clássico "alegre", cuja música é "cheia de amor e (...) felicidade (...) onde não existe sofrimento nem dor". Mozart "nos leva para as mais secretas profundidades na esfera do espírito. O medo nos envolve, mas não nos atormenta; é mais uma premonição do infinito". E então chega Beethoven, cuja música instrumental "abre para nós o reino do colossal e do imensurável. (...) A música de Beethoven evoca o terror, o medo, o horror e a dor, e desperta a ânsia infinita que é a essência do romantismo".⁹³

Beethoven não teve uma formação musical muito aprofundada, estudando órgão com Christian Neefe, na corte de sua cidade natal, Bonn. Pouco tempo depois, ocupou o cargo de organista assistente e, posteriormente, como violoncelista da corte. Em 1787, foi a Viena a fim de se aperfeiçoar nos estudos de piano e de composição com Antonio Salieri e J.G. Albrechtsberger. Motivado por problemas de ordem pessoal, interrompe momentaneamente seus estudos.

Retornando a Viena em 1792, Beethoven já se estabelece como um virtuose ao piano e como compositor, iniciando seus estudos de literatura, momento em que firmou amizade com o escritor Friedrich Schiller, um dos líderes, junto com Goethe, do movimento *Sturm und Drang*⁹⁴. Tornou-se um republicano convicto, identificado com os ideais da Revolução Francesa. Mais tarde, porém, decepcionou-se com a autoproclamação de Napoleão, em 1804, como imperador da França. À época, Beethoven havia dedicado sua *Sinfonia nº 3* a

⁹³ Lewis Lockwood, *Beethoven: a Música e a Vida* (São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2005), 256-7.

⁹⁴ "Tempestade e Ímpeto", movimento literário romântico.

Napoleão, e quando soube que este tinha se tornado imperador, apagou a dedicatória ao “General Bonaparte”, consagrando, a partir de então, “à memória de um grande homem”. Essa sinfonia, denominada *Eroica*, marca o início de um novo estilo de compor, bastante distinto das duas primeiras sinfonias, que registravam ainda uma escrita mais identificada com o período Clássico. Uma diferença marcante dessa obra vem a ser sua duração de 50 minutos, aproximadamente o dobro do tempo em que as sinfonias costumavam durar naquela época. O uso que ele faz das madeiras como solistas é muito intenso, fazendo do oboé o protagonista do segundo movimento, a *Marcha Fúnebre* e, para a flauta, dedica um solo mais virtuosístico no último movimento. O contrabaixo exibe sua linha independente daquela dos violoncelos. Apesar do desenvolvimento técnico das trompas ainda não estar em sua forma plena, limitando a execução à série harmônica, no *Trio*, Beethoven explora o quarteto desses instrumentos, já utilizados nesse número, o que viria a tornar-se o padrão. Conforme Lockwood:

(...) o que marca a *Eroica* como inovadora não é somente sua duração épica. Igualmente importante é a unidade das ideias musicais que marcam o primeiro movimento. Aqui Beethoven intensifica a relação entre os temas e motivos do primeiro movimento. (...) O que resulta é uma corrente de ideias sutilmente relacionadas que confere a essa longa obra uma unidade que não poderia ter sido atingida pelos meios tradicionais. Num sentido mais amplo, ele também aumentou enormemente o potencial de desenvolvimento da forma sonata sinfônica.⁹⁵

Em uma de suas sinfonias, a *Quinta*, Beethoven faz o uso de flauta *piccolo*, contrafagote e de três trombones, no quarto movimento *Finale*. Mesmo não sendo um feito inédito, a partir desse momento, o uso desses instrumentos se tornou padrão. Interessante avaliar o porquê disso, pois sugere que o compositor enfatizou os

⁹⁵ Lewis Lockwood, *Beethoven: a Música e a Vida* (São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2005), 241-2.

extremos sonoros, com a flauta *piccolo* representando o extremo agudo e o contrafagote e trombones, os extremos graves, produzindo assim uma amplitude maior do registro, sendo que a inclusão dos trombones também realçou o volume sonoro. Mozart já empregara trombones, não em sinfonias, mas em suas óperas *Don Giovanni* e *Flauta Mágica*, e na *Missa de Requiem*; nesta última, escreve um longo solo para esse instrumento, intitulada *Tuba Mirum*⁹⁶. Beethoven também foi inédito no uso dos tímpanos com novas afinações, especificamente nas *Sinfonias n.ºs 5, 6 e 8*, além do tratamento solístico dado a esses instrumentos. Até hoje, também trechos das *Sinfonias n.ºs 5, 7 e 9* são excertos utilizados em audições para ingresso em orquestras, devido às dificuldades técnicas, em especial no tocante à execução da articulação apropriada.

Como anteriormente mencionado, não houve o ineditismo em inserir o trombone no contexto sinfônico, pois esse feito foi do compositor sueco Joachim Nikolas Eggert, em 1807. Porém, essa sua obra não provocou impacto histórico.⁹⁷

Essa fase da vida de Beethoven foi um tanto atribulada, pois sua surdez se acentuara e o cenário político de Viena estava bastante conturbado, especialmente, por causa da ocupação da cidade pelas tropas de Napoleão, em 1805.

A estreia da *Quinta Sinfonia* ocorreu a 22 de dezembro de 1808 no *Theatre an der Wien*, executada em conjunto com a *Sinfonia n.º 6*, intitulada *Pastoral*. Ainda nesse dia, foram apresentadas as seguintes obras: a ária *Ah, perfido*, Op. 65; *Gloria, Sanctus e Benedictus* da

⁹⁶ O *Tuba Mirum* é usado, virtualmente, em todas as audições como forma de testar o músico em tocar no estilo *legato* e sua capacidade expressiva. Seidel, John. *Orquestral Excerpts for the tenor trombonist: Mozart, Tuba Mirum*. (Online Trombone Journal), <http://www.trombone.org/orchexcerpts/ecs-tubamirum.asp> (acessado em 12 de dezembro de 2012).

⁹⁷ Avishai Kallai, "Revert to Eggert". *British Trombone Society*. 2006. <http://web.archive.org/web/20060829105547/http://www.britishtrombonesociety.org.uk/resources/articles/kallai.php> (acessado em 12 de dezembro de 2012).

Missa em Dó maior; o *Concerto n° 4*, tendo o próprio Beethoven como solista, que também tocou outra peça de improvisação ao piano e, concluindo a apresentação de quatro horas de duração, a *Fantasia Coral*. Para os costumes contemporâneos, essa seria uma apresentação muito longa para um concerto sinfônico.

A crítica dessa apresentação não foi positiva, segundo David Nelson, afirmando que a orquestra não tocou bem. Entretanto, conforme hoje se sabe, havia tido somente um ensaio para preparar todo o programa, fato que provavelmente provocou problemastécnicos de execução, ocasionando a interrupção e reinício da *Fantasia Coral*. Segue-se o relato de Nelson:

No mundo ideal, o concerto no qual uma grandiosa sinfonia teria sua estreia seria um evento espetacular. Mas esse não foi o caso. Um problema foi a duração sem precedentes do concerto. A Quinta Sinfonia iria fechar o programa, mas o compositor não pensou que o final seria forte o suficiente para prender a atenção do público após tão extenso concerto. Então o que ele fez? Beethoven escreveu outra obra para encerrar o concerto com um final mais impressionante: a *Fantasia Coral*. (...) E se ficar sentado durante tamanha música não fosse duro o suficiente, o teatro tinha calefação inadequada para suportar o inverno vienense. (...) Muita música nova e desafiadora tornou-se outro problema, e este foi agravado pela falta de ensaios adequados. "Beethoven ... presenciou nos ensaios e apresentações muita oposição e quase nenhum apoio" e "e foi impossível conseguir um ensaio completo para todas as obras a serem executadas, todas repletas das maiores dificuldades. (...) Os músicos estavam particularmente bravos porque um erro foi cometido por descuido no mais simples lugar no mundo, eu parei a música repentinamente e gritei 'de novo'...O público gostou desse episódio."⁹⁸

Em sua sinfonia *Pastoral*, Beethoven se envolve como gênero conhecido como música de programa, porém "ele desprezou a música de programa literal, que carecia de qualidades intrínsecas da música pura". Para isso, procurounomear os movimentos com muito esmero, pois acreditava que "cada ato de descrição de tom, logo que é levado demasiadamente longe da música instrumental, perde sua força" Em

⁹⁸ <http://inmozartsfootsteps.com/820/beethovens-5th-symphony-and-its-problematic-first-performance/> (acessado em 22 de setembro de 2014).

uma das partes de violino manuscritas pelo compositor aparece sua busca pelo melhor título para nomear esta obra, que acabou servindo de base para a escolha: "Sinfonia pastoral ou Memórias da vida no campo..."⁹⁹. Os títulos finais dos movimentos ficaram como: *O despertar dos sentimentos alegres ao sair para o campo; Cena à margem do riacho; Alegre reunião dos camponeses; Tempestade; e Canção dos pastores. Sentimentos de alegria e gratidão depois da tempestade*. Importante notar como faz uso dos instrumentos da família das madeiras de forma recorrente, mostrando o papel de protagonistas na nova instrumentação daquela época, como no segundo movimento, com alternância de solos melódicos entre a flauta, oboé e clarinete que, respectivamente, foram utilizados ao final para a descrição dos pássaros rouxinol, codorna e cuco e longos solos sincopados do oboé, dialogando com a trompa no terceiro movimento.

Beethoven também é um exemplo da alteração da relação de trabalho estabelecida com seus patrocinadores, pois não teve seus serviços prestados como compositor contratado por uma *Kapelle*, mas viveu dos recursos que conseguia como contrapartida por seus recitais, publicação¹⁰⁰ de suas composições e apresentações, dirigindo ou/e executando suas obras e, também, de alguns de seus patronos, como o príncipe Franz Joseph von Lobkowitz. Muito apropriado seria

⁹⁹ Lewis Lockwood, *Beethoven: a Música e a Vida* (São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2005), 263.

¹⁰⁰ O Mercado de publicações crescia muito a partir da segunda metade do século XVII. Porém parte da grande produção daquele período acabava não sendo publicada, porque eram comissionadas para ocasiões específicas. Publicação também não significava impressão das obras, pois mesmo casas como a Breitkopf de Leipzig vendia cópias de manuscritos (...). Muitos copistas ganhavam seu sustento vendendo manuscritos, autorizados ou não. (...) Isso reflete um aumento na demanda por um crescente grupo de consumidores. Agora as publicações começaram a ter importância econômica para o compositor, que já não tinha um emprego regular. (...) "Antiético" é o adjetivo muitas vezes usado para descrever as negociações de Beethoven com os editores, notadamente por sua oferta de venda das mesmas obras a vários deles. (...) Leis de proteção aos direitos autorais foram criadas na Inglaterra e na França antes do início do século dezanove. Na Alemanha (...) não foi universalmente aceita até 1856. Pauly, *Music in the Classic Period*, 79-80.

dizer de um compositor nesses novos tempos, em comparação ao classicismo, mencionando descrições da condição de outro compositor, Franz Liszt:

Quando, na metade do século XIX, Liszt veio para Weimar (...) para trabalhar para o duque, ele era como um amigo e um convidado de honra, não veio como um empregado para escrever música sob encomenda. Nesse novo contexto, não é de surpreender que o compositor romântico determinasse um melhor acordo do que o do classicismo na questão da originalidade. O compositor do classicismo era geralmente satisfeito com os padrões e modelos. O romântico estava sempre sob pressão para afirmar sua individualidade¹⁰¹.

Beethoven aperfeiçoou a *forma sonata* sinfônica, aumentando suas proporções, compondo introduções mais longas e expandindo o *desenvolvimento*. As *codas* também mais longas acabam por se assemelhar a uma segunda seção do *desenvolvimento*. Em suas sinfonias abandonou o *minuetto*, um traço aristocrático e introduziu o *scherzo*, o que vem afirmar de forma sutil seu ideal republicano.

Contudo, pode parecer irônico que o republicano Beethoven tivesse aceitado participar das celebrações musicais paralelas ao Congresso de Viena:

Em meio a cintilantes recepções, bailes e entretenimentos, Beethoven, como o mais famoso dos compositores vienenses, pôde contar com o apoio de alguns de seus patronos aristocratas, (...) e desempenhar um papel visível. De fato, os administradores culturais vienenses podiam exibi-lo aos embaixadores e aristocratas visitantes como uma das estrelas mais brilhantes da vida artística de Viena, senão a mais brilhante. (...) embora Beethoven demonstrasse a costumeira intolerância à pomposa vida social da nobreza, deixou-se persuadir a tocar num concerto na Rittersaal, em janeiro de 1815 (...) Embora a maioria da nobreza reunida preferisse a música dos salões à de Beethoven, naquele momento sua reputação era tão grande que ele poderia se tornar facilmente o herói musical do Congresso¹⁰².

Nesse importante evento político mundial, participaram dois personagens que atuaram mais intensamente como diplomatas, Metternich e Talleyrand, que tiveram uma conexão indireta, porém

¹⁰¹Stanley Sadie & Alison Lathan, *Music Guide*, 285.

¹⁰² Lewis Lockwood, *Beethoven: a Música e a Vida* (São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2005), 383.

forte, com o Brasil¹⁰³. Talleyrand propôs a transformação desse país de colônia a reino e a ida do compositor Neukomm, em 1816 ao Rio de Janeiro, para se tornar professor de música da Família Real e trabalhar juntamente com o Padre José Maurício na Capela Imperial. Natural de Salzburgo, Neukomm estudou com Michael e Joseph Haydn. Participou da cerimônia especial dedicada a Luís XVI em Viena, durante o Congresso, onde foi condecorado por Talleyrand, para quem havia trabalhado em Paris. Segundo o historiador Edward Burns, sobre a participação desse diplomata no evento em Viena, escreve:

Da França veio o hábil e intrigante Talleyrand, que tinha sido bispo sob Luís XVI, ministro do exterior de Napoleão, e agora se dispunha a abraçar a causa reacionária. (...) A ideia básica que orientou os trabalhos do Congresso de Viena foi o princípio da *legitimidade*.¹⁰⁴ Este princípio foi inventado por Talleyrand¹⁰⁵.

Conforme relata o historiador da vida de Beethoven, Lewis Lockwood, sobre o clima que reinava na capital austríaca, agora sob o governo do ministro-chefe, Metternich:

Em 1815, durante o Congresso de Viena, a espionagem permanente estava na ordem do dia, e os informantes da polícia estavam por toda parte. Artistas conhecidos por suas opiniões republicanas, como Beethoven, tornaram-se suspeitos.¹⁰⁶

¹⁰³ No Congresso de Viena, a delegação portuguesa ficou preocupada com a proposta de Metternich de que os países vencedores, Rússia, Áustria, Prússia e Inglaterra decidissem os destinos do mundo, marginalizando os países menores. Levaram a Talleyrand essa preocupação e este os recomendou que sugerissem a D. João VI, então vivendo no Brasil há sete anos, que elevasse o Brasil à categoria de Reino, trazendo assim benefícios também a Portugal, por causa das dimensões do reino que surgiria então. Esse conselho de Talleyrand foi aceito e, em 16 de dezembro, oficializado o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Outro fruto dos contatos em Viena foi o casamento do príncipe D. Pedro com a arquiduquesa austríaca Leopoldina, que mais tarde se tornou, no Brasil, a Imperatriz Leopoldina.

¹⁰⁴ Talleyrand criou esse princípio para proteger a França de punições pesadas, imposta pelos vencedores das guerras napoleônicas. Possibilitou também ao seu país a manutenção de sua integridade territorial e o reconhecimento de Luís XVIII como soberano legítimo da França.

¹⁰⁵ Edward McNall Burns, *História da Civilização Ocidental*. (Porto Alegre: Editora Globo, 1977), vol. II, 637-8.

¹⁰⁶ Lewis Lockwood, *Beethoven: a Música e a Vida* (São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2005), 474.

Beethoven marcou a música sinfônica, especialmente, com suas nove sinfonias, seus concertos para piano e violino, este último com escrita sinfônica, sem uma abordagem virtuosística para o violino. Foi o compositor que mais se identificava com a música instrumental, somando extensa produção camerística. Não teve a oportunidade de conhecer suas obras executadas por orquestras de alto nível, que já possuísem uma disciplina rigorosa e que tivessem uma agenda mínima necessária para a preparação de suas obras. Era um ativista político, identificado com ideais republicanos. Em seus últimos anos, deixa um testamento por meio de sua *Nona Sinfonia*. Viveu tempos de esperança, mas que resultaram em um desfecho pouco promissor, pois o cenário em seu país era o seguinte:

A Áustria sob Metternich, que permaneceu como ministro-chefe do governo de 1809 a 1848, tornou-se um modelo de repressão. (...) estabeleceram comissões reguladoras para todas as universidades, para tentar manter os estudantes radicais sob controle, espionar os membros considerados subversivos das faculdades e suprimir associações políticas. (...) estabeleceram até um sistema de censura (...) qualquer material publicado com mais de vinte páginas teria que ser submetido aos censores para aprovação. Muitos liberais alemães fugiram para o exílio.¹⁰⁷

Foi nesse ambiente que se pode considerar que Beethoven decidiu retornar à antiga vontade de compor sobre o poema de Schiller *Ode à alegria*. Conforme as palavras de Lockwood:

Apresentá-lo não como uma canção solo para ser ouvida nos salões privados dos amantes da música, mas como um hino que pudesse ser apresentado na sala de concerto, na maior proporção possível, e na maioria dos ambientes públicos, a mais pública das composições. Seu plano posterior, tornar essa melodia o clímax de uma sinfonia (...) Beethoven queria deixar um monumento público dos seus sentimentos liberais para a posteridade. Sua decisão de elaborar uma grande obra para transmitir a visão utópica do poeta sobre a irmandade humana é uma declaração de apoio aos princípios de democracia, numa época em que a ação política direta, em relação a esses princípios, era difícil e perigosa.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibid., 474.

¹⁰⁸ Ibid., 475-6.

Nesse período, também se destacam dois compositores Franz Schubert (1797-1828) e Carl Maria von Weber (1786-1826) que, coincidentemente, em virtude de problemas de saúde, morreram jovens.

Schubert teve uma formação musical sólida em Viena, aprendendo órgão e violino e, aos 11 anos, já pertencia ao coral dos meninos da Capela da Corte Imperial, onde se destacou. Bem jovem se tornou o *spalla* da orquestra daquela instituição, recebendo orientação de Antonio Salieri, diretor de música, que fora colega de Mozart e chegou, como anteriormente mencionado, a dar aulas a Beethoven. Uma de suas ocupações profissionais foi com a família Esterházy, com quem F. Haydn trabalhara por muitos anos. Compôs vasto repertório, muitas canções para piano e vozes, em especial, o ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*, *Der Wanderer* e *Der Hirt auf dem Felsen*, este também com clarineta.

As obras que se destacam no repertório camerístico são a *Truta*, com formação de quinteto com piano e o *Octeto* para clarineta, trompa, fagote quarteto de cordas e contrabaixo, só para citar alguns exemplos de música instrumental, especialmente por causa da formação mais abrangente dessa última obra, que mescla instrumentos de corda com sopros. Sua produção ainda inclui 15 quartetos, um octeto para sopros, entre outras obras. Schubert escreveu nove sinfonias, sendo que as de nº 5, nº 8, a *Inacabada* e a nº 9, *A Grande*, são as que mais se destacam. A Sinfonia *Inacabada* somente tem dois movimentos, sendo que o compositor começou a escrever alguns esboços do terceiro movimento, mas por algum motivo, que é desconhecido, interrompeu a conclusão da obra. A instrumentação dessa obra consiste em cordas, duas flautas, dois oboés, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes,

três trombones e tímpanos. Schubert explora no primeiro movimento uma sonoridade um tanto escura e combina com o surgimento de uma melodia executada pelo oboé e clarineta em uníssono, dois instrumentos novamente usados no segundo movimento, alternados em belas e suaves linhas melódicas, contrastando com momento de explosão do volume orquestral, reforçada pela sonoridade sobremaneira encorpada dos trombones, mas escrita pelo compositor de forma a não alterar a sonoridade mais velada. Entretanto, o próprio compositor não a ouviu, sendo que a obra somente fora executada 33 anos após sua morte.

Na sinfonia *A Grande*, o compositor escreve um distante solo para a trompa, na introdução de seu primeiro movimento, *Andante*. No segundo movimento, um extenso solo para o oboé, que se repete, de ritmo pontuado e que possibilita a transmissão de uma sensação de leveza. Os trombones, contrariando o uso normal deste instrumento, são usados em um volume suave, novamente, propiciando uma sonoridade “aveludada”, como a já utilizada na *Inacabada*. A sinfonia *A Grande* também foi uma obra que Schubert não teve possibilidade de ouvir, sendo que foi executada após sua morte. A partitura foi entregue, em 1838, pelo irmão de Franz, Ferdinand, a Robert Schumann, que a levou a Leipzig, onde teve sua estreia regida por Mendelssohn, em um concerto da Orquestra do Gewandhaus, em 21 de março de 1839.

Weber também teve grande importância no desenvolvimento da música instrumental e, assim, da orquestra sinfônica, mesmo que tenha se destacado, em especial, por suas óperas. Escreveu vários concertos para instrumentos de sopro, dedicando maior interesse para a clarineta, para a qual escreveu dois concertos, um concertino e um quinteto, assim como um concertino para trompa e um concerto para fagote.

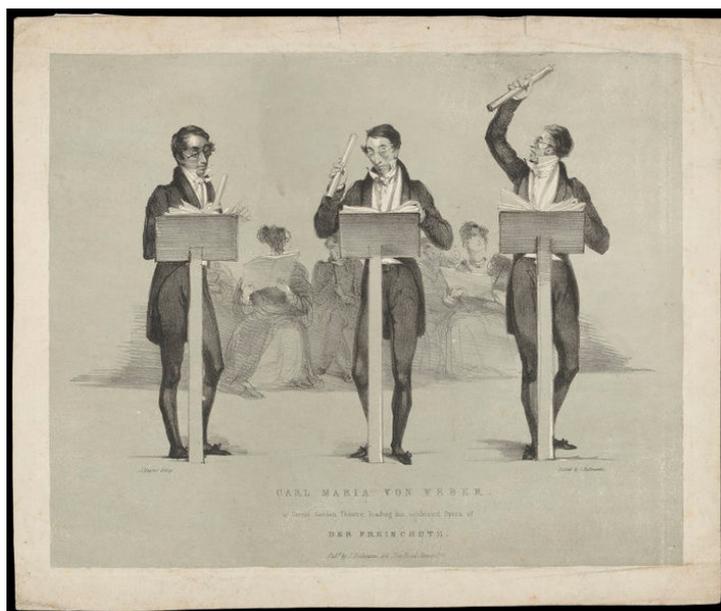


Fig. 2 - Impressões sobre Weber regendo, de Hullmandel

Menino prodígio, estudou composição com Michael Haydn e com 12 anos escreveu sua primeira ópera. Com 18 anos, foi apontado *Kapellmeister* de um pequeno teatro em Breslau (atualmente, Wrocław, Polônia). Essa sua primeira experiência como regente e diretor musical foi muito conturbada, pois Weber tentou implementar reformas visando à melhoria da qualidade artística do grupo como: aumento do número de ensaios e ensaios de naipe e gerais, por ele instituídos; demitir ou aposentar músicos antigos que já não conseguiam atender ao nível técnico proposto. Essa proposta de missão provocou uma grande reação popular contrária, pois esses músicos eram já bastante conhecidos da população local. Outra mudança que empreendeu diz respeito à montagem da orquestra, que antes tocava com os sopros posicionados na frente do palco e com as cordas atrás desse grupo. Weber dividiu as cordas e madeiras em duas sessões laterais na frente do palco e colocou os metais e tímpanos ao fundo. Esta medida também foi mal recebida pelo público, que alegava que não conseguia ouvir bem toda orquestra. Weber tentou, junto aos diretores do teatro, fazer uma programação mais arrojada, imaginando que assim pudesse atrair mais público e

trazer ganhos financeiros para o teatro, de modo que pudesse aprofundar as reformas e conceder aumentos salariais aos músicos. Porém, essa sua proposta foi vetada, o que fez com que o compositor partisse para seu novo emprego em Stuttgart. Esse acontecimento em Breslau mostra a preocupação em criar padrões de qualidade nas orquestras alemãs, algo que já fora perseguido e conquistado em Mannheim, por exemplo, há mais de cinco décadas.

Contemporâneo de Weber, Felix Mendelssohn (1809-1847) foi também um grande compositor e regente. Seu estilo empreendedor fez com que a Orquestra do Gewandhaus de Leipzig se tornasse uma das maiores da Alemanha, título até hoje mantido.

Mendelssohn nasceu em Hamburgo, numa família judia de classe alta. Mudou-se para Berlim quando ainda era menino, onde pode estudar música com apoio total de seus pais. Viveu em um ambiente familiar bastante desenvolvido culturalmente. Seu avô, Moses Mendelssohn, era filósofo e escritor e em sua casa havia a tradição de reuniões com a presença de importantes pensadores e escritores da época. Essa vivência fez com que se tornasse um dos poucos músicos de seu tempo com uma cultura geral ampla.

Aos 12 anos já havia composto seis sinfonias com características técnicas refinadas, no estilo Clássico. Dentre suas sinfonias compostas, posteriormente na juventude, destaca-se a *Escocesa*, escrita após empreender viagem à Escócia, em 1829. É uma peça de grande dificuldade técnica, especialmente para violinos e oboés. O último movimento é baseado em uma canção folclórica daquele país. Outra obra de Mendelssohn, escrita sobre impressões da costa da Escócia, é a *Caverna de Fingal*, obra descritiva da natureza do arquipélago das Hébridas. Sinfonia também importante desse período é a *Italiana*, escrita sobre as impressões de sua viagem, em 1830, por Roma, Nápoles e Veneza. Esta é uma obra que

demanda muita agilidade técnica e de articulação das madeiras e virtuosismo das cordas. Para as trompas, a dificuldade se revela por estar escrita em uma região aguda do instrumento. Atualmente, a parte de violino é peça de audição para orquestra, pois em vários trechos pode-se conferir se o instrumentista possui técnica ágil e toca com clareza. O segundo movimento é baseado em uma canção tcheca de peregrino, com a melodia em oitavas escrita para o oboé e fagote. No último movimento *Finale*, escreve uma *saltarello*, uma dança típica de Nápoles. Essa sinfonia poderia ser adjetivada como obra de caráter festivo e muito brilhante.

Mendelssohn realizou várias viagens ao Reino Unido, onde gozava de popularidade e tinha amizade com o Príncipe Albert e a Rainha Vitória¹⁰⁹. Outra obra que compôs inspirado por suas visitas àquele país foi a *Sonhos de uma noite de Verão*, escrevendo a música para essa peça baseada na obra de Shakespeare. A abertura da obra exige um preparo técnico do flautista e seu solo também é peça que, frequentemente, faz parte da lista de excertos para audições de orquestra. A *Marcha Nupcial*, outra parte dessa obra, vem a ser uma das músicas mais executadas em casamentos ao redor do mundo. O seu *Concerto para Violino*, considerado como o primeiro dos grandes concertos românticos para esse instrumento, foi dedicado para o seu *spalla* da Orquestra do Gewandhaus de Leipzig, Ferdinand David.

A história de Mendelssohn evidencia que o período em que viveu nessa cidade do leste da Alemanha foi a sua mais importante fase profissional, uma vez que na cultura dessa comunidade era comum o envolvimento entre a cidade e a orquestra. Seu relacionamento com a cidade e com sua orquestra foi intenso, tendo decidido ali viver até o final de sua vida. Assumiu o cargo de

¹⁰⁹ Em 1871, em memória ao seu falecido marido, o príncipe Albert, a rainha Vitória inaugurou o Royal Albert Hall, grande teatro com 8.000 lugares, espaço em geral utilizado em grandes espetáculos musicais e que sedia o *The Proms*, festival londrino de música clássica, que existe desde 1835, no qual a Osesp se apresentou em 2012.

Kapellmeister da Orquestra do Gewandhaus em agosto de 1835. Lá encontrou uma orquestra de bom nível e estável que já existia há 56 anos. Em pouco tempo, foi bem aceito pelos músicos da orquestra e pelo público da cidade, que assim se refere a ele, conforme a publicação *Allgemeine musikalische Zeitung*, de 1835:

Como de forma justa escrevemos sobre nosso diretor musical da série de concertos de Assinatura [Gewandhaus], que têm sido extraordinariamente frequentados neste ano, sob a direção do Sr. Mendelssohn Bartholdy, sobre cuja competência o entusiasmo da cidade que já era grande antes de sua chegada, agora cresceu ainda mais.¹¹⁰

Em sua programação, fazia questão de executar obras de velhos mestres da música germânica, como Mozart e Beethoven, mas bastante significativo foi o resgate da obra de J.S. Bach, compositor barroco que residiu e trabalhou também em Leipzig. Por não possuir até então um coro profissional ligado às atividades da orquestra, Mendelssohn envolveu os coros amadores da cidade em apresentações de oratórios de sua autoria e de outros, como do próprio Bach, ou em obras como a *Sinfonia n° 9* de Beethoven, o que lhe conferia uma aproximação ainda maior com o público e os habitantes de Leipzig.

Um contemporâneo que escreveu uma biografia de Mendelssohn, Wilhelm Lampadius assim se manifesta:

Ele dirigiu pessoalmente os concertos na Gewandhaus de 1835 a 1841; produzindo nesse tempo um grande número de obras-primas de excelência, com a intenção de conquistar público passo a passo. Ele sabia como utilizar os recursos do lugar perfeitamente na orquestra, com os diletantes e com os cantores dos coros; ele lidava com eles com grande paciência; estimulando e os envolvendo na atividade; e daí obtendo efeitos quase que inigualáveis até então. Ele não se confinou no quase puramente técnico treinamento para os concertos da Gewandhaus, aperfeiçoando toda oportunidade de influenciar o gosto do público; então deve ser dito que, na prática de uma arte, ele desenvolveu uma apreciação de tudo, e deu para a vida do povo de Leipzig um mais alto ideal por meio da pura moral a verdadeira influência estética a qual exercitou sobre eles. Ele fez isso não somente com a sempre

¹¹⁰ Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, 148.

admirável seleção da música a ser executada nos concertos, mas também fazendo despertar, por meio de sua excelente direção da orquestra, um gosto por parte do público por obras dos últimos mestres; como, por exemplo, a "Nona Sinfonia" de Beethoven. Ele cultivou o gosto pelo desenvolvimento histórico da música, mas ele convocou poderosos espíritos do passado para ajudar e deleitar o período presente, e muitas vezes combinou todos os recursos musicais de Leipzig em realizar algumas obras-primas deles.¹¹¹



Fig. 3 - O Gewandhaus de Leipzig: guache de 1836, de autoria de Felix Mendelssohn. (Biblioteca do Congresso, Washington)

A figura acima é uma ilustração do *Gewandhaus*, encontrada na Introdução da obra *Ali Baba*, de Cherubini, executada no primeiro concerto que regeu naquela cidade, pintada pelo próprio Mendelssohn.

¹¹¹ Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, 149.

Mendelssohn realizou mudanças paulatinamente, tendo como objetivo elevar o nível artístico de seu grupo. Conforme citado anteriormente, trouxe para atuar como *spalla* seu amigo de longa data, Ferdinand David¹¹², depois de este passar por um teste de avaliação promovido pela orquestra. Juntos, iniciaram um processo de médio e longo prazo para trazer novos e talentosos músicos para a renovação dos quadros da orquestra: houve uma ampliação nas cordas, que passaram de 8 primeiros violinos, 8 segundos violinos, 4 violas, 3 violoncelos, 3 contrabaixos para 9,8,5,5,4, respectivamente. Mendelssohn procurou melhorar as condições de trabalho dos músicos da *Gewandhaus*, buscando aumentar substancialmente seus ganhos. Quando chegou a Leipzig, observou que os músicos precisavam trabalhar em cafés e outros espaços sociais para complementar sua renda. Ele fala sobre seu papel como administrador com a preocupação sobre as boas condições salariais dos músicos a seu amigo e compositor Ignaz Moscheles, em carta de 1839:

Meu hobby atual é a melhoria de nossa pobre orquestra. Depois de escrever inúmeras cartas, mendigando, e importunando, eu consegui aumentar seus salários em quinhentos thalers; e antes de deixá-los eu desejei conseguir para eles o dobro disso.¹¹³

Mendelssohn também idealizou a criação de um fundo de pensão para ajudar os músicos em caso de necessidade. Em 1842, por exemplo, num concerto beneficente para esse fim, regeu sua obra *Sonhos de uma Noite de Verão* e depois tocou uma sonata de Moscheles para piano a quatro mãos com a participação de Clara Schumann. Aqui também se pode observar o modo ainda diferente

¹¹² Ferdinand David também era compositor e uma de suas obras é o *Concertino para Trombone e Orquestra*, o qual dedicou a Karl Traugott Queisser (1800-1846), que era Primeiro Violista da Orquestra do Gewandhaus e, às vezes, apresentava-se também como Primeiro Trombonista dessa orquestra. Queisser usou um instrumento que foi desenvolvido por um *luthier* de Leipzig, Christian F. Sattler, que combinava no trombone de vara um gatilho que era acionado pela mão esquerda do instrumentista, recurso que viria a facilitar na agilidade técnica e na afinação.

¹¹³ Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, 151.

dos dias de hoje de se elaborar um programa sinfônico, incluindo-se peças de câmara.

Em pouco tempo, conseguiu transformar a *Gewandhaus* em uma das melhores orquestras da Europa. Conquistou o público, seus músicos e soube elaborar uma programação que incluía música de contemporâneos, o que era a tradição de então, mas também iniciou outro costume: o de apresentar obras de compositores das gerações anteriores, como Bach e Beethoven. Criou um círculo virtuoso, completando depois com a instituição do Conservatório de Leipzig. Em sua carta ao Rei da Saxônia, por meio de seu ministro Barão Johann Paul von Falkenstein, Mendelssohn faz um pedido de 20.000 thalers, a fim de destinar essa quantia da herança deixada pelo falecido advogado Heinrich Blümner, para Leipzig sediar uma escola de formação musical, porém com um ensino mais amplo, abrangendo outras disciplinas, não apenas as do mundo musical, pois sua visão era não formar apenas técnicos instrumentistas. Sua visão de futuro e inteligência é ainda mais admirável por causa de sua preocupação, trabalhando com a música como meio de promoção social de jovens de classes menos favorecidas. Nessa carta, assim se manifesta, conforme relata Clive Brown:

(...) "a fundação de uma nova (...) instituição nacional para as artes e ciências" conforme desejo do advogado Blümner. (...) "Leipzig é peculiarmente intitulada a pleitear" instituição como essa (...) "no sentido do que é verdadeiro e genuíno....tem em todas épocas fincado suas raízes profundamente no solo." O fato da música não ser apenas uma "diversão passageira", mas sim uma necessidade "elevada e intelectual" (....)"vários segmentos dessa arte" (...) "de um único ponto de vista, como também o sentido para um mais alto fim", ajudaria a preservar "o genuíno sentido da arte", contrabalançando o meretrício foco na técnica e no sucesso material, "os quais prevalecem nos dias atuais"(....) Ele acreditava que a "oferta dessa instrução seria a melhor maneira de promover toda espécie de avanço moral, assim sendo com a música" A necessidade de uma academia de música era urgente, por causa das mudanças sociais, (...) que fazem com que seja difícil a um jovem músico de origem pobre conseguir instrução (...) conforme escreve Mendelssohn "uma instituição pública, neste momento, seria de vital importância para os professores e também para os alunos; esses últimos que assim conseguiriam os meios para desenvolver as capacidades que de outra maneira continuariam sem se desenvolver e perdidas (...) e que o ensino da música seria o melhor remédio contra a

apatia e o isolamento (...) que hoje em dia exerceria uma ruínosa influência sobre as mentes dos jovens.¹¹⁴

Nessa carta, traça um esboço da estrutura dessa academia de música. O rei aceitou o pedido de Mendelssohn e o conservatório foi estabelecido três anos mais tarde, em 1842. Do corpo docente faziam parte, entre outros, Ignaz Moscheles, Robert Schumann, Joseph Joachin e o próprio Felix Mendelssohn. De acordo com Stanley Sadie, o Conservatório de Leipzig “na segunda metade do século [dezenove] foi sem dúvida o melhor lugar para se estudar música e atraiu especialmente estudantes estrangeiros, britânicos, americanos e do norte da Europa, em particular”¹¹⁵

Mendelssohn é um exemplo de músico com independência financeira, que mesmo vindo de família de posse, poderia viver de seus ganhos como *Kapellmeister* em Leipzig. Tinha uma preocupação com as condições de trabalho, salários que garantissem o sustento dos músicos e suas famílias, com a criação de um fundo de pensão sem a necessidade de recorrer a outros serviços para complementar a renda, de forma a se envolverem mais com a própria instituição. Buscava estabelecer um relacionamento cordial com os músicos e conquistar a simpatia do público, assim como completar o círculo virtuoso em que conseguiu transformar a vida musical em Leipzig, com a fundação do Conservatório e a consequência social desse feito. No período em que esteve à frente da orquestra, Mendelssohn empreendeu a execução da estreia de obras como a *Sinfonia n° 8, A Grande*, de Schubert; *Sinfonias n° 1 e n° 4*, de Schumann; suas próprias obras como a *Sinfonia Escocesa*, *Abertura Ruy Blas* e o *Concerto para Violino*, entre outras.

A boa relação de Mendelssohn se prova pela troca de correspondência entre este maestro e seus músicos, no caso, aqui

¹¹⁴ Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, 160.

¹¹⁵ Stanley Sadie & Alison Lathan, *Music Guide*, 307.

representados por Grenser, um dos mais antigos integrantes do grupo, em uma carta datada de 9 de agosto de 1841. No texto, ele faz uma analogia entre o funcionamento da orquestra e de um exército, também passando a impressão do grande orgulho alemão por essas duas instituições:

Quando você entrou no nosso meio como diretor musical há seis anos, nós mostramos de forma intensa nosso contentamento em sua decisão de aceitar trabalhar conosco e nos colocar no caminho vitorioso do prestígio. (...) A orquestra de Leipzig tem uma posição de honra entre outras instituições da cidade e está gloriosamente gravada na história da música alemã. (...) E como você alcançou este resultado? De que outra forma senão pelos mesmos meios que um grande general emprega para assegurar vitória para si e para seu exército: por meio de sua ousadia, treinamento adequado, manutenção da ordem e da disciplina (...) e inspirando confiança na sabedoria de suas estratégias. (...) Com orquestra com tamanha devoção você assegurou a vitória aqui para a música alemã, e tem exibido um modelo notável para todas as regiões da Alemanha. A pátria mãe agradecerá por isso!¹¹⁶

Seu empenho se mostrou extremamente produtivo, e seu trabalho teve continuidade, pois, até hoje, a Orquestra do Gewandhaus é uma das mais importantes do mundo, mostrando sua importância junto à população de sua cidade. Sua influência vai além da esfera cultural. Como exemplo, pode-se citar Kurt Masur, seu 17º *Kapellmeister*, que liderou uma importante passeata em Leipzig, com 70 mil pessoas da antiga República Democrática Alemã, pela queda do Muro de Berlim e unificação alemã. Esse fato se deu no dia da queda do muro, em 9 de outubro de 1989, e estando presente o maestro Masur, figura conhecida da população e das autoridades daquele país, impediu que a polícia reagisse atirando. O *Gewandhaus* serviu como quartel general da resistência popular..¹¹⁷

¹¹⁶ Brown, *A Portrait of Mendelssohn*, 153-4.

¹¹⁷ <http://www.spiegel.de/international/germany/interview-with-conductor-kurt-masur-the-spirit-of-1989-has-been-exhausted-a-721851.html> (acessado em 22 de agosto de 2013).

Johannes Brahms (1833-1897), natural de Hamburgo, outro sinfonista significativo e contemporâneo de Mendelssohn, é um compositor:

(...) ao mesmo tempo clássico e romântico, e suas obras constituem uma grande conexão na evolução da música germânica. Ele estabeleceu o balanço entre Beethoven, o compositor clássico que se tornou romântico, e Schumann, o romântico que tentou em vão ser clássico. Um conservador do norte e luterano devoto, sua inclinação era pela ordem e pela estrita forma.¹¹⁸

Brahms não se sentia confortável escrevendo música sinfônica, porém conseguiu o que poucos de seus contemporâneos almejavam: transformar-se em *sinfonista*. Segundo Lang, “enquanto Schubert era capaz de navegar luxuriamente nos desafios ‘sinfônicos’, não se intimidando pelas consequências de sua vastidão, Chopin e Schumann não conseguiram copiá-lo e Mendelssohn virtualmente tinha medo de encará-los”¹¹⁹. Alfred Einstein complementa essa opinião quando diz que “Beethoven trouxe seu trabalho a tal perfeição que os sucessores não tinham alternativa a não ser imitá-lo ou se desviar dele”¹²⁰.

Os compositores daquela época se viam em conflito entre a forma, a estrutura aperfeiçoada por Haydn e Beethoven e as novas características em se expressar, especialmente por meio de ricas melodias. Temperley observa que:

(...) os conservadores românticos nutriam uma doença oculta da preferência pela melodia, e descobriram ser duro esconder sua falta de interesse genuíno no aspecto ‘sinfônico’ de seus trabalhos. Aparentemente esse aspecto ‘sinfônico’, que envolve desafio, conflito e batalha, por isso diríamos que nas sinfonias de Mendelssohn e Schumann nenhuma batalha foi travada”. “Da mesma maneira que Beethoven, ele domesticou os impulsos líricos e românticos que prevaleciam no mundo musical em qual cresceu e viveu, e os forçou a se inserir nos métodos de outra era – métodos ‘sinfônicos’, que eram pouco compatíveis ao estilo da metade do século XIX.

¹¹⁸ Hindley, *The Larousse Encyclopedia of Music*. 325

¹¹⁹ Paul Henry Lang. *Music in Western Civilization* (New York: W.W. Norton&Company, 1941), 747.

¹²⁰ Alfred Einstein. *Music in the Romantic Era* (New York: Norton&Company, 1947), 124-32.

O conflito resultante [disso], o qual Brahms resolveu pela força de sua personalidade, faz dele o único verdadeiro herdeiro sinfônico de Beethoven¹²¹.

A produção sinfônica de Brahms consiste em: *Sinfonias n.ºs 1, 2, 3 e 4*; *Serenatas n.ºs 1 e 2*; aberturas *Festival Acadêmico* e *Trágica*; parte das *21 Danças Húngaras*; *Variações sobre um tema de Haydn*. Seus concertos são majestosas obras sinfônicas, como, por exemplo, o *Concerto para piano n.º 2* e o *Concerto para violino* que têm uma escrita orquestral grandiosa, com longas e densas introduções. No segundo movimento do concerto para violino, Brahms inicia com um coral para madeiras e trompas, seguido de longo solo melancólico e poético para oboé, repetido na recapitulação. O violino, às vezes, parece estar em segundo plano, se comparado ao oboé, nesse movimento específico. Escreveu também mais um concerto para piano e outro duplo para violino e violoncelo.

Brahms relacionou-se intensamente com a Filarmônica de Viena, fazendo grande sucesso, solando ao piano seu *Concerto n.º 2* e, em estreias de suas obras como as *Variações sobre um tema de Haydn*, em 1873. Porém, sua primeira experiência com aquela orquestra foi um tanto atribulada, quando os músicos se recusaram a tocar sua *Serenata n.º 1*, provocando uma forte reação do maestro Desoff, que “perdendo o controle emocional, bateu na partitura com a batuta e partiu furioso”¹²². Mais tarde, Brahms escreveu uma carta à orquestra, amainando o temperamento de seus integrantes, dizendo:

Vocês rejeitaram minha obra e eu só posso lhes dizer: se vocês querem fazer comparações entre mim e Beethoven, deixo claro que esse elevado nível [da obra de Beethoven] jamais será alcançado novamente. Mas meu trabalho é o produto da minha melhor convicção artística. Talvez vocês cheguem à conclusão que não será totalmente sem valor minha obra ser tocada por vocês.

¹²¹ Temperley, Nicholas. “Symphony”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London, 1980), vol. 18, 454-457.

¹²² Gartenberg, *Mahler*, 96.

Em suas sinfonias, explora a sonoridade e o colorido dos sopros. Era um apreciador dos timbres do oboé, da clarineta e da trompa, em especial, como se pode observar nos amplos solos das *Sinfonias nº 1 e nº 2*. No segundo movimento da *Sinfonia nº 1*, Brahms escreve um complexo diálogo sincopado entre oboé e clarineta, enquanto as cordas dão a cabeça do tempo de forma sutil. As cordas, em suas obras sinfônicas, são demandadas em sua sonoridade espessa, com grande pressão do arco sobre as cordas, produzida em toda sua extensão, com caráter *sostenuto*, característica germânica observada também nas obras de Schumann, Bruckner, Mahler, Wagner e Richard Strauss.

Anton Bruckner (1824- 1896), natural de Linz, organista e professor no Conservatório de Viena foi essencialmente um sinfonista, compondo oito sinfonias e dando início à de nº 9, quando veio a falecer. Analisando a estrutura dessas obras, pode-se afirmar que são versões expandidas das sinfonias de Beethoven, porém com repetições por vezes cansativas.

Enquanto Bruckner obtém pouco benefício do exemplo de Wagner na evolução harmônica de suas obras, suas sinfonias constituem uma espécie de resposta orquestral ao drama wagneriano. A semelhança não é simplesmente sobre a proporção em si, mas pela majestosa afinidade de temas com os de Wagner. Mais ainda existe algo de wagneriano na orquestração de Bruckner; ele emprestou alguns métodos de seu contemporâneo e foi habilidoso ao dar uma certa profundidade individual às suas partituras orquestrais.¹²³

Em suas obras, como anteriormente se comentou sobre Brahms, as cordas, em especial, têm uma escrita que demanda o uso de toda extensão do arco, para se produzir uma sonoridade *esticada*, podendo atender à ideia de sonoridade desse compositor. Os metais são grandes protagonistas de suas sinfonias, sendo que sua obra expõe sobremaneira os trompetes, as trompas, os trombones e as tubas, que já à época haviam se desenvolvido e puderam se

¹²³Hindley, *The Larousse Encyclopedia of Music*, 329.

expressar mais como solistas dentro do vasto contingente de músicos proposto na partitura de Bruckner. Suas sinfonias mais importantes e mais executadas são a nº 4, *Romântica* e a nº 7.

Neste trabalho, estamos abordando, primordialmente, a música sinfônica e instrumental, tendo em vista sua importância para a constituição da orquestra. Desse modo, não estamos abordando a ópera, em que a participação da orquestra não fica em evidência. Porém, a música de Wagner, um compositor essencialmente operístico, merece ser citada por causa de sua influência sobre a música de seus contemporâneos, como Richard Strauss e Mahler, cujas criações apresentam grandiosa instrumentação, inclusive sobre a música de brasileiros, como Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno. Segundo Wagner, conforme declara em seu livro *Ópera e Drama*:

(...) a música deve servir ao drama. A grande massa orquestral empregada não viria a conflitar com sua intenção. A orquestra wagneriana de alguma forma toma o lugar do antigo coro do drama da Grécia clássica, na medida em que explica e comenta enquanto o drama se desenvolve (...) em qual ele cria uma atmosfera mágica, quando frequentemente duplica as partes [dos instrumentos tocando em uníssono], ele cria a impressão de profundidade.¹²⁴

A orquestra, a partir da metade do século XIX, experimentou grandes transformações. Vários instrumentos começaram a ser incluídos na orquestração pelos compositores e os já existentes, em especial os das cordas, tiveram sua seção com aumento do número de integrantes principalmente para buscar o equilíbrio de volume sonoro frente aos mais numerosos e potentes instrumentos de sopro modernos incorporados ao grupo e para se adaptarem ao aumento das dimensões dos teatros e salas de concerto. Os novos teatros¹²⁵

¹²⁴ Ibid., 325.

¹²⁵ Em 1868, foi inaugurada a nova casa de ópera em Leipzig, o *Neues Theater* e, em 1884, o *Neues Gewandhaus*, a nova sala de concertos da orquestra de Leipzig.

para ópera e concerto passaram a ser construídos com dimensões maiores, para atender a um crescente público, decorrente da intensa urbanização. Os compositores também participaram desse processo, escrevendo obras mais difíceis tecnicamente, em todas as tonalidades e que expandiam o registro, especialmente do agudo. Como exemplo, podemos citar o caso dos clarinetes, cujo naipe trouxe a inclusão do clarinete-baixo, também conhecido como clarone, e a requinta, pequeno clarinete, agudo e com som mais estridente.

Para solucionar problemas de afinação ou que impedissem o executante de alcançar maior velocidade de digitação e clareza, fabricantes de instrumentos desenvolveram mecanismos complexos. Enfim, a modernização dos instrumentos de sopro e também dos tímpanos envolveu vários “atores” no processo, como os instrumentistas (profissionais e amadores), os fabricantes, os compositores e os maestros, e foi impulsionado, em grande parte, pelo avanço tecnológico aplicado aos processos de fabricação desses, reflexo da Revolução Industrial¹²⁶. De acordo com o prof. Edmund Bowles:

Durante o século XIX, a tecnologia mecânica se desenvolveu grandemente por causa, entre outras influências, da disseminação da educação, o crescimento e demanda da indústria, e a disponibilidade dos fortes metais ferrosos. Por volta de 1830, ferro fundido ou forjado se tornou a matéria básica usada por mecânicos e engenheiros para vários propósitos. Ao mesmo tempo, os equipamentos mecânicos modernos se desenvolveram,

Ambos foram destruídos por bombardeios ao final da Segunda Guerra Mundial. O *Neues Gewandhaus* teve uma cópia fiel, construída para ser a sede da Sinfônica de Boston, em 1900, e tem a capacidade de acomodar 2.625 pessoas. A sala de concertos da Filarmônica de Viena, *Musikverein*, foi construída em 1870, com capacidade para 2.854 pessoas. A Ópera de Viena foi inaugurada em 1869 e acomoda 2.100 pessoas. Outra sala de concertos de grande prestígio na Europa é a Concertgebouw, de Amsterdã. Foi projetada pelo arquiteto, Adolf Leonard Gendt, que utilizou a *Neues Gewandhaus* de Leipzig como modelo. Inaugurada em 1888, acomoda aproximadamente 2.000 pessoas.

¹²⁶ De acordo com Edward Burns “Tanto quanto é possível reduzi-la a uma fórmula sintética, pode-se dizer que a Revolução Industrial compreendeu: 1) a mecanização da indústria e da agricultura; 2) a aplicação da força motriz à indústria; 3) o desenvolvimento do sistema fabril; 4) um aceleração dos transportes e das comunicações; e 5) um considerável acréscimo do controle capitalista sobre quase todos os ramos da atividade econômica.” Edward McNall Burns, *História da Civilização Ocidental*. (Porto Alegre: Editora Globo, 1977), vol. II, 661.

juntamente com as máquinas-ferramentas, produzindo protótipos da maioria das ferramentas em uso hoje em dia. O aço de alta resistência e barato se tornou disponível, graças à revolução metalúrgica propiciada, em 1850, por dois inventores, Henry Bessemer e William Siemens. (...) Entre outros desenvolvimentos na manufatura durante aquele período estão as ligas de zinco e cobre (...) a produção de resistentes molas de aço, o uso do níquel em componentes [para peças deslizantes, como pistões], a galvanoplastia, e o desenvolvimento das técnicas de solda. (...) O período entre 1810-1880, também foi de grande vitalidade, inovação e mudança na fabricação de instrumentos musicais.¹²⁷

Nos instrumentos da família das madeiras, as novas tecnologias propiciaram acriação e a produção de novas chaves, alavancas, eixos, molas planas e em forma de agulha e mesmo a construção dos corpos dos instrumentos, como a flauta, que, mesmo sendo do grupo das madeiras, passou então a ser feita de metal. O grande desenvolvimento da flauta se deu quando Theobald Boehm¹²⁸ começou a realizar pesquisas para solucionar problemas de afinação e de restrição do volume do instrumento e instabilidade entre as três oitavas, rearranjando os furos e os redimensionando. Criou, em 1832, um mecanismo que consistia em anéis posicionados sobre os furos, então com diâmetro maior no corpo de madeira, onde se posicionavam os dedos. Esses anéis estavam ligados a hastes fixadas aos eixos, que, por sua vez, estavam fixados em pequenos pilares cravados no corpo de madeira do instrumento, os quais acionavam outras chaves quando o músico movimentava os dedos, além do fechamento do orifício, o que permitia produzir as demais notas da escala cromática. Essa solução técnica facilitou a digitação, dispensando o instrumentista do uso de posições que comprometiam a qualidade sonora e a afinação. Outras chaves, distantes dos dedos, como as localizadas nos extremos do corpo do instrumento, agora

¹²⁷ <http://www.cosmosclub.org/web/journals/1999/bowles.html> (acessado em 8 de outubro de 2014).

¹²⁸ Theobald Boehm (1794-1881) foi flautista da Corte da Baviera. Filho de um joalheiro, Boehm aprendeu esse ofício com seu pai e desenvolveu habilidades do manuseio de materiais e de mecanismos. Entretanto, ganhou notoriedade como inovador na fabricação de instrumentos de madeira. Teve importante carreira como solista e compositor de obras para seu instrumento.

poderiam ser acionadas por meio de alavancas. Porém, as alterações realizadas por Boehm não pararam por aqui. Insatisfeito com sonoridade e acústica do instrumento, o que também vinha a afetar a afinação, resolveu fazer alterações radicais na flauta, construindo seu corpo em forma cilíndrica - diferente do corpo cônico até então usado -, e utilizando metal, ao invés da madeira. A flauta desenvolvida por Boehm logo foi adotada pelos franceses, notadamente, pelas mãos de Louis Duros, que havia assumido, em 1860, a cadeira de professor de flauta do Conservatório de Paris. Na França, essa flauta sofreu pequenas modificações e veio a se tornar o instrumento hegemônico em uso. A flauta, a partir de então, ganhou a atenção de vários compositores, que escreveram para esse instrumento não só peças de solo e câmara, mas também na literatura orquestral, fazendo com que a flauta viesse a se tornar um dos mais importantes protagonistas da música sinfônica das próximas décadas, em especial, nas obras de Debussy e Ravel.

O oboé, sem mudanças em seu corpo e mecanismo desde o século XVII, sofreu modificações inovadoras em 1852, realizadas por germânicos como o oboísta Joseph Sellner e o fabricante de instrumentos Stefan Koch, que criaram mecanismo baseado em chaves e alavancas sustentadas por eixos, as quais permitiam acionar chaves em toda extensão do corpo do instrumento, aumentando assim a tessitura, com a adição de chaves para notas mais graves e outras que abriam registros para os agudos, que ficou conhecido como "oboé de 13 chaves". Outras modificações foram implantadas naquele instrumento por Golde, Baumgärtel, Hayek e, por fim, Zuleger¹²⁹. Esses modelos eram feitos debuxo, madeira mais clara e menos densa que o ébano, com peças metálicas de latão, foram utilizados até o início do século XX, quando o oboé francês, desenvolvido por Triébert, especialmente o modelo *Triébert 6*,

¹²⁹ Este tipo de instrumento ainda é hoje usado somente pelos oboístas da Filarmônica de Viena, por questões de manutenção de uma tradição.

aperfeiçoado, posteriormente, por Gillet e Lorée, dando surgimento ao oboé *Modelo Conservatoire*¹³⁰, se tornou hegemônico. Esses oboés franceses eram feitos de ébano ou grenadilha e com chaves em metal claro.

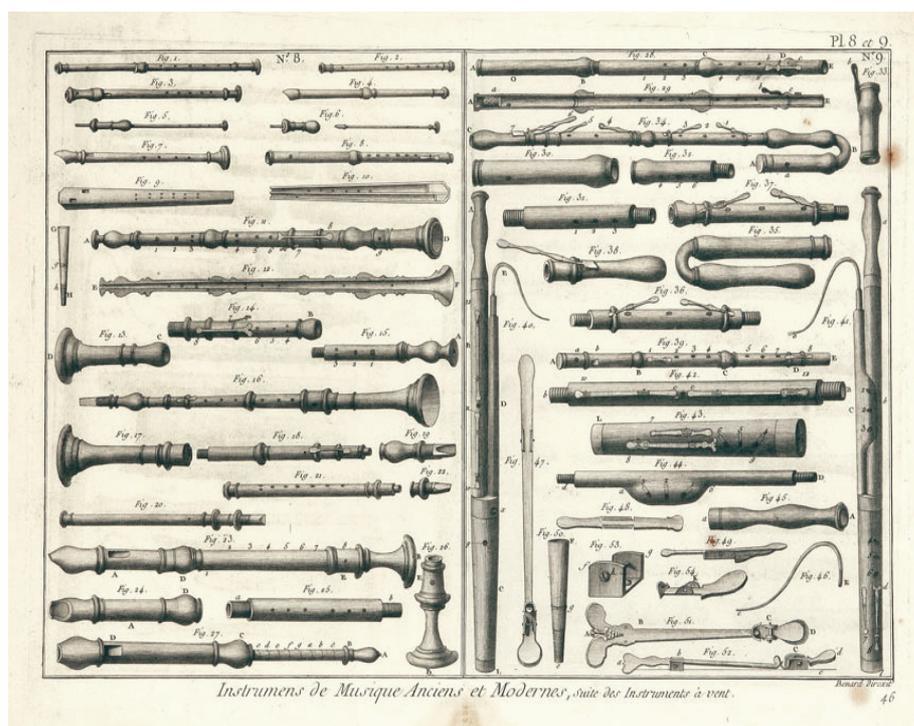


Fig.04 - Instrumentos da família das madeiras. Enciclopédia de Denis Diderot, 1756.¹³¹

O clarinete tinha sofrido poucas intervenções em seu aperfeiçoamento técnico/mecânico desde que foi inventado, no século XVIII, por Johann Denner, em Nüremberg. As inovações vieram por volta de 1812, realizadas por Ivan Müller¹³², e que ampliou o número

¹³⁰ Levou esse nome porque foi adotado como modelo oficial de oboé em 1881, pelo Conservatório de Paris.

¹³¹ <https://www.theantiquarium.com/denis-diderot/> (acessado em 15 de outubro de 2014).

¹³² Müller (1786-1854), clarinetista nascido em Reval, que hoje faz parte da Estônia. Foi músico camerista em São Petersburgo e, mais tarde, partiu para trabalhar, tocando, principalmente, corno de basseto em Berlin, Dresden e Leipzig. Seu clarinete de 13 chaves, que com as inovações poderia ser executado em várias tonalidades, foi apresentado aos professores do Conservatório de Paris, mas seu

de chaves de seis para 13 e fez uso de sapatilhas especiais, revestidas de couro ou tripa com enchimento de lã, que propiciavam uma vedação de boa qualidade dos orifícios que produziam notas específicas, combinadas às novas chaves e alavancas fixadas em eixos. Também inventou, em 1817, a abraçadeira de metal com dois parafusos, peça que prende a palheta na boquilha, em vez do cordão têxtil usado à época. Entre os anos de 1839 e 1843, Klosé¹³³ e o fabricante Auguste Buffet desenvolveram o clarinete com mecanismo inspirado no sistema criado por Boehm para a flauta, o uso de molas fixadas ao eixo em forma de agulhas e com chaves, facilitando a agilidade técnica, evitando, assim, ter de deslizar os dedos de uma chave à outra ou utilizar posições “cruzadas”. Além do mecanismo, houve mudanças na construção do corpo do instrumento e da boquilha, com a subsequente adaptação necessária das palhetas. O clarinete passou a ser feito de madeiras mais densas, como o ébano, que também suportava a fixação dos mecanismos com colunetas rosqueadas ao corpo do instrumento.

O desenvolvimento do fagote seguiu dois caminhos completamente distintos na França e na Alemanha. Na França, o instrumento sofreu algumas modificações em seu corpo e mecanismos promovidas por vários fabricantes de Paris, como Triébert, Savary, Jancout e Buffet. Por volta da segunda metade do século XIX, seu mecanismo já contava com 19 chaves e seu corpo de madeira sofreu intervenções que vieram a proporcionar melhorias na sonoridade e afinação em todos os registros. Sua versão mais avançada foi desenvolvida pelo fabricante Buffet-Crampon. O desenvolvimento do fagote na Alemanha se deu por meio de Carl

uso foi rejeitado, porque esses preferiram usar instrumentos restritos a uma tonalidade, pois acreditavam que apresentassem uma maior riqueza de timbres.

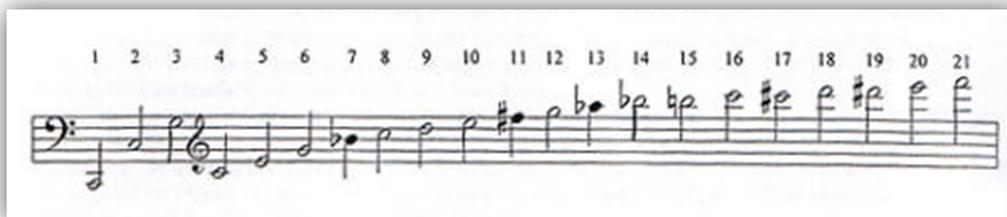
¹³³ Hyacinthe Eléonore Klosé (1808-1880) foi professor no Conservatório de Paris. Compositor, é autor do *Méthode Complète de Clarinette*.

Almenraeder, em 1825, que, juntamente com Gottfried Weber¹³⁴, havia estudado, profundamente, a acústica do fagote, implementando uma mudança radical na construção do corpo do instrumento, reposicionando, duplicando alguns furos e aumentando o número de chaves para o total de 17. Em 1831, Almenraeder fundou com seu colega Johann Adam Heckel uma fábrica que, após a morte de Almenraeder, deu continuidade à construção de fagotes pelas próximas gerações Heckel, constituindo-se como a mais importante marca da atualidade, sendo que o sistema alemão leva seu nome, o qual se distingue do *bassoon* francês, instrumento que preservava a antiga sonoridade anasalada, ainda usado na França até o final do século XX, quando foi sendo substituído gradualmente pelo sistema Heckel, até deixar de ser usado.

Até o início do século XIX, os instrumentos do grupo dos metais ainda eram utilizados de forma limitada na escrita musical. A deficiência técnica dos mesmos tornava possível aos compositores o uso desses somente em algumas partes de movimentos, restringindo a uma tonalidade e escrevendo notas que pertencessem à série harmônica¹³⁵ da tonalidade escolhida.

¹³⁴ Gottfried Weber (1779-1839), fagotista, compositor, teórico da música, advogado e físico, especialista em acústica. Seus trabalhos foram publicados na revista *Cäcilia*, especializada na crítica e na vida musical. Seus artigos sobre acústica ganharam notoriedade.

¹³⁵ A série harmônica se inicia com a nota fundamental do instrumento. Se o instrumento for em Dó, por exemplo, a fundamental (ou tônica) seria o Dó mais grave alcançado; a próxima nota produzida seria o primeiro harmônico, uma oitava mais aguda que a fundamental; o segundo harmônico seria uma quinta justa acima do primeiro harmônico; o terceiro harmônico seria uma oitava acima do primeiro harmônico; a sequência seria como um acorde de sétima menor sobre o terceiro harmônico. Ainda há prosseguimento da sequência, mas seria raro que um instrumentista daquela época necessitasse utilizá-lo.



Uma grande inovação, na construção dos metais, ocorreu na Alemanha, realizada por Heinrich Stölzel, em 1814¹³⁶, com a invenção das válvulas¹³⁷, feito que possibilitou aos instrumentistas tocar a escala cromática em toda sua tessitura.

Houve outras invenções para esses instrumentos, como um sistema de chaves - similar ao usado em clarinetes e fagotes -, como o ophicleide, que fora usado por Berlioz na *Sinfonia Fantástica*, e por Mendelssohn, na abertura *Sonho de uma Noite de Verão*, porém seu uso foi eclipsado pela adoção da tuba como representante mais grave do grupo dos metais, a qual era tocada com o sistema de válvulas, desenvolvida nas oficinas de Wilhelm Wieprecht¹³⁸ e Johann Gottfried Moritz, em Berlim. Os trombones de válvulas tiveram uma grande aceitação, porém seu uso maior se concentrou nas bandas, sendo que, nas orquestras, a preferência se mostrou pelo trombone de

¹³⁶ De acordo com Anthony Baines, Stölzel, trompista da orquestra do Príncipe von Pless, começou a exibir a nova trompa em uma apresentação sua em Leipzig, em 1817. Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*. (New York: Dover Publications, Inc, 1993), 207.

¹³⁷ Há dois tipos de válvulas, a de sistema rotatório e a de pistão, sendo que esta última é mais popular nos Estados Unidos e em países que sofreram influência da escola americana. O trompete de válvula rotatória, conhecido no meio sinfônico como "trompete alemão", é também utilizado por músicos que, tradicionalmente, tocam com o sistema de pistão quando executam, em especial, obras do século XVIII e XIX, ou mesmo Bruckner e Strauss, por sua sonoridade menos "brilhante ou penetrante", para não provocar um desequilíbrio de volume entre esses instrumentos e as sessões das cordas e das madeiras.

¹³⁸ Wilhelm Wieprecht (1802-1872), trombonista, compositor e maestro. De uma geração de músicos profissionais, foi importante trombonista na região de Leipzig e um dos mais importantes maestros e organizadores de bandas da Alemanha, desenvolvendo a tradição desse tipo de formação naquele país, sendo seu trabalho reconhecido por sua alta qualidade, inclusive por Hector Berlioz.

vara, que também sofreu alterações em seu desenho, assim como a introdução de chaves e outros mecanismos que vieram a auxiliar na busca de agilidade técnica e melhorias que propiciaram estabilidade da afinação. Várias outras modificações se deram a partir de então na confecção de bocais e na construção do corpo dos instrumentos de metal e de suas diversas tubulações, que vieram a possibilitar aos instrumentistas alcançar melhor sonoridade, afinação, aumento do registro e maior agilidade técnica.

No século XVII, a orquestra somente utilizava os tímpanos, com sua função de definição rítmica e também apoio harmônico, pois esses instrumentos tinham altura (afinação) definida. Eram combinados com os trompetes, adicionando a esses uma sonoridade mais grave ao brilho metálico por eles produzido. Por poucas vezes, usou-se também o triângulo e assim transcorreu até a metade do século XIX, momento em que essa seção sofreu grande ampliação. O tímpano passou a ter um uso particular, já dissociado dos trompetes. De acordo com Lynne Cagné:

(...) em Beethoven, o tímpano serviu para controlar o ritmo da orquestra, para impor ordem, ou para surpreender com solos rítmicos, como na cena da tempestade no campo, em sua Sinfonia nº 6, *Pastoral*. Brahms, no entanto, se concentrou no colorido sonoro [do instrumento]: sua escrita para tímpano trabalhava em torno da harmonia dos acordes, servindo, por exemplo, como suporte para os solistas da orquestra.¹³⁹

Por volta do final do século XIX, ocorreu a invenção dos tímpanos a pedal que viabilizaram mudanças nas afinações desses instrumentos com rapidez. A percussão também ganhou importância repentina, com uso de diversos instrumentos, muitos dos quais com afinação definida, que geralmente têm função harmônica e melódica, e outros sem afinação definida, com função mais especificamente rítmica. De todo modo, o uso desses dois tipos traz uma textura e um colorido sonoro especial à música em que é empregado. Pode-se

¹³⁹ Gagné, Lynne. *A Short History of Orchestral Percussion*. <http://www.scena.org/lsm/sm9-3/histoire-en.htm> (acessado em 10 de dezembro de 2012).

observar, nas obras grandiosas de Hector Berlioz, que, em geral, o compositor solicitava dois músicos tocando 8 tímpanos de afinações distintas. Em sua *Sinfonia Fantástica*, obra composta em 1830, por exemplo, também adiciona à partitura pratos, bombos, tambor militar e sinos tubulares. Muitos compositores incorporavam em suas partituras instrumentos de percussão usados na música popular e folclórica de seus países (como Manuel de Falla, que solicita castanholas e pandeiro; ou Villa-Lobos, o reco-reco e tantos outros instrumentos de percussão típicos brasileiros como o caxambu, a cuica e o tambu).

No início do século XX, a seção de percussão ampliou-se sobremaneira “onde uma vez a percussão foi definida pela necessidade de certo ‘toque’ em certo momento, e encontrou-se sendo usada para criar texturas impressionistas e propiciar maissonoridades complexas e obscuras. Os vienenses eram bastante entusiastas no uso de novas ideias percussivas (...) como Webern (*Cinco peças para Orquestra, Op. 10*); e Berg (a primeira da *Três Peças para Orquestra, Op. 6*).”¹⁴⁰. O papel de protagonista da percussão em obras como a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, com a liderança do tímpano em grande parte da obra, em especial, na *Danse Sacrale*, ao final da segunda parte. Stravinsky faz uso de fórmulas de compassos complexos; não é, necessariamente, uma peça de dificuldade técnica no quesito do virtuosismo, mas sim uma atenção grande ao ritmo e à regência, no controle da afinação e da dinâmica, pois escreve para os sopros nos extremos dos registros grave e agudo. As cordas também exercem um efeito mais “percussivo” que melódico. A instrumentação da percussão seria a seguinte: 5 tímpanos (com a execução de dois músicos), guiro (reco-reco), tam-tam, crotales, triângulo, gongo, bumbo (ou *gran cassa*) e pandeiro. É importante aqui citar o piano, instrumento pertencente ao

¹⁴⁰ Ibid.

da percussão, que também sentiu grande modernização e passou a fazer parte da paleta orquestral do século XX, em especial nas obras de Stravinsky. O órgão, após séculos de desenvolvimento, atingiu, por volta do século XX, um nível alto de possibilidade de expressão e de sofisticação técnica, voltou a participar, eventualmente, da escrita orquestral, em peças como a *Sinfonia Órgão*, de Saint-Saëns, *Assim falava Zarathustra*, de Richard Strauss e na *Missa Glagolítica*, de Leos Janáček.

Outro instrumento essencial à música sinfônica, incorporado no século XIX, foi a harpa. As harpas ocidentais se diferenciam das harpas da antiguidade por sua coluna frontal ligada ao braço de suporte das cordas e de sua caixa de ressonância. Por causa de sua limitação técnica, que a impedia de ser tocada em várias tonalidades, seu repertório permaneceu restrito por muito tempo. Somente em 1720 foi criado um mecanismo de ganchos acionados por pedais, que faziam com que a harpa produzisse uma alteração de meio tom em cada corda. Esse mecanismo, criado por Jacob Hochbrucker, na Baviera, foi chamado de "ação-simples". A harpa, a partir de então, começou a ganhar atenção maior de compositores e ganhou popularidade, especialmente nas cortes; sendo, inclusive, tocada por Maria Antonieta, da França. Fazem parte do repertório daquela época os concertos escritos por Haendel, Carl Ditters von Dittersdorf, Carl Reineck e o *Concerto para Flauta e Harpa*, de Wolfgang A. Mozart.¹⁴¹

Contudo, a harpa ainda apresentava séria restrição para abranger todas as tonalidades; em 1810, Sebastian Érard, redesenhou o sistema elaborado por dois belgas, George e Jacques-Georges Cousineau, aperfeiçoando-o e incorporando sete pedais, obtendo assim, três alturas diferentes para cada corda, ou seja: a nota real, meio tom abaixo e meio tom acima. Desde então,

¹⁴¹ Essa obra, K. 299 foi escrita em Paris, em 1778, sendo uma encomenda do Duque de Guines, flautista, para tocar com sua filha harpista. Foi a única obra de Mozart composta para harpa.

houve pequenas alterações que modernizaram esse sistema, agora conhecido como “ação dupla”, que continua em uso até hoje em dia.

A harpa começou a participar efetivamente da orquestra em obras como a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, nos balés *Quebra Nozes* e *Lago dos Cisnes*, de Tchaicovsky e, principalmente, no repertório do século XX, como no *Concerto para Orquestra*, de Bartók, *Don Juan*, de Richard Strauss e na música francesa, em especial, nas composições de Debussy, Fauré e Ravel.

Esse instrumento apresenta características de timbre e outros efeitos sonoros que poderiam ser descritos com os seguintes adjetivos: gentileza do som, brilho (*glittering*), clareza e transparência de cristal (*crystal clear*), borbulhante (*splashing*), fluído ou fluente (*flowing*), *glissando*¹⁴². A harpa possui uma grande ressonância, que pode perdurar por mais de um segundo, dependendo do registro tocado, grave, médio ou agudo, o que proporciona a impressão de eco.

Poderíamos traçar uma linha cronológica e posicionando as sessões que fazem parte da orquestra, de acordo com sua importância, na seguinte ordem: século XVII, cordas, acompanhadas das madeiras em segundo plano; século XVIII, cordas e madeiras, ganhando importância; século XIX, cordas, madeiras, metais e tímpanos, ganhando importância a partir de 1850; século XX, denotando importância equilibrada entre as sessões; no entanto, registrou-se o surgimento e o emprego de vários instrumentos de percussão, constituindo a “novidade” para os compositores.

¹⁴² Palavra de origem italiana do verbo deslizar, escorregar. Consiste em um efeito sonoro, alcançado, por exemplo, ao violino, por meio do deslizamento do dedo sobre corda, fazendo com que o intervalo entre as duas notas, determinado pelo compositor, seja preenchido por frações de semitons ou tons. Em alguns instrumentos de sopro, como o clarinete, o *glissando* é conseguido através do deslizamento e abertura lenta dos dedos sobre as chaves.

No final do século XIX, desponta a figura Gustav Mahler (1860-1911). Nascido na região da antiga Boêmia, parte do então Império Austro-Húngaro, é um compositor que ilustra o surgimento de um personagem central no desenvolvimento de todo o complexo de uma orquestra sinfônica. Sua principal ocupação já seria a de regente, sendo compositor no tempo livre de que dispunha, em especial durante as férias. Sua atuação também foi marcante como administrador, reorganizador de orquestras, em seu sentido amplo. Trabalhou com duas grandes orquestras, as Filarmônicas de Viena e de Nova York, implantando, particularmente, nesta última, padrões de qualidade e dinâmica de trabalho que viriam a refletir nas próximas gerações de músicos e de administradores artísticos daquele país.

Mahler e Mendelssohn são personagens muito semelhantes, embora Mendelssohn colocasse a carreira de compositor à frente de outras ocupações que exercia; ambos eram judeus convertidos ao catolicismo¹⁴³ e foram empreendedores, profundamente envolvidos com suas orquestras, sobretudo na busca pela qualidade. Mahler, em Viena, não teve a mesma sorte de contar com o apoio da orquestra e da sociedade como, no caso, seu colega Mendelssohn em Leipzig.

Contudo, seria importante antes mostrar um pouco como era Viena antes de Mahler retornar à cidade onde estudou para assumir a direção da Ópera. Em 1848, houve a queda do influente Príncipe von Metternich, Ministro das Relações Exteriores da Áustria (personagem já abordado anteriormente nesta tese), reflexo de sublevações políticas que aconteceram em vários países europeus durante um ano, conduzidas principalmente pela crescente burguesia e por causa da disseminação de valores e ideias como o liberalismo, socialismo e

¹⁴³ Para poder ocupar a posição de diretor da Ópera da Corte de Viena, um cargo "imperial", segundo a lei vigente no Império Austro-Húngaro, o postulante a este cargo não poderia ser judeu; deveria ser católico. Mahler não era um devoto, ou praticante do judaísmo, o que facilitou sua conversão.

nacionalismo. Uma das consequências disso foi a formação do Império Austro-Húngaro em 1867, após acordo entre as nobrezas da Áustria e Hungria. Dez anos antes, o Imperador Franz Joseph I, por meio de decreto, promoveu uma grande reurbanização em Viena, destruindo estruturas antigas e realizando a construção da Ringstrasse, grande anel viário que circunda o centro vienense, onde se localizavam importantes edificações e construindo outras novas, intentando mostrar a grandiosidade e a glória do Império dos Habsburgos. De acordo com Egon Gartenberg:

A década entre 1860 e 1870 viu o florescer de Viena como uma metrópole. Os muros medievais foram derrubados e edifícios monumentais – a casa de ópera entre eles – surgiram no novo boulevard, O Anel [Ringstrasse], em seu luxuriante esplendor, assim como o *Musikverein*, somente um quarteirão distante do Anel.¹⁴⁴

Mahler foi contratado como diretor artístico da Ópera Real e Imperial de Viena em 1897, pouco se importando com as relações de ordem pessoal; porém, imerso completamente nas atividades daquela instituição. De acordo com Michael Kennedy:

Desde o dia em que tomou posse em seu cargo, Mahler malquistou-se com a Viena musical. "Como homem, estou disposto a fazer toda e qualquer concessão possível (...) mas como músico não faço nenhuma. Outros diretores cuidam de suas carreiras pessoais e negligenciam o teatro. Eu negligencio meus interesses e cuido do teatro."¹⁴⁵

Mahler procurou disciplinar todas as atividades na Ópera, cuidando de detalhes de iluminação, figurino, entre outros e aumentando o número de ensaios. Não aceitava desculpas para faltas ou envio de substitutos aos ensaios, hábito então corrente entre os instrumentistas. Demonstrava uma atitude rigorosa, inclusive com o público, proibindo os retardatários de entrar antes da conclusão do Primeiro Ato.

¹⁴⁴ Gartenberg, *Mahler*, 96.

¹⁴⁵ Kennedy, *Mahler*, 43-44.

Viena, cidade de Schubert, Haydn e Beethoven, grande centro da música do período Clássico, carecia de uma grande orquestra. Conforme Gartenberg, “um paradoxo incrível”, acrescentando que “Quando Mendelssohn visitou a cidade, ele comentou, inoportunamente, o fato de Viena não ter uma orquestra profissional como Leipzig, Mannheim e Paris.”¹⁴⁶

A Filarmônica de Viena¹⁴⁷, desde 1842, é uma organização independente, no entanto, a base de contratação é a Ópera de Viena. Seu concerto inaugural foi regido por Otto Nicolai, em 28 de março daquele ano. Suas palavras reconhecem uma mudança no profissionalismo em Viena:

Nesses concertos, portanto, eu programei somente a verdadeira música clássica para executar, e assim devemos continuar nesse espíritoEu reuni para essas apresentações todos os membros de minha orquestra, que serão reforçados por outros músicos da cidade – amadores estão totalmente excluídos....¹⁴⁸

No entanto, a orquestra somente realizou 20 apresentações sob a direção de Otto Nicolai. A história da Filarmônica é marcada por várias interrupções, não conseguindo igualar em prestígio às apresentações da Ópera. Finalmente, em 1860, com a implementação de uma série de assinaturas, momento no qual tinha como diretor Otto Dessoff, conseguiu se afirmar como instituição sinfônica e manteve atividade contínua até hoje, apresentando-se na sede da Gesellschaft der Musikfreunde¹⁴⁹, no *Musikverein*.

¹⁴⁶ Gartenberg, *Mahler*, 92-3.

¹⁴⁷ Hoje em dia, para ingressar na Filarmônica, o músico da Ópera de Viena, após pelo menos três anos de estágio probatório, deve solicitar sua admissão, que será analisada por uma comissão de músicos. Caso seja aceito, terá de passar, novamente, por um período probatório de três anos.

¹⁴⁸ Gartenberg, *Mahler*, 94.

¹⁴⁹ Sociedade dos Amigos da Música.

Mahler, em seu posto em Viena, sentiu forte oposição dos integrantes da orquestra, que reclamavam de seus longos e cansativos ensaios. Segundo Witeschnik:

(...) ele tornou a vida de seus colaboradores num inferno. Em uma semana ele era a pessoa mais odiada na casa. Por anos a orquestra tem incluído velhos homens valiosos, professores do Conservatório, que não estavam inclinados a obedecer àsperemptórias e bastante estritas ordens do diretor. Todo gesto de oposição era agraciado com a aposentadoria precoce, e os lugares vagos foram preenchidos por jovens complacentes e talentosos músicos. Durante os ensaios, que pareciam intermináveis, Mahler obrigava os antigos professores a tocar suas partes repetidas vezes até reclamarem. Estava selado o destino: eles teriam de se aposentar antes do previsto por se recusarem a cumprir integralmente suas obrigações contratuais. Isso colocou muita pressão sobre o fundo de pensão, que ficou sem dinheiro, que somente foi salvo pela generosidade de Sua Majestade, que livrou [o fundo de pensão] do déficit com dinheiro do próprio bolso. ...os registros de aposentadoria precoce e novas contratações confirmam isso, como visto acima, a maioria dos conflitos aconteceram em 1902 com a Filarmônica [de Viena] porque a orquestra, que era organizada como uma república independente, se recusava a aceitar em suas fileiras os músicos que a ópera havia contratado.”¹⁵⁰

Mahler compôs, entre outras obras, dez sinfonias, sendo que sua última ficou inacabada, com somente um movimento, o *Adagio*. Utiliza, em geral, um efetivo grande de instrumentos, escrita com sinais de dinâmica bastante distintos em cada parte, em geral em cada naipe, podendo, no mesmo momento, um naipe ter uma indicação de volume bastante alto e o naipe ao lado, destacando-se com uma dinâmica, completamente, diversa. Essa técnica *mahleriana* é comentada por Daniel Barenboim, como:

Eu me interessei por muitos detalhes sobre orquestração, como, por exemplo, o uso das dinâmicas. Mahler foi provavelmente o primeiro compositor que, conscientemente e permanentemente, escreveu dinâmicas individuais para o instrumento (...). Mahler muitas vezes escreveu a mesma música, as mesmas notas, em diferentes grupos de instrumentos, com dinâmicas opostas.¹⁵¹

¹⁵⁰ Alexander Witeschnik, “*Fin de siècle: Gustav Mahler. “Musizieren geht übers Probieren, oder Viel Harmonie mit Kleinen Dissonanzen: Die Geschichte der Wiener Philharmoniker in Ane* (Viena: Paul Neff, 1967), 59-76.

¹⁵¹ <http://www.danielbarenboim.com/journal/mahler-interview-for-universal-edition.html> (acessado em 10 de outubro de 2014).

Mahler emprega constantemente os *glissandos* nos violinos, que dão um toque sutil e, ao mesmo tempo, profundamente expressivo. Ele explora os extremos da suavidade sonora e o mais alto volume produzido por uma massa sonora colossal. Em algumas sinfonias, utiliza coros e solistas vocais. Na sua *Sinfonia n° 8*, conhecida como *Sinfonia dos Mil*, sua partitura exige três coros (sendo um infantil), oito solistas além de uma orquestra de grandes proporções. Essas obras, como também de seu contemporâneo Bruckner, são muito extensas: a *Sinfonia n° 1* tem aproximadamente 60 minutos; as *Sinfonias n°2 e n°9* têm 90 minutos de duração cada. Nessas obras podem-se perceber claramente as influências de suas memórias musicais da infância, como bandas militares – da sua *Sinfonia n°2, Ressureição*, quando Mahler utiliza uma banda externa tocando temas folclóricos e de música dos cafés e dos salões.

Prefere o uso de termos alemães para indicar os tempos, em complemento ao tradicional uso de termos italianos. As suas obras são em especial admiradas pelos instrumentistas dos metais que têm papel, muitas vezes, mais importante do que outras seções da orquestra, como exemplo, os grandes solos de trompete, de trombone e de trompa na *Sinfonia n° 3*. As partes das madeiras têm uma escrita virtuosística, além dos tradicionais solos líricos e lentos.

Interessante pensar sobre as dificuldades em fazer música sinfônica com qualidade em Viena, na época de Mahler. Entre alguns motivos que afetavam a consolidação da prática sinfônica estavam: a fraca receptividade de obras de compositores contemporâneos dele como Bruckner e Tchaikovsky, mesmo entre os músicos da Filarmônica, que não atraíam o público para algo além de ópera e de operetas e a falta de profissionalismo das equipes técnicas que davam suporte às atividades da orquestra. Um exemplo disso foi a apresentação da Filarmônica de Viena em seu primeiro concerto no exterior:

Em 1890 a Filarmônica de Viena saiu para sua turnê de cinco concertos, entusiasticamente iniciada, mas precariamente planejada e organizada. Os fundos providos por ricos admiradores vienenses da música provaram totalmente inadequados, assim como os preparativos prévios. Nem a grafia incorreta do nome de Mahler como *Malheur* (infortúnio) ajudou a animar. Nenhuma publicidade foi feita; nenhum jornal, críticos, ou amantes da música foram informados. Os preparativos de última hora foram amadorísticos e insuficientes; a famosa Filarmônica de Viena estava totalmente submersa no turbilhão da Feira Mundial de Paris. Ele preparou a orquestra com cuidado intensivo, somente para se confrontar com a incompetência administrativa.¹⁵²

No entanto, os resultados artísticos alcançados por Mahler foram notados naquele evento, como escreve a crítica Catulle Mendès, para o *Neues Wiener Tagblatt*:

Senhor Mahler nos cativou imediatamente pela sua exibição da perfeita disciplina e pela sua riqueza de sonoridade....Não há ninguém que se iguale a Mahler....um homem o qual a aparência sugere uma poderosa e intensa determinação – com sua especial introspecção e maneira de reger.....Sr. Mahler levou a cabo tudo aquilo ao triunfo.¹⁵³

A Filarmônica, diante desse desastre, ficou sem recursos para retornar à Viena. Mahler, então, interveio e fez pessoalmente um pedido de ajuda financeira à família Rothschild, solucionando o problema.

Mahler encerrou sua carreira dirigindo duas orquestras norte-americanas, do *Metropolitan Opera House* e a Filarmônica de Nova York¹⁵⁴, permanecendo naquela cidade por somente três anos. Sua vida profissional já prenunciava o que viria a ser uma carreira do maestro na era moderna, regendo como convidado várias orquestras e mantendo compromissos em continentes diferentes. Suas viagens

¹⁵² Gartenberg, *Mahler*, 107.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Como a Filarmônica de Viena, a Filarmônica de Nova York foi fundada em 1842, pelo violinista Ureli Corelli Hill, que se tornou seu primeiro maestro. Essa última orquestra, a mais antiga orquestra norte-americana, encomendou de Dvorák uma obra, a qual viria a ser chamada de Sinfonia nº 9, *Do Novo Mundo*, apresentada em 1893, no Carnegie Hall.

cruzando o Atlântico tornaram-se possíveis graças aos avanços nos transportes, como no caso da navegação, podendo realizá-las em menor tempo por navios mais modernos e velozes. Conforme relata Egon Gartenberg:

Mahler gostava especialmente de uma das instituições de Nova York – o Metrô. Embora a sociedade nova-iorquina ficasse feliz em colocar seus carros à sua disposição e embora ele certamente pudesse pagar um taxi, ele preferia usar o metrô sempre que possível.¹⁵⁵

Segundo Richard Aldrich, em crítica no *New York Times* de 27 de dezembro de 1907, diz:

Devo confessar que a aceitação do convite foi uma surpresa para todos que conhecem as qualidades pessoais de Mahler, suas ideias e métodos como maestro....em Viena ele era um ditador, com fundos quase que ilimitados, com poder para impor todos seus desejos ao elenco, ensaios, cenário, interpretação, e não hesitava em ir às últimas consequências....Mahler reformou tudo, a orquestra, a companhia, o cenário; nada escapava de sua atenção, do último coralista até a prima dona.....somando-se a isso Mahler é judeu, e Viena é uma cidade antissemita.¹⁵⁶

Mahler foi primeiramente contratado para ser regente e dividir a direção artística com outro colega, Arturo Toscanini, na *Metropolitan Opera*, situação que veio a provocar desentendimentos, pois os dois regentes eram à época os mais famosos e competentes no mundo e possuíam forte personalidade. De acordo com Gartenberg, Mahler negociou seu contrato para que pudesse trabalhar somente por três meses ao ano, exigindo, ainda, hospedagem em hotéis de alta categoria e passagens de primeira classe, com salário de US\$ 15,000¹⁵⁷.

O cenário musical nova-iorquino tinha muita semelhança com os demais centros europeus, pois o público conferia mais prestígio à

¹⁵⁵ Gartenberg, *Mahler*, 156

¹⁵⁶ *The New York Times*, 27 de dezembro, 1907. <http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=F40D10FC3A5A15738DDDA00A94DA415B878CF1D3>. (acessado em 10 de janeiro de 2013).

¹⁵⁷ Gartenberg, *Mahler*, 151.

ópera. Quando da chegada de Mahler, em 1907, a cidade de Nova York vivia uma grande expansão da oferta de espetáculos operísticos, pois a *Metropolitan Opera* havia criado dois grupos orquestrais para poder tocar em duas cidades simultaneamente. O empresário Oscar Hammerstein tinha, recentemente, criado a *Manhattan Opera House*. Essa forte concorrência fez com que muitos músicos da Filarmônica de Nova York pedissem demissão para integrar as orquestras de ópera. A *New York Philharmonic Society*, que já atuava há 66 anos na cidade e passava por crise, resolveu contratar Mahler.

Antes de comentar a contratação de Mahler pela Filarmônica de Nova York, seria importante citar o contexto cultural e como se dava seu financiamento, naquela cidade central da pungente economia norte-americana, que diferia bastante da Europa continental. Conforme Gartenberg:

Uma extensa lista de grandes nomes do meio musical europeu precedeu a chegada de Mahler na América. Tchaikovsky participou da inauguração do Carnegie Hall¹⁵⁸; Johann Strauss, Verdi e Bülow celebraram a Independência norte-americana em Boston; Dvorák testemunhou o grande sucesso da estreia de sua Sinfonia do Novo Mundo (...) e Richard Strauss teve a satisfação de ver a sua Salomé apresentada em Nova York.¹⁵⁹(...) O público nova-iorquino prestigiava as grandes performances daquela época, mas sua contribuição financeira significava quase nada; o poder financeiro que fez a vida artística de Nova York acontecer não era do público, nem dos empresários [artísticos] nem dos administradores dos teatros, mas preferencialmente de homens de grande fortuna que doavam filantropicamente enormes quantias de dinheiro de apoio a empreendimentos ambiciosos – acompanhados de suas esposas, que administravam as suas riquezas. Deste modo, as fortunas de pessoas como August Belmont, Andrew Carnegie, John D. Rockefeller, P.P. Morgan, Joseph Pulitzer e George R. Sheldon financiaram a maioria das esforços artísticos da cidade.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Inaugurado em 13 de maio de 1890, o Carnegie Hall foi uma obra da filantropia do empresário do aço e das estradas de ferro Andrew Carnegie. Em seu festival de inauguração do teatro, que transcorreu por cinco noites, participaram Tchaikovsky, Dvorák, o pianista Moritz Rosenthal e o violinista Eugene Ysaye, entre outros. Participaram ilustres convidados, como: Woodrow Wilson (futuro presidente norte-americano), Winston Churchill (futuro primeiro-ministro britânico), Mark Twain e Georges Clemenceau (futuro primeiro-ministro da França).

¹⁵⁹ Gartenberg, *Mahler*, 150.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 160.

Mahler, em 1908, foi procurado por um grupo de quatro senhoras que faziam parte de um comitê da Filarmônica de Nova York, liderado pela Sra. Sheldon. Gostariam que Mahler assumisse a direção artística da orquestra, que passava por uma crise, especialmente por causa da saída de vários de seus músicos para outras orquestras de ópera da cidade. Almejavam fazer com que a orquestra pelo menos se "igualasse ao nível da Sinfônica de Boston". Para isso, os diretores da orquestra chegaram à conclusão de que deveriam "oferecer contratos permanentes [para os músicos] sob a chefia de um regente notável". Os diretores fizeram reformas no regimento para evitar o êxodo de músicos e para poder atender às exigências de Mahler para aceitar o cargo oferecido. Para ter êxito, a Sra. Sheldon orientou aos membros da direção da orquestra absorver o déficit orçamentário dos próximos três anos. De acordo com Michael Kennedy:

(...) o que acarretou o abandono do esquema de cooperativa pelo qual os membros da sociedade elegiam o regente, e sua substituição por uma junta diretora que administrava a organização e concedia poderes artísticos absolutos ao regente.¹⁶¹

Mahler se animou com a quantia que conseguiu no contrato de US\$ 80,000 por três anos e com a possibilidade de reestruturar a orquestra. Procurou, no primeiro ano, programar mais obras do repertório tradicional dos clássicos e românticos para "treinar" a orquestra. Encontrou problemas técnicos sérios em algumas seções da orquestra, como quando regeu o *Idílio de Siegfried*, de Wagner. Conforme relata Kennedy, "especialmente entre as madeiras, que fracassaram de forma fragorosa". Meses depois, regeu a mesma obra em Amsterdã, com a Orquestra do Concertgebouw e escreveu a Alma: "Um bálsamo depois da experiência em Nova York".¹⁶²

¹⁶¹ Kennedy, *Mahler*, 69.

¹⁶² *Ibid.*, 69.

Entre as mudanças empreendidas por Mahler na *Filarmônica* estão: a contratação de um novo *spalla*, Theodore Spiering; alterações nas seções das madeiras e dos metais; fim das distorções numéricas dos integrantes, pois a orquestra tinha 14 contrabaixistas, reduzindo esse número para os tradicionais 8, aumentando o efetivo de violoncelos; ampliação do número de apresentações de duas para três semanais, criando um concerto dominical. Antes de sua chegada, a orquestra tocava 18 apresentações ao ano, sendo que ele elevou esse número para 46. De acordo com Gartenberg:

Embora o conjunto tivesse 115 membros em sua lista, esse era um número fictício, porque não mais de 60 músicos se apresentaram nos ensaios. A atitude *laissez-faire* dos membros também não se adequava aos padrões de Mahler. Alguns vinham aos ensaios de vez em quando ou não ficavam até o fim.¹⁶³

Criou um ciclo de obras de Beethoven e levou a orquestra em sua primeira turnê a cidades americanas como Boston, Filadélfia, Providence, New Haven e Springfield, quando apresentou a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz. Programou em suas temporadas da Filarmônica de Nova York obras de contemporâneos, como de R. Strauss, Bruckner, Rachmaninoff, Debussy e obras de sua autoria, como *Kindertotenlieder* e a estreia de sua *Sinfonia n° 1*. Sua programação também prestigiou compositores norte-americanos, como: Edward MacDowell, Charles M. Loeffler e Charles Ives.

Em seu último ano frente à Filarmônica de Nova York, Mahler estava insatisfeito. Segundo Kennedy:

Mahler não tardou a descobrir que era prisioneiro daquele temível matriarcado (...). E as senhoras da comissão logo descobriram – à semelhança dos vienenses – que Mahler não podia ser dobrado à vontade delas (...). Ele nunca popularizaria os programas como elas desejavam.¹⁶⁴

¹⁶³ Gartenberg, *Mahler*, 163-4.

¹⁶⁴ Kennedy, *Mahler*. 72

Outro acontecimento fez com que Mahler tivesse sua relação com os músicos da orquestra deteriorada, pois “fez amizade com um determinado músico, T.E. Johner, segundo-violino, que o punha a par de todos os mexericos”. Alguns músicos também desaprovavam sua técnica, dizendo que “suas marcações eram difíceis de acompanhar – alguns dizem que eram ‘ruins’ -, mas a expressividade de suas mãos e de seus olhos transmitia tudo que ele queria dizer”.¹⁶⁵

Mahler foi muito criticado pelo hábito de alterar as partituras de compositores como Beethoven, Mozart e mesmo de R. Strauss, explicando que “era muito jovem quando o [*Don Juan*] escreveu; sua partitura hoje seria diferente”¹⁶⁶, adicionando instrumentos em algumas delas ou dobrando certas seções, como as madeiras em Beethoven e Brahms.

No início de fevereiro de 1911, seu último ano em Nova York, Mahler foi convocado para uma reunião plenária da comissão e informado que seu poder seria limitado a partir de então e que seu informante seria demitido.

A presença de Mahler na Filarmônica de Nova York, por fim, foi positiva, pois o grupo cresceu artisticamente, podendo fazer frente aos seus congêneres europeus. Mahler também criou o hábito entre as orquestras americanas de viajar com todo seu efetivo, pois, antes dele, mesmo a Sinfônica de Boston costumava reduzir a orquestra em um terço para as turnês. Com isso, levou ao público de cidades que visitava com a orquestra obras de Berlioz, Debussy, Richard Strauss com sua devida suntuosidade. Um resumo de sua estada em Nova York, feita por Michael Kennedy, ilustra um pouco da experiência:

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., 73.

Sua chegada a Nova York coincidiu com o início da obsessão da cidade por Toscanini. Assim, a aventura do Metropolitan fracassou. Ele então se envolveu com a Filarmônica, num período de crise e reorganização. Sendo o artista que era, lutou para atingir a perfeição, tal como fizera em Viena, mas seu método de trabalho criou inimigos com demasiada facilidade e Nova York, como sua notoriamente superficial abordagem da música, focalizada na busca de sensações, acrescentou Mahler ao seu rol de vítimas sacrificiais.¹⁶⁷

A música de Mahler, segundo Hindley, é "a expressão de seus tormentos internos e seus impulsos espirituais (em direção a Deus, à Natureza, à beleza e à pureza). Seu trabalho tem sido descrito como 'o último adeus de um homem moderno ao belo e desvanecido sonho do Romantismo'"¹⁶⁸.

Com a grande expansão das dimensões da orquestra e a incorporação de novos instrumentos, surgiram tratados especialmente dedicados à orquestração, ou seja, um estudo dos segredos estéticos, uma análise de combinações de instrumentos e o estudo pormenorizado de cada instrumento, de sua sonoridade, das dificuldades técnicas em todo seu registro, suas possibilidades, facilidades e dificuldades em determinadas articulações e dinâmicas, entre outras. "Diderot, em um artigo que escreveu para a *Encyclopédie*, da metade do século XVIII, já alertava os compositores de que não bastava entender o caráter de cada instrumento, individualmente, mas 'Ele deve também entender os efeitos que seus sons terão quando combinados uns com outros'"¹⁶⁹. Berlioz propunha que a orquestração se tornasse uma disciplina que fizesse parte do curso de composição. Entre os mais importantes tratados de orquestração estão: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), de Hector Berlioz; *Principles of Orchestration* (1905), de Rimsky-Korsakov; *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (1917), de Arnold Schoenberg e *Orchestration* (1955), de Walter Piston.

¹⁶⁷Ibid., 75.

¹⁶⁸ Hindley, *The Larousse Encyclopedia of Music*, 360

¹⁶⁹ Spitzer&Zaslaw, *The Birth of the Orchestra*, 436.

A orquestra sinfônica e seu repertório tiveram um forte desenvolvimento em países do centro e do leste europeu, locais onde surgiu grande quantidade de orquestras, muitas delas de elevado nível artístico. Entre os mais destacados compositores daquela região podemos citar P. I. Tchaikovsky, A. Dvorák, B. Smetana, M. Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, M. Glinka e A. Borodin. Mais adiante, no início do século XX, despontam, no cenário musical I. Stravinsky, S. Prokofiev, S. Rachmaninoff e B. Bartók. Com o advento da Revolução Russa de 1917, a música teve o apoio intensificado pelo governo e, especialmente na União Soviética, as instituições de ensino musical e orquestras foram criadas em seu vasto território, mesmo em distantes repúblicas, como o Cazaquistão e Uzbequistão. Dmitri Shostakovich vem a ser o maior representante da música sinfônica daquele país naquele período.

Uma interessante experiência soviética no campo da música sinfônica foi o surgimento, em 1922, da *PerSimfAns*, abreviação de *Perviy Simfonicheskiy Ansambl' bez Dirizhyora* (Primeiro Conjunto Sinfônico sem Regente). Nos primeiros anos da Revolução Russa, os ideais de igualitarismo contagiaram os artistas do cenário musical, que abraçaram as causas revolucionárias e se tornaram proletários do Estado. Um grupo de músicos ligados ao Conservatório de Moscou e às grandes orquestras daquela cidade, analisaram a estrutura de poder de uma orquestra e concluíram que esta espelhava os valores autoritários e burgueses, com o regente representando uma espécie de Czar; uma estrutura muito hierarquizada. Decidiram, então, suprimir a figura "antidemocrática" do regente e instituir comitês que decidissem todos os assuntos que envolvessem o grupo, inclusive os pequenos detalhes interpretativos do repertório a ser executado. Tocavam sentados em semicírculos, fazendo com que todos pudessem se ver. Desenvolveram um código de sinais para que pudessem realizar qualquer alteração de tempo ou dinâmica. Todos

tinham que conhecer muito bem a partitura, ou seja, não somente sua parte individual, mas os principais trechos de cada instrumento, empregado em determinada obra que seria executada.

A *PerSimfAns* foi criada pelo violinista Lev Tseitlin, tinha 150 membros e foi a principal orquestra da União Soviética até 1933, quando encerrou suas atividades. Não havia um repertório escrito especificamente para esse tipo de grupo, que executava as mais complexas obras, inclusive de contemporâneos. Serguei Prokofiev, quando de seu retorno de Paris para a União Soviética, em 1927, assistiu à orquestra que havia tocado exclusivamente sua obra por quase um ano. De acordo com Prokofiev, "A orquestra sem regente executou esplendidamente programas difíceis e acompanhou solistas competentemente como qualquer orquestra dirigida por um regente."¹⁷⁰ De qualquer modo, hoje seria inimaginável pensar em uma sinfônica que fosse executar a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, por exemplo, com quatro ensaios, conforme o estabelecido na agenda padrão de uma orquestra, apresentar com alto nível técnico essa obra. Não teria tempo hábil para longas discussões para unificar a interpretação.

Coincidentemente, a *PerSimfAns* encerrou suas atividades em 1933, quando Josef Stalin, Secretário – Geral do Partido da União Soviética, uma espécie de "regente", consolidou-se como líder soviético, com poderes absolutos sobre todos os assuntos e vidas daquele país.

Um dos últimos sinfonistas, no sentido de ter explorado plenamente o universo sonoro de uma sinfônica, e que viveu até a metade do século XX, é Richard Strauss. É natural de Munique, na

¹⁷⁰ Timothy Misir *Conductorless Orchestra 'Persimfans' Sees Contemporary Revival*. http://www.themoscowtimes.com/arts_n_ideas/article/conductorless-orchestra-persimfans-sees-contemporary-revival/499181.html (acessado em 13 de outubro de 2014).

Baviera, filho do primeiro trompista da Orquestra da Corte de Munique, local que costumava frequentar em ensaios e concertos. A figura do pai se reflete fortemente em sua música, em grandes solos do repertório sinfônico, assim como em dois concertos solo que escreveu para a trompa. Estudou Filosofia e História da Arte na Universidade de Munique, porém não teve formação sistemática de música, estudando com vários colegas e amigos de seu pai. Compositor já aos seis anos de idade; aos 16 compõe a *Serenata* op. 7, para 13 instrumentos de sopro, uma de suas principais obras, que impressionou Hans von Bülow (1830-1894)¹⁷¹, um dos mentores de sua carreira, com quem estudou regência quando este era o maestro da Orquestra de Meiningen. Strauss o sucedeu nesse posto em 1885.

Strauss se notabilizou como compositor de poemas sinfônicos como *Aus Italien*; *Don Juan*; *Till Eulenspiegel*, baseado em uma lenda medieval de um brincalhão; *Morte e Transfiguração*; *Assim falava Zarathustra*, baseado num poema de Nietzsche; *Don Quixote*, baseado no livro homônimo do espanhol Miguel de Cervantes; e *Heldenleben* (Vida de Herói), poema autobiográfico. Escreve com uma instrumentação ampla, explorando as características sonoras e de articulação, especialmente, de vários instrumentos de sopro, como a trompa, o oboé e a clarineta em mi bemol. Em algumas obras, como na *Sinfonia Alpina*, seu último poema sinfônico, utiliza as tubas wagnerianas para conseguir a sonoridade velada e aveludada daqueles instrumentos; ou, em sua *Sinfonia Doméstica*, quando faz

¹⁷¹ Hans von Bülow é um personagem central do desenvolvimento da música do século XIX, tendo relacionamento estreito com várias figuras importantes do meio musical alemão, em especial. Grande virtuose do piano, estudou com Friedrich Wieck, pai de Clara e sogro de Schumann, passando mais tarde a estudar com Liszt, oportunidade na qual conheceu sua filha, Cosima, com quem se casou em 1857. Cosima divorciou-se de Bülow para viver com Richard Wagner, com quem mantinha um caso amoroso. Bülow tocou na estreia mundial do *Concerto n.º 1* de P. Tchaikovsky, em Boston, em 1875. Foi maestro da Filarmônica de Berlim de 1887 a 1892. Sua importância na transformação da sonoridade das orquestras alemãs também se deu por causa de inovações como o uso de contrabaixo com 5 cordas e tímpanos com sistema de pedal.

uso do oboé d'amore, com sua sonoridade específica, num registro entre o oboé e o corne-inglês, muito usado no século XVII, mas que foi praticamente esquecido desde então.

Como exemplo, evidenciando o tamanho e a complexidade da orquestra, citamos a *Sinfonia Alpina*, em que a instrumentação é a seguinte: madeiras: 4 flautas (incluindo 2 *piccolos*); 3 oboés (incluindo o corne-inglês); heckelphone (espécie de oboé baixo); duas clarinetas, mais clarineta em mi bemol (requinta) e um clarone; 4 fagotes (um deles tocando também o contrafagote). Metais: 8 trompas (sendo que 4 delas também tocam tuba wagneriana); 4 trompetes; 4 trombones; 2 tubas; um grupo de metais fora do palco: 12 trompas; 2 trompetes; 2 trombones. Na percussão: vários tímpanos (tocados por dois instrumentistas); caixa-clara; sinos (de vaca); glockenspiel; e duas máquinas que reproduzem o som de vento e relâmpagos. Teclados: celesta e órgão. Harpas (2). Na seção das cordas, geralmente, é necessário o seguinte contingente para se conseguir um equilíbrio do volume sonoro com as demais sessões: 18 primeiros violinos, 16 segundos violinos, 12 violas, 10 violoncelos e 8 contrabaixos. É uma combinação de coloridos e de grande massa sonora, sendo que a partitura, com sua excelente orquestração, possibilita à orquestra executá-la sem ocultar intervenções pontuais de vários instrumentos, evidenciando contrastes como leveza e peso sonoro colossal se alternando. Uma obra que expõe o crescimento da seção da percussão no repertório sinfônico.

Richard Strauss envolveu-se, mesmo não sendo uma iniciativa sua, em assuntos e em polêmicas políticas durante a Segunda Guerra Mundial. Foi nomeado, sem ser consultado, presidente do *Reichsmusikkammer*¹⁷², por Joseph Goebbels, o Ministro Nazista da Propaganda. Este fato o colocou em situação delicada, pois tinha uma nora judia e netos que, conseqüentemente, considerava-os meio-

¹⁷² Câmara de Música do Reich.

judeus; igualmente, eram judeus seu editor (por mais de vinte anos) Hoffmansthal, e seu libretista Zweig. Sobre Zweig, Strauss lamentou muito não poder continuar a colaboração entre eles para as novas óperas que estava compondo. Em uma carta para Zweig, datada de 17 de junho de 1935, Strauss se mostra irritado e irônico, de acordo com Michael Kennedy:

Sua carta me deixa aflito! Essa obstinação judaica! É o suficiente levar alguém para o antissemitismo! Esse orgulho racial, esse sentimento de solidariedade – mesmo eu sinto a diferença. Você imagina que eu já fui guiado pelo pensamento de que sou germânico? Você imagina que Mozart era conscientemente “ariano” em sua composição? Para mim só há dois tipos de pessoas: as que têm talento e as que não têm, e para mim, o Povo só começa a existir quando se torna uma audiência [espectador]. São todos iguais para mim, tanto faz se vêm da China, da Baviera, Nova Zelândia ou Berlim, desde que paguem os ingressos na bilheteria.¹⁷³

Sua carta, no entanto, foi interceptada pela Gestapo e enviada a Hitler. Cinco dias depois, sob ordens de Goebbels, oficiais exigiram que Strauss renunciasse à presidência do *Reichmusikammer*, e o compositor, assustado, escreveu uma carta para Hitler, dizendo:

Minha vida pertence completamente a Alemanha e ao incansável esforço em elevar a cultura alemã. (...) Portanto, acredito que encontrarei a sua compreensão, o grande arquiteto da vida social alemã... Eu dedicarei meus últimos anos de vida somente aos mais puros e ideais objetivos... Eu lhe imploro humildemente, meu *Führer*, que me receba para uma conversa pessoal.¹⁷⁴

De acordo com Kennedy, “não houve resposta para essa carta de um velho homem amedrontado.”¹⁷⁵ Strauss, porém deixou algumas notas guardadas, que só foram publicadas após sua morte. Em uma delas, desabafa:

Estes são tempos tristes quando um artista de minha estatura tem que perguntar a um fedelho de Ministro o que lhe é permitido compor, ou apresentar. Eu pertencço a uma nação de “serviçais e garçons” e quase invejo o perseguido por motivos raciais Stefan Zweig (...). Eu devo confessar

¹⁷³ Michael Kennedy, *Richard Strauss*, (London: Guernsey Press Co. Ltd, 1988), 99.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 100.

¹⁷⁵ *Ibid.*

que não entendo a solidariedade judaica e lamento que um artista como Zweig esteja impedido de transpor esses caprichos políticos.¹⁷⁶

Com o fim da guerra, em 1945, Strauss ficou por um tempo em prisão domiciliar, até que investigassem o seu envolvimento com o governo nazista. Sua casa ficava em Garmish-Partenkirchen, na Baviera. As tropas americanas eram responsáveis por guardar a região. Entre os militares americanos, havia dois deles que também eram músicos: um oficial, o tenente Milton Weiss e um soldado, John de Lancie, este último o Principal Oboísta da Orquestra de Pittsburg. Quando as tropas americanas chegaram à sua residência, Strauss desceu as escadas para se encontrar com os militares e foi logo dizendo: "Sou Richard Strauss, compositor de *O Cavalheiro da Rosa* e de *Salomé*". Após algumas conversas, John de Lancie perguntou a Strauss se ele tinha intenção de compor um concerto para oboé, e Strauss simplesmente respondeu "não". Seis meses após, quando John de Lancie já se encontrava nos Estados Unidos, soube que Strauss havia publicado o *Concerto em Ré maior para Oboé e Pequena Orquestra*¹⁷⁷.

As orquestras sinfônicas se afirmaram como instituições essenciais da cultura ocidental desde seu estabelecimento, no século XVII, nas igrejas e cortes. Nos séculos XIX e XX, experimentaram um crescimento auspicioso, especialmente demandado pela expansão da população urbana, que criou sociedades mantenedoras de conjuntos sinfônicos para atender seus anseios na busca de conhecimento, de educação, de cultura e de estar presente em ambientes considerados

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ A estreia deste concerto aconteceu em 26 de fevereiro de 1946, no Tonhalle de Zurique, tocado pela orquestra local, tendo como solista Marcel Sallet e regido por Volkmar Andrae. John de Lancie não pode fazer a primeira audição da obra, pois havia sido recém-contratado pela Orquestra Sinfônica de Filadélfia e, sendo um integrante jovem e ainda sem cargo de chefia, não poderia apresentar esse concerto com sua nova orquestra.

sofisticados, por meio das artes, com destaque para a música. Nos períodos entre as duas grandes guerras mundiais, as orquestras sentiram um especial *crescendo* e um *acelerando*, com diferentes tipos de suporte financeiro, podendo ser diretamente público, como nos casos da Alemanha, da França, da Itália, da antiga União Soviética e demais países que estavam sob sua influência e parte significativa de orquestras brasileiras; ou podendo pertencer a organizações da iniciativa privada, como as orquestras norte-americanas. Nos Estados Unidos, em 1998, segundo um relatório da Fundação Andrew W. Mellon¹⁷⁸, elaborado por Catherine Wichterman, havia 1.200 orquestras em operação, de diferentes tamanhos, podendo ser de câmara, de ópera e de concerto, com temporadas de durações diversas. Desse total, somente 153 orquestras tinham orçamentos superiores a US\$ 750,000. Entre essas, 136 possuíam orçamento entre US\$ 750,000 e US\$ 10 milhões, com temporadas de duração menor que 52 semanas; somente 17 tinham orçamento maior que US\$ 10 milhões e temporada de 52 semanas por ano. Nos Estados Unidos, eram empregados nas orquestras sinfônicas 78.000 músicos, e o número de espectadores foi de 32 milhões de pessoas.

Na Alemanha, em 1992, de acordo com artigo de Gerald Mertens¹⁷⁹, existiam 168 orquestras, todas públicas, categorizadas como de concerto, de ópera, de câmara e de rádio. São as *Kulturorchester*, termo utilizado para designar orquestras que trabalham durante o ano todo, com pessoal permanente. Com a unificação alemã, ocorrida em 1990, novos estados foram formados e grande ajuste estrutural foi promovido e, por razões financeiras, houve a necessidade de fechar algumas orquestras. Outras

¹⁷⁸ The Orchestra Forum: A Discussion of Symphony Orchestras in the US. http://www.mellon.org/media/filer_public/a8/40/a8406410-1a73-4153-8fd8-d800798eae0a/awmf-ar-1998.pdf (acessado em 14 de outubro de 2014).

¹⁷⁹ http://www.miz.org/musical-life-in-germany/download/06_Symphony_and_Chamber_Orchestras.pdf (acessado em 14 de outubro de 2014).

orquestras, localizadas em pequenas cidades vizinhas, sofreram fusão. Nesse trabalho de Mertens, resultado da conferência que aconteceu no *Beethovenfest*, em Bonn, em 2009, alguns dados e números do cenário sinfônico alemão são expostos. As orquestras alemãs são financiadas com recursos públicos, especialmente dos *landers*, estados, sendo raros os casos de orquestras mantidas pela municipalidade. Naquele ano, o número de orquestras caiu para 133, ou seja, uma redução de aproximadamente 20%. Essas orquestras empregavam 9.922 músicos instrumentistas, em 8.700 apresentações que tiveram a presença de quatro milhões de pessoas. A média de ocupação dos teatros está entre 70 e 80%.

Esses são os países que possuem o maior número de orquestras sinfônicas. Porém as sucessivas crises financeiras mundiais têm afetado especialmente o cenário orquestral norte-americano. Muitas orquestras encerraram suas atividades ou empreenderam cortes salariais dos músicos, além da redução de suas temporadas de concertos e longas paralisações. Há muitas mudanças desse tipo afetando negativamente orquestras nos demais países. O fim da União Soviética também afetou o cenário sinfônico mundial, pois aquela federação de países, e outros países que a orbitavam, cortaram investimentos na arte, antes fortemente subsidiada pelo Estado, fundamentalmente por causa da ideologia socialista.

No entanto, há, inclusive, países que vêm experimentando, há poucas décadas, um crescimento das atividades musicais sinfônicas, entre eles a Venezuela, a China e o Brasil, este último, objeto de estudo nos próximos capítulos.

A *Gramophone*¹⁸⁰ estabeleceu um *ranking*¹⁸¹ para eleger as 20 melhores orquestras do mundo. Em seu artigo são descritas algumas

¹⁸⁰*Gramophone* é uma revista britânica especializada em música erudita.

¹⁸¹ Disponível em: <http://www.gramophone.co.uk/editorial/the-world%E2%80%99s-greatest-orchestras> (acessado em 17 de abril de 2014).

características básicas para uma orquestra vir a integrar esse seleto grupo. Ao final da lista, após comentários de importantes regentes, solistas e críticos musicais, entre outros itens, são elencados. Entre eles, um chama a atenção: *Up - and - Coming*, sobre orquestras que estão despontando no cenário internacional. As duas orquestras citadas são: Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e a Orquestra Filarmônica da China.

CAPÍTULO II

A HISTÓRIA DA ORQUESTRA SINFÔNICA NO BRASIL

O Brasil é um país que se destaca, em todas as Américas, por possuir uma produção musical abrangente e singular, ou seja, produção que parte do século XVIII, música categorizada como do "barroco tardio", ou "rococó" ou do "pré-clássicismo", passando pela ópera italiana, pela música dos românticos, dos nacionalistas e por outros compositores que experimentaram as várias linguagens da vanguarda europeia.

O conhecimento que tínhamos, até recentemente, sobre a produção da música no período colonial ainda era muito incompleto, o que gerava especulações. No entanto, o trabalho pioneiro empreendido por Curt Lange¹⁸², em 1944, e posteriormente por um grupo de acadêmicos brasileiros, revelou-nos um grande número de obras e a vida de seus compositores e a atividade musical, desenvolvida por esses nas instituições às quais pertenciam. Sabe-se, entretanto, que o Brasil estava atrasado em relação aos seus vizinhos latino-americanos, como: México, Peru e Bolívia, que além de produzirem música de qualidade, também já as imprimiam. No Brasil, a impressão de música só aconteceu por volta de 1830.

¹⁸² Franz Kurt Lange, musicólogo, nasceu em Eilenburg, na Alemanha, em 12/12/1903. Estudou regência com Arthur Nikish e foi discípulo do eminente musicólogo Curt Sachs. Adotou a versão latinizada de seu nome, Francisco Curt Lange, quando de sua naturalização como cidadão do Uruguai, país onde fixou residência quando contratado para dirigir o recém-criado *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica*, SODRE, instituição radiofônica com fins culturais que possui uma orquestra sinfônica, criada pelo Governo do Uruguai em 1930. Faleceu em Montevideu em 1997.

A prática da música no início do período colonial, tanto seu ensino quanto sua produção, estava ligada a organizações eclesiásticas e era também importante instrumento de catequese dos nativos, de trabalho sobretudo realizado pelos jesuítas. “Anchieta conta, das aldeias que visitou, ‘em uma delas lhe ensinam a cantar e têm o seu côro de canto e flautas para suas festas’”¹⁸³. De acordo com Luiz Heitor:

Com cantos e danças, ao som de instrumentos, pois foi sendo conquistado para Cristo o rebanho selvagem. E foi sendo conquistado, também, para a música, pois excelentes músicos eram muitos desses meninos que os padres asilavam e a que ensinavam os rudimentos e a prática da arte (...). Simão de Vasconcelos, em sua *Crônica*, diz que os índios ‘são afeiçoadíssimos a músicas (...). São destros em todos os instrumentos (...) charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes, com eles beneficiam, em canto de órgãos, vésperas, completas, missas, procissões, tão solenes como entre os portugueses’¹⁸⁴.

Mesmo após o banimento dos jesuítas no Brasil¹⁸⁵, de acordo com Heitor, a tradição do ensino musical se conservou. Na propriedade da Companhia de Jesus, que passou para a Coroa, na Fazenda de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, mesmo decadente, perdurou a prática e o ensino musicais; porém, agora, com alunos negros, o que veio a configurar como uma espécie de Conservatório.¹⁸⁶ A Fazenda Santa Cruz era uma das propriedades frequentadas pela Família Real, a qual D. João costumava usar como “refúgio”. Naquele local provavelmente tenha sido realizada a primeira experiência de ensino musical sistematizado no Brasil. No entanto, há controvérsia entre musicólogos sobre as atividades

¹⁸³ Joseph de Anchieta, *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1933, pág. 416. Citado em Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 11.

¹⁸⁴ Vasconcelos, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil e do que Obtiveram seus Filhos Nesta Parte do Novo Mundo*. Lisboa, 1865. Citado em Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 11.

¹⁸⁵ A expulsão da Companhia de Jesus foi implementada pelo Alvará Régio de 3 de setembro de 1759, no qual o Rei Dom José I de Portugal, em todos domínios portugueses. Os seus bens foram confiscados e incorporados à Coroa. Uma das pessoas que mais influenciou o rei a tomar tal medida foi o Marquês de Pombal. A justificativa para tal medida seria a de que os jesuítas desrespeitavam as fronteiras delimitadas no Tratado de Madrid e praticavam atividades comerciais não permitidas a religiosos.

¹⁸⁶ Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 13.

musicais que foram realizadas naquele local como Conservatório de música.

Havia uma relevante produção musical, em especial de música sacra, em Olinda, Pernambuco, e na primeira capital da colônia, Salvador, destacando-se lá, em 1559, o trabalho do mestre-de-capela da catedral da Bahia, Francisco de Vaccas¹⁸⁷, também responsável pelas atividades musicais das igrejas vizinhas, “esses músicos eram professores, dirigiam o coro, escreviam música e cantavam-na, além de tocarem vários instrumentos. Os mestres-de-capela funcionavam como empresários de atividades musicais, organizavam os programas.....e mantinham virtual monopólio musical em sua respectiva jurisdição”. Sobre a catequese: “consta que já existiam, nas aldeias já civilizadas, pequenas escolas de música para os filhos dos índios, cuja musicalidade era louvada pelos cronistas da época. Na Bahia, em 1578, os sacerdotes já formavam os primeiros ‘mestres-de-artes instruídos a tocar instrumentos e em canto coral.”¹⁸⁸ À época, a economia da colônia era baseada na atividade açucareira, sendo a Bahia a maior produtora da região ¹⁸⁹. É importante citar que em outras capitanias, como São Paulo, Pará, Paraná e Maranhão, também se desenvolvia um trabalho musical de relevância. Podemos avançar no tempo, para não deixar de citar notório personagem dessas outras localidades no Brasil. Destaca-se a presença de André da Silva Gomes (1752-1844). Natural de Lisboa, trabalhou na Sé de São Paulo. No Rio de Janeiro, a atividade musical

¹⁸⁷ Francisco Vaccas é o primeiro mestre-de-capela a trabalhar em terras brasileiras. Chegou à Bahia em 1552, em companhia do primeiro bispo do Brasil, Dom Pedro Fernandes Sardinha.

¹⁸⁸ Mariz, *História da Música no Brasil*, 34.

¹⁸⁹ O Brasil era o maior produtor mundial de açúcar do séc. XVI até a metade do séc. XVII. Porém, os holandeses eram responsáveis aqui no Brasil pelo refino e pela comercialização do produto. Por problemas políticos envolvendo complexas sucessões, em especial, ao trono espanhol e demais conflitos gerados por isso, os holandeses foram expulsos do Brasil e iniciaram a produção de açúcar em suas colônias nas Antilhas, o que fez com que o preço caísse e o Brasil perdesse a liderança mundial da produção desse produto, frente à quantidade e à qualidade da concorrência da *commodity* holandesa.

era modesta, cenário somente alterado com a chegada de D. João, ao Brasil, em 1808.

Com a alteração do cenário econômico e social, especialmente, com a descoberta de grandes jazidas de ouro e de pedras preciosas no final do século XVII, em Minas Gerais¹⁹⁰, esta capitania viria a se tornar o centro da produção mineral do Brasil. A riqueza, criada pela exploração do ouro e do diamante naquela região, fez com que surgissem grandes aglomerados urbanos. Diferentemente do que aconteceu durante o Ciclo do Açúcar, quando havia paralelamente a agricultura de subsistência, o minerador necessitava de comprar todos seus suprimentos, o que resultou no rápido e forte desenvolvimento do comércio. Em virtude da forte migração, surge grande demanda por toda ordem de serviços e produtos, formando-se uma expressiva classe média, composta por indivíduos que se ocupavam de muitos ofícios como artesãos, escultores, alfaiates, marceneiros, advogados, músicos. Desponta o embrião de um Brasil moderno, com o estabelecimento de uma administração burocrática, fiscalização, cobrança de impostos com a vinda, entre outros, de funcionários militares e de padres seculares. Outro fato relevante nesse período foi a transferência da capital e a sede da administração colonial do Vice-Reinado do Brasil de São Salvador da Bahia para o Rio de Janeiro, em 1763, motivada pelo enfraquecimento da produção do açúcar nordestino, a consequente diminuição de sua importância na economia e a descoberta de valiosos recursos minerais na parte central do Brasil. Essa transferência ocorreu, também, por motivos estratégicos, por causa da maior proximidade do Rio de Janeiro ao novo grande centro de produção da riqueza brasileira, que propiciava ao governo central um controle mais efetivo sobre todas as atividades da região. De acordo com a professora

¹⁹⁰ Antes ligada à Capitania de São Paulo e de Minas de Ouro, foi criada, em 1709, pela Coroa Portuguesa, a qual intencionava conseguir maior controle estratégico da região. Em 1720, houve uma cisão que deu origem à Capitania Real de Minas Gerais.

Maria Fernando Bicalho, a cidade do Rio de Janeiro, desde o início do século XVIII, conquistou a posição de:

(...) cabeça e lócus articulador do território centro-sul da América e do espaço aterritorial do Atlântico, em decorrência do tráfico negreiro, dos incessantes conflitos de delimitação das fronteiras luso-espanholas e da importância assumida pela região mineradora. A importância da cidade do Rio de Janeiro para a sustentação da monarquia e do império português parecia ser incontestável na percepção dos contemporâneos.¹⁹¹

A vida musical em Minas Gerais no período colonial

O rápido processo de urbanização, provocado pelo súbito crescimento econômico de Minas Gerais, refletiu muito positivamente na música produzida naquela região. O rei Dom João V proibiu a entrada de congregações religiosas regulares no Brasil, para impedir que o Vaticano viesse a tomar conhecimento, por meio de seus emissários, da riqueza encontrada na região mineira e, posteriormente, viesse a exigir participação na distribuição da mesma. Por causa disso, a vida religiosa ficou sob cuidado de associações leigas, como Irmandades, Confrarias e Ordens Terceiras¹⁹², as quais se responsabilizavam, por meio de seus membros, pelo financiamento das construções dos templos. Existia uma forte competição entre essas instituições religiosas, que buscavam construir e ornamentar seus templos da melhor maneira possível, contratando os mais habilidosos artesãos, o que contribuiu

¹⁹¹ Bicalho, Maria Fernanda. *O Rio de Janeiro no século XVIII: A transferência da capital e a construção do território centro-sul da América portuguesa*. <http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos/dossie1.pdf> (acessado em 17 de outubro de 2014).

¹⁹² O critério da associação, em geral, era de caráter étnico, social e profissional. Por exemplo: As Ordens Terceiras eram de homens brancos e ricos, assim como as Irmandades de Nossa Senhora da Conceição e de São Miguel e Almas; a Irmandade de Nossa Senhora do Amparo e de Nossa Senhora das Mercês, de homens pardos; As de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de escravos e negros livres; a de Senhor dos Passos, de militares; a de Santa Cecília, de músicos.

para o florescimento e para o aperfeiçoamento da arte mineira em geral. A música se beneficiou também com essa concorrência, pois havia grande demanda por músicos para os mais diversos tipos de cerimônias religiosas como casamentos, missas, batizados e procissões.

Segundo Vasco Mariz, acredita-se que a maioria dos músicos que trabalhavam em Minas Gerais, no século XVII, não eram nativos da região, mas provavelmente oriundos de importantes cidades da Bahia ou de Pernambuco, uma vez que "Rio de Janeiro e São Paulo eram ainda cidades muito pequenas e modestas"¹⁹³. A prática da música, assim como da pintura e do artesanato, era exercida quase que exclusivamente por mulatos e, de acordo com Lange, ocorria por causa da "propensão para as artes", ou pelo "fino senso estético". Segundo o historiador Maurício Monteiro, em matéria de Irineu Perpétuo, na *Folha de São Paulo*, de 16 de março de 2000, que discorda de Lange, diz que a explicação é social: "o mestiço não é branco – portanto, não pode mandar. Mas também não é negro, ou seja, escravo. Logo, tem de ocupar posições intermediárias, como as artes".¹⁹⁴ A arte seria usada pelos "pardos"¹⁹⁵ como uma única possibilidade de ascensão social.

Havia falta de mulheres brancas na região de Minas Gerais, especialmente quando do grande afluxo de trabalhadores para a mineração e para outras atividades. Houve inclusive, segundo a pesquisadora Paola Cunha, uma determinação de D. João V, para que não se ordenassem moças "casáveis" de boa família, para que essas não fossem enviadas ao convento, prática valorizada por famílias na

¹⁹³ Mariz, *História da Música no Brasil*, 39.

¹⁹⁴ http://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica_5.htm ou <http://acervo.folha.com.br/fsp/2000/03/16/48/> (acessado em 30 de março de 2014).

¹⁹⁵ Denominação criada pelos portugueses para que não houvesse distinção entre negros livres, mulatos e mesmo brancos nativos sem posses ou posição de importância na sociedade. Esse termo também podia ser aplicado a pessoas que fossem fruto de miscigenação entre brancos e negros com índios.

América Portuguesa', para se evitar o concubinato, comum na região mineradora. Por causa da falta de mulheres brancas, a relação de homens brancos, casados ou solteiros, com negras e mulatas estava se tornando comum. A Igreja Católica preconizava que a união matrimonial deveria se consumir somente "entre pares, ou seja, brancos com brancos, negros com negros."¹⁹⁶

Como já mencionado, em matéria de Irineu Perpétuo, na *Folha de São Paulo*, de 16 de março de 2000, o pesquisador Curt Lange iniciou a pesquisa sobre a produção musical do Brasil colonial e, mais especificamente, o de Minas Gerais classificou como "barroco mineiro", expressão usada por décadas. De acordo com o maestro Ernani Aguiar, "foi um equívoco desgraçado", "o Curt Lange, que era engenheiro, disse para mim que usou a expressão para chamar a atenção, já que as igrejas de Minas eram barrocas". Maurício Monteiro afirma "A música mineira era pré-clássica, não tinha nada de barroca....hoje, mesmo o caráter barroco daquelas igrejas é discutido". Monteiro compara a diferente abordagem entre ambos os colonizadores, que revelam as razões pelas quais a América espanhola pode desenvolver uma "mentalidade barroca" (e, conseqüentemente, uma produção barroca), inexistente no lado português:

Na América espanhola, contudo, houve uma grande produção barroca (...). Veja os nomes que os espanhóis usaram: Nova Espanha, Nova Granada. A ideia é de continuidade. Desde o início, tiveram universidade e imprensa, enquanto os portugueses – cuja ideia não era de continuidade, mas de exploração – não fizeram nada disso.

Outro importante pesquisador desse repertório mineiro daquele período, Paulo Castagna, diz que:

¹⁹⁶ Paola Andrezza Bessa Cunha, "E com nossas devotas assistências e demonstrações se edificam os mais cristãos: Educação moral e discurso pedagógico nas associações religiosas leigas – Minas Gerais, séculos XVIII e XIX". (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007), 65.

(...) dois estilos contraditórios conviveram: “um antigo (obras com técnicas composicionais da renascença europeia, ou seja, do século XVI, mas produzidas e copiadas nos séculos XVIII e XIX) e um moderno, que utilizou técnicas originárias da ópera e da música instrumental profana.

Castagna também emite sua opinião sobre a confusão em identificar o estilo da música mineira, pois acredita que “A tendência na abordagem de um passado idealizado, a insistência na procura de um único grupo estilístico e a falta de uma compreensão mais ampla da música religiosa dos séculos XVIII e XIX geraram resultados confusos e bastante subjetivos”¹⁹⁷. Menciona outro trecho de um texto de 1982, de Curt Lange, que talvez demonstre a ideia equivocada que alguns estudiosos da música mineira daquele período, acima mencionados em matéria da *Folha de São Paulo*, têm sobre esse pesquisador alemão:

Os compositores mineiros de relevância eram mais velhos que o Padre José Maurício, portadores do estilo galante, do “gemischter Geschmack” (do gosto misturado), pois houve alguns aderentes aos meus trabalhos que descobriram a presença do “Rococó”, nas obras por nós salvas e restauradas. Este gosto misturado ocupa um lugar entre as últimas manifestações de Händel, J.S. Bach e Telemann e o pré-classicismo que atinge o Padre José Maurício. Em geral, devemos ter cuidado com o julgamento da produção mineira e carioca, porquanto a origem essencial lhe veio tanto da Itália como da Alemanha. (...) Acaso não sentimos em Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Parreiras Neves e Marcos Coelho Neto influências nitidamente germânicas e, em particular mozartianas? Tenho combatido, desde o instante das primeiras análises das obras restauradas, a expressão “Música Barroca Mineira”, em total discordância com a realidade, empregada às vezes por pessoas que nada entendem de estilos musicais.¹⁹⁸

Sílvio Augusto Crespo caracteriza a música mineira como uma “fusão de estilos clássico e barroco, observando principalmente as

¹⁹⁷ Paulo Castagna, “O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX.” (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2000) V.I, 72.

¹⁹⁸ Francisco Curt Lange. *História da música na Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982 (História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 8), 167-8. Citado em Paulo Castagna, “O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX.” (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2000) V.I, 72.

influências da Escola de Mannheim".¹⁹⁹ Os compositores, instrumentistas e cantores tinham acesso, via Lisboa, à música de vários países europeus, assim como aos tratados de órgão, contraponto e violino, entre outros. Executava-se música de câmara dos compositores consagrados na Europa, como obras de Mozart, Haydn e Boccherini. Otto Maria Carpeaux nos remete, novamente, à polêmica sobre a classificação do estilo da música praticada em Minas Gerais:

Habitualmente fala-se em 'música mineira barroca'. O termo é inexato. O estilo das obras em causa é o da música sacra italianizante de Haydn, do qual também se executavam em Minas os quartetos de cordas; os compositores mineiros certamente ignoravam a arte barroca de Bach e Handel; mas descobrem-se neles resíduos do estilo de Pergolese, além de uma indubitável originalidade brasileira na melodia e até na harmonia.²⁰⁰

No entanto, é importante frisar que a música produzida em Minas Gerais naquele período era quase que, exclusivamente, voltada ao repertório sacro e com ênfase na parte vocal. Os pesquisadores pioneiros tiveram muita dificuldade para organizar, analisar e fazer a revisão do material encontrado, ou mesmo uma reconstituição deste material, pois dificilmente eram encontradas partituras, com sua instrumentação claramente designada, mas partes individuais. Muitas vezes, havia falta de partes essenciais, como a de primeiro violino ou de alguma parte vocal. As notações de dinâmica e de tempo eram imprecisas. Também podia existir, ou não, a parte de baixo-contínuo, dependendo do local onde a obra seria executada, pois algumas igrejas não possuíam órgão. Num texto de Lange, citado por Paulo Castagna, temos sobre a produção musical colonial mineira e de sua peculiaridade:

Com efeito, quando o barroco hispano-americano declinou, a América Latina teve mais um fabuloso desenvolvimento em Minas Gerais, o maior de todos,

¹⁹⁹ Sílvio Augusto Crespo, "Contribuição para a caracterização da música colonial mineira" (tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 1989).

²⁰⁰ Carpeaux, *O Livro de Ouro da História da Música*, 155-6.

pela sua singularidade no aspecto étnico, pela sua homogeneidade e concentração numa só capitania e pela linguagem original e ao mesmo tempo contemporânea dos seus compositores, que se achavam orientados inicialmente num estilo barroco tardio, para logo evoluir conforme o sentir da Europa, através do rococó e um pré-classicismo bem definido.²⁰¹

O aprendizado da música não estava institucionalizado, porém os compositores, instrumentistas e regentes de grupos musicais formavam espécie de escolas para ensino da parte teórica e prática, com o aprendizado de vários instrumentos, como o oboé, violino, viola, órgão, clarinete, entre outras matérias, como o latim. Em muitos casos, prevalecia a relação mestre/discípulo e o que acontecia também na Europa, o conhecimento era passado entre membros de uma mesma família, a qual mantinha a tradição da execução musical como se fosse algo secreto e hereditário.

As atividades musicais mais importantes em Minas de então, promovidas pelas irmandades e pelas Câmaras Municipais eram supridas, segundo Curt Lange, por integrantes das “corporações de músicos” e por grupos musicais que faziam parte das tropas auxiliares ou de milícias, formados pelos respectivos regentes e seus músicos, contratados para as diversas cerimônias oficiais e missas, ofícios e ladainhas, entre outros eventos. As tropas auxiliares não pagavam soldos a seus integrantes, porém os homens pardos se sentiam atraídos pelas mesmas, porque esta era uma forma de auferir prestígio e respeito na sociedade. Os custos com armas e fardas, inclusive, eram cobertos pelos próprios milicianos. De acordo com Curt Lange, muitos músicos, em Minas de então, tinham um padrão de vida confortável “a tal ponto que não poucos possuíam um

²⁰¹ Lange, Francisco Curt. *A Música no período colonial em Minas Gerais*. In: Conselho Estadual de Cultura em Minas Gerais. [I] Seminário sobre a cultura mineira no período colonial. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979. P. 25-26, citado em Paulo Castagna, “O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX.” (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2000) V.I, 71.

ou mais escravos”²⁰². A música religiosa era produzida, em geral, sob encomenda. Muitos diretores de música nas irmandades e em corporações tinham contrato anual, ou de outra duração, mas temporário, exercendo diversas funções, como compositor, regente, instrumentista, em geral, ao órgão, ou como cantor. Muitos ainda prestavam serviços na administração do grupo.

Um dos compositores de maior destaque em Minas foi José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Mulato, filho do português José Lobo de Mesquita e de sua escrava Emerenciana. Teve uma formação musical sólida com o padre Manuel da Costa Dantas, mestre-de-capela na igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição do Serro, onde estudou matérias teóricas, latim e órgão, instrumento no qual era exímio executante. Acredita-se ter nascido em Serro, entre 1740 e 1750 e passado grande parte de sua vida em Arraial do Tejuco (atual Diamantina) em companhia de sua esposa Tomásia Onofre do Lírio, com quem se casou em 1795 e de sua escrava, Tereza Ferreira. Lá, foi organista da Ordem Terceira do Carmo. Igualmente, foi alferes do Terço da Infantaria dos Pardos e ainda filiado em outras irmandades durante sua estada em Tejuco. No entender de Curt Lange, possuía um estilo de compor que oscila entre Mozart e Pergolesi. Entre suas composições, destacam-se a *Antífona de Nossa Senhora (Salve Regina)*, de 1787, *Missa em mi bemol n° 1 (Missa Grande)*, *Te Deum n° 1*, *Novena das Mercês* e *Tercio*, de 1783. Em 1798, muda-se para Vila Rica (atual Ouro Preto), onde permaneceu por curto tempo e de lá vai para o Rio de Janeiro, capital do Vice-Reinado, assinando contrato com a Ordem Terceira do Carmo, onde atuou como organista. Veio a falecer, naquela cidade, em 1805. É patrono da cadeira n° 4 da Academia Brasileira de Música.

²⁰² Lange, Francisco Curt. *A música na Irmandade de São José dos homens pardos ou bem casados*. (Volume II da História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais) Anuário do Museu da Inconfidência. Ouro Preto: Ministério da Educação e Saúde/Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ano III, 1979, 12.

Outra figura importante, no cenário musical mineiro, foi Marcos Coelho Neto (1740-1806). Compositor, regente e trompista, era natural de Vila Rica, atuando nesta cidade, nas irmandades de São José dos Homens Pardos e na de Nossa Senhora das Mercês de Cima. Muitas vezes, é confundido com seu filho, homônimo e também trompista. Poucas de suas obras sobreviveram, como *Maria Mater Gratiae*, para coro a quatro vozes, obra onde o coro e os solistas vocais se alternam, separados por curtas intervenções dos violinos, tendo sua escrita estruturada sobre a linha do baixo, com forte influência do estilo do baixo-contínuo. Compôs ainda três missas e três ladainhas.

Curt Lange menciona outros dois compositores de importância em Minas daquela época: Ignácio Parreiras Neves (*circa* 1736 e falecido entre 1790 e 1793) e Manuel Dias d'Oliveira (1745-1813).

As atividades musicais em Minas eram bastante expressivas em três localidades: Vila Rica, e povoados vizinhos de Mariana e Sabará; São João del Rei (atual Tiradentes) e Diamantina. De acordo com Vasco Mariz, "Chegou-se a dizer que, nas últimas décadas do século XVIII, havia mais músicos em Minas Gerais do que em Portugal"²⁰³. Somente em Diamantina, onde viveu Lobo de Mesquita, há menção nos livros das associações religiosas da presença de dez diretores de música naquela localidade nesse período, o que poderia representar a participação de 120 músicos. Em Vila Rica, foi inaugurada uma casa de ópera em 6 de junho de 1770. Construída e dirigida pelo contratador de impostos, João de Sousa Lisboa. Lá eram apresentados vários tipos de espetáculo, inclusive literários. Havia a participação de atrizes, o que contrariava o costume da época, que não permitia a presença de mulheres no palco. A casa de ópera existe ainda hoje, com o nome de Teatro Municipal de Ouro Preto. Há registro de uma apresentação de teatro, em 1811, com a participação

²⁰³ Mariz, *História da Música no Brasil*, 40.

de 20 atores, acompanhados por 16 músicos, regidos pelo padre João de Deus de Castro Lobo, um dos últimos e ilustres representantes da escola mineira; ligado primeiramente à Ordem Terceira do Carmo, importante compositor, organista e regente do início de século XIX.

Com o esgotamento das reservas de ouro e de diamantes, Minas Gerais começou a sentir a paulatina desaceleração da atividade econômica e da circulação de riqueza. Isso refletiu também na atividade musical, com a migração de músicos mais qualificados para outras partes do Brasil, sobretudo para a capital, Rio de Janeiro, cidade que experimentava rápido crescimento, especialmente com a vinda da Família Real, tornando-se a capital do Vice-Reinado. Com isso, em Minas Gerais, aumentou a participação de amadores nas atividades musicais, sendo que a profissionalização sofreu um impacto negativo, momento no qual pode ser sentida a queda na qualidade do serviço produzido por lá, segundo observa Maurício Monteiro:

Nessa comarca [São João Del Rey] e em todas as vilas, arraiais e capelas, se acham uns curiosos e alguns músicos que decoram algumas missas e com esse nome empenham-se com as festeiras [para] fazerem as suas funções por qualquer coisa que lhes deem; e ainda tão-somente pela comida: servem as mesas e não querem cama nem casa para morar, ridicularizando a arte na sua última consternação (...)²⁰⁴

No entanto, é relevante citar que mesmo com nível de qualidade inferior ao praticado pelos profissionais da época áurea da música mineira durante o século XVIII, grupos formados naquele período decadente e integrados por amadores existem até hoje, como as orquestras centenárias Ribeiro Bastos e a Lira Sanjoanense, ambas de São João Del Rei, que têm o crédito por manterem vivo o repertório de compositores da “escola mineira” e a prática da música naquela região.

²⁰⁴ Maurício Monteiro, “A confraria de Santa Cecília no século XIX”, in *Anais do II Encontro de Musicologia Histórica* (Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, 1996), 38.

A Capela Real e os seus principais compositores

José Maria Nunes Maurício nasceu no Rio de Janeiro em 22 de setembro de 1767. Filho do tenente Apolinário Nunes Garcia e de Victória Maria da Cruz, era mulato e neto de escravas. Sua mãe se responsabilizou pela educação de José Maurício, após a morte de Apolinário, quando o menino tinha apenas seis anos de idade. José Maurício iniciou-se na música provavelmente como integrante do coro da catedral da Sé do Rio de Janeiro, sediada na igreja do Rosário, próximo a sua casa. Sua educação especificamente musical se deu sob a tutoria de Salvador José de Almeida Faria, natural de Cachoeira do Campo, em Minas Gerais, cidade natal também de sua mãe. Por causa da falta de recursos financeiros, José Maurício fazia suas aulas e, posteriormente, praticava em casa ao violão, pois não tinha cravo, instrumento caro e considerado artigo de luxo à época. De acordo com Clêofe Person de Mattos, o tutor de José Maurício foi “músico familiarizado com as tradições musicais no período áureo da criação setecentista em Minas Gerais, cujas bases teóricas e práticas transferiu ao aluno bem-dotado”²⁰⁵. O musicólogo André Cardoso diz, conforme exame do inventário *post-mortem* de Salvador José, datado de 1799, que lá não constam obras de compositores contemporâneos seus da “escola mineira”, mas 51 obras de 11 compositores luso-brasileiros, entre eles Antonio Teixeira (1707-1755), João de Souza Carvalho (1745-1793), André da Silva Gomes (1752-1844) e Marcos Portugal, portugueses que viveram no Brasil. Lá também constam 43 obras de compositores italianos, como Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Niccolò Jommelli (1714-1774). A partir dessas

²⁰⁵ Mattos, Clêofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997, 32.

informações, pode-se deduzir que os próprios compositores mulatos menosprezariam obras de seus aparentados, reproduzindo o preconceito que eles mesmos sentiam “na pele”. Essa foi a base de formação musical de José Maurício. Luiz Heitor diz que “José Maurício possuía esplêndida biblioteca musical, provida com as melhores obras clássicas e as mais recentes produções dos mestres. Haydn, Mozart e Beethoven lhe eram familiares. Cernicchiaro, em sua *Storia della Musica del Brasile*, chega mesmo a dizer que ele havia trocado correspondência com o primeiro; não sabemos onde o historiador encontrou essa referência”²⁰⁶. Porém, é de se supor que José Maurício não tivesse meios financeiros e outros para encomendar e adquirir tais obras. Vasco Mariz faz entender que o acesso a esse material se deu por meio de consulta:

E não subestimemos agora essas atividades musicais, pois enquanto Dom João esteve no Brasil honrou as tradições musicais da Casa dos Bragança. Não esqueçamos que seu antecessor, o rei Dom João IV, havia sido compositor e possuía uma das melhores bibliotecas musicais da Europa.²⁰⁷

Essa biblioteca, que era o arquivo musical do palácio de Queluz, foi trazida por solicitação de D. João, em 1810, tendo José Maurício como o arquivista responsável, de acordo com André Cardoso²⁰⁸.

José Maurício complementou formação musical com estudos de Humanidades, Filosofia e Latim, tendo por um de seus professores Agostinho Corrêa da Silva Goulão. Também se dedicou à Retórica, cursado com o professor Dr. Manoel Ignácio da Silva Alvarenga²⁰⁹, conhecimento que lhe rendeu o título de “pregador régio” da Capela Real. Esses dois professores, responsáveis por sua formação intelectual, eram formados pela Universidade de Coimbra.

²⁰⁶ Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, 34-35.

²⁰⁷ Mariz, *História da Música no Brasil*, 56.

²⁰⁸ Cardoso, *A Música na Corte de D. João VI*, 84.

²⁰⁹ Manoel Ignácio da Silva Alvarenga (1749-1814), poeta mineiro, natural de São João Del Rei.

Aos dezesseis anos, compôs sua primeira obra, a antífona²¹⁰ *Tota pulchra est Maria*, uma encomenda da Catedral e Sé do Rio de Janeiro, para soprano solo, coro, orquestra de cordas e flauta solo. Naqueles tempos, para um jovem de família humilde, especialmente para José Maurício, que além de humilde era mulato, uma forma de ascensão social seria seguir uma carreira eclesiástica. Esta seria, também, a maneira mais apropriada para se desenvolver na arte da música, em especial, se tivesse a ambição de um dia se tornar mestre-de-capela, posição mais importante da hierarquia musical de então. Esta foi a opção de José Maurício, o qual foi ordenado padre aos 25 de idade. A sua vocação religiosa foi posta em questão em alguns momentos, sobretudo por sua quebra do voto do celibato, pois teve uma longa relação amorosa com Severiana Rosa de Castro, 22 anos mais jovem que ele, com quem teve seis filhos, registrando oficialmente um deles, o médico José Maurício Nunes Garcia Júnior²¹¹, poucos meses antes de falecer.

A sua produção se restringia ao repertório sacro, o qual seria executado em diversos momentos da liturgia, em geral, escritas para coro com acompanhamento ao órgão. Em muitas das obras, ele não se restringia ao simples acompanhamento, oportunidade na qual José Maurício expunha sua técnica que o tornou célebre organista, destacando-se por sua maestria na improvisação, habilidade que impressionou o compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858). Uma de suas obras daquele período é a *Sinfonia Fúnebre*, datada de 1790, obra puramente instrumental, considerada por alguns musicólogos e maestros, entre eles Lutero Rodrigues, como "a

²¹⁰ Antífona seria uma música escrita para ser executada por grupos em que os intérpretes estejam separados fisicamente, para criar-se um efeito de eco ou contraste. Em geral, é escrita para dois grupos de cantores, ou para uma voz solo (ou instrumento) e coro (ou orquestra), que dialogam.

²¹¹ O Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior também foi organista e estudou pintura com Jean Baptiste Debret. É o autor do retrato de seu pai.

obra inaugural da música sinfônica brasileira”.²¹² José Maurício foi nomeado mestre-de-capela em 1798, e teria como funções compor, reger, tocar órgão e organizar as cerimônias religiosas.

Todavia, um acontecimento de grande importância política veio a mudar de forma definitiva a vida da cidade do Rio de Janeiro, com intenso reflexo na música, produzida naquela cidade e na carreira de José Maurício: a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808. Com a aproximação das tropas napoleônicas já localizadas em território espanhol e se preparando para invadir Portugal, o Príncipe Regente D. João decide deixar as terras lusitanas e transferir seu reinado para o Brasil. Nessa empreitada, escoltado por navios ingleses, o monarca português viaja em companhia de alguns de seus familiares mais próximos, assessores, magistrados, médicos, músicos, funcionários, entre tantos outros. A carga carregada era enorme, composta de documentos importantes, móveis, joias e mantimento para a viagem até o outro lado do Atlântico.

Sua chegada mudou, definitivamente, o cotidiano da Colônia e, mais intensamente, a cidade do Rio de Janeiro, então capital. A expectativa de estadia era de pouco tempo, imaginando-se que a ocupação de Portugal logo seria revertida com a expulsão das tropas de Napoleão.

E como era a Rio de Janeiro em 1808? De acordo com André Cardoso:

Era uma cidade de aproximadamente 60 mil habitantes, boa parte deles constituída de negros escravos. Capital do vice-reino desde 1763, sua área urbana se estendia por uma faixa de terra de cerca de três quilômetros, entre a baía da Guanabara e os morros mais próximos. O centro da cidade, onde se localizavam o porto e a residência do vice-rei, não possuía mais que cinquenta ruas, muitas delas desalinhadas, estreitas e sem calçadas. Em

²¹² Lutero Rodrigues, “Música Sinfônica Brasileira”, in *Cadernos do Colóquio*, Vol. 10, n. 1 (Rio de Janeiro: Cadernos do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, 2009), 9. <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/73> (acessado em 10 de abril de 2013).

uma caminhada, era possível chegar aos limites da cidade, onde trilhas terminavam em mata fechada ou brejos.²¹³

A cidade do Rio de Janeiro não tinha como atender à demanda por entretenimento, em especial de música, tanto na quantidade como em qualidade a que estavam acostumados a usufruir, em Portugal, a Família Real e todos os que a acompanharam. Uma das providências de D. João foi a organização da Capela Real, nos moldes da já existente em Lisboa. Importante o fato de o príncipe regente ter transferido todo o cabido, os músicos e a Sé Catedral, por meio de um alvará, antes localizada na igreja de Nossa Senhora do Rosário, para a Nossa Senhora do Carmo. Alguns dos motivos para isso foram que a segunda era mais decorada e também estava próxima ao Paço dos Vice-Reis²¹⁴, local onde a Família Real iria residir. Esse episódio provocou desentendimento entre os membros das duas igrejas, sendo que os religiosos portugueses se sentiam incomodados em se misturar com os brasileiros. Em documento encaminhado a D. João, o Padre José Eloy Vieira relata os problemas econômicos e vai além, colocando observações interpretadas como preconceituosas:

He preciso refletir q. S.A. economiza muito pouco na união das duas igrejas: porq. Fica com o pezo das dispezas da Fabrica q que a Sé não pode suprir, e da sustentação dos Ministros, q. não podem ser empregados; e a pequena vantagem q. nisso se lucra he contrapesada com o sacrifício da liberdade da Sua Capell, e com o disgosto de entrar nella alguma pessoa com defeito vizivel.²¹⁵

²¹³ Cardoso, *A Música na Corte de D. João VI*, 13.

²¹⁴ Conhecido, atualmente, como Paço Imperial, nome adquirido, em 1822, com a proclamação da Independência do Brasil. Esse edifício, construído em 1743, foi sede do governo das capitanias de São Paulo e do Rio de Janeiro antes da transferência da capital do Vice-Reinado de Salvador (BA) para o Rio de Janeiro, em 1763, quando veio a ser denominado Paço dos Vice-Reis. Com a vinda da Família Real para o Brasil, passou a ser chamado de Paço Real. Esse edifício sediou importantes acontecimentos históricos brasileiros como a coroação de D. João VI, a aclamação de dois imperadores, D. Pedro I e D. Pedro II, o "Dia do Fico" e a assinatura da Lei Áurea, pela Princesa Isabel. Foi sede do governo até a Proclamação da República.

²¹⁵ Cardoso, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, 53

Apesar dos conflitos iniciais, José Maurício, a partir de então, teve-se à sua disposição mais músicos, muitos deles que chegaram em 1809, provenientes de Portugal e da Itália. Permaneceu como mestre-de-capela da Capela Real até 1811, seu período mais produtivo, quando compôs cerca de setenta obras. Naquele ano, por determinação de D. João, assume de fato, porém não oficialmente, as funções de mestre-de-capela o compositor Marcos Portugal, recém-chegado de Lisboa e homem de confiança do príncipe regente, músico que tinha a mesma função, na Capela Real, em Lisboa. José Maurício, a partir desse momento, passa a ter papel secundário naquela instituição.

Chama muito a atenção o nome do compositor austríaco Sigismund Ritter von Neukomm (1778-1858) e sua importância quando da sua vinda ao Brasil, integrando a comitiva diplomática do Duque de Montmorency-Luxemburgo, em 1816. Como cidadão austríaco, sentiu-se à vontade junto à Família Real, pois dava aulas de música para parte de seus integrantes e mesmo a D. Pedro, para o qual ensinava harmonia, contraponto e composição. Era concidadão da esposa do herdeiro da coroa, princesa Leopoldina, filha do Imperador austríaco Francisco I.

Neukomm era natural de Salzburgo, onde estudou com Michael Haydn²¹⁶, de quem foi auxiliar como organista da Catedral daquela cidade. Partiu aos dezesseis anos para Viena, onde aperfeiçoou seus estudos com Joseph Haydn. Em 1804, parte para a Rússia, onde se tornou mestre-de-capela em São Petersburgo, recomendado por Joseph Haydn à czarina Maria Fiodorovna²¹⁷, a qual também fora sua

²¹⁶ Michael Haydn (1737-1806), compositor austríaco, foi mestre-de-capela da Catedral de Salzburgo. Naquela cidade, travou amizade com Leopoldo e Wolfgang Mozart. Foi professor de Beethoven e Carl Maria von Weber. Destaca-se por compor obras sacras corais, sinfonias e música de câmara.

²¹⁷ Nascida Princesa Sofia Doroteia de Württemberg (1759-1828), foi esposa do Czar Paulo I, da Rússia, filho de Catarina, a Grande e pai de Alexandre I, Czar que derrotou Napoleão.

aluna em Viena. Em 1809, retorna a Viena, então ocupada por Napoleão.

A sua vida e relacionamentos com ilustres figuras da história, suas imbricações políticas, sua polêmica vida gera especulações sobre sua verdadeira atividade, podendo ser considerado uma espécie de "espião", a serviço de Talleyrand, ou de Metternich. De qualquer forma, sua permanência no Brasil foi de grande importância no desenvolvimento da música instrumental, e mesmo da música popular em nosso país.

A formação dessa rede de relacionamentos com agentes históricos de relevância se dá em 1810, quando Neukomm vai trabalhar como músico/pianista na residência do Conde Talleyrand²¹⁸. Por sugestão e influência de seu empregador, Neukomm, teve a oportunidade de apresentar seu *Requiem em Dó menor*, executado por uma grande orquestra, cerimônia organizada por Talleyrand, em memória à morte de Luís XVI, evento no qual estavam presentes vários monarcas europeus. Por essa participação, Neukomm foi condecorado com o título de cavaleiro da Ordem Nacional da Legião de Honra da França²¹⁹. Essa cerimônia era uma das importantes reuniões que aconteceram durante o Congresso de Viena²²⁰, no qual Talleyrand chefiou a equipe diplomática francesa.

²¹⁸ Príncipe Charles-Maurice Talleyrand-Périgord (1754-1838), figura controversa da política francesa. Iniciou sua carreira como seminarista, galgando vários cargos, chegando a ser vigário geral e bispo de Autun e; posteriormente, alto funcionário, representando os interesses da Igreja Católica junto às autoridades francesas, cargo adquirido, mesmo tendo rompido o voto de celibato, por influência de seu tio, arcebispo de Reims. Como membro do *Clube dos Trinta*, no período pré-revolucionário, foi excomungado pelo papa por defender a expropriação de propriedades da Igreja e apoiar a separação entre esta e o estado francês. Foi figura central das decisões e de negociações diplomáticas de vários governos, desde Napoleão, passando pela restauração da monarquia dos Bourbons e também com o Rei Luís Felipe. Entre os vários eventos do qual participou, destacam-se: o Congresso de Viena e a venda da Louisiana para os Estados Unidos.

²¹⁹ Condecoração honorífica destinada a pessoas que prestaram serviços relevantes à nação, instituída em 1802, por Napoleão Bonaparte.

²²⁰ O Congresso de Viena, que aconteceu entre outubro de 1814 e junho de 1815, foi uma conferência entre as potências que derrotaram o Império Napoleônico.

Neukomm veio ao Brasil portando uma carta de recomendação de Talleyrand ao seu amigo Antônio de Araújo e Azevedo (1754-1817), o Conde da Barca²²¹, que fora embaixador de Portugal na França. O compositor austríaco foi convidado a permanecer no Brasil, residindo na casa do próprio Conde da Barca e, por sua recomendação a D. João VI, tornou-se professor de música da Família Real. Talleyrand possivelmente tentava uma reaproximação da França com Portugal, intento similar ao de D. João VI, pois este último procurava uma posição mais confortável no cenário político mundial, especialmente naquele momento de relativa paz. Segundo o musicólogo André Cardoso:

Para Talleyrand, o apoio de algumas potências europeias ao processo de independência dos Estados Unidos havia sido uma grande imprudência, que não poderia ser repetida com as demais colônias americanas. Em conversações com os representantes lusitanos presentes no Congresso de Viena, surgiu a ideia de elevar o Brasil à categoria de Reino Unido a Portugal. A sugestão foi transmitida a d. João, que a adotou em 16 de dezembro de 1815. O mundo viu nascer, então, um reino dividido entre dois continentes, separado por um imenso oceano" (...) A movimentação de Talleyrand interessava de certa forma d. João, já que poderia contrabalançar a influência inglesa que deixava Portugal dependente comercial e politicamente" ²²².

Pouco tempo antes da chegada de Neukomm, veio ao Brasil um grupo de artistas composto pelos pintores Nicolas-Antoine

Estavam lá presentes, entre outros, o Czar Alexandre I da Rússia, Príncipe Hardenberg da Prússia, o Príncipe Metternich da Áustria, o Lorde Castlereagh da Inglaterra. Talleyrand estava representando a França, como ministro dos Negócios Estrangeiros. O Congresso de Viena tinha um caráter conservador e objetivava restaurar os tronos às famílias reais antes das guerras napoleônicas e a autoridade do papa nos Estados Pontifícios, tentando assim frear a disseminação dos ideais de liberalismo político, social e econômico no continente europeu.

²²¹ (...) uma fabulosa coleção de centenas de gravuras de Dürer, livros de horas e mapas do século XVI hoje na Biblioteca Nacional, um acervo de aproximadamente 60 mil volumes na época. Entre os pertences reais havia caixas trazidas de Londres contendo prensas e tipos móveis para serem utilizados pelo governo em Lisboa. As caixas embarcaram para o Brasil no mesmo navio *Meduza* em que viajou Antonio de Araújo e Azevedo, o Conde da Barca. Ao chegar ao Rio de Janeiro, o Conde da Barca instalou as prensas no porão de sua casa. Um homem de muitos interesses trouxe sua coleção de Mineralogia, assim como instrumentos de laboratório. http://www.brown.edu/Facilities/John_Carter_Brown_Library/CB/impressao_pt.htm (acessado em 19 de outubro de 2014).

²²² Cardoso. *A Música na Corte de D. João VI*, 205.

Taunay (1775-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e pelos escultores Marc Ferrez (1788-1850) e Zéphirin Ferrez (1797-1851), entre outros. Esse grupo também veio por intermediação do Conde de Barca, liderados por Joaquim Le Breton (1760-1819), espécie de asilado político do Brasil, pois havia sido recém-demitido pelo novo governo francês após a queda de Napoleão. Todos esses artistas vieram a participar e enriquecer intensamente a vida cultural brasileira, mesmo que, indiretamente, estivessem ligados ao complexo jogo político.

O compositor austríaco, por suas conexões poderosas, conseguiu assegurar uma pensão, segundo Adriano Meyer, como “professor público de música”, mesmo sendo esse seu trabalho restrito a alguns membros da Família Real, conforme já dito, e a outros da corte portuguesa. Porém, é relevante frisar que há referências do musicólogo Ayres de Andrade²²³, sobre Francisco Manuel da Silva (1796-1865)²²⁴ ter sido também aluno de Neukomm.

A fase em que esteve no Brasil foi a sua mais produtiva, tendo composto, de acordo com Adriano Meyer²²⁵, 69 obras, distanciando-se da tradição de então, aqui no Brasil. Era comum, neste país, compor-se quase que exclusivamente música vocal e sacra. Entretanto, é de nosso interesse, neste momento, as suas obras

²²³ Andrade, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo (1808-1865) – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, 2v. Citado em Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 208.

²²⁴ Francisco Manuel da Silva, maestro, compositor e professor, mais conhecido por compor a melodia do *Hino Nacional Brasileiro*. Estudou violino, violoncelo, piano e composição, tendo como um dos principais professores o Padre José Maurício. Foi instrumentista integrante da Capela Real. Destaca-se por ter fundado a Sociedade Beneficente Musical, importante instituição promotora de concertos, que durou de 1833 a 1890 e do Conservatório do Rio de Janeiro, que passou a ser denominado de Instituto Nacional de Música e, posteriormente, de escola de Música da Música, que hoje pertence à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi regente do Teatro Lírico Fluminense e é o Patrono da cadeira de Nº 7 da Academia Brasileira de Música.

²²⁵ Meyer, Adriano. *A Produção Musical de Sigismund Neukomm no Brasil*. http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao14/adrianomeyer_paulocastagna.pdf (acessado em 10 de março de 2013).

instrumentais que abrangiam uma sinfonia, com ampla orquestração²²⁶, música de câmara e também peças para grandes conjuntos militares, provavelmente, formado quase em sua totalidade por instrumentos de sopro. Por várias razões, as obras de Neukomm não foram executadas enquanto ele esteve aqui no país. Conforme André Cardoso:

As obras não possuem registros de execução no Rio de Janeiro.....provavelmente por não existir à época um conjunto destinado ao repertório de concertos sinfônicos (...) A obra sinfônica mais significativa, entretanto, é a *Sinfonia para grande orquestra em mi bemol maior*, de 1820. Talhada nos moldes do classicismo vienense, com quatro movimentos, três trombones e tímpanos, é a primeira obra do gênero escrita em solo brasileiro ²²⁷.

Razões de ordem política impediram que suas obras, e mesmo as de outros compositores consagrados do repertório sinfônico, fossem executadas. Ainda, na citação de Cardoso:

Eu, o discípulo favorito de Haydn, o que completou por ordem sua as obras que deixara incompletas, escrevi no Rio de Janeiro uma missa, que foi entregue à censura de uma comissão composta d'aquelle pobre Mazziotti e do irmão de Marcos Portugal, missa que nunca se executou, porque não era d'elles.²²⁸

Esse era o ambiente onde Neukomm e o Padre José Maurício viveram na Capela Real depois da chegada de Marcos Portugal. Este compositor também trouxe dificuldades para a expansão da música instrumental e sinfônica no Rio de Janeiro, fato que se dá, em grande parte, pela preponderância da música sacra e da profana, a quase absoluta preferência pela ópera.

²²⁶ Neukomm costumava orquestrar como seus contemporâneos austríacos, ou seja, para as cordas em formação de quinteto, duplas de madeiras, duas trompas, dois trompetes e usou três trombones e tímpanos. Foi uma orquestração inédita até então usada no Brasil.

²²⁷ Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 213

²²⁸ Porto-Alegre, Manuel de Araújo. *Apontamentos sobre a vida e obra do Padre José Maurício Nunes Garcia, Estudos Mauricianos* (direção de José Cândido de Andrade Muricy, Rio de Janeiro, Funarte, 1983), 28. Citado em Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 210.

Outros aspectos do modo de atuar de Neukomm indicam a grande importância da sua presença no Rio de Janeiro, como o seu esforço para que obras célebres do repertório europeu dessa época fossem apresentadas ao público no Brasil, como, por exemplo: *A Criação*, de Joseph Haydn; a inserção da vida cultural, mais especificamente ligada à corte, por meio de seus artigos publicados no periódico *Allgemeine musikalische Zeitung*²²⁹; a inclusão de elementos da música popular brasileira em sua peça para piano, *O amor brasileiro*, de 1819, sobre um lundu de Joaquim Manoel da Câmara; e, ter sido pioneiro pela colaboração essencial, na edição do que seria o primeiro livro sobre música publicado do Brasil²³⁰, *Notícia Histórica da vida e das obras de José Haydn*, baseado em texto de Joaquim Le Breton. Conforme André Cardoso, "A edição do pequeno opúsculo foi consequência direta na Impressão Régia da vinda da Missão Artística Francesa em 1816, que trouxe ao Rio de Janeiro o autor da obra"²³¹.

Em 1811, chega ao Brasil Marcos Portugal, que foi um dos mais notáveis compositores lusitanos. Nascido em Lisboa, em 24 de março de 1762, teve sua formação musical iniciada aos nove anos, no Seminário Patriarcal, a mais importante escola de música de

²²⁹ Periódico de música em língua alemã, publicado entre 1798 e 1848 pela Breitkopf&Härtel, em Leipzig. Trazia relatos da produção e execução musical de vários países europeus e, eventualmente, de países americanos. Publicava importante material como biografias de compositores e críticas sobre obras recém-compostas, como, por exemplo, da execução da 5ª Sinfonia de Beethoven. Robert Schumann e Franz Liszt escreviam como colaboradores nessa publicação.

²³⁰ Em 13 de maio de 1808, por meio do decreto do Príncipe Regente D. João, é criada a Impressão Régia, que foi parte da estrutura administrativo-burocrática do império, destinada a imprimir legislação, papéis diplomáticos e jornais, entre outras coisas. Era subordinada à Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Possuía uma junta de quatro membros que realizavam um tipo de censura, selecionando o que viria a ser publicado, em geral, impedindo textos críticos à religião e ao governo. A maquinaria usada, de origem inglesa, veio com a bagagem na frota que trouxe a Família Real ao Brasil, a bordo da nau *Medusa*. O primeiro impresso que saiu dos prelos foi um livreto de 27 páginas, data que coincide com o aniversário de D. João, como título de *Relação dos Despachos Publicados na Corte pelo Expediente da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, no Faustosíssimo Dia dos Anos de S.A.R. o Príncipe Regente N.S.* O primeiro jornal a ser publicado lá foi a *Gazeta do Rio de Janeiro*.

²³¹ Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 215.

Portugal do século XVIII e início do século XIX. Aos 18 anos, já era o organista da Patriarcal da Sé e, em 1783, ingressa na Irmandade de Santa Cecília. Também começa a escrever música para cena, em virtude de sua contratação como diretor de música do Teatro do Salitre.

Seu contato com a Família Real se deu quando atendeu a uma encomenda para compor uma missa acompanhada de orquestra para as festividades do Dia de Santa Bárbara, em 4 de dezembro de 1782, evento de grande importância, realizado na residência oficial de Queluz, ocasião na qual iniciou uma relação de amizade com o Príncipe D. João, então com 15 anos. Coincidentemente, quando é declarada a incapacidade da Rainha Maria I e D. João é conduzido a Príncipe Regente, Marcos Portugal parte para a Itália. Ali permanece por sete anos, *ao Serviço de Sua Majestade Fidelíssima*, período em que se projeta internacionalmente como importante compositor operístico, apresentando suas óperas, sérias e bufas, com sucesso em Florença, Veneza e no Scala de Milão. Suas óperas também foram apresentadas em Paris, Madrid, Berlim e São Petersburgo. Após esse período, em 1800, retorna a Portugal como professor no Seminário da Patriarcal, e diretor e regente no Teatro Real de São Carlos, mantendo fortes laços de amizade com membros da Família Real, sendo também designado como compositor da corte e Mestre de Suas Altezas Reais, comissionado para as principais cerimônias de cunho religioso, social e político que tinham lugar nos palácios de Queluz e de Mafra.

A figura de Marcos Portugal é muito controversa aqui no Brasil, pois muitos musicólogos o identificam como simplesmente um hábil político, compositor de categoria inferior à do Padre José Maurício e à do austríaco von Neukomm. Marcos Portugal se valeu de suas conexões pessoais para prejudicar esses dois compositores, por meio de uma espécie de monopólio sobre todas as atividades musicais no

Rio de Janeiro daquela época, tanto as de cunho sacro, como as de cunho profano, monopólio esse auferido por D. João VI²³². De acordo com Vasco Mariz:

Sua música não era original, nem a inspiração de primeira água, razão pela qual não sobreviveu ao autor. Chegou ao Rio de Janeiro “feito um lorde, com fumos mui sabidos” e trouxe consigo mais músicos portugueses, fator importante talvez para o afastamento de José Maurício. Como era de se prever, hostilizou de imediato o tímido músico mulato. São conhecidas algumas cenas de competição entre os dois compositores, e se José Maurício levou a melhor no momento, o invejoso e prepotente lusitano em breve conseguiria completo domínio do meio musical carioca.²³³

António Marques, estudioso sobre a vida de Marcos Portugal afirma, citando o musicólogo brasileiro Renato de Almeida, que em 1942 escreveu:

A desinteligência entre Portugal e o Padre José Maurício, que sempre me pareceu mais intrigalhada de corte, onde os brasileiros – mais a mais os de cor - eram mal vistos e hostilizados, deveria ser funesta ao reconhecimento dos serviços que aquele maestro prestou à nossa cultura musical. Continuou-se a tomar partido na briga, apesar de terem se reconciliado os dois músicos no fim da vida, e é quase falta de patriotismo não falar mal de Marcos Portugal²³⁴.

Inclusive, essa “má fama” entre os brasileiros impediu que Marcos Portugal fosse nomeado membro da Academia Brasileira de Música.

A vinda de Marcos Portugal para o Brasil aconteceu também por causa da desconfiança de D. João com a qualidade dos músicos da Capela Real. É compreensível que ele não depositasse confiança no Padre José Maurício, pois este não tinha contato com o que acontecia

²³²É possível enxergar uma analogia entre a relação de Marcos Portugal e D. João VI com a de Luís XIV e Lully, já estudada anteriormente neste trabalho. Ambos os compositores, Marcos Portugal e Lully, por meio de intimidade com seus monarcas, espelhavam-se no exemplo destes, os quais exerciam o poder de forma absolutista.

²³³ Mariz, *História da Música no Brasil*, 56.

²³⁴ Marques, António Jorge. *D. João and Marcos Portugal: the Brazilian period*. <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring05/missa/marques.pdf> (acessado em 15 de junho de 2013), 4.

na Europa em termos de qualidade de *performance*, uma vez que lá nunca estivera e não havia meios de comunicação que possibilitassem, à época, que ele, de outra forma, travasse contato com o meio musical europeu. Marcos Portugal, ao contrário, tinha à sua disposição um grande número de instrumentistas e de cantores em Lisboa e trabalhou na Itália, apresentando-se em diversas capitais europeias, em contato com o que de melhor era produzido, incluindo acesso às partituras e à literatura específica. Segundo António Marques:

(...) as festas celebradas na presença de D. João eram diferenciadas de outras. Não é de se surpreender que os serviços do compositor enviado de Lisboa eram requeridos particularmente nessas ocasiões (...) a encenação de tudo que tivesse relação com a música: não somente compondo no estilo adequado para as aparições de Sua Alteza Real, mais tarde Majestade, mas também assegurando que tudo correria de acordo e sem problemas e com a melhor qualidade possível.²³⁵

A propósito das semelhanças entre a atitude de D. João com Luís XIV e entre seus respectivos compositores, Marcos Portugal e Lully, Marques escreve:

Alguns historiadores têm pintado um retrato muito irreal e rude, quase idiótico de D. João VI, mas no caso da imagem do Real e Glamoroso Poder que ele desejava projetar, e na maneira que utilizou da música para ajudá-lo a alcançar isto, fica claro que sabia exatamente o que estava fazendo e, como nós pudemos ver, planejava tudo antecipadamente. A música de Marcos Portugal era claramente central em seu plano, e uma linha fascinante para uma pesquisa futura seria determinar com detalhes como o Monarca português e sua estratégia para Representação do Poder Real deve ter afetado o estilo do compositor²³⁶

A vinda de Marcos Portugal alterou, definitivamente, a prática musical no Rio de Janeiro de então, com a mudança no número e na participação de outros instrumentos, que já eram utilizados na Europa, mais ainda não tinham se tornado habituais aqui no Brasil. Havia um grande desfalque nas cordas, com poucos violinos ou

²³⁵ Ibid., 13

²³⁶ Ibid., 11.

violas, sendo que, muitas vezes, não havia um só representante desses naipes, assim como faltavam oboés. É estranho que já havia, tanto no Rio de Janeiro como em Minas Gerais, clarinetes na orquestra, mas esses grupos não contavam com oboés, instrumentos que eram mais antigos e usados, frequentemente, aos pares, junto às trompas, especialmente, na formação orquestral do Período Clássico e grande protagonista na orquestra já no Barroco, quando ainda nem existia o clarinete.

A estrutura da prática musical nos tempos de D. João: a Capela Real, a Real Câmara e as Reais Cavalariças.

Não é de se surpreender com as semelhanças entre a estrutura musical criada no Brasil de então com a do imperador francês Luís XIV, modelo admirado e copiado em vários lugares. No Rio de Janeiro, por exemplo, D. João adotou a estrutura de *performance* musical tendo a Capela Real como grupo mais importante, grupo este que ganhou qualidade e se expandiu em número de integrantes após a chegada da Família Real e, notadamente, algum tempo depois, em 1809, com a contratação de cantores ²³⁷ e instrumentistas estrangeiros, o que foi intensificado, anos mais tarde, com a vinda de Marcos Portugal. A Capela Real, ocasionalmente, era reforçada com a presença de integrantes da Real Câmara e Reais Cavalariças. Como no modelo francês, a Capela Real era responsável pela execução do repertório sacro, o qual, à época, era o mais demandado e importante. Para outras ocasiões, D. João tinha à sua disposição um

²³⁷ Aqui se incluem os cantores castrados, pois naquela época não se permitia a presença feminina na *performance* musical, nem na Igreja, nem no teatro. Os *castrati* cantavam na tessitura mais aguda, o que permitia a dispensa da participação das mulheres.

grupo de músicos instrumentistas, a Real Câmara, modelo da *Chambre* francesa. Esse grupo apresentava música profana instrumental e, às vezes, juntava-se aos cantores para apresentações de *serenatas*²³⁸. A Real Câmara contava com cinquenta músicos e apresentava-se, em geral, no Paço da Quinta da Boa Vista, onde residia D. João. A frequência às apresentações e à execução da música instrumental, de câmara ou sinfônica não era ainda um hábito dos moradores do Rio de Janeiro. Ayres de Andrade comenta o ambiente carioca daquela época:

O hábito de ir a concertos evoluiu no Rio de Janeiro em ritmo mais lento que o de ir ao teatro. O teatro era, como a igreja, um ponto obrigatório de reunião social. Sua Alteza ia ao teatro e à igreja. Era o quanto bastava para que todo mundo fosse ao teatro e à igreja. Sua Alteza não ia a concertos. E por que haveria Sua Alteza de ir a concertos se os tinha a domicílio, executados pelos músicos de sua Real Câmara, à hora que lhe conviesse?²³⁹

O conjunto de músicos, instrumentistas e cantores que formavam a Capela Real, puderam desenvolver com êxito seus trabalhos especialmente durante a estada da Família Real no Brasil, ou seja, de modo mais específico, durante a permanência de João VI no país. Em que pese os comentários negativos a respeito desse monarca, sempre deu atenção às artes, tendo transferido para o Brasil o melhor que havia em suas terras lusitanas, pelo menos no que diz respeito à música. Portanto, a fase áurea da Capela Real viria a ser de 1808 a 1821, quando do retorno de D. João VI a Portugal. Nesse período, a Capela Real esteve sob a direção do Padre José Maurício, seu mestre-de-capela e, posteriormente, essa direção esteve a cargo de Marcos Portugal, ainda que este não tivesse sido

²³⁸ Segundo André Cardoso, naquele contexto em que fora apresentado, seria um gênero aparentado da ópera (...) com limitados recursos cênicos. Eram escritas para celebrações importantes da Família Real. Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 109

²³⁹ Andrade, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo (1808-1865) – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2v. Citado em Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 109.

empossado oficialmente. O repertório era basicamente sacro, com obras compostas por seus dois mestres-de-capela, na maioria das vezes, escritas para as importantes datas religiosas ou outras cerimônias, voltadas aos membros da Família Real.

Com a vinda da Família Real ao Brasil, a composição, a execução e, posteriormente, a publicação de música erudita no país foi impulsionada, pois grande parte dos funcionários burocráticos e membros da aristocracia portuguesa que a vieram acompanhando, também demandavam entretenimento²⁴⁰. À época, a música era uma das maiores fontes de entretenimento, nas igrejas, nos teatros²⁴¹, com seus espetáculos dramáticos, em especial a ópera e, em alguns eventos, com música de câmara. Essa classe bem informada e acostumada, quando em Portugal, a espetáculos de alto nível e à *performance* de conjuntos formados pelos maiores músicos do país e por outros provenientes dos grandes centros musicais da Europa. Em especial, artistas provenientes da Itália que, em Lisboa, trabalhavam na Capela Real, no Teatro São Carlos e em outros teatros. Marcos Portugal, quando chegou ao Brasil, conseguiu atrair muitos daqueles instrumentistas e cantores, como exemplo, o violinista italiano Francesco Ansaldi, importante professor de instrumento, responsável pelo surgimento, no Brasil, de uma das primeiras gerações de violinistas com sólida formação.²⁴² Entre outros instrumentistas que

²⁴⁰ Tomado, aqui, no sentido de buscar-se tanto a apreciação estética do espetáculo como também a distração e a participação na vida social da elite.

²⁴¹ É de grande importância citar outro aspecto do incremento da atividade musical e a busca pela qualidade dos espetáculos em sua totalidade, sendo que para isso também foi necessária a adaptação e a construção de novos espaços físicos para recebê-los. Vale mencionar a construção do Real Teatro de São João, em 1813, obra suntuosa, cópia do Teatro São Carlos, de Lisboa. Essa obra teria sido realizada, presume-se, após intensa pressão de Marcos Portugal, o qual era grande compositor de óperas e com experiência nas maiores casas do gênero da Europa, que se frustrou com a pobre condição do então Teatro Régio, mais importante sala de espetáculos do Rio de Janeiro da época, porém insuficiente para encenação lírica de qualidade.

²⁴² Um de seus alunos que se destacou foi Gabriel Fernandes da Trindade, também compositor. Escreveu os *Duetos concertantes*, obra considerada das mais antigas do repertório de música de câmara do Brasil.

vieram para a Capela Real brasileira estavam o trompista Francesco Tani, o fagotista Nicolau Heredia, o oboísta Vicente Della Corte e os violoncelistas Policarpo José de Faria e Eugênio José Farneze. Antes da chegada de Marcos Portugal, vieram para integrar a Capela Real, alguns importantes cantores e instrumentistas. Dentre esses, destacam-se os membros da família Mazziotti, que atuaram no coro, sendo que Fortunatto, também compositor e uma espécie de discípulo de Marcos Portugal, viria a se tornar mestre de capela naquela instituição, em 1816. De acordo com Cardoso, a composição da Capela Real era a seguinte: em 1811, contava com 32 membros; em 1816, com 38; em 1817, com 41; e, em 1884, chegou a ter 64 músicos²⁴³. Segundo Ayres de Andrade²⁴⁴:

Dizia-se geralmente que a Capela Real era organizada de modo a satisfazer plenamente os amadores de música. Era constituída como a antiga capela real de Lisboa e não se havia olhado as despesas. Quatorze a quinze sopranos misturavam suas vozes características à música de Portugal [Marcos] e dos melhores compositores religiosos, e formavam um conjunto muito admirado, especialmente pelos estrangeiros.

Os instrumentos de sopros e percussão, este último grupo ainda muito restrito, também tiveram sua presença intensificada com a vinda da Família Real, que foi responsável pela chegada e posterior permanência aqui, no país, de profissionais gabaritados dessas duas famílias de instrumentos, que transferiram para os seus colegas do Brasil novas técnicas de execução. A tradição das bandas já fazia parte do cenário nacional, com esses tipos de grupos atuando com forte presença em Recife, Olinda, João Pessoa, Goiânia e São Paulo. Mesmo antes disso, os jesuítas também ensinavam vários instrumentos de sopro na catequese dos indígenas. No século XVII, houve uma organização da atividade musical dentro das corporações

²⁴³ Cardoso, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*.

²⁴⁴ Andrade, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo (1808-1865) – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2v. Citado em Cardoso, *Música na Corte de D. João VI*, 84

militares, seguindo o modelo praticado em Portugal e Espanha. A organização das bandas se deu de forma oficial com o decreto de 27 de março de 1810, de D. João, que tratava, entre vários itens, dos soldos, dos uniformes e da formação instrumental desses conjuntos. A boa qualidade de instrumentistas das bandas, em especial dos sopros, grupo cada vez mais ampliado, igualmente na composição orquestral a partir do século XVIII, vem a ser fundamental para o desenvolvimento indireto desse tipo de conjunto no Brasil. Os componentes das bandas participavam eventualmente nas formações orquestrais e, também, no ensino de seus instrumentos. Um acontecimento marcante para as bandas, naquele período, foi a visita e posterior permanência do grupo que acompanhou a arquiduchessa da Áustria, Dona Leopoldina, constituído principalmente por portugueses, porém com presença inclusive de músicos alemães e ingleses, segundo observação da lista de nomes que a compunham, conforme Binder²⁴⁵. Aquela banda, liderada por Erdmann Neuparth²⁴⁶ clarinetista alemão, foi responsável pelo entretenimento da princesa durante sua travessia do Atlântico, ao vir para o Brasil com o objetivo de contrair núpcias com o príncipe D. Pedro, em 1817²⁴⁷. Em dezembro deste mesmo ano, os integrantes da banda foram convidados a permanecer no país e fazer parte das Reais Cavalariças, ou seja, do estábulo real, um dos pilares da música na corte carioca. Este tipo de grupo é similar ao *Grand Écurie*, mencionado

²⁴⁵ Fernando Pereira Binder, "Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808 e 1889" (dissertação de mestrado, Unesp, 2006), 40.

²⁴⁶ Erdmann Neuparth, ou Eduardo Neuparth, integrante do 119º Regimento de Infantaria Francês, participou da campanha de Napoleão na Península Ibérica. Após a derrota francesa, Neuparth ingressa no exército português, onde prestou serviço como mestre de música. Também trabalhou como clarinetista nas orquestras dos teatros da Rua do Conde e no São Carlos, em Lisboa. Em 1816, foi convidado para organizar e dirigir a banda que acompanharia a princesa Leopoldina ao Brasil.

²⁴⁷ A frota que transportou a princesa Leopoldina ao Brasil trouxe consigo uma expedição científica que tinha o propósito de formar coleções botânicas, zoológicas e mineralógicas do território brasileiro. Compunham a lista de presença dos naturalistas Johann Baptist von Spix, Karl Friedrich Philipp von Martius, Johann Emanuel Pohl, Johann Baptist Natterer e o pintor Thomas Ender.

anteriormente, parte integrante da estrutura da música na corte francesa de Luís XIV, no século XVII.

A busca por fornecer um ensino musical foi uma preocupação naquele tempo, e um dos personagens fundamentais para iniciar um trabalho mais sistemático, deu-se justamente com o Padre José Maurício, que mantinha uma escola em sua residência, atividade para a qual recebia ajuda financeira de D. João VI, auxílio esse que conseguiu manter até pouco antes de seu falecimento, quando D. Pedro I já era o imperador do Brasil. Este Imperador possuidor de vasta formação e atividade como músico, embora contra sua vontade, teve de interromper o subsídio dado àquela escola, por causa da crise financeira que afetava o Brasil após sua Independência. Outra escola, a da fazenda Santa Cruz, cuja existência é fruto de uma controvérsia entre musicólogos, foi fundada pelos jesuítas para catequizar os indígenas por meio da música, e cujas atividades foram encerradas em decorrência da expulsão da Companhia de Jesus, em 1759, pelo Marquês de Pombal. O local tornou-se, então, escola de música para os escravos africanos.

A Capela Real, entre outros feitos positivos para a disseminação do conhecimento da música no Brasil, contribui indiretamente com a implantação do ensino de música, formalmente instituído por iniciativa de Francisco Manuel da Silva, inicialmente cantor, depois violoncelista daquela orquestra e, mais tarde, em 1842, nomeado mestre-de-capela, assunto a ser tratado posteriormente.

A Capela Real começou a passar por dificuldades com o retorno de D. João VI a Portugal. Logo, no ano seguinte, com a Independência do Brasil, D. Pedro I também foi obrigado a cortar o suporte financeiro àquela estrutura musical, agora chamada de Capela Imperial, que não encerrou suas atividades, mas teve de se adaptar a esses tempos menos privilegiados. Os percalços foram se

intensificando, notadamente, com a abdicação do trono por D. Pedro I. A Capela Imperial teve suas atividades encerradas por meio de uma portaria ²⁴⁸, momento no qual foi mantida uma pequena estrutura de 23 cantores e apenas quatro instrumentistas, o que vem a demonstrar, com clareza, a prioridade que se dava ao repertório sacro e vocal. Os quatro instrumentistas mantidos eram de apoio harmônico de grupo, sendo dois fagotes e dois contrabaixos.

A Capela Imperial foi reorganizada por Francisco Manoel da Silva em 1843, com a contratação de novos instrumentistas. No entanto, o período entre os anos de 1821 e 1889, foi marcado pela falta de apoio dado pelas autoridades, com certa atenção dessas pela orquestra em determinados e curtos momentos; sua qualidade foi se deteriorando em face dos baixos salários, o que veio a provocar um êxodo de bons profissionais. A grande oferta de oportunidades de trabalho nos teatros e clubes musicais também fazia com que os músicos deixassem de priorizar a Capela Imperial, agravando os problemas disciplinares como faltas e atrasos. Houve várias reformas empreendidas por seus respectivos mestres de capela, porém não foi possível reestruturá-la de forma sólida, visando à boa qualidade durante um longo período naquela instituição. Os que permaneciam no conjunto apresentavam graves problemas disciplinares. Um exemplo do reflexo dos salários na disciplina é explicitado pelo relato de André Cardoso:

Sob a direção de Arcangelo Fioritto, os conjuntos da *Capela Imperial* funcionaram de maneira bastante precária. Na verdade, boa parte dos músicos lá trabalhava há mais de trinta anos, originários da época em que Francisco Manoel da Silva reorganizou a orquestra, ou seja, 1842. O mais grave, entretanto, estava no fato de que os salários eram em 1873, os mesmos estipulados em 1848, ou seja, exatos 25 anos antes. Tal situação, com certeza, era a principal causa para as inúmeras faltas e indisciplinas que tanto comprometiam a qualidade artística. Diante de tal estado de coisas seria absurdo se exigir disciplina e bom desempenho artístico, com músicos

²⁴⁸ Cardoso, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, 84. Portaria assinada pelo Ministro dos negócios da Justiça, Manuel José de Souza França.

idosos ganhando um salário aviltante, sem nenhuma perspectiva de melhora.²⁴⁹

Uma das últimas apresentações da Capela Imperial e que mostram os novos tempos vividos pela população da cidade do Rio de Janeiro se deu em 28 de setembro de 1888. Para aquela cerimônia relacionada à Abolição da Escravidão, foram contratados músicos extras e há registros das despesas pagas para a empresa do fotógrafo Marc Ferrez, de 200\$000 mil réis, pelo fornecimento de iluminação da Capela Imperial por luz elétrica, fato inédito naquela instituição, apesar de a cerimônia ter acontecido às 11 horas da manhã.²⁵⁰

Novamente, por causa das seguidas crises político-institucionais, propriamente, a Guerra do Paraguai, que enfraqueceu as finanças do Reinado de D. Pedro II e com o posterior advento da Proclamação da República, em 1889, a Capela Imperial veio a ser extinta. Os contratos dos músicos foram encerrados e seu mestre de capela, Hugo Bussmeyer²⁵¹, exonerado. Isso se deu devido à ampla reforma nas instituições ligadas ao governo monárquico²⁵² e também pelo Decreto nº 119^a, de 7 de janeiro de 1890, “que instituiu a plena liberdade religiosa e extinguiu o Padroado, cessando para o Estado o encargo de prover as despesas do culto.”²⁵³

²⁴⁹ Ibid., 123-4.

²⁵⁰ Ibid., 172-3.

²⁵¹ Bussmeyer (1842-1912). Natural de Brunswick (ou Braunschweig), cidade do centro-norte da Alemanha. Foi aluno de Hans von Bülow. Antes de sua chegada ao Brasil, teve passagem por Nova Iorque, onde atuou como concertista e professor de piano. Interessante a sua presença como mestre-de-capela no Rio de Janeiro, pois Bussmeyer era protestante.

²⁵² Artigo 2º do Decreto nº 9, de 21 de novembro de 1889, que diz que “fica suprimida a denominação de (...) Capella Imperial dada à Cathedral do Bispado do Rio de Janeiro”. Decretos do Governo Provisório da República dos Estados Unidos do Brasil - Primeiro Fascículo – 15 de novembro a 31 de dezembro de 1889. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1890, p. 8. Citado em Cardoso, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, 175-6.

²⁵³ Ibid.

Maurício Monteiro, outro pesquisador da música do Brasil do período colonial, denomina as três figuras importantes da música brasileira, ligados direta ou indiretamente à Capela Real e Imperial, José Maurício, Sigismund Neukomm e Marcos Portugal como a *Trindade Tropical*. Fala de que modo cada um deles deixou sua marca em um gênero específico, como, por exemplo, José Maurício, especialmente na música sacra, Neukomm, na música instrumental do classicismo vienense e Marcos Portugal na ópera italiana. Conforme as palavras de Monteiro:

A trindade colonial da corte joanina tornou-se o sustentáculo da espiritualidade e do divertimento social, da moral e dos costumes cortesãos, das necessidades e das possibilidades do gosto no Brasil. Um era diferente do outro, mas viveram como num sistema de trocas culturais, como uma simbiose necessária em culturas mestiças e pouco definidas. Em termos de gosto e de comportamento, cada um representava o que de mais forte existia na Corte tropical. Marcos Antônio Portugal foi o representante do estilo italiano (...); Sigismund Neukomm foi o classicismo vienense (...); José Maurício foi a única possibilidade e o possível resultado tropical. (...) Atenderam às funções cortesãs e religiosas, compuseram modinhas, missas, óperas, obras sinfônicas e camerísticas (...). Eles trouxeram o drama italiano, a simetria clássica e reforçaram o comportamento de corte. Mesmo insistindo nos domínios de Apolo, conviveram com o mundo dionisíaco da colônia.²⁵⁴

A vinda de D. João ao Brasil e a transferência de sua Capela Real para cá foi de grande importância para o desenvolvimento da música no Rio de Janeiro, com reflexo posterior em todo o país. Com a chegada da Família Real, dos aristocratas e funcionários burocratas, houve um aumento da demanda por serviços artísticos, particularmente de música sacra ou profana, em especial da ópera, que formava um público afeito a performances, realizadas por profissionais de grande gabarito, sobretudo portugueses e italianos, os quais trabalhavam nas mais expressivas instituições musicais de Portugal. A música foi indiretamente beneficiada, com a transposição de uma instituição musical portuguesa de importância, entre outras,

²⁵⁴ Maurício Monteiro, *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. (São Paulo: Ateliê Editorial, 2008), 235-6.

que vieram a trazer o desenvolvimento brasileiro, conforme sintetizam esse momento histórico os estudiosos da História da Ciência no Brasil:

De fato, no Brasil havia um regime opressivo da liberdade de pensamento (...). O cenário modificou-se, entretanto, com a chegada da Família Real portuguesa e de sua corte ao Brasil em 1808. (...) Deste modo, o governo adotou e fez publicar novos decretos referentes à "difusão e implantação" das ciências, com a criação de algumas instituições nos moldes das que existiam em Portugal. Tais medidas visavam atender prioritariamente à corte estabelecida no Rio de Janeiro (...) e aos interesses do senhoril, dono de grandes extensões de terras, aos militares, clérigos, viajantes e, finalmente à população pobre e escravos que eram mão-de-obra fundamental para a economia do país. Assim criaram-se a Biblioteca Pública, a Imprensa Régia, o Museu Real e o Real Horto, além dos primeiros cursos de ensino superior destinados à formação de engenheiros militares (...) e de profissionais na área da medicina.²⁵⁵

Mudou-se a maneira de "olhar" o Brasil, não sendo mais somente uma colônia a ser explorada, notadamente, por causa de sua riqueza mineral e potencial produtora de produtos agrícolas. A abordagem das autoridades coloniais se alterou, aproximando-se do tratamento que já, há muito tempo, existia entre a Espanha e suas colônias. É evidente que essa mudança aconteceu, primeiramente, por simples necessidade de atender aos desejos pessoais do rei e de seu séquito. De qualquer maneira, pode-se, portanto, estabelecer um paralelo entre a incipiente institucionalização das ciências no Brasil com a criação de meios para o desenvolvimento de uma importante área de conhecimento humano e o desenvolvimento da música, com o forte apoio à sua prática, seu ensino e também à sua publicação e à sua divulgação.

²⁵⁵ Adailton Ferreira dos Santos et al., *O Estabelecimento das Ciências no Brasil* (São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010), v. 1, 165-192.

Os caminhos da música no Brasil após a partida de D. João VI para Portugal

Após o retorno de D. João VI a Portugal, a música sofreu bastante, uma vez que as dificuldades financeiras vividas pelo Brasil, durante o reinado de D. Pedro I, impediram que a Capela Imperial continuasse as suas atividades no mesmo nível de qualidade, em consequência de crises que afetaram seu efetivo, reduzido drasticamente, além da defasagem salarial. Esta desestimulava os seus integrantes, sendo visto como um dos fatores que mais contribuíram para os graves problemas disciplinares daquele grupo. Outras crises se seguiram, em especial, após a Independência e depois por causa da abdicação de D. Pedro I em favor de seu filho, D. Pedro II. De acordo com Mariz:

a música profana lutava afanosamente por sobreviver e afinal conseguiu. O momento político da Regência não ajudava em nada com os repetidos tumultos. Só mesmo depois da maioridade de Dom Pedro II, em 1840, normalizou-se a vida nacional e houve melhores condições para um renascimento das atividades artísticas regulares.²⁵⁶

Após essa fase pouco alvissareira para a música, uma figura ganha destaque, a do compositor, pedagogo e ex-integrante da Capela Imperial, Francisco Manuel. Vale lembrar que a ópera²⁵⁷ foi uma das atividades que ajudaram a manter uma cultura musical nesse tempo pouco produtivo. Outro importante papel que desempenhou esse gênero foi o de propiciar uma maneira de os

²⁵⁶ Mariz, *História da Música no Brasil*, 66.

²⁵⁷ As óperas, em especial de Rossini, eram apresentadas por companhias estrangeiras, sobretudo italianas e eram apresentadas no Teatro São Pedro de Alcântara, inaugurado em 1826, antigo Teatro de São João, incendiado em 1924 e demolido em 1928.

compositores buscarem expressar uma identidade nacional²⁵⁸. Luiz Heitor menciona aquele cenário:

Mário de Andrade sustentou em memorável conferência sobre o *Movimento Modernista* que “tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte, diz ele), que foi absolutamente *necessário*, o Romantismo”. E assinala o sentido nacionalista e revolucionário desse movimento, destinado a consumir a independência do país no terreno das letras e das artes, em íntima conexão com as agitações destinadas a fixar a sua vida política. Ora, todo mundo sabe que a ópera foi o pivô do romantismo musical. Na produção dos compositores ou na vida musical da época, todas as atenções se voltavam para o teatro, considerado a coroa suprema de todos os esforços artísticos, o verdadeiro templo das musas românticas. O Brasil, que nesse terreno, como em outros, acompanhava cada vez mais de perto a vida europeia, não constituiu uma exceção (...). E desde logo trazem para esse terreno inequívocas pretensões nacionalistas. Quer-se criar a ópera brasileira, de assunto brasileiro e cantada em português, português do Brasil.²⁵⁹

A primeira experiência de se escrever uma ópera “nacional” se deu pelo compositor alemão que residia no Rio de Janeiro, Adolfo Maersch, chamada de *Marília de Itamaracá* ou *A Donzela da Mangueira*.²⁶⁰ Carlos Gomes escreveu sua ópera *Noite do Castelo* dentro desse espírito nacionalista.²⁶¹

Francisco Manuel foi grande figura do empreendedorismo musical daquela época. Fundou duas importantes instituições que, de certa forma, propiciaram ao público do Rio de Janeiro o contato com outro repertório, além do lírico. Uma delas foi a Sociedade Beneficente Musical, criada em 1833, a qual permaneceu em atividade até 1890. Foram quase sessenta anos de atividades, período longo, considerando-se a difícil tarefa de se organizar e de se manter as atividades desse tipo de empresa, sobretudo em tempos de instabilidade política. Esta era uma sociedade que se dedicava, exclusivamente à música, pois havia na cidade de então agremiações

²⁵⁸ Em 1857, foi criada a Academia de Música e Ópera Nacional, organizada pelo espanhol José Amat.

²⁵⁹ Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*. 63.

²⁶⁰ Houve uma tentativa de montar essa ópera, sem sucesso, porém sua abertura foi executada em 1855, por Segismundo Thalberg.

²⁶¹ A *Noite do Castelo* foi uma encomenda de José Amat. Teve sua estreia no Teatro Lírico Provisório, no Rio de Janeiro, em 4 de setembro de 1861.

que tinham a música como chamariz, constituíam mais apropriadamente clubes, oferecendo, entre várias atividades, jogos e salas de leitura. Enfim, eram pontos de encontro social da elite carioca. Também contou com o apoio de Francisco Manuel a Sociedade Filarmônica, fundada em 1834, a qual mais tarde passaria a ser chamada de Sociedade Musical Campesina. Suas atividades duraram até 1880. Essas sociedades seguiam o modelo das *academie* francesas, que por sua vez também eram um retrato fiel das *academies* inglesas.²⁶² Segundo Cristina Magaldi, essas sociedades, provavelmente para agradar e para atrair público, apresentavam em seus programas trechos de óperas e obras baseadas em óperas, como intermezzos ou introduções e peças solo, executadas por uma variedade de instrumentos.²⁶³ Essa era uma prática efetuada também na Europa, mais especificamente, na França. Várias obras solo para instrumentos de madeiras, por exemplo, eram baseadas em temas de óperas famosas²⁶⁴. A música lírica, portanto, dominava o cenário musical do então Brasil Imperial. Produções italianas completas visitavam o país, com resultados também positivos, pois alguns artistas que a elas pertenciam, os quais presumidamente tinham uma boa formação musical, decidiam por se estabelecer aqui no país, trazendo, de alguma forma, um aprimoramento na *performance* e no ensino musicais. No entanto, essa predominância do repertório lírico é vista como um empobrecimento da arte musical. De acordo com análise de Vasco Mariz:

²⁶² Esses eventos eram organizados em prol de algum artista membro da companhia ou para uma instituição de caridade.

²⁶³ De acordo com Magaldi, Gottschalk apresentou obras nesse formato quando de sua visita ao Rio de Janeiro. Louis Moreau Gottschalk nasceu, em 1829, nos Estados Unidos e faleceu no Rio de Janeiro, vítima de malária, em 1869. É conhecido no meio da música clássica brasileira como o compositor da "Grande Fantasia Triunfal Sobre o Hino Nacional Brasileiro", obra que dedicou à Condessa D'Eu, ou seja, à Princesa Isabel.

²⁶⁴ Por exemplo, várias obras escritas para oboé, baseadas em temas de óperas, compostas pelo professor do Conservatório de Paris, Gustave Vogt (1816-1853) e obras escritas pelo oboísta italiano, Antonio Pasculli (1842-1924), considerado o "Paganini" do oboé, baseadas em temas de óperas de Donizetti, Verdi, Bellini e Rossini.

Várias companhias visitavam o Brasil, sempre com grande sucesso (...). Nos saraus dos ricos fazia-se sempre muita música, as moças estudavam piano (...). A criação musical, porém, estava estagnada: de José Maurício até Carlos Gomes nada de importante ocorreu na música brasileira, como criação²⁶⁵.

Podemos ver um exemplo de como transcorriam as apresentações naquela época, num programa de concerto do pianista Arthur Napoleão:

Theatro Lírico Fluminense: Sexta-feira, 6 de julho, 1866

Concerto de Arthur Napoleão

E o Sr. Vasques, artista do Theatro Gymnasio, em uma das suas melhores cenas cômicas.

Grande fantasia sobre temas da ópera *Luiza Miller*, composta e apresentada por Arthur Napoleão

Peça em quatro atos, *Heloiza Paranquet* do Theatro Gymnasio

No intervalo entre o segundo e terceiro atos *Fantasia-Concerto* sobre temas da ópera *Africana* de Meyerbeer, para piano e grande orquestra, composta e executada por Arthur Napoleão.

Após a peça *Heloiza Paranquet*, será apresentado o *Grand Caprice* sobre a valsa e o dueto da ópera *Fausto* composta e apresentada por Arthur Napoleão.²⁶⁶

Voltando a Francisco Manuel, seria indispensável expor sua importância como pedagogo, quando, em 1848, instituiu o ensino formal de música, criando a primeira instituição oficial para esse fim,

²⁶⁵ Mariz, *História da Música no Brasil*, 69.

²⁶⁶ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 33. Propaganda de um concerto, publicada no *Jornal do commercio*, em 5 de julho de 1866.

o Conservatório do Rio de Janeiro.²⁶⁷ O plano inicial, aprovado pelo governo, previa seis professores, número ampliado em 1855, quando também foi estabelecido, por meio do Decreto n. 1542, de 23 de Janeiro, o regimento de concurso para provimento dos cargos e criada uma bolsa de estudo na Europa para o aluno que se destacasse. Entre as matérias então lecionadas e seus respectivos professores estavam: Francisco Manuel (Rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para o sexo feminino), Dionísio Veja (Rudimentos de música, solfejo e canto para o sexo masculino), Joaquim Giannini (Regras de acompanhamento e órgão), João Scaramelli (Flauta e outros instrumentos de sopro), Antônio Luís de Moura (Clarinetas e outros instrumentos de sopro), Demétrio Rivera (Violino e Viola), José Martini (Violoncelo e Contrabaixo). Havia a previsão de ampliação dos cursos, incluindo o de Composição. Pode-se notar ainda a falta de professores especializados em todos os instrumentos, especialmente de sopros. Porém essa foi uma prática ainda recente no Brasil, mesmo em grandes cidades, quando professores eram preparados para lecionar um abrangente número de instrumentos, especialmente na formação de músicos de banda. Conforme Luís Heitor, "A Capela Imperial começava a recrutar seus elementos entre os jovens diplomados"²⁶⁸. Francisco Manuel também lutou para que o conservatório tivesse instalações próprias e com infraestrutura adequada, com salas de aula e sala de concertos

²⁶⁷ De acordo com Vasco Mariz: "Através da Sociedade Beneficente Musical, [Francisco Manuel] solicitou à Assembleia Legislativa do império uma subvenção especial para a criação de uma importante escola de música, para o que conseguiu o apoio de Dom Pedro II. O projeto foi aprovado em 1841, mas tardou a ser posto em prática por falta de fundos. Foram feitas duas loterias e só em 1848 é que foi possível o início das aulas, com seis professores. Em 1855, foi estabelecido o regime de concurso para a escolha de mestres e instituído o prêmio de viagem aos alunos mais destacados. Francisco Manuel continuava à frente da instituição e, em agradecimento ao imperador, escrevera um compêndio de música a ele dedicado." Porém, é importante citar que antes dessa data, já havia cursos regulares de música, ministrados em instituições do Império, mas não tinham a música como atividade principal. Dois exemplos são os cursos oferecidos no Colégio Pedro II, em 1838 e no Corpo de Bombeiros Permanente (Polícia), em 1839. Mariz, *História da Música no Brasil*, 67.

²⁶⁸ Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*. 55.

que pudessem acomodar até grandes grupos orquestrais. Esse seu sonho foi realizado; entretanto, apenas após o seu falecimento.²⁶⁹ Como acima mencionado, entre os primeiros professores do Conservatório do Rio de Janeiro estava Joaquim Giannini, que teve como aluno, naquela escola, o futuro maior representante da ópera nacional, Carlos Gomes.²⁷⁰

De acordo com Luiz Heitor, Francisco Manuel foi figura política atuante,

(...) um liberal, autor de um famoso hino cujos versos tinham a virulência que só a ebulição de paixões políticas sabe inspirar. Por isso ou porque se deixava levar pelo gosto dominante, sendo um compositor de pouca originalidade e de pouco vigor, o fato é que a sua obra, quase toda ela destinada à igreja, como também o fora a de José Maurício, ressentiu-se desses pecados da moda. É teatral, grandiloquente, sem vestígios de unção religiosa (...) a maior parte das partituras que escreveu não foi preservada (...). Compôs, isso sim, numerosos hinos, sendo que um deles imortalizou o seu nome, estando fadado a viver enquanto viver o Brasil (...) A agitação popular que levou o primeiro Imperador à abdicação viu surgir esse Hino (...) Em todo caso só depois de 1831 é que essa música passou a ser considerada Hino Nacional do Brasil.²⁷¹

Mais uma vez, sem uma razão condizente com a tradição cultural da comunidade para uma mudança de rumo, a sociedade carioca se viu influenciada pelo modismo europeu. A “música do passado”, ou música clássica, como também era conhecida a música dos mestres como Mozart, Haydn ou Beethoven, ou mesmo dos primeiros românticos, como Mendelssohn e Schumann, passou a ganhar atenção do público. Conforme Magaldi,

²⁶⁹ O Conservatório fazia parte da Escola Nacional de Belas Artes, passando, em seguida, a ganhar autonomia e ser chamado de Instituto e, posteriormente, Escola de Música, título que persiste até hoje, estando vinculado à universidade Federal do Rio de Janeiro.

²⁷⁰ Em 1863, Carlos Gomes parte para Milão, onde estudaria no conservatório daquela cidade, com bolsa de estudo concedida pelo imperador brasileiro. Deveria, em contrapartida, escrever uma grande obra, operística, ou não, nos dois primeiros anos de permanência na Itália.

²⁷¹ Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*. 46-51. Francisco Manuel é o autor da música do Hino Nacional Brasileiro, que tem a letra atual de Osório Duque Estrada, adaptada em 1889, em razão da Proclamação da República.

A elite carioca assimilou a música clássica como uma poderosa ferramenta para distingui-los dos menos influentes e aparentemente menos cultos. Mas no Rio de Janeiro imperial a música também serviu para alimentar seus sentimentos de pertencer a uma imaginária “sublime cultura” europeia.²⁷²

A música “clássica” instrumental ficaria, então, no topo da hierarquia de uma lista de avaliação sobre apreciação intelectual, seguida pela ópera e, por último, pela opereta. Essa nova tendência, já vivida de maneira limitada durante o reinado de D. Pedro I, foi impulsionada especialmente entre os imigrantes germânicos ou pessoas com ascendência germânica. Entre eles, Christiano Stockmeyer, organizador de concertos, que ainda não tinha o hábito de programar em suas apresentações obras de grande duração, preferindo assim manter a tradição de mesclar aberturas de ópera com concertos, árias, trechos corais, entre outros. Um exemplo disso está no programa de concerto beneficente para Associação Alemã do Rio de Janeiro *Sängerbund*, apresentado no Theatro São Pedro de Alcântara, em 7 de outubro de 1854²⁷³:

Abertura da <i>Flauta Mágica</i>	Mozart
<i>Concerto para piano em Dó Menor</i>	Beethoven
<i>A capella</i> (Die Kapelle)	Kreutzer
“Des Lagers Abschied”	Mendelssohn
Elegia para violino e piano	Ernst
Ária “Robin des Bois” da <i>Der Freischütz</i>	Weber
Abertura da <i>Der Wasserträger</i>	Cherubini
Variações <i>Le ter Nozze</i>	Alary
<i>Concerto em Si Menor</i> para Violino	Beriot
Fantasia <i>Les Huguenots</i>	Thalberg
Três Romances: <i>ErlKönig</i>	Schubert

²⁷² Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 67.

²⁷³ *Ibid*, 66

Serenata

Schubert

Corais da *Der Freischütz*

Weber

Conforme Magaldi, essa “mística” sobre o repertório dos compositores alemães da música clássica:

(...) serviu à elite local particularmente nos anos de 1870 e 1880, quando o país estava atolado em problemas políticos e econômicos após a Guerra do Paraguai. Foi nessas décadas que o Partido Republicano começou a ganhar voz, que a escravidão passou a ser considerada com desprezo pela maioria da população.²⁷⁴

Um quadro interessante se projeta, opondo o tipo de música ao perfil social das duas classes em conflito:

melodia	X	harmonia e forma (estrutura)
“música moderna”	X	“música clássica”
ópera	X	música sinfônica
elite aristocrática	X	burguesia

Conforme Magaldi, a “música moderna” seria derivada, em geral, de óperas, que não se adequava ao conceito germânico de “arte superior”, ou à “música clássica”, conhecida no século XIX no Brasil, genericamente, como “obras do passado”.²⁷⁵

Outra série de concertos foi criada pela cantora italiana Carlota Patti. Em sua propaganda de uma dessas apresentações, ela faz uma longa explanação sobre as virtudes da “nova” música clássica, identificando-a com o progresso musical e intelectual sem paralelo, acrescentando a receptividade do público de Paris a esse tipo de repertório, citando, claramente, os concertos organizados por Jules

²⁷⁴ Ibid, 67

²⁷⁵ Ibid., 65-6.

Pasdeloup, os *Concerts Populaires*.²⁷⁶ Em um dos concertos, em 25 de julho de 1870, Carlotta Patti programa, entre outras obras, aberturas de óperas de Rossini e Auber, árias de óperas de Donizetti, o *Concerto para Piano* de Mendelssohn, a *Gavotte e Musette* para piano solo de J.S. Bach e a *Sinfonia "Pastoral"*, de Beethoven. Esta apresentação contou com a participação da orquestra regida por André Gravenstein²⁷⁷, mencionado como filho do organizador dos bailes e Concertos à Musard. Porém, esse talvez seja filho e homônimo do violinista que emigrou da Holanda para o Brasil em 1859, o qual organizava, regia e tocava violino nos espetáculos que imitavam os concertos parisienses de Musard. Aliás, essa forma de apresentação, como se fosse um "show", expondo o virtuosismo do líder musical, no caso ao violino, que à época utilizava, como anteriormente mencionado, temas de óperas. Essa forma de apresentação se repete, ainda hoje, nos concertos como os do violinista holandês André Rieu.

Um empreendimento musical criado, em 1867, foi fundamental para a divulgação da "música clássica", o Clube Mozart. Apesar de usar o nome do compositor austríaco como patrono, suas obras eram raramente apresentadas. Era um clube menos exclusivo que outros atuantes no Rio de Janeiro. Consistia em um comitê que analisava as inscrições para novos membros, formado por importantes políticos, artistas e intelectuais; admitia mulheres e pessoas de qualquer nacionalidade e encorajava a participação de músicos profissionais e

²⁷⁶ A Orchester des Concerts Pasdeloup vem a ser a mais antiga orquestra ainda existente na França. Fundada em 1861, por Jules Pasdeloup e regida por ele até 1887, foi responsável por divulgar o repertório germânico e propiciou o desenvolvimento do repertório sinfônico francês. Foram executadas em primeira audição por essa orquestra as obras de G. Bizet, *L'Arlésienne*, *Suites I e II* (1872); Édouard Lalo, *Symphonie espagnole* (1875) e de M. Ravel, *Alborada del gracioso* (1919).

²⁷⁷ "Folha de gratificações vencidas pelos músicos contratados da Capella Imperial ao me [s] de agosto de 1885", documento anexo da comunicação entre funcionários do Ministério ao qual estava ligada a orquestra, onde é mencionado o salário de Luis [Gravenstein], instrumentista (provavelmente violista). Cardoso, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, 158.

de amadores, mesmo que não fossem membros. Era um clube cuja prioridade era a música e não os jogos de bilhar ou decarta. Não era um mero ponto de encontro social. Lá eram ministradas aulas de instrumentos e palestras sobre a vida e a obra dos compositores. Em 1870, apogeu de sua existência, contava com 400 membros, sendo 150 deles músicos, profissionais e amadores. Entretanto, o Clube Mozart, que não tinha apenas a pretensão de oferecer a “música clássica”, para se sustentar necessitou de seguir a tradição de mesclar, nos programas, obras sinfônicas dos mestres germânicos com repertório operístico, além de grandes bailes, que invadiam a madrugada. Por não conseguir manter essa imagem de “sofisticação” na elaboração do repertório e, ao mesmo tempo, não oferecer “exclusividade”, requisito bastante almejado pela alta elite carioca, começou a perder seus associados por volta de 1880, um ano marcado como início de sua decadência. Encerrou suas atividades em 1889, com o advento da Proclamação da República.

O Clube Beethoven, por sua vez, poderia ser considerado o mais exclusivo e o mais conservador do Rio de Janeiro naqueles anos que antecederam a Proclamação da República. Fundado em 1882, tinha fama de ser o mais importante clube musical da América do Sul.²⁷⁸ Era muito restrito, não aceitando mulheres nem como cantoras. Para participação desse gênero, criou-se, anualmente, um concerto especial intitulado *Pas de femme*. Tratava-se de um recinto elitista, *crème de la crème* da sociedade carioca. Dividiam em categorias as modalidades dos membros a ele vinculados: colaborador, participante, benfeitor, honorário e visitante, esta última oferecida a diplomatas estrangeiros e a oficiais de navios ancorados no Rio de Janeiro. O clube contava com sede própria, localizada na

²⁷⁸ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 73.

Rua da Glória, nº 62, onde dispunha de um piano de cauda Érard²⁷⁹ para concerto e de uma biblioteca musical, onde era possível encontrar música impressa de vários compositores e periódicos musicais como o inglês *Monthly Musical e Musical World*, o alemão *Neue Musik-Zeitung*, o francês *L'art musicale*, o italiano *Gazzeta musicale* e o espanhol *El mundo artístico*. Entre as mais destacadas ações sustentadas pelo Clube Beethoven estava o apoio à atividade de um quarteto permanente, formado por ilustres instrumentistas do Rio de Janeiro, como Vincenzo Cernicchiaro²⁸⁰, Kinsman Benjamin, Luis Gravenstein e J. Cerrone. O clube oferecia cursos de música com grande abrangência, incluindo além dos instrumentos mais comumente ensinados em outras instituições, aulas de oboé e trompa.

O Clube Beethoven se destacava por utilizar somente músicos profissionais, dentre os mais importantes do Rio de Janeiro, e mantinha a firme determinação de apresentar somente obras de compositores "clássicos", como Mozart, Haydn, Mendelssohn, Beethoven e Schumann, podendo, excepcionalmente, ter em sua programação excertos de óperas de Wagner. Para os grandes eventos, em especial, o *Festival Beethoven*, os concertos tinham lugar no Cassino Fluminense, quando podia contar com a participação de uma orquestra de quase oitenta integrantes, momento em que concentrava a atenção de toda a comunidade musical carioca. A primeira apresentação com repertório sinfônico do Clube Beethoven aconteceu em 12 de outubro de 1882, no Cassino Fluminense, para uma plateia de 3000 pessoas, apresentação considerada um marco na história da cidade, com a presença das mais importantes figuras

²⁷⁹ Sébastien Érard (1752-1831), natural de Strasburgo, foi responsável por criar mecanismos que marcaram a evolução de harpas e de pianos. Seus pianos eram usados por Beethoven e Liszt.

²⁸⁰ Cernicchiaro tem grande importância para a literatura musical brasileira, pois é autor do livro *Storia della Música nel Brasile dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*, publicado, em Milão, em 1926, pela Fratelli Riccioni.

da sociedade carioca, como senadores, deputados, diplomatas, ministros. Esses concertos de gala também abriam as portas para outras pessoas que não faziam parte da elite e, para isso, o clube providenciava programas impressos que eram vendidos nas livrarias, contendo a biografia dos compositores e comentários críticos sobre suas obras. É provável que também contivesse informações sobre como proceder em uma apresentação daquele tipo, o que caracterizava um trabalho educacional. A imprensa local, no entanto, muitas vezes, não corroborava com os ideais do clube, como quando um de seus críticos comenta, com sarcasmo, que:

Em relação à música clássica, confesso ser um bárbaro – na opinião daqueles que têm conhecimento musical (...). No meu caso, a sensação produzida por essa música científica faz-me sentir como se a estivesse ouvindo na posição horizontal, experimentando um bom Havana [charuto]”.²⁸¹

Havia, assim, uma distinção entre a “música clássica”, com sua pretensão de superioridade, direcionada a um grupo seletivo e de apreciação estética, uma quase elevação espiritual e a outra “música moderna”, ou “tradicional”, baseada no repertório operístico franco-italiano, para as demais pessoas, consideradas menos eruditas e que procuravam, meramente, um simples entretenimento.

O Clube Beethoven veio a sofrer, como seus congêneres, com a transformação pela qual passava a sociedade brasileira, sobretudo no Rio de Janeiro, com as mudanças políticas. Encerrou suas atividades em 1890, um ano após o fim da monarquia.

Em 1883, foi fundada a Sociedade de Concertos Clássicos, por dois grandes músicos, os imigrantes Arthur Napoleão²⁸² e José

²⁸¹ *Revista Ilustrada*, 31 de agosto de 1884. Citado em Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 77.

²⁸² Arthur Napoleão (1843-1925), pianista e compositor português. Fez sua estreia aos sete anos de idade. Realizou turnês pelos Estados Unidos e Europa, tocando com os violinistas Henri Vieuxtemps e Henryk Wieniawski. Arthur Napoleão também teve marcante presença como comerciante de instrumentos musicais e partituras,

White²⁸³. Esta sociedade não oferecia outras atividades além das apresentações musicais, que poderiam ser assistidas por qualquer pessoa, desde que comprassem o ingresso. O objetivo de seus fundadores, segundo Magaldi, era o de:

“educar” o maior número de cariocas, ensinando-os não somente como respeitar, mas, também, como apreciar de forma plena a música dos clássicos. Implícita estava a suposição de que a música clássica era uma ferramenta necessária para engrandecer a sociedade local, trazendo-a mais próxima dos padrões da “civilização” europeia.”²⁸⁴

Os concertos eram divididos em séries e foi instituída a venda de assinaturas. Porém, como ainda acontece hoje em dia, o custo total para viabilizar a temporada não era coberto com a arrecadação da venda de ingressos avulsos e assinaturas, necessitando do apoio da classe mais favorecida economicamente e da nobreza. Para isso, foi criado um Conselho de Diretores, sendo suas cadeiras ocupadas por barões e por condes, destacando-se o nome de seu presidente honorário, o Conde D’Eu. De acordo com Magaldi, esses nobres diretores “não só serviam com a generosidade de seus bolsos, mas também ajudaram a impulsionar a credibilidade entre a burguesia carioca, e acima de tudo os convenceram a comprar as assinaturas para ouvir música clássica”.²⁸⁵ No início das atividades dessa

muitas das quais editou. Em sua loja, *Casa Arthur Napoleão & Miguez*, em sociedade com o compositor Leopoldo Miguéz, havia um salão para concertos, onde se apresentaram pianistas como Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, esta última sua aluna. Sua editora também lançou a *Revista Musical e de Bellas Artes*, na qual se publicavam, semanalmente, artigos e críticas sobre os acontecimentos artísticos do Brasil e do exterior. Arthur Napoleão é membro patrono da cadeira de nº 18 da Academia Brasileira de Música.

²⁸³ José Silvester White Lafitte (1836-1918), mais conhecido como Joseph White. Violinista mulato cubano, filho de um espanhol com uma afro-cubana. Prodígio em seu instrumento, foi descoberto por Louis Moreau Gottschalk, com quem tocou e o aconselhou continuar os seus estudos em Paris, para onde logo se dirigiu, ingressando no famoso Conservatório daquela cidade, tendo J. Alard como seu professor. Realizou turnês pelos Estados Unidos, quando se apresentou com as Filarmônicas de New York e do Brooklin e, mais tarde, pela América Latina. Tocava num Stradivarius, o *Canto do Cisne*. Foi professor de música da Princesa Isabel e de seus filhos. Diretor do Conservatório Imperial, no Rio de Janeiro, de 1877 a 1889.

²⁸⁴ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 80.

²⁸⁵ *Ibid*, 80.

sociedade, eram apresentados somente concertos camerísticos, os quais aconteciam na Escola da Glória, aos domingos à tarde, o que possibilitava a presença de famílias inteiras, com mulheres e crianças. O repertório era variado, como os mestres clássicos, mas oferecendo ao público novos compositores, como Joseph Raff (1822-1882) e o russo Anton Rubinstein (1829-1894)²⁸⁶. Obras de Johann Sebastian Bach também eram executadas, o que conferia um aspecto histórico à apresentação. É importante lembrar o que aconteceu na Alemanha algumas décadas antes, quando Felix Mendelssohn revivificou e executou as obras de Bach, que estavam esquecidas há mais de cem anos.²⁸⁷ Em 1886, a Sociedade de Concertos Clássicos apresentou seu primeiro grande concerto orquestral, no dia 11 de outubro, no Cassino Fluminense, no qual esteve presente a família imperial. O programa foi o seguinte:²⁸⁸

Lucien Lambert Filho	<i>Abertura Symphonica</i>
Carlos de Mesquita	<i>Preludio</i>
Beethoven	<i>Sinfonia n° 4</i>
Faulhaber	<i>Reverie</i>
Beethoven	<i>Concerto para Piano n° 5 "Imperador"</i>
Weber	<i>Ária da ópera Der Freischütz</i>
Mozart	<i>Voi che sapete - Le nozze de Figaro</i>
Weber	<i>Abertura da ópera Oberon</i>

Foi, provavelmente, a primeira vez que o público do Rio de Janeiro teve a oportunidade de ouvir essas obras de Beethoven. A

²⁸⁶ Anton Rubinstein, pianista, compositor e regente. Foi fundador do Conservatório de São Petersburgo. Seu irmão, Nicolai, fundou o Conservatório de Moscou.

²⁸⁷ *A Paixão Segundo São Matheus*, obra composta e executada pela primeira vez em 1727, na Igreja de São Tomás, em Leipzig, foi reapresentada somente em 1829, regida por Felix Mendelssohn, quando este era o regente da orquestra do *Gewandhaus*, localizada naquela cidade alemã. Na plateia estavam presentes o Rei da Prússia, o filósofo Friedrich Hegel e o violinista Nicolo Paganini.

²⁸⁸ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 81.

execução ao piano esteve ao cargo de Arthur Napoleão e a regência sob a batuta de José White. Outro marco importante desse acontecimento foi a programação de compositores brasileiros, como notamos no programa acima. Aliás, um desses compositores, Carlos de Mesquita, fundou a Sociedade de Concertos Populares, em 1887. Os concertos desta sociedade eram apresentados no Theatro São Pedro de Alcântara. Não havia diferença substancial entre essa sociedade e a de Napoleão e White, pois Mesquita também dependia do apoio da elite local e inclusive ampliava a possibilidade de participação em todos os segmentos sociais. Sua meta era a criação de uma sociedade, espelhada no exemplo que vinha da França, mais especificamente, dos *Concerts Populaires Pasedeloup*, já mencionados anteriormente nesse trabalho. Sua programação era abrangente, contando com os clássicos, como Beethoven e Haydn; com os mais antigos ou históricos, como Bach; os contemporâneos franceses, como Chabrier e Saint-Saëns e com brasileiros como Alberto Nepomuceno (1864-1920), Leopoldo Miguéz²⁸⁹ e Francisco Braga (1868-1945), entre outros. Contava com uma grande orquestra, com a qual Mesquita realizava um intenso trabalho de formação de uma sonoridade própria do grupo. Magaldi relata, conforme crítica publicada no *Jornal do commercio* de 06 de junho de 1887 “o concerto popular abrange todos os períodos, escolas e gêneros; e tem duas vantagens [sobre os demais]: a educação do público e a criação de uma orquestra bem treinada e com estilo uniforme (...)

²⁸⁹ Leopoldo Miguéz (1850-1902), republicano convicto, venceu o concurso para a escolha do Hino da Proclamação da República, cuja banca foi presidida pelo Marechal Deodoro da Fonseca. Foi à Europa a fim de pesquisar sobre o ensino da música em algumas importantes instituições, elaborando um documento “Organização dos Conservatórios de Música da Europa”, publicado em 1897 e encaminhado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Foi o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório de Música. Com isso, propõe uma nova diretriz no ensino de música, deixando de lado o modelo italiano, buscando novas premissas acadêmicas, intelectuais e estéticas, praticadas em especial na Alemanha e na França. Sofreu forte influência de Wagner, o que o fez direcionar o ensino oficial de música distante da outrora influência italiana.

regida por um longo período por um maestro competente (...) algo não alcançado ainda no Rio de Janeiro”.²⁹⁰

A prática da execução musical de câmara existiu em algumas sociedades anteriormente mencionadas, quando muitas delas recorriam a esse tipo de formação por questões também financeiras, pois o custo seria menor do que contratar um grande grupo ou, simplesmente, pela pouca disponibilidade de músicos de boa qualidade. Entretanto, mesmo com uma oferta de número razoável de concertos camerísticos, foi criada, em 1886, pelos músicos Vincenzo Cernicchiaro e Jeronymo Queiroz, a Sociedade de Quartetos do Rio de Janeiro, inclusive com o apoio da elite carioca, contando como um de seus patrocinadores o Visconde de Taunay. Cernicchiaro igualmente participou em outras sociedades, particularmente, tocando em quartetos, atividade desempenhada por ele no Clube Beethoven. Isso aconteceu com outros importantes instrumentistas daquela época, como os membros da família Gravenstein, o que sugere a falta de oferta de músicos qualificados em número suficiente para suprir a demanda em todas as casas de espetáculos, onde se apresentava música sinfônica, de ópera, opereta e nos famosos bailes promovidos por André Gravenstein²⁹¹, entre outros.

Um fato curioso que aconteceu naquele período envolve duas grandes figuras da música nacional e internacional, fato esse que pode ser avaliado como negativo para o brasileiro envolvido, no caso Leopoldo Miguéz – que, além disso, desenvolvia atividade como

²⁹⁰ Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, 83.

²⁹¹ André Gravenstein utilizava em seus Concertos Musard, inspirado nos *Concerts Musard* do *Théâtre de Variétés*, de Paris, um contingente de, aproximadamente, 100 músicos, utilizando, entre esses, 12 trombones e 14 cornetins, o que vem a ser uma formação incomum, provavelmente, para se produzir alto volume sonoro e com efeitos sonoros apropriados para a dança frenética, buscada pelo público frequentador daqueles espetáculos.

regente -, e o então jovem violoncelista Arturo Toscanini²⁹², membro de uma companhia lírica italiana que excursionava pela América do Sul. Era muito comum a participação de companhias de ópera italianas que viajavam com todo o efetivo de artistas necessários para esse tipo de espetáculo, com orquestra, cantores e demais técnicos. Em uma dessas apresentações, Miguéz foi contratado para reger. Provavelmente, por não ser um *expert* no repertório operístico ²⁹³, ou mais especificamente no título que seria apresentado, provocou a insatisfação, em especial, dos cantores, os quais se recusavam a se apresentar sob a direção do brasileiro. De acordo com Luiz Heitor:

Excelente regente de orquestra, gozando de popularidade nos meios intelectuais e estudantis, viu-se envolvido, em 1886, no incidente que abriu a Arturo Toscanini as portas da glória. O que se passou foi o seguinte: Leopoldo Miguéz era, nesse ano, o regente da companhia lírica que dava espetáculos no Teatro Dom Pedro II. Os cantores italianos e a orquestra, toda ela composta de italianos, muito facilmente se deixaram enredar pelas intrigas do violinista Superti, que aspirava à posição de regente, e resolveram impor ao empresário Rossi a demissão do regente brasileiro, a fim de guindar a esse posto o aludido violinista. O empresário cedeu e Miguéz foi dispensado, anunciando-se o espetáculo sob a direção de Superti. Mas o público, capitaneado pela massa de estudantes que se agitava nas galerias, não esteve pelos autos. Quando o pobre homem subiu ao estrado para assumir seu posto, rompeu uma tremenda algazarra, que só declinou quando ele desistiu de sua pretensão e retirou-se para os bastidores. Criava-se o impasse; estava o teatro à cunha e não havia regente para a ópera. É quando um jovem violoncelista [de 19 anos de idade], muito míope, que chegava o nariz às partes, para decifrá-las, é indicado pelos seus colegas para salvar a situação. Dirige-se à estante diretorial, fecha a partitura da *Aida*, de Verdi, que ia ser cantada nessa noite, e de cor, magnetizando orquestra e público com sua autoridade, principia a dirigir.²⁹⁴

²⁹² Após esse evento, no Rio de Janeiro, Toscanini (1867-1957) deu continuidade à atividade de regente, tornou-se um dos mais célebres maestros, dirigindo o Teatro La Scala de Milão, o *Metropolitan Opera House* e a Filarmônica de Nova York. Foi também regente da Orquestra da NBC, grupo criado para servir como instrumento de propaganda antifascista durante o período da Segunda Guerra Mundial.

²⁹³ É importante esclarecer que no repertório operístico, em geral, os cantores desfrutam de muita liberdade no andamento, ou tempo da música. Podem abusar do *rubato* e, muitos deles, naquela época, não tinham formação musical básica, cantando de ouvido.

²⁹⁴ Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 112-3.

Essa foi uma fase rica que mostra um envolvimento grande da sociedade. A figura do músico é importante também como empreendedor, fosse ele compositor, instrumentista, cantor ou maestro, aglutinador de apoios, como o da Família Imperial, das elites, como a aristocracia, diplomatas e homens de negócio, da burguesia e da incipiente classe média. Naquele período, que compreende a fase entre a Independência do Brasil até a Proclamação da República, pode-se contar com, aproximadamente, 50 clubes musicais no Rio de Janeiro²⁹⁵. Alguns voltados à prática camerística ou sinfônica, outros à música coral com outras atividades paralelas como bailes, saraus literários, jogos, apresentações dramáticas, exposições de quadros e até esgrima. Muitos deles ofereciam cursos de música, sendo alguns desses bem estruturados. Compositores e músicos como Francisco Manuel da Silva e Leopoldo Miguéz marcaram esse período, muito por causa do envolvimento dos dois na estruturação do ensino da música no Brasil, por meio do Conservatório de Música, fundado pelo primeiro, que depois, em 1889, passou a ser designado Instituto Nacional de Música, o qual sofreu uma profunda reestruturação curricular sob a direção de Miguéz. Complementando o círculo virtuoso em que se encontrava a música de então, pudemos observar o aparecimento das casas de venda de instrumentos musicais e publicadoras de música, algumas das quais também envolvidas na publicação de periódicos que levavam ao público a crítica e a informação sobre o mundo musical nacional e internacional. Uma sociedade mais cosmopolita surge, mesclando-se aos descendentes de africanos, alguns desses que vieram a ser protagonistas no mundo das letras e das artes, como Machado de Assis e Chiquinha Gonzaga. Um ambiente no qual,

²⁹⁵ Mesmo com objetivos filantrópicos de alguns desses clubes, como no caso da Sociedade Musical Beneficente, creio ser necessário não tirar seu valor como espaços de apresentação da produção musical.

inicialmente, participou o Padre José Maurício, na Capela Real e depois José White, em algumas sociedades musicais, frequentadas pela Família Imperial, inclusive em momentos históricos para esses afrodescendentes²⁹⁶.

Essa nova fase, pós Proclamação da República, é protagonizada, no Rio de Janeiro, por Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, músicos com formação musical e intelectual sólida que buscaram construir uma identidade da música brasileira. De acordo com Luiz Heitor,

Leopoldo Miguéz era o animador dessa nova entidade que reunia os nomes mais ilustres da época, nas letras e nas artes, agrupados sob a bandeira dos ideais wagnerianos. Wagner estava na moda (...). A estrela de Carlos Gomes declinava (...). E a França e a Alemanha substituem-se à Itália, na função de pátria artística desses compositores, sempre saudosos de uma Europa que às vezes não chegaram a conhecer, mas a que estavam presos pelos fundamentos de uma formação à qual o meio musical ainda não podia fornecer base firme e autônoma.²⁹⁷

A música do início da fase republicana contou com um veículo precioso para a divulgação e a tentativa de “doutrinação” para a ideologia republicana do público e, de maneira mais dirigida, dos estudantes de música. Para isso, foi criada a *Gazeta Musical*, publicada, quinzenalmente, de agosto de 1891 a dezembro de 1892. Era um periódico exclusivamente dedicado à música e sua venda era realizada na casa de partituras e pianos de Alfredo Fertin de Vasconcellos²⁹⁸. Houve um período em que essa revista fazia anúncios publicitários voltados ao público feminino, um jornal de moda, de utensílios domésticos e de objetos de decoração, por exemplo. De acordo com Clarissa Andrade, “Visto que a *Gazeta*

²⁹⁶ Vale lembrar sobre o convívio estreito entre a Princesa Isabel e seu professor de música José White, músico cubano e afrodescendente e o papel dessa nobre nas várias leis que vieram culminar na extinção da escravidão no Brasil em 1888.

²⁹⁷ Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 98.

²⁹⁸ Em 1890, Fertin de Vasconcellos foi contratado como professor de piano no Instituto Nacional de Música, por indicação de Leopoldo Miguéz. Em 1893, torna-se diretor daquela instituição.

Musical manteve forte vínculo com o Instituto Nacional de Música, onde havia a predominância de alunas do sexo feminino²⁹⁹, poder-se-ia justificar esse tipo de anúncio do periódico”.³⁰⁰ Leopoldo Miguéz, republicano convicto, procurou formar o corpo docente e o de funcionários do Instituto Nacional de Música, alinhados às suas diretrizes estético-políticas e contou com a *Gazeta Musical* para difundir seu ideário. Outro colaborador da revista foi Eduardo de Borja Reis, que assinava seus artigos na *Gazeta Musical* como B. R., sendo o primeiro secretário daquela instituição. Era um ferrenho defensor dos valores republicanos. Em seus artigos, “Há uma grande incidência de palavras com “marcha”, “progresso”, “adiantamento”, “pátria” e “civilização”; tal vocabulário já nos dá uma ideia inicial das correntes intelectuais da época, ligadas a escolas evolucionistas e à fé no progresso das nações baseado no conhecimento científico. Dentre as escolas progressivistas, o positivismo comtiano era evidente em vários textos da *Gazeta Musical*, uma vez que o periódico existiu no início da República, época de grande influência do positivismo no ambiente intelectual e político da capital federal”.³⁰¹ O próprio Miguéz utiliza a saudação positivista em correspondências oficiais “Eis, Senhor Ministro, o que me ocorre dizer-vos sobre as necessidades e ocorrências d’este estabelecimento que tenho a honra de dirigir (...) *Saúde e fraternidade*. – Capital federal, 29 de fevereiro de 1892” (*GM*, 1892, n. 19, p. 293, grifo nosso).³⁰²

Como pudemos observar, vivia-se num ambiente de grande mudança no cenário musical no Rio de Janeiro, mesmo antes do advento da República e a grande alteração política por ela provocada. O grande embate entre a ópera e a música sinfônica e de câmara.

²⁹⁹ Em 1891, foram admitidos 278 alunos, sendo 82 do sexo masculino e 196 do sexo feminino, segundo Relatório escrito por Leopoldo Miguéz. In: *GM*, 1892, n. 19, p. 290.

³⁰⁰ Andrade, *A Gazeta Musical*, 28.

³⁰¹ *Ibid.*, 30.

³⁰² *Ibid.*, 30.

Mesmo a figura de Carlos Gomes, premiada internacionalmente, teria de ser substituída por um representante alinhado aos ideais republicanos, caso esse de Leopoldo Miguéz³⁰³. O colunista Borja Reis prega, também, sobre a necessidade de, além da admiração pelos compositores clássicos germânicos e Wagner, desenvolver o sentimento de brasileiro aliado à modernidade, citando como exemplo a obra de Alexandre Levy. Essa transição entre os defensores das diferentes correntes estéticas marcou com grande intensidade a vida musical do Rio de Janeiro naquelas poucas décadas e fez surgir um cenário rico e próspero na produção musical no Brasil. Vasco Mariz identifica dois compositores desse período como “de formação europeia”, o já citado Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald³⁰⁴.

O nacionalismo brasileiro veio a se manifestar com uma defasagem de muitas décadas em relação ao que acontecia na Europa, onde esse movimento, uma espécie de reação contra a hegemonia da música alemã e também contra a ópera italiana, ou seja, contra a cultura dominante à época. O nacionalismo, originalmente iniciado na Rússia por Mikhail Glinka³⁰⁵, seguido pelo forte *Grupo dos Cinco*³⁰⁶, manifestou-se também em países como: Espanha, Finlândia, Hungria, Noruega e na região então conhecida como Boêmia, entre outras localidades. A música nacionalista se

³⁰³ Miguéz, mesmo sendo fortemente vinculado aos ideais republicanos, anos antes da Proclamação da República, beneficiou-se do auxílio de D. Pedro II, o qual lhe concedeu uma carta de recomendação, endereçada ao então diretor do Conservatório de Paris, Ambroise Thomas, na qual também sugeria a execução de suas obras em concertos na capital francesa.

³⁰⁴ Henrique Oswald (1852-1931), na música instrumental, destacam-se os trios, os quartetos e a sua mais célebre obra camerística, o *Quinteto op. 18*. Sua *Sinfonia op. 43* vem a ser uma das mais importantes obras orquestrais brasileiras. Oswald se notabilizou como professor, trabalhando no *Peabody Conservatory of Music*, em Baltimore e sucedeu Leopoldo Miguéz na direção do Instituto Nacional de Música.

³⁰⁵ Mikhail Glinka (1804-1857), compositor mais conhecido por sua produção operística.

³⁰⁶ Grupo dos Cinco era composto por Aleksandr Borodin (1833-1887), Modest Mussorgski (1839-1881), Mily Balakirev (1837-1910), César Cui (1835-1918) e Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).

caracterizava pela busca de uma identidade própria, uma voz independente, que procurava deixar claros os sentimentos do compositor por sua terra natal, muito fáceis de serem identificados e que continha forte presença de cenas extraídas do cotidiano, com ritmos e melodias tiradas do folclore, das lendas e da história local. Seu caráter não era exclusivamente cultural, podendo-se afirmar que seria mais um movimento político. O contexto na Europa, naquele momento, era de profunda transformação, acontecia a delimitação das fronteiras que marcariam os novos estados-nações que acabavam sendo criados, buscando aglomerar populações que tinham composição étnico-cultural coesa. Com a emergência de forças e de características de “povos”, que antes estavam ocultas, eclipsadas pela cultura hegemônica de então, várias instituições que simbolizavam a afirmação nacionalista surgiram, entre elas os conservatórios e óperas nacionais, onde agora se buscavam executar óperas escritas no vernáculo.

No Brasil, há algumas gerações de compositores identificados com esse movimento. Muitos deles com importante produção sinfônica e de câmara. Podemos categorizá-los, conforme Mariz, em *precursores*, com Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Luciano Gallet; a *primeira geração*, representada por Heitor Villa-Lobos, o qual teria realizado a maior produção de música sinfônica no Brasil³⁰⁷; a *segunda geração*, contando com Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone; e, finalmente, a *terceira geração*, com Camargo Guarnieri. Muitos desses são, segundo definição de Luiz Heitor, “brasileiros de meio sangue, filhos de franceses, italianos e espanhóis”³⁰⁸. Esse autor também cita a observação de Curt Lange, feita no *Boletín Latino Americano de Música*, em 1935, “é

³⁰⁷ Pode-se dizer que Villa-Lobos teria sido o compositor com a maior produção em todas as Américas, além da alta qualidade de suas obras.

³⁰⁸ Francisco Curt Lange, *Arte musical latino-americana, raza y asimilación*. *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, ano I, tomo I, 1935, pág. 29, nota (a). Citado em Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 313.

muito interessante saber que a música foi, entre as artes, a que produziu na segunda geração homens de um instinto criador legitimamente autóctone”.

A música brasileira começou a se posicionar nos principais centros culturais da Europa e dos Estados Unidos com Villa-Lobos; entretanto, foi um trabalho que demandou um tempo considerável para ser reconhecido, pois além de um homem da vanguarda, era também originário de um país periférico. “A música de Villa-Lobos, que então surgia, era a flor da terra. E o desprezo desse compositor pelos mórbidos requintes do pós-romantismo – simbolista e impressionista – era um sinal dos novos tempos”.³⁰⁹ Heitor Villa-Lobos (1887-1959), nasceu no Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos com seu pai, um músico prático, funcionário da Biblioteca Nacional, com quem aprendeu os rudimentos da teoria musical e a tocar violoncelo e clarinete, a apreciar a música em todos seus gêneros, por meio da prática intensa musical em casa, convivendo com os grupos formados por seu pai e seus amigos, assim como a visitas ao teatro para desfrutar do repertório sinfônico e de ópera. Por questões políticas³¹⁰, a família Villa-Lobos teve de se mudar para Minas Gerais, lugar esse que começou a despertar o interesse do pequeno Heitor pela música rural, sertaneja. Villa-Lobos perde seu pai, prematuramente, e logo necessita arrumar alguma atividade remunerada para o seu sustento e o de sua mãe, o que faz como músico, tocando violoncelo em grupos nos cinemas, em orquestras de teatros, em cafés etc. Ganha um pouco de dinheiro e depois, com a renda da venda da biblioteca de seu pai, resolve empreender longa viagem por várias localidades do Brasil, aventura que durou oito anos. Conheceu o Nordeste, mais precisamente, os estados de

³⁰⁹ Ibid., 248.

³¹⁰ De acordo com Vasco Mariz, Raul Villa-Lobos era amigo de Manuel Vitorino, futuro vice-presidente da república, e escrevera textos contra o marechal Floriano Peixoto, tendo de se ausentar por alguns anos do Rio de Janeiro. Mariz, *História da Música no Brasil*, 138.

Pernambuco e da Bahia. Não se limitou às capitais, embrenhando-se bastante pelo sertão, pelas fazendas, pelos engenhos. Esteve no Espírito Santo. Foi ao Sul, oportunidade em que conheceu todos os estados daquela região e viajou, ainda, ao centro-oeste e ao Norte. Sua impressão primeira foi a de que no Norte e no Nordeste se encontrava a riqueza e a pureza de elementos do folclore e da música, ao contrário do que presenciou no Sul. Foi um período importante para sua produção musical já iniciada e para a posterior, esta em sua plenitude impregnada de elementos absorvidos da música popular, assim como diversos sons das florestas³¹¹ e de cenas rurais. De volta ao Rio de Janeiro, continuou seu contato com o mundo musical daquela cidade, participando dos "chorões", voltando à sua vida boêmia, tocando em bares, cabarés; tocando em óperas, operetas e zarzuelas. Enfim, mantendo sua atividade como instrumentista em variados lugares e compondo obras que abordavam da música sacra ao teatro, música de câmara, para solo e para orquestra sinfônica. Mesmo com toda essa atividade, ainda encontrava tempo para estudar, aprofundando sua pesquisa nas obras dos grandes mestres, com especial atenção a Puccini e Wagner. Ainda no Rio de Janeiro, teve o privilégio de conhecer grandes músicos estrangeiros, como Arthur Rubinstein³¹² e Darius Milhaud³¹³.

³¹¹ Por meio de todos os tradicionais instrumentos da orquestra, aí somado o saxofone; assim como os de percussão, vários deles de origem brasileira, como o reco-reco e o chocalho, o caxambu, o caracaxá, Villa-Lobos escreve de tal maneira a reproduzir vários efeitos sonoros, como o coaxar do sapo, o canto de diversos pássaros das florestas brasileiras, por exemplo.

³¹² Arthur Rubinstein (1887-1982). Pianista polonês, naturalizado americano. Apresentou-se no Rio de Janeiro pela primeira vez, em 1919. Fez questão de procurar um rapaz de talento fenomenal, de quem tanto lhe falou o maestro Ernest Ansermet, o qual conhecera quando estivera regendo naquela cidade. Rubinstein chegou a se deslocar até o Cine Odeon, onde Villa-Lobos costumava se apresentar. Depois de um primeiro contato pouco alvissareiro, acabou se encontrando novamente com o compositor, que foi visitá-lo na manhã seguinte, bem cedo, em seu hotel, acompanhado de um grupo de instrumentistas, quando passou a apresentar algumas de suas obras. Rubinstein e Villa-Lobos se tornaram grandes amigos, sendo que o brasileiro dedicou ao célebre pianista polonês seu *Rude poema*.

Em 1922, participa do evento da vanguarda artística brasileira, intitulado *Semana de 22*, numa série de três espetáculos que aconteceram no Theatro Municipal de São Paulo, com a participação de Guiomar Novaes³¹⁴, que tocou suas obras e também de Debussy. Outros artistas e grupos de câmara executaram a obra de Villa-Lobos naquele evento.

Em 1923, com a ajuda financeira da Câmara dos Deputados, empreendeu sua primeira viagem à França, lugar onde firmou contato e posterior laço de amizade com algumas importantes figuras da cena musical daquele país, como Florent Schmitt e Edgar Varése. Naquela cidade, também convive com os mais importantes intérpretes e compositores de então, como Stravinsky, Ravel, Koussevitzky³¹⁵, Bartok e de Falla. Travou contato com o editor Max Eschig, apresentado a ele por Rubinstein, o qual publicou suas obras, abriu o espaço de sua loja para as apresentações do compositor, além de lhe oferecer emprego como revisor em sua editora, o que foi importante em vários momentos em que Villa-Lobos passou por dificuldades financeiras. Realiza seu primeiro grande recital na Salle de Agriculteurs, onde apresenta, entre outras obras, o *Quatour*, o *Noneto* e a *Prole do Bebê nº 1*. Volta no ano seguinte ao Brasil, iniciando uma série de apresentações, quando, em 1925, rege em São Paulo, na Sociedade de Concertos Sinfônicos e na Sociedade de Cultura Artística. Com o suporte de amigos, retorna à Paris em 1927, agora já mais conhecido, graças à divulgação de suas obras por vários artistas brasileiros e estrangeiros. A Editora Max Eschig, com o

³¹³ Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês. Veio ao Brasil em 1917, como secretário do poeta Paul Claudel, então embaixador da Delegação da França no Rio de Janeiro.

³¹⁴ A partir de 1922, Guiomar Novaes incluiu a obra de Villa-Lobos em seus recitais, tornando-se uma das maiores divulgadoras de sua produção, em especial, nos Estados Unidos.

³¹⁵ O contato com esse maestro russo, regente da Orquestra de Boston, fez com que surgisse a oportunidade de Villa-Lobos reger essa orquestra, em 1945, no Carnegie Hall, em Nova York, além da encomenda de sua *11ª Sinfonia*, dedicada a Nathalie Koussevitsky, executada em 1956, celebrando os 75 anos da Orquestra de Boston.

patrocínio de Carlos Guinle, já havia publicado dezenove obras suas. Nesse período, apresentou os *Choros N° 10*, com a Orquestra Colonne, fato que lhe rendeu críticas positivas da imprensa parisiense. Seu reconhecimento internacional lhe rendeu convites para recitais e também para reger suas obras com orquestras em Londres, Amsterdã, Berlim e Madrid, entre outras cidades.

Sua produção instrumental é muito vasta, contando com muitas obras de câmara para diversas formações, como os *Choros* e as *Bachianas Brasileiras*, incluindo também obras orquestrais. Villa-Lobos compôs 12 sinfonias e os poemas sinfônicos: o *Uirapuru*, *Amazonas* e *Erosão*. Sua produção de concertos é bastante variada, incluindo obras para harpa, violão, piano e violoncelo. Suas obras são de dificuldade técnica elevada. Para os instrumentos de sopro, essa dificuldade talvez aconteça por causa da abordagem mais violonística do compositor. Villa-Lobos explora toda a extensão dos instrumentos, criando especial dificuldade para as madeiras e os violinos, para estes últimos com passagens muitas vezes consideradas "mal escritas", extremamente desconfortáveis. Sua orquestração também é restrita, abusando das "dobras", especialmente, nas sessões de maior volume. Tem peças de câmara como o *Duo para oboé e fagote*; o *Quinteto em Forma de Choros*, onde é demandada uma alta virtuosidade de seus intérpretes. Villa-Lobos contou com a sorte de ter contato com grandes instrumentistas franceses, famosos pela sua sólida formação, na qual o virtuosismo técnico era bastante presente, como já pudemos constatar anteriormente na história do desenvolvimento dos instrumentos de madeira, em especial. Esse convívio com grandes intérpretes dos vários instrumentos fez com que Villa-Lobos pudesse ousar na escrita. Uma importante observação de Luiz Heitor sobre a escrita desse compositor:

Villa-Lobos se preocupa muito com o requinte da técnica, não em sentido acadêmico, está claro, mas como função criadora, descobrindo processos inéditos, na execução instrumental (...) até mesmo na grafia. O violoncelista

Tony Close, que tocou sua música em Paris, declara que Villa-Lobos “ensina os executantes a melhor conhecerem seus instrumentos!” tais as indicações que inscreve nas partes que lhes são destinadas.³¹⁶

Em 2011, a Osesp iniciou a gravação da integral das sinfonias de Villa-Lobos, sob a regência de Isaac Karabtchevsky, após uma minuciosa revisão musicológica das partituras ³¹⁷, feita pelos profissionais do CDM³¹⁸ daquela orquestra. Esse fato é de grande relevância, pois se trata do primeiro registro integral de suas sinfonias por uma orquestra brasileira. Foi feita a gravação dessas sinfonias pela orquestra alemã da Rádio Südwest, sediada em Stuttgart, regida pelo maestro americano Carl St. Clair, projeto que durou três anos, registrado pelo selo CPO. Há alguns registros isolados em CD, realizados pelo regente brasileiro Roberto Duarte, para o selo Marco Polo, com a Orquestra da Rádio Eslovaca e do próprio Villa-Lobos ³¹⁹, regendo a Orquestra Simón Bolívar, da Venezuela, em gravação de sua *Sinfonia n° 4, (A Vitória)*. No entanto, esse projeto da Osesp surpreende por sua amplitude, pois conta, primeiramente, com a revisão musicológica, a publicação das partituras, a execução pela orquestra em concertos da temporada, transmissão pela Rádio Cultura e posterior gravação, com a distribuição dos CDs feita no Brasil pelo selo Biscoito Fino e, no exterior, pelo selo sueco Bis. A Osesp já havia realizado a gravação

³¹⁶ Suzanne Demarquez, *Villa-Lobos. La Revue Musicale*, Paris, ano X, n° 10, Novembro de 1929, pág. 15. Citado em Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 265.

³¹⁷ Após a revisão, as obras são impressas pela Editora Criadores do Brasil, responsável pela impressão de obras dos compositores brasileiros. Entre esses, já foram publicadas obras de Francisco Braga, Francisco Manuel da Silva, Almeida Prado, Camargo Guarnieri, Aylton Escobar, Luciano Gallet, Padre José Maurício, Carlos Gomes, Francisco Mignone e Alberto Nepomuceno, entre outros.

³¹⁸ O Centro de Documentação Musical da Osesp conta com profissionais de sólida formação acadêmica e com trabalhos de cooperadores avulsos na revisão de obras de compositores brasileiros, para a execução, a publicação e a possível gravação dessas obras pela orquestra e coro.

³¹⁹ É fundamental citar que Villa-Lobos realizou várias gravações de suas obras, como das nove *Bachianas Brasileiras* com a Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa, sob sua regência, entre 1954 e 58.

da integral dos *Choros*³²⁰ e das *Bachianas Brasileiras*. Essas últimas obras, as *Bachianas*, são inspiradas na obra de Johann Sebastian Bach, considerado por Villa-Lobos como “a fonte folclórica universal (...) vem do infinito astral para se infiltrar na terra como música folclórica e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se.”³²¹ . O compositor brasileiro se envolveu intensamente com a obra de Bach, especialmente quando regia a sua *Missa em Si menor*, com o Orfeão dos Professores e a Orquestra Sinfônica Municipal do Rio de Janeiro. É clara a relação entre essa paixão de Villa-Lobos pela música de Bach com o ocorrido por Mendelssohn, em 1829, praticamente um século antes, quando este maestro alemão redescobriu e executou, com a Orquestra do Gewandhaus, a obra do mestre de Leipzig. Outra grande coincidência, é que sua *Bachiana n° 1*³²² foi dedicada ao violoncelista Pablo Casals, um dos primeiros grandes intérpretes da música de Bach, o qual gravou a integral das *Suites* para seu instrumento, inaugurando, praticamente, uma tradição de fazer desse compositor alemão parte de grande maioria dos *encores* tocados por solistas ao redor do mundo.

Essa experiência de Villa-Lobos regendo o Orfeão dos Professores vem marcar sua efetiva participação como pedagogo. O Canto Orfeônico³²³ foi uma tentativa brasileira de universalização do

³²⁰ Essa gravação foi premiada com o *Diapason d’Or*, da revista francesa *Diapason*, em 2009.

³²¹ Textos referidos na nota n° 1. “As *Bachianas Brasileiras* – diz o comentário – pertencem a uma série recente de obras inspiradas no ambiente musical de Bach, considerado como a fonte folclórica universal, rica e profunda como todos os países, mas que, apesar disto, procedem diretamente do povo, enquanto Bach seria um intermediário entre todas as raças”. Segundo Luiz Heitor, esses são comentários e análises preparados por Villa-Lobos para figurar nos programas de audições de suas obras. Citado em Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 270.

³²² Essa obra é escrita para orquestra de violoncelos.

³²³ Outras experiências semelhantes e que antecedem o Canto Orfeônico aconteceram na Hungria, com Kodály e na Alemanha, com Carl Orff. Seria uma tendência em várias partes do mundo, unindo o nacionalismo e a preocupação com

ensino musical, por meio do canto, nas escolas secundárias. Não era visto como algo puramente técnico, o qual visava à transmissão e a posterior assimilação pelos alunos dos elementos fundamentais da música, mas também como fator socializador e disciplinador, tendo como principal atividade a execução dos hinos patrióticos. O compositor almejava a que o aluno dessa disciplina não viesse a ter uma experiência desprezível, como mera recreação, mas tivesse, por meio dela, uma chance de se envolver com o universo da música. Villa-Lobos considerava a prática coral como sendo moderna, portanto afinada com seus princípios. Criou, com o apoio de Getúlio Vargas, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1943 e acompanhava a aplicação do material criado por ele, o *Guia Prático*, para se certificar que o projeto seguia com a qualidade por ele pensada. Era um movimento de amplo alcance e previa a qualificação do corpo docente e as apresentações musicais destinadas à juventude³²⁴, entre outras atividades.

Entre outros compositores de grande importância, em especial por sua produção instrumental, de câmara e orquestral, podemos destacar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Lorenzo Fernandes desempenhou importante papel como pedagogo, regente e compositor. Sua formação musical era sólida, tendo estudado no Instituto Nacional de Música com Henrique Oswald e Francisco Braga. Fundou, em 1920, a Sociedade de Cultura Musical, a qual durou seis anos. Foi responsável pelo lançamento da publicação *Ilustração Musical*. De sua produção de música orquestral destacam-se as *Variações Sinfônicas*, duas sinfonias³²⁵, o poema

a educação musical universal, sendo que muitos desses métodos vieram a utilizar o folclore de seu país para elaborar seu material básico.

³²⁴ Destaca-se aqui a série de concertos sinfônicos para a juventude realizada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como maestro Walter Burle-Marx.

³²⁵ A *Sinfonia n° 1* teve sua primeira audição regida pelo maestro Eleazar de Carvalho, no Rio de Janeiro, em 1945. A *Sinfonia n° 2* teve sua estreia realizada em Roma, em 1947, regida por Villa-Lobos.

sinfônico *Imbapara* e a suíte *Reisado do Pastoreio*, da qual faz parte o *Batuque*³²⁶, talvez sua obra mais executada.

Como pedagogo, Lorenzo Fernandez destacou-se como diretor do Conservatório Brasileiro de Música e atuante colaborador de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, ao lado de quem fundou a Academia Brasileira de Música, em 1945.

É importante citar uma iniciativa do maestro e pedagogo Walter Burle Marx³²⁷, com a fundação da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, em 1931, que contou entre seus artistas convidados com a presença de Felix Weingartner, que regeu essa orquestra em 1933. Villa-Lobos conseguiu, contando com verbas públicas, criar sua própria orquestra, denominada Orquestra Villa-Lobos, em 1933 que, além de suas obras, apresentava um repertório de seus contemporâneos como Arthur Honegger, Florent Schmitt, Darius Milhaud e Paul Hindemith. Contudo, essas orquestras encerraram suas atividades, pois a Prefeitura³²⁸ suspendeu a concessão de verbas à elas, pois agora já possuía seu conjunto sinfônico, fundado no ano anterior, fato que será mais bem estudado adiante neste capítulo.

De grande importância como compositor da música sinfônica, destaca-se o paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), natural de Tietê. Camargo Guarnieri iniciou o aprendizado musical com seus pais, o flautista italiano Miguel, e com sua mãe Gécia. Aos dez anos, passou a estudar piano com Virgínio Dias. Muda-se com a família

³²⁶ Inclusive há uma célebre gravação do maestro Leonard Bernstein com a Filarmônica de Nova York e fez parte do repertório apresentado pela Sinfônica da NBC, que se apresentou no Rio de Janeiro, em 1940, sob a regência de Toscanini.

³²⁷ Walter Burle Marx (1907-1990), natural de São Paulo. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1914, onde estudou com Henrique Oswald. Fundou a Filarmônica do Rio de Janeiro, orquestra que dirigiu por três anos. Foi diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro de 1947-1949. Regeu como convidado as orquestras Filarmônica de Nova York, e as sinfônicas de Detroit e Cleveland. Radicou-se nos Estados Unidos, onde desenvolveu carreira como compositor e pedagogo. Era irmão do artista plástico e arquiteto-paisagista Roberto Burle Marx.

³²⁸ À época, sendo a cidade do Rio de Janeiro a capital federal, era denominada Prefeitura do Distrito Federal.

para a capital, dando início aos estudos de composição e de regência com o maestro italiano Lamberto Baldi.

O jovem Guarnieri, assim como Villa-Lobos e Mignone, teve de tocar em orquestras em cinemas no início de sua carreira profissional. Foi estudante no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Na metade dos anos de 1930, já tinha uma carreira como regente e sua produção, como compositor, ampliava-se com muitas obras instrumentais.

Envolve-se com Mário de Andrade e se transforma em um dos maiores defensores do movimento nacionalista, seguindo um programa estético estabelecido por esse escritor desde a década de 20 do século passado, com quem trabalha dirigindo o Coral Paulistano, corpo estável do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo. Em 1938, vai à Europa, fixando-se em Paris, onde estuda com Charles Koechlin, Charles Münch e Nadia Boulanger. Por causa do início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, retorna ao Brasil. Após esse aperfeiçoamento em Paris, Guarnieri começou a se dedicar mais ao repertório para grande orquestra. Entre suas obras daquele período destacam-se o *Concerto n° 1 para violino e orquestra*, com o qual venceu o prêmio *Fleischer Music Collection*, em Filadélfia, e a *Sinfonia n° 1*, obra executada em 1946, sob sua regência, pela *Boston Symphony*, orquestra que já havia executado sua *Abertura Concertante*.

É de sua autoria a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, datada de 17 de novembro 1950 e publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, um mês depois e também na revista *Fundamentos*, publicada pelo Partido Comunista Brasileiro. Nesse documento polêmico, Camargo Guarnieri defende o programa estético modernista, atacando com veemência o uso da técnica dodecafônica, a qual acreditava ser uma ameaça à identidade musical do Brasil. Seu

alvo foi o grupo *Música Viva*, que reunia um grupo de compositores que estudavam as linguagens de vanguarda, entre esses estavam Cláudio Santoro e Guerra Peixe, liderados pelo alemão radicado no Brasil, Hans-Joachim Koellreuter³²⁹. Era uma espécie de transplante da política do realismo socialista³³⁰, programa estético que defendia o uso da cultura como instrumento de promoção da revolução contra os valores da decadente “burguesia europeia”. O nacionalismo aqui na música erudita brasileira, e a outra corrente estética adversária, do mesmo modo vieram a restringir a liberdade de compositores, como podemos notar nessa entrevista de Mário Ficarelli, citada em artigo de José Luiz Sampaio, no jornal *O Estado de São Paulo*, de 2 de maio de 2014:

Incomodava-me muito, por volta de 68, quando comecei a compor, a pressão que havia, de um lado o nacionalismo, e de outro, as tais vanguardas. Pensava que a única coisa que existia era a liberdade plena para alguém escrever o que quisesse. (...) Não entendia o policiamento. Felizmente isso acabou.³³¹

Com sua *Sinfonia n° 2, a Uirapuru*, datada de 1945, dedicada a Villa-Lobos, Guarnieri foi premiado com a segunda colocação no *Concurso Sinfonia das Américas*, Prêmio Reichold, em Detroit. Essa obra estreou no Brasil em 1950, regida pelo autor, com a Sinfônica Municipal de São Paulo. Guarnieri foi vitorioso em várias competições com outras sinfonias, como a *Sinfonia n° 3*, com a qual obteve, em 1954, o primeiro prêmio no Concurso IV Centenário da Cidade de São Paulo e com a *Sinfonia n° 4, Brasília*, escrita em 1963, para o Concurso Sinfonia Brasília que celebrava a fundação da nova capital

³²⁹ Hans-Joachim Koellreuter (1905-2005), natural da Alemanha, flautista, regente e compositor, emigrou para o Brasil em 1937, fugindo do nazismo. Foi flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Entre 1939 e 1950, dirige o movimento *Música Viva*. Fundou, em 1954, a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Foi um dos mais influentes personagens da música no Brasil.

³³⁰ Uma espécie de política de Estado para a estética em todas as manifestações artísticas. Implantada na União Soviética por Stalin, essa política durou ainda por vários anos após a morte desse líder soviético, em 1953.

³³¹ <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,morre-em-sao-paulo-o-compositor-mario-ficarelli,1161586> (acessado em 24 de agosto de 2014).

federal. A *Sinfonia n° 5* foi escrita e apresentada em 1977. A *Sinfonia n° 6* foi composta e executada em 1981, para as comemorações do septuagésimo aniversário do Theatro Municipal de São Paulo. A *Sinfonia n° 7* foi escrita em 1985, obra curta, com apenas dois movimentos.

Uma de suas mais conhecidas obras orquestrais é a *Suite Vila Rica*, de 1958, escrita a partir da trilha sonora para o filme *Rebelião em Vila Rica*. Outra importante obra, escrita por encomenda, para ser executada no concerto inaugural da temporada da Filarmônica de São Paulo, em 1971, foi a *Abertura Festiva*.

Uma de suas mais importantes atividades como regente, foi junto à Orquestra de Cordas da USP, fundada e dirigida por ele de 1976 a 1992. Essa orquestra, posteriormente, ampliou seus quadros e se transformou na Orquestra Sinfônica da USP, Osusp.

As *Sinfonias n° 1 a 6*, a *Abertura Festiva* e a *Suite Vila Rica* de Guarnieri foram gravadas e apresentadas em turnês internacionais, na Europa e nos Estados Unidos, pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

Francisco Mignone, natural de São Paulo, foi importante compositor sinfônico. Entre suas obras para orquestra, destacam-se os poemas sinfônicos *Caramuru* e *Festa Dionisíaca*; o bailado *Maracatú do Chico Rei*; a suíte sinfônica *A Festa das Igrejas*³³² e a peça *Congada*, que faz parte da ópera *O Contratador de Diamantes*. A *Congada* foi regida por Richard Strauss, em 1923, no Rio de Janeiro, em turnê da Filarmônica de Viena. Mignone regeu a Filarmônica de Berlim, após esta orquestra ter se tornado a "orquestra do reich". De acordo com Misha Aster:

Com fins propagandísticos, mas também em razão de pressupostos ideológicos que não eram inteiramente um anátema para as concepções típicas da época sobre a universalidade da música e o valor do intercâmbio cultural, a orquestra participou de uma série de concertos orientados pelo

³³²A *Festa das Igrejas* e o *Maracatú do Chico Rei* foram gravadas pela Osesp em 2003.

espírito da “amizade entre as nações” e não somente com os parceiros do Eixo. (...) No ano olímpico de 1936, o Visconde Hidemaro Konoye, do Japão, regeu pela primeira vez a Filarmônica e realizou um programa alemão. Mais adiante, nessa mesma temporada, Francisco Mignone conduziu um programa sul-americano.³³³

Mignone também compôs amplo repertório instrumental camerístico e concertos para piano, clarinete, violão e fagote, entre outros. Atuou brilhantemente como pedagogo, sucedendo a Walter Burle Marx, em 1934, como professor de regência no Instituto Nacional de Música, cargo em que permaneceu até se aposentar. Visitou vários países, exclusivamente para reger suas obras. Toscanini apresentou e gravou *A Festa das Igrejas* com a Filarmônica de Nova York. Seu *Maxixe* foi interpretado por Richard Strauss e Respighi, para se ter uma ideia do valor de sua obra, reconhecida pelos mais destacados músicos do mundo. Vasco Mariz faz um relato muito claro sobre Mignone e sua obra:

Mignone foi talvez o músico mais completo que possuímos. Compositor de primeira plana, excelente professor, experimentado regente, *virtuoso* do piano, acompanhador insuperável, hábil orquestrador, notável intérprete de música de câmara, poeta aceitável, escritor cheio de *verve*, intelectual de ampla cultura geral, tornou-se uma das figuras mais importantes da música brasileira. (...) Sua amizade profunda e estreita cooperação intelectual com Mário de Andrade resultaram em uma série de poemas sinfônicos e bailados que representam a melhor expressão musical erudita da contribuição africana.³³⁴

Entre os compositores brasileiros de importância na música orquestral podemos citar Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Gilberto Mendes, Edino Krieger, Almeida Prado, Marlos Nobre e Mário Ficarelli. Alguns desses chegaram a tráfegar por vias nacionalistas, porém experimentaram várias linguagens da música de vanguarda. Suas obras hoje integram as programações das orquestras e festivais brasileiros.

³³³ Aster, *A Orquestra do Reich*, 153-4.

³³⁴ Mariz, *História da Música no Brasil*, 229.

Cláudio Santoro tem um relacionamento muito próximo da orquestra sinfônica, seja por meio de suas composições, com a marca expressiva de 14 sinfonias, por ter sido violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira, em sua juventude, e, posteriormente, por haver criado e dirigido a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, em 1979. Foi aluno de Koellreuter e integrou o movimento *Música Viva*, sendo, ao lado de Guerra-Peixe, um dos mais ativos integrantes do grupo. Por sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro, sofreu dificuldades em alguns momentos importantes da política brasileira, como em 1964, quando foi desligado da Universidade de Brasília, onde havia organizado o departamento de música e criado sua orquestra de câmara, a pedido de Darcy Ribeiro. Foi adepto e divulgador do Realismo Socialista na música. Por sua militância comunista, participou como regente e suas obras foram apresentadas e gravadas por importantes orquestras da União Soviética e de países a ela alinhados. Como pedagogo, atuou na Universidade de Heidelberg, em Mannheim, na Alemanha e voltou a lecionar na Universidade de Brasília, em 1978, criando, no ano seguinte, a orquestra daquela cidade. O Teatro Nacional de Brasília leva o seu nome, assim como o Auditório de Campos do Jordão.

Santoro foi um dos últimos compositores que ainda mantinham uma carreira paralela como regente. Isso foi comum, não só no Brasil, mas na Europa, quando, em geral, os compositores também regiam. Citamos, como exemplos, Lully, no século XVII, Mendelssohn, no século XIX e Mahler e Strauss, no início do século XX, quando surgiram os “especialistas” na técnica da regência, como von Bülow, Toscanini, Furtwängler e Karajan. Talvez isso tenha ocorrido por causa da criação da cadeira específica de regência em muitas universidades e conservatórios, em muitos desses, criados na primeira metade do século XIX. Talvez seja somente uma tendência da especialização que ocorre na música, como em outras áreas do conhecimento. Mahler e Leonard Bernstein talvez tenham sido os

últimos músicos que conseguiram desempenhar essas duas funções no mesmo e em alto nível.

O autor desta tese dá o seguinte depoimento:

Minha experiência profissional de 34 anos como primeiro oboísta de uma das principais orquestras brasileiras, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, privilegiou-me com a oportunidade de tocar sob a batuta de compositores como Souza Lima, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Claudio Santoro. Pouco me lembro de Souza Lima; tenho clara a figura de Mignone ensaiando e regendo a Osesp, um homem alto, muito esbelto e afável no tratamento. Naquele programa, em uma das peças, também regia sua esposa, Maria Josefina, que tocava ao piano um de seus concertos. Camargo Guarnieri não possuía boa técnica e os músicos precisavam ficar bastante atentos. Tinha bom humor e uma voz muito estridente. Lembro-me de quando disse, por causa do fraco desempenho da orquestra durante o ensaio: "Eu acho que não escrevi isso"; ou quando disse que "naquela fase da vida não mais estava compondo, e sim decompondo". Santoro sempre me pareceu agitado, especialmente quando o conheci, oportunidade em que fui aluno bolsista, em 1978, no Festival de Música de Brasília. Era o ano da criação da orquestra daquela cidade. Depois toquei com ele na Osesp e, em 2005, gravei suas *Sinfonias n.ºs 4 e 9*. Foram momentos interessantíssimos, porém que só depois de muito tempo pude dar o devido valor a eles. Mas pude compreender que, em geral, compositores são regentes limitados. Tocar com Eleazar de Carvalho profissionalmente por duas décadas foi um privilégio, pois poucos maestros no mundo possuíam uma regência como a dele, clara, precisa e muito elegante. Como compositor, de Eleazar tenho a lembrança de tocar somente a abertura de sua ópera *Tiradentes*. Sua passagem longa por duas importantes instituições sinfônicas, as orquestra Sinfônica Brasileira e do Estado de São Paulo, com a sua programação criativa, com grandes ciclos de obras de vários compositores, ampla abordagem do repertório contemporâneo e brasileiro, concertos para a juventude e a criação de festivais, deixou marcas positivas e definitivas no cenário sinfônico brasileiro e em minha formação.

A música clássica em outras cidades brasileiras

São Paulo permaneceu como uma província rural durante a primeira metade do século XIX, quadro que se modificou sobremaneira após o incremento da economia, principalmente, por causa da cultura do café, que trouxe benefícios paralelos, como a expansão da malha ferroviária e o desenvolvimento de várias cidades. Com isso, as artes também sentiram o reflexo de uma

população que demandava mais contato com o mundo artístico, sendo a “música clássica” objeto de desejo de consumo de uma classe emergente. Como aconteceu no Rio de Janeiro, a música dos compositores, em especial, os germânicos, considerados como exemplos de uma “civilização superior”, encontrou seu espaço para sua apresentação em São Paulo, que seria o Clube Haydn, fundado em 06 de maio de 1883, por Alexandre Levy³³⁵. Isso, provavelmente, tenha sido uma influência da prática musical na capital do Império e a data da fundação desse clube coincide com a visita do violinista italiano Vincenzo Cernicchiaro a São Paulo, para participar de recitais com a cantora Marietta Siebs. Segundo o relatado anteriormente, Cernicchiaro era membro do Quarteto de Cordas do Clube Beethoven e fundador da Sociedade de Quartetos do Rio de Janeiro. Também participou como instrumentista em outras sociedades e teatros cariocas. Em São Paulo, esses artistas vieram tocar na apresentação que marcou a criação do Clube Haydn, porém com repertório ainda nos moldes mais comuns, ou seja, mesclando obras dos “clássicos”, como Beethoven, com peças instrumentais virtuosísticas, baseadas em óperas, assim como árias para soprano de Weber, Carlos Gomes e Meyerbeer. Igualmente foi executado o *Trio n° 1*, de Alexandre Levy, ao piano. A escolha desse repertório pode ter acontecido porque ainda era prematuro apresentar, mesmo ao público pequeno e seletivo dos membros do clube, algo muito “elaborado”. Como aconteceu no início da criação das sociedades que apresentavam obras dos “clássicos” no Rio de Janeiro, havia a imagem da música de compositores como Haydn, Beethoven, Mendelssohn e Mozart, em especial, obras de câmara e sinfonias, como algo sofisticado,

³³⁵ Alexandre Levy (1864-1892), pianista, compositor, regente e crítico musical, natural de São Paulo. Seu pai, o clarinetista francês Louis Levy, tinha uma das mais importantes lojas de música dessa cidade, a Casa Levy, espaço onde Alexandre fez contato com as mais célebres figuras do meio musical brasileiro. Considerado um compositor de tendência nacionalista, pois incorporou à sua música temas do folclore e do populário rural e urbano do Brasil. É patrono da cadeira n° 29 da Academia Brasileira de Música.

científico, que talvez demandasse uma educação específica prévia para sua apreciação. Interessante notar que hoje em dia há duas formas distintas de se nomear esse repertório, que agora abrange um período mais amplo, chamado de "música clássica", no Rio de Janeiro, e de "música erudita", em São Paulo. Esta última, ainda conserva uma ideia de distanciamento desse tipo de música da grande maioria da população.

Para fazer parte do Clube Haydn, era necessário que o candidato a membro apresentasse, entre outros atributos, credenciais de boa reputação, posição social relevante e ser indicado por um sócio. Após a etapa de análise das qualidades do candidato, havia uma eleição, na qual dois votos em contrário bastariam para que sua pretensão a membro daquela associação fosse frustrada. Isso demonstra o caráter de exclusividade desse clube.

O Clube Haydn permaneceu ativo até 1887, realizando um total de 35 concertos e tinha uma orquestra e um quarteto de cordas³³⁶. Alexandre Levy tinha função de diretor de concertos no conselho e, além disso, atuava como pianista e regente da orquestra. Isso porque, nesse ano, Levy parte para estudar na Europa, onde permaneceu por dois anos. Mesmo tendo uma vida relativamente curta, o Clube Haydn apresentou aos paulistanos, em primeira audição, obras como as *Sinfonias nº 1 e 2* de Beethoven, a *Sinfonia nº 103*, de Haydn, a *Abertura Ruy Blas*, de Mendelssohn e a *Abertura da ópera Don Giovanni*, de Mozart. Naquela época, existiram, em São Paulo, duas revistas sobre música: *Gazeta Musical* (1893-1895) e *Música*, cujo primeiro número foi lançado em 1896.

Outra importante associação musical que surgiu, em São Paulo, foi o Clube Mendelssohn, que inclusive tinha o próprio compositor alemão como patrono. Alexandre Levy foi seu diretor, quando de seu

³³⁶ Atuava, nesse grupo de câmara, como primeiro violinista Sant'Ana Gomes, irmão de Carlos Gomes.

retorno da Europa, onde produziu e regeu óperas em forma de concerto, como o *Freischütz*, de Weber; e *Alessandro Stradella*, de Flotow³³⁷.

Já no início do século XX, quando a cidade de São Paulo passava por acelerado processo de industrialização, surge a Sociedade de Cultura Artística, criada em 1912, por um grupo de amantes das artes, formado por jornalistas, poetas, músicos, empresários, entre outros. Nomes como Olavo Bilac, Afonso Arinos, Martins Fontes e Graça Aranha eram alguns desses intelectuais envolvidos, passando mais tarde a contar com nomes expressivos do mundo artístico, particularmente, da música. “Uma das missões da nova instituição cultural paulistana era tirar o descompasso entre o progresso material em que vivia a cidade de São Paulo e a cultura, estagnada. Em 1915, Nestor Pestana, um dos fundadores da Sociedade de Cultura Artística, afirmou que ela nasceu do “rebaixamento moral da nossa intelectualidade nas gerações novas, para dar-lhe um ideal nobre de vida, tirando-a da materialidade grosseira em que se afundou”³³⁸. Na apresentação inaugural, foram lidos textos literários, seguidos de um concerto regido pelo maestro João Gomes de Araújo, com a participação de alunas de piano do Conservatório Dramático e Musical, onde aconteceu o evento.

Somente em 1950, a sociedade conseguiu realizar seu sonho de possuir sede própria, inaugurando seu teatro, na Rua Nestor Pestana, região central da cidade. O teatro foi projetado pelo arquiteto Rino Levi e tinha um grande afresco em sua fachada, de Di Cavalcanti. O concerto inaugural contou com e a regência de Villa-Lobos e Camargo

³³⁷ Friedrich von Flotow (1812-1883), compositor alemão, natural de Darmstadt. Estudou no Conservatório de Paris, onde teve como professores Rossini, Donizetti, Meyerbeer e Ofenbach. Suas obras mais conhecidas são *Alessandro Stradella* e *Martha*.

³³⁸ <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,sociedade-de-cultura-artistica-surgiu-contra-a-estagnacao-da-arte,936645> (acessado em 20 de dezembro de 2013).

Guarnieri. A Sociedade de Cultura Artística organizou apresentações de vários grupos de câmara e orquestras, não possuindo um grupo orquestral fixo. Seu teatro foi sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, durante a segunda metade dos anos de 1970 e primeira metade dos anos de 1980. Trouxe para o público de São Paulo recitais solo e apresentações de grupos estrangeiros de câmara e sinfônicos de alta qualidade. Outra sociedade organizadora de concertos nos moldes da Cultura Artística é o Mozarteum de São Paulo, que juntos ofereciam até pouco tempo a única possibilidade de os brasileiros assistirem a concertos sinfônicos de alto padrão ao vivo.

De acordo com Mário de Andrade:

O que determina, em principal, o mérito primeiro e a utilidade magnífica da Sociedade de Cultura Artística é a qualidade musical que ela impõe a São Paulo, se erguendo a pioneira na apresentação dos grandes virtuosos e agrupamentos musicais de celebridade mundial. (...) E si é incontestável que a vida musical paulista ainda se consegue manter numa elevação muito honrosa, ela o deve em parte decisiva ao exemplo e ação da Sociedade de Cultura Artística"³³⁹

Um incêndio destruiu seu teatro em 2008, porém a fachada de Di Cavalcanti foi preservada. Há um projeto de construção de um novo teatro no mesmo local. A Sociedade de Cultura Artística continua ativa, oferecendo uma série de concertos, por meio de assinaturas, e contando com mais de 2000 associados.

A cidade de Porto Alegre também possuiu seu Clube Haydn, fundado em 1896. Chegou a contar com uma orquestra formada por 40 elementos, fazendo parte de seu repertório obras de Domenico Scarlatti, Haydn, Weber e Carlos Gomes, entre outros. Manteve trabalho regular, de acordo com poucas informações que temos desse grupo, pois contratou seu regente, o alemão Max Beutler, em 1908, o qual veio a dirigir a orquestra até 1921, quando foi sucedido por

³³⁹www.culturaartistica.com.br (acessado em 20 de dezembro de 2013).

outro alemão, Mas Brückner³⁴⁰. O repertório lá executado estava centrado nos compositores representantes da música sinfônica dos períodos clássico e romântico e da ópera. Brückner programava composições suas, privilegiando o gênero do *lied*. Aqui é possível notar a influência da comunidade de alemães e de seus descendentes dessa cidade do sul do Brasil, tanto na escolha do repertório quanto na escolha de seus regentes.

O Clube Haydn realizou sua última apresentação em 1956, no Theatro São Pedro. Durante várias décadas, foi o único grupo sinfônico estável da cidade.

Poucas cidades que não eram capitais de estado, como a cidade de Ribeirão Preto, puderam sustentar uma instituição sinfônica. Isso se deu, principalmente, pela forte economia da região, impulsionada pela atividade cafeeira³⁴¹. Houve um aumento significativo de imigrantes, em sua maioria composta de italianos, que vieram em busca de trabalho para a região, pois com o fim da escravidão houve falta de mão de obra.³⁴² Houve, inclusive, um crescimento populacional decorrente da expansão da malha ferroviária, com a chegada à região, em 1883, da *Companhia Mogiana de Estradas de Ferro*, construída para escoar a produção de café. Após o forte crescimento da produção cafeeira e a grande crise mundial de 1929, que a afetou de maneira quase fatal, houve um crescimento da

³⁴⁰ Max Friedrich Oskar Brückner (1884-1964), maestro, compositor e violoncelista, natural de Meckenburg-Strelitz, na Alemanha. Foi regente da Companhia de Operetas Alemãs, com a qual excursionou pela América Latina, momento em que conheceu o Brasil e firmou contatos que possibilitaram seu retorno, alguns anos mais tarde, como regente do Clube Haydn.

³⁴¹ Vários fatores contribuíram para a transformação daquela região no maior produtor mundial de café, entre as quais as condições favoráveis do solo e do clima, aumento do consumo mundial do produto e o seu conseqüente aumento de preço bem como a decadência da produção do café no Vale do Paraíba.

³⁴² Com o fim da escravidão, os africanos e seus descendentes eram livres, mas encontravam dificuldade para sobreviver, pois não tinham mais casa, comida nem trabalho, que agora teria de ser remunerado. Os empregadores, com o início da imigração, preferiam contratar a mão-de-obra proveniente, em especial, da Europa.

industrialização da região ³⁴³, outro fator que contribuiu para o aumento da população urbana e da riqueza regional, resultando no surgimento de novas classes que demandavam acesso à cultura.

Duas instituições voltadas à produção de música surgiram antes da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, nos anos de 1920: Sociedade de Concertos Symphonicos de Ribeirão Preto (1923) e a Sociedade de Cultura Artística de Ribeirão Preto (1929). Importante fato para a divulgação da música veio a ser, também, a inauguração de uma emissora de rádio, em 1924, a qual transmitia vários gêneros musicais, entre eles a “música clássica” europeia, valsas, boleros, tangos e o samba. A rádio era, outrossim, uma contratadora de serviços dos músicos locais, além de outras sociedades, o que fez, presumivelmente, aumentar a formação de profissionais da música na região. Como aconteceu no Rio de Janeiro, houve, por meio da escolha do gênero musical, a distinção entre as classes que consumiam música. De acordo com Haddad:

A efervescência cultural desta época acontecia na mesma proporção em que crescia a fortuna dos coronéis do café que iam para a Europa e, com “algum atraso”, traziam a Belle Époque para a cidade. Importavam champanhe francês, a boêmia e os jogos de cassinos, os espetáculos de ópera, a arquitetura, a culinária e o gosto por meio do repertório.³⁴⁴

A Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto³⁴⁵ continua ativa até os dias atuais. Integraram, inicialmente, a Orquestra: Ignázio Stábile³⁴⁶

³⁴³ A Sociedade de Concertos Symphonicos de Ribeirão Preto foi uma das instituições que se beneficiaram com a industrialização da cidade. Seu fundador, Max Bartsch, foi o gerente da fábrica de bebidas Antarctica.

³⁴⁴ Haddad, Giselle Laura. *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto - representações e significado social* (Ribeirão Preto: Fundação Instituto do Livro – Secretaria da Cultura de Ribeirão Preto, 2011), 22.

³⁴⁵ A Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto foi oficialmente criada em 1938.

³⁴⁶ Ignázio Stábile nasceu em Roma e teve sua formação efetivada no Conservatório de Nápoles. Firmou-se, profissionalmente, como regente de banda e de orquestra. Como, tradicionalmente, acontecia naquela época, em todo o Brasil e na América Latina, várias companhias inteiras de ópera se apresentavam por aqui. Stábile veio ao Brasil, ainda jovem, integrando a “*Grande Companhia Italiana de Operetas Clara Weiss*”. Inicialmente, fixou-se em São Paulo, trabalhando como

(1889-1955), seu primeiro regente titular, Marcos Pupo Nogueira, Roberto Minczuk, Cláudio Cruz e Alexandre Klein. Constituíram eminente conjunto para formar nova geração de maestros, sobretudo em relação aos três últimos nomes mencionados. Desenvolveu e manteve, por longos períodos, outros grupos e atividades, que eventualmente faziam parte de sua programação. Entre esses se destacam: o Conjunto Coral, a Orquestra Jovem e a Escola de Instrumentistas.

Um fato interessante desse grupo orquestral, é que foi o primeiro no Brasil a trazer músicos dos países do leste e do centro europeu, como Bulgária, Croácia, Moldávia, entre outros países que estavam sob influência da União Soviética. Essa "imigração" aconteceu nos meados da década de 80 do século anterior. A orquestra se apresenta no Theatro Pedro II.³⁴⁷ É uma entidade privada, mantida pela Associação Musical de Ribeirão Preto, recebendo, entre outros, recursos por meio de projetos aprovados pela Lei Rouanet, de Patronos, oriundos de empresas que contribuem para o pagamento dos salários dos músicos e dos Sócios, que são pessoas físicas, responsáveis por contribuições mensais, objetivando a manutenção da orquestra e da Prefeitura de Ribeirão Preto.

regente e, em 1930, transferiu-se para Ribeirão Preto, convidado para reger a Banda Municipal Giácomo Puccini. A prática de banda era outra tradição italiana que se espalhou pelo interior do estado de São Paulo, em especial, nas comunidades formadas por imigrantes daquele país.

³⁴⁷ O Theatro Pedro II foi construído pela iniciativa privada e inaugurado em 8 de outubro de 1930. Ficou sem utilização por vários anos, chegando a ser utilizado como estacionamento e depósito. Foi reinaugurado em 1996, quando passou a ser administrado pela Prefeitura Municipal.

Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

A cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, ainda não tinha uma grande sala de espetáculos. Seus maiores teatros, o São Pedro³⁴⁸ e o Lírico,³⁴⁹ eram pequenos e não tinham capacidade técnica, em especial, para receber as produções das grandes companhias estrangeiras que visitavam o país. A cidade passava por uma profunda remodelação, com a abertura de largas avenidas e construções no estilo arquitetônico eclético. O Theatro Municipal do Rio de Janeiro era uma dessas obras imaginadas como transformadoras da paisagem urbana, pretensamente, mais moderna. Foi inaugurado em 1909 e cujo projeto foi inspirado por seu autor na Ópera de Paris³⁵⁰.

De acordo com informações contidas no *site* do Theatro Municipal³⁵¹, há um importante paralelo entre essa instituição e o Teatro Colón, de Buenos Aires. Esse último teatro também era palco de apresentações de companhias estrangeiras, que se deslocavam inteiras, com seus instrumentistas da orquestra e ainda: coralistas, bailarinos, pianistas, solistas, regentes e outros técnicos necessários à montagem dos espetáculos. Havia também uma carga enorme de roupas do figurino e cenários. Era uma operação, supostamente, cara, pois essas companhias se deslocavam da Europa, em geral da

³⁴⁸ Inaugurado em 1813, como Theatro de São João. Após o incêndio, em 1824, foi rebatizado dois anos depois como Imperial Theatro São Pedro de Alcântara. Foi renomeado diversas vezes e, em 1923, passou a ser chamado de Teatro João Caetano. Passou por uma grande reforma, em 1978, que alterou, completamente, as características de seu projeto original. Tem capacidade para 1222 espectadores.

³⁴⁹ Inaugurado em 1852, com o nome de Teatro Provisório, passou a ser designado Teatro Lyrico Fluminense em 1854. Foi demolido em 1875.

³⁵⁰ Realizou-se um concurso para a escolha do projeto desse novo teatro, vencido por Francisco de Oliveira Passos, filho do então prefeito Francisco Pereira Passos, em colaboração com o arquiteto francês, Albert Guilbert, provavelmente, inspirados pelo desenho da Ópera de Paris, de Charles Garnier.

³⁵¹ <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/orquestra.html> (acessado em 10 de dezembro de 2013).

Itália, de navio. Buenos Aires, seguida do Rio de Janeiro e Montevideú, seriam as mais importantes cidades da América Latina para a visita dessas companhias, sendo que empresários desses centros urbanos se organizavam para que as mesmas se apresentassem nesses locais, diminuindo assim os custos de tal empreitada. No Brasil, por exemplo, como já vimos em capítulos anteriores, havia no Rio de Janeiro uma cultura de formação de orquestras sinfônicas, particularmente, podemos citar as orquestras da Sociedade de Concertos Populares e da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Porém, esses conjuntos sinfônicos não tinham um corpo fixo de componentes e nem havia uma espécie de temporada que viesse a utilizar as orquestras durante o ano todo. Em Buenos Aires, em 1925³⁵², o Teatro Colón tomou a iniciativa e criou seus corpos artísticos estáveis e suas temporadas de ópera, de ballet e de eventuais concertos sinfônicos começaram, em 1931, a ser administradas pelo município. Dessa forma, os empresários chegaram à conclusão que seria altamente custosa a operação de se contratar companhias estrangeiras, fazendo com que diminuísse, substancialmente, o fluxo das mesmas. Isso se refletiu no Brasil, pois havia um acordo entre empresários brasileiros e argentinos para apresentar as mesmas companhias nas duas cidades, acordo esse que já se tornou desnecessário, por causa da opção argentina pelos artistas locais. A partir desse momento, o Governo do Rio de Janeiro resolveu adotar solução semelhante à dos argentinos, criando seus corpos estáveis, criando, primeiramente, a Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro ³⁵³, em 1931. Adolfo Bergamini,

³⁵² No entanto, há uma informação de Luiz Heitor sobre a apresentação da *Sinfonia, op. 43*, de Henrique Oswald, em 1918, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro com a Orquestra do Teatro Colón de Buenos Aires. Deduz-se que aquela orquestra ainda não tivesse sido municipalizada, ou que ainda não existisse com atividades e pessoal permanentes. Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil*, 133.

³⁵³ O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apesar do nome, não é administrado pela municipalidade carioca e sim pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro. A orquestra foi criada pelo Decreto nº 3.506, de 02 de maio de 1931, pelo Interventor Federal Adolfo Bergamini, nomeado por Getúlio Vargas.

Interventor Federal, incumbiu um grupo formado por dois professores do Instituto Nacional de Música, os maestros Luciano Gallet e Francisco Braga, mais dois maestros italianos residentes na cidade, Silvio Piergili e Salvatore Ruberti, para elaborarem um plano, visando a esse fim. O plano também previa a criação do Coro e do Balé, o que aconteceu posteriormente.

Com isso, o Brasil passou a contar com uma nova orquestra sinfônica permanente³⁵⁴, com seus integrantes sendo contratados pelo Governo do Rio de Janeiro, garantindo a esses músicos um emprego e demais vantagens, principalmente, contando com rendimentos fixos. A Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro vem a ser a mais antiga sinfônica profissional do Brasil. Esse fato criou certa “tradição” brasileira, em que esse tipo de instituição passou, em geral, a ser mantida pelas administrações públicas, nas esferas federal, estadual e municipal. Essa seria uma fórmula absorvida em especial da França, da Itália e da Alemanha³⁵⁵, ao passo que países como os Estados Unidos³⁵⁶, por exemplo, têm suas orquestras mantidas pela iniciativa privada. Na Alemanha, berço da música sinfônica, há, atualmente, mesmo após um período de fusões e extinções, 133 orquestras. Muitas delas possuem, em sua estrutura, um coro, uma vez que também há orquestras que apresentam ópera. Grande parte delas é mantida pelos governos dos *länder*, espécie de estado, ou pela municipalidade. Há um número considerável de orquestras de rádio, 12 no total, mantidas por um consórcio público de rádio e televisão³⁵⁷.

³⁵⁴ Depois da extinção da Capela Imperial, acontecida em 1890.

³⁵⁵ A Orquestra do Gewandhaus de Leipzig figura como uma das mais antigas do mundo, tendo iniciado sua série de concertos sinfônicos no ano de 1743.

³⁵⁶ A Orquestra Filarmônica de Nova York, fundada em 1842, é a mais antiga instituição sinfônica dos Estados Unidos.

³⁵⁷ Gerald Mertens, “Symphony and Chamber Orchestras”, http://www.miz.org/musical-life-in-germany/download/06_Symphony_and_Chamber_Orchestras.pdf (acessado em 28 de dezembro de 2013).

No Brasil, foi possível sustentar algumas grandes estruturas sinfônicas nos grandes estados e municípios, pois a manutenção desses grupos é altamente dispendiosa financeiramente, em especial quando se trata de estruturas que também produzem ópera. As maiores orquestras no Brasil localizam-se nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, não por coincidência, os estados mais ricos da federação. Entre as que mais se destacam, estão a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais e a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo³⁵⁸. Há também a Orquestra Sinfônica Brasileira, porém essa é uma orquestra privada, mas que conta com grande parte de seu orçamento com doações da Prefeitura do Rio de Janeiro e de antigas empresas estatais e de bancos públicos, como o BNDES. Essas orquestras têm o maior orçamento e uma temporada extensa de concertos o ano todo, além de serem grupos que têm em sua programação artistas que participam de temporadas das mais destacadas orquestras do circuito internacional, desenvolvem atividades de gravação de CDs e realizam turnês mundiais, em especial, para a autoexposição e também para divulgar o repertório dos compositores brasileiros. Atualmente, a realização de gravações de CDs e de turnês internacionais só tem sido implementada pela Osesp e Filarmônica de Minas Gerais³⁵⁹, essa última ainda em menor

³⁵⁸ A Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo faz parte de um grande complexo de corpos estáveis, que conta também com o Coral Lírico Paulistano, O Balé da Cidade, a Escola Municipal de Música, a Escola de Dança, a Orquestra Experimental de Repertório e o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo. Em 2011, foi aprovado pela Câmara Municipal o projeto que cria a Fundação Theatro Municipal, o que prevê a criação de uma fundação de direito público. Com isso, busca-se conseguir com a nova estrutura jurídica maior autonomia administrativa, financeira, patrimonial, didática e artística. Ainda não é certo que esse projeto seja implementado.

³⁵⁹ A Filarmônica de Minas Gerais fez sua primeira turnê internacional, em 2013, pela América do Sul, em três cidades da Argentina - incluindo o Teatro Colón, em Buenos Aires - e em Montevideú. Também, em 2013, lançou, comercialmente, seus 2 primeiros CDs, um com a Sinfonia nº 9, *A Grande* de Schubert, e outro com obras de Villa-Lobos.

proporção e periodicidade, comparada à sua congênere paulista, talvez devido ao seu curto tempo em atividade.

A Orquestra Sinfônica Brasileira é a concretização de projetos que tiveram início cem anos antes de sua fundação, em 1940. Conforme já foi abordado anteriormente, neste capítulo, houve uma sequência de empreendimentos privados da sociedade civil que sustentavam, em especial, a atividade sinfônica. Um dos principais objetivos dessas sociedades era a criação de uma orquestra sinfônica que tivesse um quadro permanente de músicos e atividades. Houve a criação da Orquestra do Theatro Municipal, em 1931, porém esse grupo se especializou em acompanhar ópera e balé, com concertos sinfônicos esporádicos.

De acordo com Sérgio Nepomuceno Corrêa:

(...) dois fatores muito importantes influenciaram de forma definitiva e pragmática o movimento que se formou para o surgimento da Orquestra Sinfônica Brasileira. O primeiro foi a presença entre nós [cariocas] do ilustre húngaro Eugen Szenkar, refugiado na Argentina e que dirigia em Buenos Aires a temporada lírica alemã no Teatro Colón. Szenkar fora contratado para reger algumas óperas no Theatro Municipal e realizar alguns concertos sinfônicos com a orquestra daquele teatro. (...) O segundo fator foi a vinda ao Rio de Janeiro, em 1940, de duas famosas orquestras estadunidenses: a da NBC, de Nova York, e a Youth American Symphony, ambas tendo à frente seus fundadores, dois dos mais celebrados regentes de então, Arturo Toscanini e Leopold Stokowsky. Esses dois eventos constituíram atos da maior relevância cultural e social que mexeriam com os brios da plateia carioca, desejosa de poder, um dia, ter o privilégio de possuir também uma orquestra, senão da mesma qualidade, pelo menos de classe.³⁶⁰

A OSB foi fundada em 11 de junho de 1940 e sua primeira apresentação se deu no Theatro Municipal no dia 17 desse mesmo mês, dirigida pelo maestro Szenkar, que regeu a *5ª Sinfonia* de Beethoven. Seu fundador e presidente do conselho foi o maestro José Siqueira. Essa orquestra teve como principais regentes: Eugen Szenkar³⁶¹, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabtchevsky, Roberto

³⁶⁰ Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 17.

³⁶¹ Szenkar regeu a estreia de *O Mandarim Miraculoso*, de Bela Bartók, em Colônia, Alemanha, no ano de 1926. Após a apresentação, que contou com a presença de

Tibiriçá, Yeruham Sharovsky e Roberto Minczuk. Passou por diversas crises institucionais e financeiras, porém se manteve como um dos mais destacados grupos sinfônicos latino-americanos. Foi pioneira na realização de turnês pelo exterior, nos Estados Unidos e Europa, agregando instrumentistas qualificados e de diversas nacionalidades e tendo em sua temporada os mais consagrados regentes e solistas do mundo. Mais adiante, nesta tese, a OSB será mais profundamente abordada.

Em São Paulo, o resultado das iniciativas da sociedade em criar uma orquestra com um quadro de músicos e atividades permanentes, voltada ao repertório sinfônico, foi a Filarmônica de São Paulo. Este grupo sinfônico teve dois períodos de funcionamento entre os anos de 1967 e 1973. Seu quadro de músicos não era exclusivo, contando com grande parte de músicos da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Era uma entidade privada, porém recebia verbas dos governos municipal e estadual. Seu Regente Titular e Diretor Artístico foi o maestro Simon Blech, polonês, radicado na Argentina. O Presidente da Diretoria Executiva era o empresário José Ermírio de Moraes Filho. Desenvolvia extensa agenda de concertos, os quais eram realizados no Theatro Municipal de São Paulo e no Auditório Tibiriçá, da Pontifícia Universidade Católica, o Tuca. Mais detalhes dessa orquestra serão expostos nos próximos capítulos.

Hoje há, no Brasil, uma gama diversa de tipos de vínculo empregatício dos integrantes de uma orquestra, podendo ser ligadas à administração pública direta, seja ela federal, estadual ou municipal; ou serem privadas, contando com eventual aporte de

Bartók, o então prefeito da cidade de Colônia exigiu que a obra fosse “banida” e que o regente fosse “repreendido” por apresentar “esse lixo”, segundo informações contidas em programa de concerto da Filarmônica de Los Angeles <http://www.laphil.com/philpedia/music/miraculous-mandarin-suite-bela-bartok> (acessado em 20 de setembro de 2014). O prefeito em questão era Konrad Adenauer, político alemão cristão-democrata, chanceler da República Federal da Alemanha de 1949 a 1963.

verbas públicas; ou ainda, seguir um modelo novo, surgido nos anos de 1990, as organizações sociais, que tentam manter o caráter público da instituição sinfônica, com o aporte de recursos de seu orçamento quase que totalmente feito pelo poder executivo, estadual nos casos da Osesp e da Filarmônica de Minas Gerais; oferecendo, porém, a possibilidade de captação de recursos da iniciativa privada e uma grande autonomia de gestão, garantindo assim, uma agilidade administrativa e uma possível eficiência, onde metas são estabelecidas em contrato de gestão entre a entidade e o poder público e posteriormente averiguadas por meio de relatórios anuais.

Considerações sobre o tema deste capítulo

A criação da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931, seguida da criação de sua congênere paulista, do Theatro Municipal de São Paulo, em 1939, marca o início de uma sequência de surgimento de grupos sinfônicos em várias cidades do país, as quais agora contavam com a garantia de estabilidade dos membros dos conjuntos para realizarem uma programação de temporadas que cobririam o ano todo com um grupo permanente de músicos. Poder-se-ia, a partir de então, pensar em profissionalização, em carreira de músico. O ensino de instrumentos de orquestra, principalmente, teria uma razão a mais para se oferecer e se estabelecer, com um futuro mais definido para o formando nesses cursos. Com o advento da criação destas orquestras pioneiras, com a sustentação das mesmas garantidas pelo poder público, começam a surgir no Brasil outras iniciativas semelhantes. A orquestra passa a ser, em especial nas cidades maiores, um tipo de instituição com presença essencial, como um museu, uma biblioteca. O quadro de orquestras que surgiram no Brasil, porém, vem a ser heterogêneo, em seus vários aspectos. Por

exemplo, o vínculo empregatício dos músicos das orquestras varia, de estatutário, celetista ou mesmo como categorias mais flexíveis e menos seguras, como os categorizados de “terceirizados”³⁶², por exemplo. O financiamento das orquestras é bastante diverso, podendo ser essas, total ou parcialmente, sustentadas pelos poderes executivos federal, estadual ou municipal ou pela iniciativa privada. As empresas estatais também estão presentes com financiamentos substanciais, especialmente, nas orquestras privadas cariocas. Muitas orquestras, antes administradas e mantidas por sociedades privadas, foram encampadas. Podemos observar um número expressivo de novas orquestras profissionais, surgindo nos anos de 1970 em diante. Abaixo, uma lista das principais orquestras em atividade no Brasil e o ano de suas respectivas fundações. Essa lista está em ordem cronológica, independentemente da oficialização pelo poder público, da forma como se estabelecia o vínculo empregatício dos seus músicos ou da periodicidade de suas apresentações, segundo informações que constam nos *sites* das respectivas orquestras: Orquestra Sinfônica de Recife, 1930; Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1931; Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, 1938; Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, 1939; Orquestra Sinfônica Brasileira, 1940; Orquestra Sinfônica da Paraíba, 1945; Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, 1950; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 1954; Orquestra Sinfônica Nacional (antiga Orq. da Rádio MEC), 1961; Orquestra Petrobrás Sinfônica, 1972; Orquestra Sinfônica da USP, 1975; Orquestra Sinfônica de Campinas, 1975; Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, 1976; Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, 1977; Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília, 1979; Orquestra Sinfônica

³⁶² Como foi o caso dos músicos da Osesp, entre 1997 e 2005; e, na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, onde dois terços de seus músicos ainda têm contrato de curta duração como prestadores de serviço, com possível regularização trabalhista com a criação, em 2011, da Fundação do Theatro Municipal de São Paulo, fundação de direito público.

da Bahia, 1982; Orquestra Sinfônica do Paraná, 1985; Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, 1986; Orquestra Sinfônica de Santo André, 1987; Orquestra Sinfônica de Goiânia, 1993; Orquestra Sinfônica Municipal de Santos, 1994; Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz, Belém do Pará; 1996; Orquestra Amazonas Filarmônica, 1997; Orquestra Sinfônica de São José dos Campos, 2004; Orquestra do Estado do Mato Grosso, 2005; Orquestra Sinfônica de Sergipe, 2007; Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, 2008; Orquestra do Theatro São Pedro (de São Paulo), 2010; Orquestra Filarmônica de Goiás, 2012.

Importante citar a presença, desde 1990, no cenário musical paulistano da Orquestra Experimental de Repertório, criada e mantida pela Prefeitura de São Paulo. Desenvolve o repertório sinfônico e, eventualmente, o operístico. Porém, mesmo com uma regularidade de ensaios e de apresentações, trata-se de um conjunto semiprofissional. A Orquestra Jazz Sinfônica pode ser mencionada neste trabalho por procurar resgatar a tradição das orquestras de rádio e televisão. Mescla uma formação sinfônica tradicional com uma *big band* de jazz.

Uma etapa essencial na formação dos estudantes de música que antecede a vida profissional vem a ser a orquestra jovem, que se tornou uma prática muito comum, especialmente em São Paulo. As orquestras jovens vieram a preencher uma lacuna que existe, a qual deveria ser preenchida pelos agrupamentos sinfônicos existentes em conservatórios e universidades, como é de costume na Europa e nos Estados Unidos. No entanto, por vários motivos, como a falta de tempo e de condições financeiras, por parte dos alunos, para arcar com o transporte para se deslocar à escola - algo muito comum nos grandes centros urbanos -, falta de espaço para ensaios, entre outros, acabam impossibilitando a prática orquestral vinculada ao curso regular de música. A primeira iniciativa para possibilitar a

prática do repertório sinfônico pelos estudantes de música veio a ser a criação, em 1968, da Orquestra Sinfônica Jovem Municipal³⁶³. Hoje, somente na cidade de São Paulo, há quatro grupos sinfônicos jovens, sendo o primeiro acima citado, sustentado pela Prefeitura de São Paulo, e outros três mantidos pela Secretaria de Estado da Cultura, como a Orquestra Jovem do Estado, a Banda Sinfônica Jovem e a Orquestra Tom Jobim, esta última uma espécie de jazz sinfônica. Uma característica desses grupos é o pagamento de uma bolsa de estudo, por meio da qual o aluno obtém recursos para o pagamento de seu transporte, das aulas particulares, para a compra e manutenção dos instrumentos bem como a compra de acessórios e de partituras, entre outras despesas.

³⁶³ A fundação dessa orquestra foi uma iniciativa do maestro Olivier Toni, assim como da criação do Departamento de Música da ECA-USP.

CAPÍTULO III

O CENÁRIO POLÍTICO E ECONÔMICO QUE SUSTENTOU TRANSFORMAÇÕES DAS ORQUESTRAS SINFÔNICAS NO BRASIL

A internacionalização da música erudita no Brasil, embora venha ocorrendo há tempo, como foi visto no capítulo anterior deste trabalho, é intensificada a partir do que se denomina redemocratização na sociedade desse país.

Segundo foi visto anteriormente, os conjuntos orquestrais, com origem no século XVII, tomaram a forma, ainda hoje, praticada desde o final do século XVIII, estabelecendo-se com força, em especial, em terras germânicas. A música dos compositores Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Mendelssohn, entre outros³⁶⁴, influenciaram o gosto das plateias do Rio de Janeiro, então nossa capital federal, tornando-se uma espécie de símbolo de sofisticação e de erudição, pretendo anseio da conquista de uma superioridade intelectual por parte de uma parcela da sociedade daquele lugar, naquela época, de maneira mais intensa, na segunda metade do século XIX.

A institucionalização da música sinfônica no Brasil, como tratada no capítulo anterior, teve como marco importante a criação da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1931, primeiro conjunto sinfônico brasileiro com músicos, funcionários técnicos e administrativos e atividades permanentes.

³⁶⁴ Neste trabalho, abordaremos conjuntos sinfônicos que ganharam maior dimensão, em especial, a partir do final do século XIX, as consideradas "orquestras românticas modernas", com aumento efetivo de músicos e de instrumentos.

Após o surgimento dessa orquestra, outras foram criadas pelo Brasil, sustentadas pelo poder público, fosse esse federal, estadual ou municipal. Surgiram orquestras privadas, sendo a Orquestra Sinfônica Brasileira a de maior destaque no cenário nacional³⁶⁵. Após esse tipo de estrutura musical ter sido disseminada e assimilada pela sociedade, com o passar do tempo, vieram outras demandas em relação a ela, ressaltando como uma das principais, a qualidade. Essa exigência pela qualidade sinfônica se intensificou, principalmente, por causa da maior possibilidade de comparação entre as instituições locais e as de referência mundial. Essa referência adquiriu maior peso após a redemocratização, iniciada em 1984. É importante notar que a exigência pela qualidade de produtos e de serviços pela sociedade, em geral, também ocorre em virtude dessa mudança política e econômica.

A partir da dinâmica de mudanças que aconteceram durante o século XX, incluindo as duas Guerras Mundiais e um conflito intenso surgido após essas duas guerras, a Guerra Fria, o mundo passou por grandes transformações e por avanços tecnocientíficos³⁶⁶. Com a queda do Muro de Berlim³⁶⁷ e o posterior fim da União Soviética³⁶⁸, em 1991, o modelo econômico capitalista, também conhecido como

³⁶⁵ A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) é gerida pela Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira, fundação de direito privado, com patrocínio majoritário da Mineradora Vale e de um conjunto de investidores da iniciativa privada. No entanto, tem apoio financeiro público da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e do BNDES (Banco Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social).

³⁶⁶ Muitos caracterizam esses avanços como a Terceira Revolução Industrial, ou Revolução Tecno-Científico-Informacional.

³⁶⁷ O Muro de Berlim foi construído em 1961, para impedir que os cidadãos do setor oriental daquela cidade, que pertenciam à República Democrática da Alemanha, sob domínio soviético, passassem para a parte ocidental da cidade, então controlada por outras três nações vencedoras da Segunda Guerra Mundial, a Grã-Bretanha, os Estados Unidos e a França. A queda do Muro de Berlim se deu em 9 de novembro de 1989.

³⁶⁸ Giddens, *O mundo na era da globalização*, 25. Também, de acordo com esse autor, a União Soviética e os países do Leste Europeu representavam um "grupo significativo de países fora do sistema" que "até uma data que coincide mais ou menos com o início da década de 1970, (...) compararam-se ao Ocidente em termos de taxa de crescimento".

neoliberalismo³⁶⁹, expandiu-se e provocou uma forte integração e interdependência econômica, social, política e cultural entre países, pessoas, mercados, empresas e movimentos sociais por toda extensão geográfica global. Segundo Anthony Giddens:

(...) eu diria sem hesitar que a globalização, tal como estamos a vivê-la, a muitos respeito não é apenas uma coisa nova, é também algo de revolucionário. Porém, creio que nem os cépticos nem os radicais compreenderam inteiramente o que é a globalização ou quais são as suas implicações em relação às nossas vidas. Para ambos os grupos trata-se, antes de tudo, de um fenómeno de natureza econômica. O que é um erro. A globalização é política, tecnológica e cultural, além de econômica. Acima de tudo, tem sido influenciada pelo progresso nos sistemas de comunicação, registrado e partir do final da década de 1960 (...) Pela primeira vez na História, podemos estabelecer comunicação instantânea com o outro lado do mundo (...). É um erro pensar-se que a globalização só diz respeito aos grandes sistemas, como a ordem financeira mundial. A globalização não é apenas mais uma coisa que "anda por aí", remota e afastada do indivíduo. É também um fenómeno "interior", que influencia aspectos íntimos e pessoais das nossas vidas (...). Assim, há que admitir que a globalização não é um processo simples, é uma rede complexa de processos.³⁷⁰

O consumismo, desenvolvido após a II Guerra Mundial nos países mais ricos, fomentou a globalização da economia, com o advento do fluxo livre de: capitais, serviços, produtos, trabalho e pessoas. No entanto, esse fenómeno, conhecido como globalização, deu-se de forma e de intensidade distintas entre os países. Na América Latina, o impulso transformador maior veio após o estabelecimento do "Consenso de Washington"³⁷¹, em 1989.

³⁶⁹ Pode-se definir o neoliberalismo como um conjunto de ideias políticas e econômicas capitalistas que defende a participação mínima do estado na economia. Para isso, defende a privatização de empresas estatais, a diminuição dos impostos, a liberalização do comércio, a desburocratização do estado e a flexibilização do mercado de trabalho, a disciplina fiscal entre outras características. Essa doutrina surgiu nos anos de 1970 e teve como um de seus maiores teóricos e defensores o economista, Milton Friedman, de Escola Monetarista, membro da Escola de Chicago e de seu colega austríaco, Friedrich Hayek, ambos vencedores do Premio Nobel da Economia em 1970. No plano internacional, os governantes que se identificaram com o neoliberalismo foram Margaret Thatcher, Ronald Reagan e Helmut Kohl.

³⁷⁰ Giddens, *O mundo na era da globalização*, 21-24.

³⁷¹ O termo "Consenso de Washington" surgiu após uma conferência, ocorrida em 1989 no *Institute for International Economics*, quando se reuniram economistas de perfil neoliberal, além de intelectuais e de administradores da América-Latina. Essa reunião foi dirigida por John Williamson, ex-funcionário do FMI e do Banco Mundial. Posteriormente, foi redigido um documento que fazia recomendações a governantes

Com as facilidades surgidas mediante o acesso às novas tecnologias de informação, maior liberdade de movimento de pessoas de vários países, em virtude da diminuição dos custos do transporte aéreo e a facilidade em realizar o fluxo de divisas, entre outras características, aumentou, de forma intensa, a troca de informação, de experiências, o que disseminou padrões de qualidade em diferentes áreas, como na indústria, no comércio e na cultura. Nesse último aspecto, destacamos a presença desses padrões na música sinfônica. Nesse contexto, foram especialmente estabelecidos conjuntos orquestrais dos mais avançados países europeus, da Rússia e dos Estados Unidos, por exemplo.

A influência da globalização no cenário musical é assim vista pela professora Maria de Lourdes Sekeff:

Privilegiando a informação, o computador, o sintetizador, o virtual, redimensionando o tempo e o espaço tanto quanto influenciando a criação e produção musicais, a globalização incita questões sobre a salvaguarda de valores locais e regionais (...). Processo de generalização de um imaginário que se mundializa, a *globalização* açula e inquieta. Para alguns ela implica em (sic) universalização de ideias, ruptura de singularidades, padronização de gosto (...). Para outros é processo desnivelador que, ao contrário, favorece sim o reencontro de diversidades que acabam por se recriar no contraponto com o global (...) assim também no universo musical globalizado pode-se proceder a explorações e adaptações tecnológicas para soluções particulares, estimulando o ressurgimento de culturas locais.³⁷²

Segundo a observação de Sekeff, esse processo, mesmo com as críticas às possíveis anulações e prejuízos das manifestações culturais locais, também poderia trazer benefícios. O desenvolvimento das atividades sinfônicas no Brasil e todo o sistema que o orbita tem se mostrado positivo no movimento de processo globalizante, em especial, exemplificando: a restauração, a impressão

latino-americanos para solucionar a crise que afetava os países daquela região. Era, também, uma receita que deveria ser adotada por esses e precondição caso desejassem recorrer a empréstimos do FMI e do Banco Mundial.

³⁷² Maria de Lourdes Sekeff & Edson Zampronha, orgs. *Arte e Cultura IV: Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: ANNABLUME; Fapesp, 2006, 93.

e a gravação de obras de seus compositores por instituições como a Filarmônica de Minas Gerais e Osesp.

Desafiando as sociedades nacionais, valorizando o produto que se insere nos fluxos da informação e reprodução, segundo alguns ela (globalização) propicia a massificação das artes e da *música*, na medida em que parece favorecer uma ideologização passiva, cujo resultado é a padronização do gosto. Para outros, ela estimula a criação local de qualidade internacional, possibilitando, no caso da *música* tomada aqui como eixo de investigação, uma revolução nos métodos e processos de transmissão do saber e fazer artísticos, com benefícios à universalização do seu produto.³⁷³

Conforme as palavras dessa autora, pode-se observar no meio musical sinfônico brasileiro, mais intensamente em São Paulo, que a globalização tem proporcionado um maior intercâmbio entre estudantes, docentes e profissionais da música do Brasil com os mais destacados profissionais da música do mundo e, em muitos casos, também com instituições de renome mundial. Essa experiência assim compartilhada produziu, no meio sinfônico brasileiro, a busca por padrões internacionais de qualidade, assimilando processos de outros setores. De acordo com Octávio Ianni:

(...) o capitalismo cria e recria fronteiras de expansão das suas forças produtivas e relações de produção. Globalizam-se as relações, os processos e as estruturas que configuram a dinâmica da empresa e corporação, do mercado e planejamento, das técnicas produtivas e das formas de organização do trabalho social. Ao lado das peculiaridades socioculturais de cada tribo, clã, nação ou nacionalidade, desenvolvem-se as tecnologias e as mentalidades organizadas com base nos princípios da produtividade, competitividade e lucratividade.³⁷⁴

Isso é constatado, por exemplo, quando se trata do setor pedagógico em que há grande intercâmbio em festivais e outros cursos que contam com participação de estrangeiros e de brasileiros que trabalham no exterior. As orquestras também têm acentuado esse contato, contratando músicos, maestros, solistas e compositores para participar de suas programações. De forma direta ou indireta,

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Flávia Arlanch Martins de Oliveira, org., *Globalização, Regionalização e Nacionalismo*. São Paulo: Editora Unesp; Fapesp, 1998.

isso vem a projetar o nome do Brasil no exterior. Isso se dá com maior intensidade quando se têm orquestras, solistas e regentes brasileiros como participantes de destaque em programações de instituições estrangeiras, grupos em turnês³⁷⁵ e, como o citado acima, por meio de gravações, quando, em geral, executam, inclusive, obras de compositores brasileiros. A programação da temporada anual de concertos da Osesp, os maestros Fábio Mechetti e Roberto Minczuk, o Festival de Campos do Jordão e o Femusc³⁷⁶ e os solistas Antonio Meneses e Nelson Freire são alguns dos exemplos dessa inserção brasileira no panorama da música erudita mundial.

De acordo com Mike Featherstone³⁷⁷, não há o porquê para se temer uma homogeneização imposta pela “cultura global”, pois isso só seria possível por meio do domínio de um “estado universal”, o que se presume ser “muito improvável”. O pensamento de Featherstone coincide com o do sociólogo português Boaventura de Souza Santos que discorre sobre sua concepção de “cultura global” quando afirma que:

A ideia de uma cultura global é, claramente, um dos principais projectos da modernidade. Como Stephen Toulmin brilhantemente demonstrou (1990), pode ser identificado desde Leibniz até Hegel e desde o século XVII até ao nosso século. A atenção sociológica concedida a esta ideia nas últimas três décadas tem, contudo, uma base empírica específica. Acredita-se que a intensificação dramática de fluxos transfronteiriços de bens, capital, trabalho, pessoas, ideias e informação originou convergências, isomorfismos e hibridizações entre as diferentes culturas nacionais, sejam elas estilos arquitectónicos, moda, hábitos alimentares ou consumo cultural de massas. Contudo, a maior parte dos autores sustenta que, apesar de sua

³⁷⁵ Importante citar aqui as diversas turnês, realizadas no exterior, pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo desde 2001 e suas gravações das obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri; da Filarmônica de Minas Gerais, em primeira turnê, pela América do Sul, em 2013 e mesmo da participação de grupos sinfônicos jovens pela Europa, como as viagens das Orquestras Jovem do Estado de São Paulo (2012 e 2014) e da Sinfônica Heliópolis, em 2010.

³⁷⁶ Festival de Música de Santa Catarina.

³⁷⁷ Mike Featherstone, coord., *Cultura Global: Nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999, 7.

importância, estes processos estão longe de conduzirem a uma cultura global.³⁷⁸

Não se pode negar a forte influência desempenhada pelos países mais desenvolvidos, como Estados Unidos, França, Itália e Alemanha na vida das instituições sinfônicas de países considerados periféricos. Mas é interessante observar que “processos” originados na periferia, podem ser adotados nesses grandes centros musicais, além do próprio Brasil, ainda mais próximo dos chamados países “periféricos”. O grande exemplo seria o *El Sistema* da Venezuela, adotado nos Estados Unidos³⁷⁹ e na Itália³⁸⁰.

Com o crescimento acelerado de algumas economias, entre elas a da Índia, podem-se observar as mudanças que ocorrem no segmento das orquestras sinfônicas e as influências da dinâmica globalizante. Um exemplo da globalização, envolvendo vários setores da economia mundial em relação ao país mencionado acima, é matéria do jornal *New York Times*, de 22 de setembro de 2011, intitulado *Globalization Meets Beethoven in Mumbai*:

Recentemente, essa história sobre como as fazendas de laticínios no norte da Itália têm se baseado fortemente na mão de obra de imigrantes do Punjabi gerou muito interesse. Mas o tráfego não tem fluído em uma só direção. A economia da Índia se expandiu, trabalhadores convidados de todo o mundo têm se afluído para o subcontinente. Dançarinos da Europa do Leste frequentemente têm aparecido nos filmes de Bollywood; pilotos do Reino Unido estão nas cabines dos aviões indianos; e os escritórios de algumas das companhias de computadores de Bangalore podem se confundir com os *sets* de propaganda da Benetton. (...) Entre o mais estranho grupo que encontrou um nicho para seus talentos especializados estão os músicos cazaques que são o alicerce da Orquestra Sinfônica da Índia, em Mumbai.

³⁷⁸ Souza Santos, *A Globalização e as Ciências Sociais*. Cidade Editora, 2002, 47.

³⁷⁹ Gustavo Dudamel, maestro de origem venezuelana e regente da Filarmônica de Los Angeles, implantou um projeto semelhante ao “Sistema”, no qual obteve sua formação musical.

³⁸⁰ Claudio Abbado, maestro italiano entusiasta no trabalho com formação de jovens músicos. Fundou as orquestras como a *Mahler Jugendorchester* e a *European Union Youth Orchestra*. Trabalhava, regularmente, com a Orquestra Simón Bolívar e era admirador do projeto venezuelano *El Sistema*. Abbado implantou esse tipo de projeto na Itália, com a ajuda de amigos empresários.

Não sendo um país com tradição na música clássica ocidental e, especialmente por isso, a música sinfônica na Índia, país considerado emergente, tem carência de profissionais qualificados. A Orquestra Sinfônica da Índia é o primeiro conjunto profissional daquele país. É importante citar que mesmo em orquestras tradicionais como a Filarmônica de Berlim, há forte presença de estrangeiros. Nessa instituição sinfônica alemã, entre seus 125 membros, há 59 músicos estrangeiros de 27 de nacionalidades diferentes.³⁸¹Tanto em Berlim como em Mumbai, a qualidade dos instrumentistas vem a ser prioridade, independentemente da origem destes. Nesse artigo acima mencionado, Khushboo Suntook³⁸², diretor do *National Center for the Performing Arts*, sede da Sinfônica da Índia, viajou para Londres onde, assistindo à apresentação da West Kazakhstan Philharmonic, surpreendeu-se com o alto nível do grupo; convidando, primeiramente, o violinista e maestro cazaque Marat Bisengaliev para ser o diretor musical da orquestra na Índia. Na primeira temporada da orquestra indiana, em 2006, eles contavam com aproximadamente 80% de seus integrantes vindos do Cazaquistão. Em 2011, essa porcentagem de cazaques diminuiu, mas há outros músicos estrangeiros, propriamente, britânicos e poloneses. Alguns poucos músicos indianos começam a se formar e a ingressar na orquestra. De acordo com Suntook:

Eles são maravilhosos, músicos enérgicos. (...) A antiga União Soviética clonou seu rigoroso sistema de educação musical em todas as repúblicas e a escola em Almaty [antiga capital do Cazaquistão] não é exceção. (...) Como dizemos na Tata, se não temos *expertise* em casa, é a globalização, vamos conseguir os melhores [profissionais] de fora. (...) É a maneira mais barata e a melhor. Você não comete erros custosos e a qualidade não sofre com isso.

³⁸¹<http://www.berliner-philharmoniker.de/en/> (acessado em 5 de junho de 2014).

³⁸² Suntook era empregado de alto escalão do grupo industrial Tata, maior fabricantes de automóveis da Índia.

Uma alteração que aconteceu, de forma mais acentuada, como efeito da globalização nos conjuntos orquestrais no mundo e no Brasil, foi o fluxo de músicos para diversos países. Grande parte desses novos imigrantes era da antiga União Soviética e de países que a orbitavam, pertencentes ao bloco de nações socialistas que, depois da queda do Muro de Berlim e do fim desta, não tiveram mais restrições para empreender viagens ao exterior à procura de melhores condições de vida ou foram recrutados por estrangeiros que visitavam seus países. Como possuíam uma forte tradição na formação de instrumentistas de cordas, profissionais ou recém-formados desses países saíram para concorrer às vagas oferecidas pelas orquestras, em especial, dos Estados Unidos e dos mais desenvolvidos países da Europa ocidental. Outros vieram para o Brasil, para orquestras como a Sinfônica de Ribeirão Preto, Filarmônicas de Manaus e de Minas Gerais³⁸³ e para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Este foi o caso do violoncelista russo, Kirill Bogatyrev. Em matéria do jornal britânico *The Guardian*, de 17 de janeiro de 2000, o jornalista Alex Bellos comenta a história desse músico:

Quando criança em São Petersburgo, Kirill Bogatyrev acreditava que a cidade amazônica de Manaus era um lugar selvagem onde jiboias se arrastavam livremente pelas ruas. Não imaginava que um dia ele iria trocar o inverno frio da Rússia pela sufocante e úmida floresta do Brasil – e isso ele faria por causa de sua carreira orquestral. Em outubro do ano passado, o cellista de 25 anos de idade deixou a renomada orquestra da Ópera Kirov para assumir um cargo na Filarmônica de Manaus. E ele não estava só. Desde que a orquestra foi fundada há dois anos, ela se tornou o foco da talvez mais bizarra migração no mundo da música clássica. Alguns dos melhores músicos do leste europeu estão vivendo na floresta. Pela última conta são 16 búlgaros, 15 bielorrussos e 7 russos tocando na orquestra de 54 membros. Pelo menos mais europeus do leste são aguardados ainda neste ano. (...) “Tem uma boa perspectiva para mim aqui”, diz Bogatyrev.

³⁸³ Utilizando-se como exemplo a participação estrangeira na Filarmônica de Minas Gerais, temos: dos 80 integrantes titulares, 33 são de países como: Sérvia, Polônia, Armênia, Croácia, Chile e Estados Unidos. No naipe das cordas, dos 49 integrantes, 25 são do exterior, sendo 11 deles de países da antiga Cortina de Ferro. <http://www.filarmonica.art.br//index.php/orquestra/view/3> (acessado em 13 de agosto de 2014).

“Na Rússia, há uma guerra contra a Tchetchênia.³⁸⁴ . Eu posso ser convocado. Aqui é um lugar civilizado. Eu realmente gostei dessa cidade”

Como mostra do intenso fluxo de músicos pelo mundo, Kirill anos mais tarde deixou Manaus, prestou e foi aprovado, em 2001, nas provas de seleção para a Orquestra do Estado de São Paulo, onde trabalhou até 2008, quando se demitiu e ingressou na recém-criada Orquestra Filarmônica do Qatar.

Outro benefício dos avanços tecnológicos que acompanharam a globalização, causando efeito positivo na formação musical de instrumentistas para orquestras foi a facilidade em adquirir instrumentos, partituras e acessórios, entre outras coisas. Isso porque combinando a globalização com as mudanças na economia brasileira fez com que houvesse a possibilidade de compras no exterior, muitas delas realizadas por meio da Internet, utilizando-se das facilidades do uso de cartão de crédito, pois após a implantação do Real e de várias medidas de liberalização da economia no Brasil, foram eliminadas as restrições para se realizar transações em moeda estrangeira. O acesso às gravações, pagas ou gratuitas, igualmente, vieram auxiliar na formação de um estudante de música que, há poucas décadas, encontrava dificuldades para ter contato com esse material hoje facilmente adquirido por meio de *downloads* na Internet. No entanto, isso será mais, detalhadamente, analisado a seguir.

No cenário da música sinfônica é importante compreender como se deu e em que momento a globalização efetivamente começou a influenciar sua transformação. Para tanto, é preciso traçar um pequeno histórico dos acontecimentos, com ênfase nos aspectos políticos e econômicos do Brasil, em especial, a partir do ano de

³⁸⁴<http://www.theguardian.com/world/2000/jan/10/alexbellos> (acessado em 16 de agosto de 2014).

1984. Nesse ano, ocorre o movimento das “Diretas Já”, impulsionando as mudanças políticas nacionais.

O Brasil, em 1984, ainda se encontrava sob a ditadura, iniciada com o golpe de estado imposto pelos militares em 1964. O presidente eleito indiretamente pelo Colégio Eleitoral em 1979, o general João Baptista de Oliveira Figueiredo³⁸⁵, deu continuidade à abertura política iniciada pelo seu antecessor, o general Ernesto Geisel. Uma das mais importantes medidas implementadas por decretos-leis, no final dos anos de 1970, para pavimentar o caminho da redemocratização, foi a anistia ampla, geral e irrestrita aos políticos cassados pelos atos institucionais durante o regime militar, por meio da revogação de várias leis de exceção. Importante, também, foi o fim do bipartidarismo³⁸⁶. As eleições para cargos legislativos e para os governos estaduais, em 1982, deram início a uma redefinição do quadro político brasileiro, com o fortalecimento das siglas como o PDT, o PT e o PMDB. O deputado eleito pela oposição, Dante de Oliveira, do PMDB de Mato Grosso, elaborou uma emenda à Constituição na qual propunha o restabelecimento da eleição direta para Presidente da República. Para divulgá-la e, possivelmente, sensibilizar os congressistas foram organizadas várias manifestações públicas, conhecidas como “Diretas Já”³⁸⁷. Porém a emenda³⁸⁸ não foi

³⁸⁵ João Batista Figueiredo, (1918-1999), foi o candidato indicado pelo General Geisel para concorrer à eleição pela ARENA. O outro candidato foi o General Euler Bentes Monteiro, pelo MDB. Figueiredo venceu a eleição, ocorrida em 15 de dezembro de 1978, com 355 votos contra 255 de Euler Monteiro.

³⁸⁶ Essa medida procurava provocar a divisão das forças de oposição, antes aglutinadas no único partido oposicionista legal, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro). O partido da situação e que dava suporte ao regime militar era a Arena (Aliança Renovadora Nacional). Após o fim do bipartidarismo, essas legendas se tornaram o PMDB e o PDS, respectivamente.

³⁸⁷ Essas manifestações ocorreram em 1984, primeiramente, em Curitiba. No entanto, os maiores comícios foram realizados, em São Paulo, em 25 de janeiro, na Praça da Sé, com a participação de 300 mil pessoas; no Rio de Janeiro, na Candelária, em 10 de abril, com 1 milhão de pessoas; e, novamente, em São Paulo, no vale do Anhangabaú, em 16 de abril, com 1 milhão e meio de pessoas. Participavam desses comícios vários políticos, figuras perseguidas pelo regime militar, da classe artística, intelectuais e representantes de movimentos sociais.

aprovada. Em contrapartida, os militares permitiram a participação de civis na eleição indireta, que, então, aconteceria no Congresso Nacional.

Para a eleição indireta, inscreveram-se os candidatos Paulo Maluf, deputado federal pelo PDS de São Paulo e o governador de Minas Gerais, Tancredo Neves, do PMDB. A eleição se deu em 15 de janeiro de 1985, vencida por Tancredo Neves, após a sigla governista, o PDS, sofrer uma divisão³⁸⁹. Na chapa de Tancredo Neves, estava como vice-presidente eleito, o político maranhense tradicionalmente ligado ao governo militar, José Sarney, ex-presidente do PDS, agora filiado ao PMDB do Amapá. O presidente eleito, Tancredo Neves, não chegou a assumir o cargo, pois foi internado em estado de saúde grave na véspera da posse, dia 14 de março. José Sarney assumiu, interinamente, o cargo. Um sério problema institucional surgiu. De acordo com o economista norte-americano, estudioso das economias do Brasil e da América Latina, Albert Fishlow:

Depois de intensa pesquisa constitucional, Sarney, o vice-presidente eleito, assumiu a presidência provisoriamente em nome de seu companheiro de chapa, em 15 de março de 1985. Todos ficaram à espera de um milagre médico. Mas Tancredo jamais se recuperou, e morreu pouco mais de um mês depois, em 21 de abril. Sarney tomou as rédeas do governo, com um ministério selecionado integralmente por Tancredo, e isso levou a um direcionamento um tanto divergente para o processo de mudança, como resultado da longa experiência do novo presidente como líder conservador. Havia necessidade de enfrentar seriamente uma série de questões – econômicas, políticas e sociais – que haviam sido adiadas por tempo demasiado (...). Teoria e prática divergiram já desde o início. O presidente Sarney por muito tempo se havia identificado com a direita, como líder da ARENA e partidário da ditadura militar. Ao assumir, tornou-se membro do

³⁸⁸Apesar de a emenda constitucional ter sido aprovada por grande maioria, de 298 a 65, ficou 22 abaixo dos 60% requeridos. Um dos motivos foi a grande abstenção, de 112 congressistas, a qual forçou a rejeição.

³⁸⁹Houve divergências com a escolha de Paulo Maluf como candidato governista à eleição indireta para Presidente da República, o que provocou a transferência de José Sarney para o partido oposicionista, o PMDB. Com a saída de Sarney, vários políticos o acompanharam, provocando um êxodo de políticos do PDS. Essa dissidência do partido governista fundou uma nova sigla partidária, o (PFL) Partido da Frente Liberal.

PMDB, o partido situacionista, mas de maneira alguma seu líder. Como exemplo, basta uma história simples extraída de um relato autobiográfico de Fernando Henrique Cardoso, que viria a ser presidente posteriormente: Ulysses Guimarães, o líder do PMDB, presidiu uma reunião do ministério, no início do governo, da qual estiveram ausentes não apenas Sarney como o ministro da Fazenda, o conservador Francisco Dornelles.³⁹⁰

Um dos maiores problemas econômicos de então era a inflação que em 1985 atinge taxas anuais de mais de 200% .³⁹¹ Isso acarretava também um enorme fardo social, afetando principalmente a parcela mais pobre da população, que não dispunha de contas em bancos que possibilitavam auferir juros sobre seus depósitos, evitando uma perda maior do valor de suas posses financeiras. Esse problema político foi equacionado com o lançamento do Plano Cruzado³⁹².

Citando Fislow:

Depois da introdução do Plano Austral, na Argentina, e do programa israelense de combate à inflação, foi adotado o heterodoxo Plano Cruzado, em fins de 1986. Depois de um início bem-sucedido – que levou o ministro da Fazenda Dílson Funaro a prever que o Brasil continuaria a ter níveis de inflação semelhantes aos da Suíça -, o plano não demorou a decepcionar. Começou a ter escassez de certos produtos, e imediatamente depois das eleições de 1986 surgiram aumentos de preços e salários. Além disso, o Brasil não estava conseguindo manter em dia os pagamentos dos juros e do principal de sua dívida junto a credores privados, e decretou moratória pouco mais tarde³⁹³.

³⁹⁰ Fislow, *O Novo Brasil*, 13-14.

³⁹¹ Segundo dados obtidos no site do IBGE, a inflação acumulada, em 1985, foi de 242,23%, pelo IPCA (Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo); e de 239,05%, pelo INPC (Índice Nacional de Preços ao Consumidor). http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/ipca-inpc_201404caderno.pdf (acessado em 20 de maio de 2014).

³⁹²O Plano Cruzado foi lançado em 28 de fevereiro de 1986, pelo então ministro da Fazenda Dílson Funaro e entre suas principais medidas estabelecia o congelamento de preços e de salários, a criação da nova moeda nacional, com o Cruzado substituindo o Cruzeiro. No entanto, o Plano Cruzado, inicialmente vitorioso no combate à inflação, deu sinais de esgotamento já no final de 1986. O rígido controle de preços e o alto consumo provocaram o desabastecimento de vários produtos. A falta de controle de gastos pelo Governo também foi um dos motivos pelo qual esse plano fracassou. De qualquer maneira, o governo decidiu manter o congelamento de preços, por razões políticas, até depois das eleições para o executivo estadual, quando o PMDB elegeu 22 governadores e o PFL elegeu 1.

³⁹³ Fislow, *O Novo Brasil*, 54

Outros arranjos políticos surgiram em 1986, com a divisão do PMDB, o qual emergira como maior força partidária depois das eleições dos deputados e senadores constituintes naquele ano. Com a saída de vários membros dessa agremiação política, surge o PSDB³⁹⁴. O novo Congresso Nacional, com seus membros eleitos naquele ano, teve função, também, de Assembleia Constituinte. Foram eleitos, majoritariamente, legisladores de esquerda e o texto final ganhou um perfil mais voltado às questões sociais. A Constituição ³⁹⁵ foi promulgada dois anos mais tarde, em 1988, com grandes alterações no conteúdo do seu texto anterior, como, por exemplo: uma mudança da relação de poder entre as esferas federal, estadual e municipal, por meio da descentralização do poder; estabelecimento do Judiciário com maior autonomia operacional e política; concessão de independência e fortalecimento do Ministério Público; e uma ampla garantia de acesso à cidadania a todos os brasileiros. No entanto, para alguns críticos, houve retrocesso na questão da administração pública. Segundo o prof. Caio Marini³⁹⁶:

Sem que houvesse maior debate público, o Congresso Constituinte promoveu surpreendente engessamento do aparelho estatal, ao estender para os serviços do Estado e para as próprias empresas estatais praticamente as mesmas regras burocráticas no núcleo estratégico do Estado (...) instituiu a obrigatoriedade de regimes únicos para a União, os

³⁹⁴ Partido da Social Democracia Brasileira é um partido de centro-esquerda, do qual faziam parte Fernando Henrique Cardoso e Mário Covas, atores importantes da reestruturação e de estabilização da Oesp.

³⁹⁵ A Constituição foi promulgada em 5 de outubro de 1988 e logo ganhou o apelido de Constituição Cidadã, pois foi considerada a constituição mais abrangente de todas, mais especificamente, no que diz respeito às garantias de acesso da população às necessidades básicas, como: educação, saúde e previdência social.

³⁹⁶ Caio Marini é Professor Associado da Fundação Dom Cabral. Especialista em engenharia industrial pela PUC/RJ e administrador público pela EBAPE/FGV. Já ocupou posições executivas em empresas privadas e na administração pública, em especial no Ministério da Administração e Reforma do Estado, na Secretaria de Estado do Patrimônio e Administração e no Serviço Federal de Processamento de Dados do Ministério da Fazenda, onde foi Diretor de Negócios. É consultor junto a organismos internacionais (BID, Banco Mundial e Nações Unidas) em projetos de cooperação técnica internacional nas áreas de Reforma do Estado e modernização da gestão pública.

estados e municípios, e retirou da administração indireta a sua flexibilidade operacional, pois atribuiu às fundações e autarquias normas de funcionamento idênticas às que regem a administração direta (...) a dissonância das agendas do cenário político e o da gestão pública.³⁹⁷

Em 1989, a situação da economia brasileira havia se deteriorado e a eleição presidencial estava marcada para o final do ano. Essa seria a primeira eleição direta para presidente, desde a eleição de Jânio Quadros, em 1960. O presidente eleito foi Fernando Collor de Mello³⁹⁸. Collor também foi o primeiro presidente a adotar reformas estruturais na economia que marcaram a adesão do Brasil ao ideário neoliberal³⁹⁹. Quando de sua posse, em 1990, lançou um plano econômico que viria a ser conhecido como Plano Collor⁴⁰⁰, com o qual pretendia, primeiramente, acabar com as altas taxas de inflação⁴⁰¹.

Na área cultural, sua atuação foi marcada pela diminuição de poder do Ministério da Cultura, perdendo o *status* de ministério,

³⁹⁷ Disponível em:

http://www.aedes.org.br/downloads/Texto_GestaoPublica_0004.pdf (acessado em 25 de maio de 2014).

³⁹⁸ Fernando Collor de Mello era governador de Alagoas e foi eleito, aos 40 anos de idade, por um partido novo e pequeno, o PRN (Partido da Reconstrução Nacional). A eleição foi para o segundo turno, polarizada entre Collor e Luiz Inácio Lula da Silva, do PT.

³⁹⁹ No discurso de posse de Collor, o presidente eleito anunciou medidas de abertura do Brasil ao investimento estrangeiro, em especial o PND (Plano Nacional de Desestatização), peça fundamental para redefinir o papel do Estado na economia, pretendendo também, como consequência disso, reduzir a dívida pública.

⁴⁰⁰ Plano econômico que previa entre as medidas adotadas: a volta do Cruzeiro como moeda nacional, o congelamento de preços e de salários, o bloqueio de depósitos em conta corrente e poupança das pessoas físicas e jurídicas pelo prazo de 18 meses e, ainda, o enxugamento da máquina administrativa do estado.

⁴⁰¹ A taxa de inflação, em 1990, era de 1585,18% ao ano, pelo INPC, segundo dados do IBGE.

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/ipca-inpc_201404caderno.pdf

(acessado em 27 de maio de 2014).

transformado em secretaria. Collor e Ipojuca Pontes, nomeado secretário de cultura, extinguem a Lei Sarney⁴⁰².

O vácuo político, provocado por essa medida das autoridades federais, fez com que surgissem iniciativas como a Lei Mendonça, de âmbito municipal de São Paulo, que previa a isenção fiscal por meio da utilização de impostos municipais como o ISS e o IPTU. Somente no final de 1991, o presidente Fernando Collor recua, nomeando para a secretaria da cultura o diplomata e filósofo Sérgio Paulo Rouanet que, em 23 de dezembro daquele ano, instaura o Programa Nacional de Apoio à Cultura, conhecido como a Lei nº 8.313, que leva o nome desse diplomata, restabelecendo o sistema de incentivo fiscal federal à cultura.

Apesar do sucesso inicial do Plano Collor, a inflação logo retornou com força. Seu governo, que não gozava de apoio no Congresso e, além disso, estava sob denúncias de corrupção investigadas por uma imprensa livre, resultando em um processo de *impeachment* de Fernando Collor, tirando-o da presidência no final de 1992. Foi o primeiro grande teste institucional da democracia brasileira, que saiu fortalecida com a posse do vice-presidente Itamar Franco.

No cenário político internacional, como mencionado acima, há também profundas transformações com a Queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, trazendo reflexos à economia global.

Os cenários político e econômico, no Brasil, estavam ainda se acomodando e necessitando de uma definição. De acordo com Fishlow, Itamar herdou uma difícil e pouco clara situação, pois tinha

⁴⁰² A Lei Sarney foi uma lei que permitia abater do Imposto de Renda doações (100%), patrocínios (80%) e investimentos (50%) em cultura. José Sarney, autor da lei, apresentou-a ao Senado já em 1972, quando de seu primeiro mandato como senador, porém não conseguiu aprová-la, devido às dificuldades para se implementar uma parceria público-privada durante a ditadura militar, sobretudo, por causa de alegações de inconstitucionalidade. Só obteve sucesso em 1986, quando se tornou presidente da República, instituindo-a por meio de decreto.

que lidar com um ministério por ele nomeado, praticamente do zero, composto por representantes de todo espectro político brasileiro. Também estava sem saber que rumo tomar, pois se encontrava entre uma orientação de governo que herdara, de cunho neoliberal, que tentava levar adiante e; por outro lado, herdara uma dívida social provocada pelos anseios da população com as garantias previstas na nova constituição, que ainda aguardavam regulamentação.

Esforços iniciais de privatização foram conduzidos (...). A globalização começava a afetar a política nacional (...) por outro lado a Constituição havia expandido uma ampla gama de direitos sociais (...) a margem de manobra para qualquer decisão orçamentária já havia sido estreitada (...) a inflação continuada refletia com precisão a incapacidade de manter esses dois conjuntos de mudanças em curso ao mesmo tempo (...). Fernando Henrique Cardoso, senador pelo PSDB de São Paulo e intelectual internacionalmente renomado, veio a preencher essa lacuna.⁴⁰³

Mesmo com a problemática situação política e com dados ainda negativos sobre a condução da economia, em especial no endereçamento à questão da inflação, o governo Collor deu início a uma tomada de consciência sobre a necessidade de se pensar em qualidade, sobretudo no setor industrial. Essa política empregava como mecanismos dois programas nacionais: o Programa de Competitividade Industrial (PCI) e o Programa Brasileiro de Qualidade e Produtividade (PBQP)⁴⁰⁴, este último organizado em subprogramas gerais e setoriais da qualidade e produtividade. A partir de então, a ABNT⁴⁰⁵ elaborou a tradução das normas da série ISO 9000⁴⁰⁶,

⁴⁰³ Fislow, *O Novo Brasil*, 16.

⁴⁰⁴ Em 1990, o governo Collor promoveu uma grande redução das alíquotas de importação. Essa medida provocou uma reação forte do empresariado, em especial da Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), pois os empresários temiam estar despreparados para a concorrência internacional, alegando que poderia haver fechamento de empresas brasileiras. Diante dessa reação do empresariado, Collor lançou o Plano Brasileiro de Qualidade e Produtividade (PBQP), o qual objetivava fomentar a utilização de técnicas de qualidade nas empresas instaladas no Brasil, buscando reduzir os custos da produção e torná-las competitivas internacionalmente.

⁴⁰⁵ Associação Brasileira de Normas Técnicas, fundada em 1940, é o órgão responsável pela normalização técnica no país, fornecendo a base necessária ao

adotada pela maioria dos países do mundo. Mais tarde, os presidentes Itamar Franco e Fernando Henrique Cardoso deram prosseguimento à política de busca de qualidade na indústria e tomaram iniciativas para que essa preocupação se estendesse aos serviços prestados pela administração pública, como no caso da avaliação do sistema de educação.

Como se pode observar, houve várias tentativas de controlar o que parecia ser o maior problema econômico, a alta inflação, que tomara conta da economia brasileira durante os governos de Sarney e de Collor. Seus ministros responsáveis, por meio de conjuntos de medidas de impacto, lançaram os planos econômicos como os planos Cruzado, Bresser e Verão, ainda no governo Sarney; e com o seu sucessor, Collor, os planos Collor e Collor II e Marcílio⁴⁰⁷. Em geral, de início, os planos conseguiam reduzir substancialmente os índices inflacionários. No entanto, a inflação voltava em ritmo acelerado, muitas vezes, atingindo índices que a qualificavam como hiperinflação⁴⁰⁸. Fernando Henrique Cardoso, agora Ministro da Fazenda⁴⁰⁹ do presidente Itamar, foi o responsável pela montagem de um novo plano econômico. Antes de constituir uma equipe específica

desenvolvimento tecnológico brasileiro. É uma entidade privada, de utilidade pública e sem fins lucrativos.

⁴⁰⁶ ISO é um órgão internacional de produção de normas técnicas, sediado em Genebra, Suíça. Essas normas ISO 9000 foram elaboradas em 1987. Em 1992, com a efetivação do Mercado Comum Europeu, ficou decidido que o conjunto desses países somente iria autorizar a importação de produtos que tivessem certificação pelo ISO 9000, que poderia atestar a qualidade da produção e previa que posteriormente seria necessário, também, provar que esse processo seguiu normas de proteção ambiental. Em 1995, o Brasil era um dos países do mundo com a maior taxa de crescimento no número de certificados. http://www.qualitas.eng.br/qualitas_artigos_empresas.html (acessado em 12 de abril de 2014).

⁴⁰⁷ Em maio de 1991, a ministra Zélia Cardoso de Mello foi substituída pelo economista Marcílio Marques Moreira, então embaixador do Brasil nos Estados Unidos. Marcílio Marques Moreira deixou o cargo poucos dias após o *impeachment* de Collor.

⁴⁰⁸ Em 1993, de acordo com o IBGE, o INPC atingiu a marca de 2489,11%. http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/ipca-inpc_201312caderno.pdf, 25. (acessado em 12 de abril de 2014).

⁴⁰⁹ Fernando Henrique Cardoso estava servindo como Ministro das Relações Exteriores, quando foi convidado a assumir o Ministério da Fazenda. A permanência média de seus três antecessores no cargo foi de menos de dois meses.

para essa missão, Fernando Henrique, com outros colegas do governo, como Edmar Bacha, Winston Frisch, Gustavo Franco e José Serra, elaboraram um plano inicial para sanear as contas do governo, visando reduzir o déficit orçamentário por meio de cortes de despesas e aumento de receitas. O Plano de Ação Imediata, de acordo com Fernando Henrique, “Basicamente dizia que precisávamos pôr as finanças em ordem. Tínhamos que ser austeros, organizar o orçamento (...). O Bacha tinha inventado um artifício chamado ‘otenação’. Ou seja, transformar a OTN⁴¹⁰ em moeda.”⁴¹¹

Para colocar as contas do governo em ordem, seria necessário, entre outras medidas, realizar um grande corte no orçamento; para isso, seria indispensável a colaboração dos congressistas. Como seria uma medida impopular, o ministro Fernando Henrique aproveitou um momento oportuno para a abordagem com os legisladores:

A única possibilidade de pôr ordem no orçamento é (sic) aproveitar que o Congresso está em grande desordem (...). Fui ao Congresso e à Comissão de Orçamento infinitas vezes. Briguei de maneira violenta com muitos deputados. Mas consegui, só na conversa, que o Congresso cortasse 50% do orçamento. Era senador, tinha essa vantagem. Podia falar de igual para igual com os parlamentares.⁴¹²

A seguir, uma sequência de holerites do autor desta tese, quando a folha de pagamento da Osesp ainda era feita pela Fundação Padre Anchieta, que demonstra os valores nominais milionários dos salários, seus reajustes constantes, os cortes de “zeros”, introdução de novas moedas e a preparação para as mudanças que viriam com o Plano Real:

⁴¹⁰ OTN significa Obrigação do Tesouro Nacional, papel emitido pelo governo federal, que tinha o seu valor indexado. Ela antecipou o lançamento de outro indexador, a URV (Unidade Real de Valor), uma espécie de moeda virtual indexada ao dólar, a qual regulava os preços e os salários antes do advento do Real.

⁴¹¹ Pompeu de Toledo, *O Presidente*, 67.

⁴¹² *Ibid.*, 71.

CULTURA
FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA
CENTRO PAULISTA DE RÁDIO E TV EDUCATIVAS

**RECIBO
DE
PAGAMENTO**

CÓDIGO: 2778 NOME DO FUNCIONÁRIO: ARCADIO MINCZUK C.B.O.: 17140 SIND.: 4 DEPTO.: 11 DIV.: 11 SETOR: 11 DATA: MAI-93 FL.: 1
FUNÇÃO: OSOE A

CÓDIGO	DESCRIÇÃO	REFERÊNCIA	VENCIMENTOS	DESCONTOS	
	SALARIO BASE	30,00	17.747.833,00		
21	ADICIONAL APRESENTAÇÃO MUSICOS	19,00	12.506.961,00		
43	ARREDONDAMENTO MES ANTERIOR		0,67		
432	SEGURO VIDA			102.600,00	
442	INSS NO MES			3.021.473,20	
444	IRRF NO MES	15,00		616.045,00	
446	ARREDONDAMENTO NO MES			0,47	
450	CESTA BASICA			119.384,00	
			TOTAL DE VENCIMENTOS	TOTAL DE DESCONTOS	
			32.254.794,67	3.839.502,17	
			VALOR LÍQUIDO	28.395.292,50	
SALARIO-BASE	SAL. CONTR. INSS	BASE CÁLCULO FGTS	FGTS DO MÊS	BASE DE CÁLCULO IRRF	DEP. IRRF
17.747.833,00	30.214.732,09	32.254.794,00	2.500.383,52	29.283.320,00	0
DEPÓSITO EFETUADO NO BANESPA C/C Nº 030228310 Agência BELA VISTA					

Fig. 05 Holerite de Arcadio Minczuk – Osesp, maio de 1993.

CULTURA FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA CENTRO PAULISTA DE RÁDIO E TV EDUCATIVAS							RECIBO DE PAGAMENTO	
CÓDIGO	NOME DO FUNCIONÁRIO	C.B.O.	SIND.	DEPTO.	DIV.	SETOR	DATA	FL.
2778	ARCADIO MINCZUK	17140	4	11	11	11	JUN-93	1
FUNÇÃO: OBOE A								
CÓDIGO	DESCRIÇÃO	REFERÊNCIA	VENCIMENTOS		DESCONTOS			
1	SALARIO BASE	30,00	38.529.997,00					
21	ADICIONAL APRESENTACAO MUSICOS	16,00	20.549.332,00					
43	ARREDONDAMENTO MES ANTERIOR		0,47					
432	SEGURO VIDA				102.600,00			
442	INSS NO MES				3.021.473,20			
444	IRRF NO MES	15,00			3.496.226,00			
446	ARREDONDAMENTO NO MES				0,27			
450	CESTA BASICA				436.200,00			
			TOTAL DE VENCIMENTOS		TOTAL DE DESCONTOS			
			59.079.329,47		7.056.499,47			
			VALOR LÍQUIDO ↘		52.022.830,00			
SALÁRIO-BASE		SAL CONTR. INSS	BASE CÁLCULO FGTS	FGTS DO MÊS	BASE DE CÁLCULO IRRF	DEP IRRF		
38.529.997,00		30.214.732,09	59.079.329,00	4.726.346,32	56.057.855,00	0		
DEPÓSITO EFETUADO NO BANESPA C/C Nº 030228310 Agência BELA VIST								

Fig. 06 Holerite de Arcadio Minczuk, Osesp, junho de 1993.

CULTURA FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA CENTRO PAULISTA DE RÁDIO E TV EDUCATIVAS							RECIBO DE PAGAMENTO	
CÓDIGO	NOME DO FUNCIONÁRIO	C.B.O.	SIND.	DEPTO.	DIV.	SETOR	DATA	FL.
2778	ARCADIO MINCZUK	17140	4	11	11	11	AGO-93	1
FUNÇÃO: OBOE A								
CÓDIGO	DESCRIÇÃO	REFERÊNCIA	VENCIMENTOS		DESCONTOS			
1	SALARIO BASE	30,00	54.362,00					
21	ADICIONAL APRESENTACAO MUSICOS	15,00	27.181,00					
432	SEGURO VIDA				307,80			
442	INSS NO MES	9,77			4.944,90			
444	IRRF NO MES	15,00			3.000,25			
446	ARREDONDAMENTO NO MES				0,05			
450	CESTA BASICA				499,00			
			TOTAL DE VENCIMENTOS		TOTAL DE DESCONTOS			
			81.543,00		8.752,00			
			VALOR LÍQUIDO ↘		72.791,00			
SALÁRIO-BASE		SAL CONTR. INSS	BASE CÁLCULO FGTS	FGTS DO MÊS	BASE DE CÁLCULO IRRF	DEP IRRF		
54.362,00		50.613,12	81.543,00	6.523,44	76.481,69	0		
DEPÓSITO EFETUADO NO BANESPA C/C Nº 010047159 Agência BELA VIST								

Fig. 07 Holerite de Arcadio Minczuk, Osesp agosto de 1993.

Com os primeiros passos para acertar as contas governamentais sendo realizados a contento, outras medidas foram buscadas. Entre várias delas, pode-se mencionar a criação do Fundo Social de Emergência⁴¹³ e a renegociação da dívida externa com bancos comerciais estrangeiros. Assim, com a equipe de economistas já estabelecida, formada pelo grupo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com forte identificação com o PSDB, preparou-se o terreno para o lançamento do Plano Real.

Ninguém acreditava que fosse possível acabar com a inflação num governo de transição, e com o Congresso em pandarecos por causa do escândalo da Comissão de Orçamento⁴¹⁴ (...) na sexta-feira, 13 de agosto de 1993, eu tinha um jantar aqui em Brasília, com o Malan e o André, para discutir o plano (...). Estávamos com um novo problema, que era encontrar um presidente para o Banco Central. Começamos a conversar e surgiu a ideia de levar o Malan para o cargo (...) o André disse, "Pedro, se você aceitar, eu assumo a negociação da dívida" (...) Eram umas onze da noite. O Itamar ainda não estava dormindo. Eu o chamei e disse: "Itamar, vou lhe passar o novo presidente do Banco Central, Pedro Malan". Estava feito. Aí eu disse: "Agora vou lhe passar o novo negociador da dívida, André Lara Resende". Foi assim que eles assumiram esses cargos (...). Agora, se nomear o Pécio, como já estou com o André e o Bacha, temos a equipe do Plano Cruzado de novo". Com ele no BNDES, ficamos com uma tremenda equipe⁴¹⁵.

Fislow descreve esse momento vivido na economia e na política brasileira:

No fim de 1993, FHC anunciou um processo de estabilização econômica que se estenderia pelos próximos meses (...). No começo de março, teve início um ajuste voluntário dos preços, com o uso de uma moeda virtual, a Unidade Real de Valor (URV), em companhia da moeda regular. O valor da

⁴¹³ Isso permitia ao governo reter, ao invés de repassar, 20% das receitas que recolhia por um prazo de dois anos, utilizando assim esse montante onde achasse necessário para equilibrar suas contas. Fernando Henrique aproveitou da revisão constitucional, realizada em 1994, para aprovar essa emenda que criou o Fundo Nacional de Emergência.

⁴¹⁴ Esta é uma nota do autor deste trabalho, visando a esclarecimentos: Trata-se de um escândalo que emergiu, em 1993, na imprensa, revelando uma vasta rede de manipulação e desvio das verbas orçamentárias, a qual envolvia parlamentares e funcionários que estavam ligados à Comissão de Orçamento do Congresso.

⁴¹⁵ Ibid., 67-69.

URV ficaria próximo ao do dólar, que continuava a se valorizar diante do cruzeiro real. As empresas podiam ajustar os preços como desejassem; os salários eram determinados pela média dos salários reais nos quatro meses precedentes. No entanto a indexação foi eliminada para todos os contratos com prazo inferior a um ano. Inicialmente, esse ajuste deveria ter se prolongado por todo um ano, mas apenas três meses mais tarde seu final foi anunciado; a saída de FHC do ministério, em abril, para disputar a presidência, pesou para a decisão. (...) Foi nomeado um novo ministro da Fazenda, Rubens Recupero, que reteve toda a equipe econômica do predecessor. Pelo final de maio, veio o anúncio de uma nova moeda, o real, que entraria em circulação em 1º de julho. (...) A atividade econômica continuou a se expandir. Por volta de outubro o índice de inflação havia caído a menos de 3% ao mês. Essa combinação explica a maioria substancial conquistada por Cardoso no primeiro turno da eleição presidencial realizada naquele mês.⁴¹⁶

De acordo com Fernando Henrique, a sua candidatura ao Planalto era essencial para a estabilização da economia brasileira, ainda em estágio de lançamento da nova moeda, o Real. No entanto, havia dúvidas sobre o momento certo em se lançar a nova moeda, que contrapunha os interesses técnicos da equipe econômica com os interesses políticos do grupo ligado ao candidato Fernando Henrique Cardoso:

Depois de muita discussão, se saía ou não saía, se me candidatava ou não, afinal resolvi sair, porque pensei: se eu não for candidato, o Itamar não tem em quem apostar (...). Vamos fazer o plano para entregá-lo ao Lula? (...) ou eu era o candidato ou acabava o Real, acabava o plano de estabilização. Faltava outro passo decisivo, que era sair da URV para chegar ao Real, mas foi se postergando a mudança da moeda. Os empresários começaram a duvidar que eu pudesse ganhar a eleição. Conversei com o Itamar mais de uma vez. Ele também queria a implantação da nova moeda. Na equipe econômica havia um que queria a mudança só depois da eleição. Eu lhes dizia: "Se for assim, vocês terão que discutir com o Lula, porque a população vai achar que não cumprimos o que prometemos. A URV está muito bem, mas é um estágio transitório. É só uma passagem para outra moeda". Então, em 1º de julho, mudou a moeda. No dia 11 de julho fui à Bahia, a um comício (...) na cidade de Santa Maria da Vitória (...). Ao chegar entramos num carro. As cidades do sertão são bonitas (...). No caminho, nas ruas, as pessoas gritavam: "Olha o homem do real", e pediam que eu desse um autógrafa, escrevendo nas notas. Alguém me disse para não fazer isso porque era ilegal. Eu disse: "Não é ilegal, porque minha assinatura já está nestas notas". (...) Pessoas que nunca viram um dólar na vida tinham

⁴¹⁶ Ibid., 66 e 67.

orgulho, porque aquela nota valia mais que o dólar! (...) O dinheiro passava a ser símbolo de algo positivo.⁴¹⁷

A seguir, um exemplo de conversão dos valores agora especificados nesse holerite de março de 1994, primeiro mês de vigência da URV, com seu valor especificado em Cruzeiros Reais, valor esse que variava semanalmente. A URV foi utilizada até 1º de julho, quando entrou em vigor o Real.

CULTURA FUNDAÇÃO PADRE ANCHIETA CENTRO PAULISTA DE RÁDIO E TV EDUCATIVAS							RECIBO DE PAGAMENTO	
CÓDIGO	NOME DO FUNCIONÁRIO	CBO	SIND	DEPTO	DIV	SETOR	DATA	PL
	2778 ARCADIO MINCZUK	17140	4	11	1	1	MAR-94	1
FUNÇÃO: OBOE A								
CÓDIGO	DESCRIÇÃO	REFERÊNCIA	VENCIMENTOS		DESCONTOS			
1	SALARIO BASE	30,00	559,31					
21	ADICIONAL APRESENTAÇÃO MÚSICOS	6,00	116,48					
323	QUINQUENIO (10 ANOS)		23,00					
413	INTERCLINICAS DURO T - 0				20,75			
432	SEGURO VIDA				0,97			
442	INSS NO MES	9,77			56,94			
444	IRRF NO MES				11,16			
450	CESTA BÁSICA				8,44			
482	CONTR. SINDICAL				19,41			
488	DIFERENÇA DE ASSIST. MEDICA				0,61			
BASE DE CALCULO URV DE 06/04/94				TOTAL DE VENCIMENTOS		TOTAL DE DESCONTOS		
NO VALOR DE 967,16				698,77		116,25		
				VALOR LÍQUIDO ↘		582,52		
SALARIO BASE	SAL. CONTR. INSS	BASE CALCULO FGTS	FGTS DO MÊS	BASE DE CALCULO IRRF	DEP. IRRF			
559,31	582,86	698,77	53,90	640,47	0			
DEPÓSITO EFETUADO NO BANESPA C/C Nº		010047159 Agência BELA VISTA						

Fig. 08 Holerite de Arcadio Minczuk, Oesp, março de 1994.

A partir do fim da inflação alta e com a estabilidade monetária, deu-se início a um processo mais simples de conversibilidade do Real para outras moedas estrangeiras. Isso facilitou, por exemplo, a partir de 1998, a realização de contratos com artistas estrangeiros e a divulgação dos salários da Oesp na mídia internacional, quando da

⁴¹⁷ Pompeu de Toledo, *O Presidente*, 78 – 80.

publicidade das suas provas de seleção de músicos. A cotação, inicialmente, prevista para o Real em relação ao dólar seria de 1 para 1. A moeda norte-americana, no entanto, chegou a perder valor em relação ao Real, conforme as cotações⁴¹⁸ a seguir:

10/06/1994 - 1 dólar = CR\$ 2.119,180

04/07/1994 - 1 dólar = R\$ 0,930

Apesar da intensa preocupação com as eleições, os aspectos técnicos do Plano Real foram priorizados. Os políticos deram ouvidos à equipe econômica e evitou-se tomar medidas mais populistas às vésperas da eleição. De acordo com Fishlow:

Foi nomeado um novo ministro da Fazenda, Rubens Recupero, que reteve toda a equipe econômica do predecessor. Pelo final de maio veio o anúncio de uma nova moeda, o real, que entraria em circulação em 1º de julho. Recupero conseguiu bloquear a adoção de controles de preços (...) como preferiam alguns integrantes do gabinete de Itamar. Sua renúncia, depois de declarações privadas (...) tornou a indicação de mais um ministro, Ciro Gomes. Este permitiu um aumento salarial para os funcionários públicos em setembro. Mesmo assim, a gestão da estabilização foi deixada principalmente aos economistas. (...) A atividade econômica continuou a se expandir. Por volta de outubro, o índice de inflação havia caído a menos de 3% ao mês. No novo plano, não houve congelamento de preços e salários (...). Tampouco foi adotado o gatilho inflacionário (...) contava com superávit primário (...) a política monetária teve condições de entrar em atividade desde o começo, e foi empregada, em companhia de altas taxas de juros reais, para combater a demanda excessiva (...) com tarifas mais baixas e reservas cambiais mais elevadas, importações e a ameaça de importações ainda mais altas serviram para limitar a alta nos preços internos (...), havia também o acesso a crédito externo, bem como uma queda no serviço da dívida. Acima de tudo, havia a âncora oferecida por uma taxa de câmbio estável. (...) Essa combinação explica a maioria substancial conquistada por Cardoso no primeiro turno da eleição presidencial realizada naquele mês.⁴¹⁹

⁴¹⁸ A moeda que precedeu o Real foi o Cruzeiro Real, implantado em 1º de agosto de 1993, em substituição ao Cruzeiro. 1 Cruzeiro Real valia mil Cruzeiros, ou seja CR\$ 1.000,00 = CR\$ 1,00. O Real entrou em vigor no dia 1º de julho de 1994, quando valia dois mil e setecentos e cinquenta Cruzeiros Reais, ou seja: CR\$ 2.750,00 = R\$1,00. <http://www.calculos.com/moedas.php> (acessado em 3 de maio de 2014).

⁴¹⁹ Fishlow, *O Novo Brasil*, 67.

Para se ter uma ideia da inflação durante os anos que precederam o lançamento do Real, assim como o resultado em anos posteriores, o quadro a seguir expõe os dados do IBGE⁴²⁰ referentes a dois dos principais índices inflacionários, o INPC e o IPCA⁴²¹:

**SÉRIE HISTÓRICA
DOS ACUMULADOS NO ANO
IPCA e INPC**

ANO	VARIÇÃO ACUMULADA NO ANO (%)	
	IPCA	INPC
1980	99,25	99,70
1981	95,62	93,51
1982	104,79	100,31
1983	164,01	177,97
1984	215,26	209,12
1985	242,23	239,05
1986	79,66	59,20
1987	363,41	394,60
1988	980,21	993,28
1989	1972,91	1863,56
1990	1620,97	1585,18
1991	472,70	475,10
1992	1119,10	1149,06
1993	2477,15	2489,11
1994	916,46	929,32
1995	22,41	21,98
1996	9,56	9,12
1997	5,22	4,34
1998	1,65	2,49
1999	8,94	8,43
2000	5,97	5,27
2001	7,67	9,44
2002	12,53	14,74
2003	9,30	10,38
2004	7,60	6,13
2005	5,69	5,05
2006	3,14	2,81
2007	4,46	5,16
2008	5,90	6,48
2009	4,31	4,11
2010	5,91	6,47
2011	6,50	6,08
2012	5,84	6,20
2013	5,91	5,56

Fig. 09

⁴²⁰ http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/ipca-inpc_201312caderno.pdf , 25. (acessado em 12 de abril de 2014).

⁴²¹ O **INPC** é o Índice Nacional de Preços ao Consumidor. O **IPCA** é o Índice Nacional de Preços ao Consumidor Amplo. A população-objetivo do **INPC** abrange as famílias com rendimentos mensais compreendidos entre 1 (hum) e 5 (cinco) salários-mínimos, cuja pessoa de referência é assalariado em sua ocupação principal e residente nas áreas urbanas das regiões; a do **IPCA** abrange as famílias com rendimentos mensais compreendidos entre 1 (hum) e 40 (quarenta) salários-mínimos, qualquer que seja a fonte de rendimentos, e residentes nas áreas urbanas das regiões. http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/defaultinpc.shtm (acessado em 2 de novembro de 2014).

Estes dados podem ser mais bem visualizados com a curva inflacionária, exposta no gráfico do índice IPCA, elaborado pela IPEADATA⁴²²:

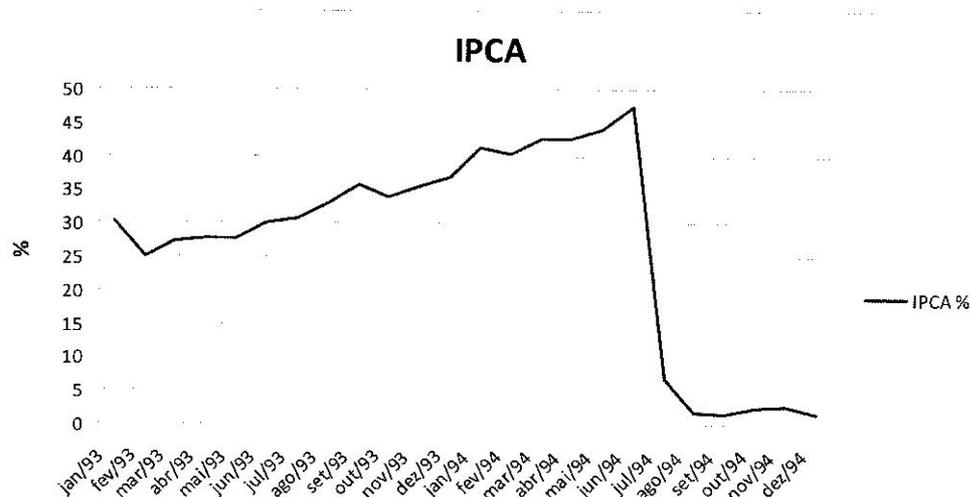


Fig. 10

A privatização das empresas públicas, conhecidas como estatais, teve seu início já no governo de Figueiredo, em 1979, quando antes da transição para um governo civil, foi criada a Secretaria de Controle de Empresas Estatais⁴²³. As duas décadas de governo militar fizeram o Brasil emergir com um expressivo setor público. Foram criadas grandes empresas, nas mais diversas áreas da economia: de geração e distribuição de eletricidade, de serviços de comunicação e de transportes, das indústrias siderúrgica e petroquímica, de fabricação de computadores e de aviões, por exemplo. Havia mudanças ocorrendo pelo mundo, alterando a participação do Estado na economia, em países como a Inglaterra e a França e, inclusive, em países latino-americanos, como: Chile, Argentina e México. Buscava-se, desse modo, reduzir o tamanho do Estado e arrecadar dinheiro com as vendas dessas empresas.

⁴²²Fislow, *O Novo Brasil*, 65.

⁴²³ Em seu primeiro relatório, foram identificadas 505 empresas sob controle do Estado.

Durante o Governo de Sarney, houve a criação do Conselho Interministerial de Privatização, porém o processo de privatização pouco avançou. Só no final de seu governo, em janeiro de 1989, Sarney assinou uma medida provisória, autorizando a venda de empresas estatais, com exceção daquelas impedidas de serem vendidas pela Constituição.⁴²⁴

Esse tema da privatização ganhou mais importância na sociedade, como relata Fislow:

Durante a campanha presidencial de 1989, a privatização se tornou uma das questões enfatizadas por Collor. Isso marcou uma nova fase. Até então, a imprensa não cobria muito o tema. O Brasil acreditava que o desenvolvimento econômico fosse indissociável do Estado. (...) Assim que eleito, Collor procurou não apenas derrotar a inflação como promover a privatização. Embora tenha fracassado gravemente quanto ao primeiro objetivo, como vimos, ele colocou em prática uma visão do capitalismo que alterou o Brasil. Essa política, incorporada ao Programa Nacional de Desestatização (PND), foi aprovada pelo Congresso em 12 de abril de 1990, como Lei 8.031 (...) Isso colocou em curso o processo de privatização.⁴²⁵

Com o *impeachment* de Collor, Itamar assume a presidência e dá seguimento às privatizações. No entanto, a fase em que ocorreu o maior número de privatizações foi durante os dois mandatos do então presidente Fernando Henrique Cardoso. Houve forte reação de sindicatos, do funcionalismo público e de partidos de oposição, em especial do PT, além de alguns congressistas de partidos aliados ao Governo. Em matéria do jornal *Folha de São Paulo*, de 11 de junho de 1998, durante a campanha para as eleições majoritárias, quando concorreriam os candidatos FHC e Lula, este último e seus companheiros de partido fazem a seguinte declaração:

O candidato do PT à presidência, Luiz Inácio Lula da Silva, insinuou ontem a vinculação entre corrupção e a "pressa" do governo para vender as empresas do sistema Telebrás." Possivelmente o governo quer fazer 'caixa-dois' para a campanha eleitoral, disse Lula. José Dirceu, presidente do PT (...) "É bom olhar depois as doações para as campanhas eleitorais. Talvez

⁴²⁴ Entre essas empresas, a Petrobrás.

⁴²⁵ Fislow, *O Novo Brasil*, 70.

assim seja possível entender tanta pressa para vender a Telebrás quando faltam 110 dias para o final do governo”, afirmou.(...) Brizola classificou como “jogo sujo de interesses de um governo em final de mandato” a privatização da Telebrás.

As críticas de como estava sendo operado o processo de privatização vinha também de setores da imprensa e de acadêmicos. Conforme o jornalista Jânio de Freitas, em sua coluna na *Folha de São Paulo*, de 29 de julho de 1999:

A tática para impor à opinião pública a privatização da Telebrás e da Embratel, que era negada na campanha eleitoral e o foi ainda na primeira fase do governo, seguiu exatamente o mesmo artifício de ilusionismo adotado no caso da Vale do Rio Doce: uma escala descendente do valor a ser recebido, iniciando-se a série com muito atraentes R\$ 40 bi, para afinal, já disseminada a ideia de venda, chegar aos R\$ 13,47 bi pedidos hoje. (...) Privatizar é uma coisa. O que está sendo feito é outra, muito diferente.

Em entrevista ao mesmo jornal na mesma data, o ministro das Comunicações, Luiz Carlos Mendonça de Barros divulgou para a imprensa um artigo defendendo a privatização do sistema Telebrás. Nessa entrevista ao jornal paulista, segundo a Redação:

“No artigo diz que a venda de hoje é ‘um marco histórico’ e que o país passará por uma ‘verdadeira revolução’ com a desestatização. (...) segundo o ministro, no Brasil 81% dos telefones pertencem às classes A e B, há 17 milhões esperando um telefone fixo e 7 milhões, um celular. (...) ‘Brevemente em todas as localidades com mais de mil habitantes, quem pedir uma linha telefônica a receberá em no máximo um mês’ (...) ‘Atualmente o mundo anda tão depressa que alguém que diz que alguma coisa não pode ser feita pode ser interrompido por alguém que já a está fazendo.’

Outra crítica negativa em relação ao processo de desestatização vinha do jornalista especializado em assuntos econômicos, Aloysio Biondi, que em princípio busca mostrar as diferenças entre o que aconteceu nas privatizações aqui no Brasil e na Inglaterra, país que influenciou fortemente as mudanças na economia brasileira, em especial, por causa das medidas tomadas pela então primeira Ministra

daquele país, Margaret Thatcher, símbolo da política considerada neoliberal:

A febre da privatização e o impulso ao chamado neoliberalismo tiveram seu ponto de partida na Inglaterra, com a primeira-ministra Margaret Thatcher. Mas mesmo a "dama de ferro" fez tudo diferente do governo Fernando Henrique Cardoso: a privatização inglesa não representou a doação de empresas estatais, a preços baixos, a poucos grupos empresariais. Ao contrário: seu objetivo foi exatamente a "pulverização" das ações, isto é, transformar o maior número possível de cidadãos ingleses em "donos" de ações, acionistas das empresas privatizadas.⁴²⁶

Nessa tese, não se pretende julgar como se desenrolou esse processo de privatização ou outras ações do governo, sejam quais forem. Pretende-se, somente, expor as ações e os testemunhos, sobretudo, dos agentes mais envolvidos, direta ou indiretamente, com ações que vieram a se refletir no cenário sinfônico brasileiro. Eventualmente, serão colocadas opiniões divergentes para que o leitor possa se situar.

Mesmo com a complexidade em viabilizar as transformações na economia nacional, as privatizações e as concessões de serviços públicos foram se intensificando. De acordo com FHC:

Escrevi que nosso problema não é nem de Estado Mínimo nem de Estado Máximo, mas do Estado necessário. (...) Depois, quando tomei posse no Ministério da Fazenda, tive de enfrentar a questão das privatizações. (...) Não se trata de saber se o Estado é bom ou mau patrão, ou se o empresário é bom ou mau. Mesmo porque há empresas estatais extremamente competentes e empresas privadas extremamente incompetentes. Igualmente há corrupção dos dois lados. (...) Já antes de ser presidente, portanto, tentei afastar qualquer conotação meramente ideológica da questão. (...) É prática. Ele sempre foi incapaz de oferecer bem-estar. (...) Nosso problema é que o setor privado se incrustou no Estado (...). O que temos, então, é um Estado deformado pelo clientelismo, pelos interesses privatistas e pela incapacidade de atender bem a população.⁴²⁷

⁴²⁶ Aloysio Biondi, *O Brasil Privatizado: um balanço do desmonte do Estado*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003, 20.

⁴²⁷ Pompeu de Toledo, *O Presidente*, 287-288.

As privatizações avançaram em vários setores da economia, a saber: na siderurgia, na mineração, no elétrico, no petroquímico, nas telecomunicações, no aeronáutico, no ferroviário e, ainda, no bancário. Após as privatizações e as concessões para o setor privado, nacional ou estrangeiro, de empresas e de serviços públicos, foi necessária a criação de agências reguladoras, como a Aneel, Anatel e ANP⁴²⁸.

Com as empresas e bancos estaduais também privatizados, houve a necessidade de se buscar um equilíbrio fiscal para se garantir a estabilidade econômica iniciada com o Plano Real. Houve, naquele momento, uma grande mudança nas relações entre os governos federal, estaduais e municipais, de acordo com Albert Fishlow⁴²⁹, o “federalismo floresceu no período”, tomando-se importante medida em 2001, a criação e a manutenção da Lei de Responsabilidade Fiscal⁴³⁰.

Pode-se perguntar sobre como a privatização poderia afetar, diretamente, a atividade de uma orquestra sinfônica. No caso especificamente paulista, durante o governo de Mário Covas, membro do PSDB, partido de Fernando Henrique, com as privatizações do setor ferroviário, como a da empresa FEPASA, em um acordo entre os governantes das esferas federal e estadual, foi incorporada à RFFSA com o nome de Malha Paulista⁴³¹, para posterior venda em leilão. Entretanto, o prédio sede da FEPASA, localizado na Estação “Júlio Prestes”, foi mantido como patrimônio do Estado e cedido à

⁴²⁸ Agências com função regulatória de serviços de eletricidade, telecomunicações e de petróleo, respectivamente.

⁴²⁹ Fishlow, *O Novo Brasil*, 162.

⁴³⁰ A LRF tenta impor controle de gastos de estados e de municípios, condicionando seus gastos com a arrecadação, evitando assim o endividamento e promovendo, inclusive, a transparência nos gastos.

⁴³¹ A FEPASA foi federalizada em 1998, como parte da renegociação da dívida do governo paulista com a União. Foi na incorporação à RFFSA (Rede Ferroviária Federal S.A.) denominada Malha Paulista. Após a sua privatização, em 1998, passou a ser chamada de Ferrobán (Ferrovia Bandeirante), controlada pela *holding* Ferropasa até 2002, quando se transformou na Brasil Ferrovias. Atualmente, é explorada pelo grupo norte-americano América Latina Logística (ALL).

Secretaria de Estado da Cultura⁴³². Esse é um dos pontos de conexão entre esse processo de privatização e a Osesp.

A reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo teve início em 1997, com a contratação do maestro John Neschling, num primeiro momento como consultor, o qual elaborou um plano com metas de curto, médio e longo prazo. Havia a previsão de encontrar um espaço adequado para ser a sede administrativa e teatro da orquestra. Buscou-se por teatros que pertenciam à Secretaria de Cultura do Estado, porém nenhum espaço desses foi considerado com as mínimas condições de ser a casa da Osesp. Em um determinado momento, encontrou-se um espaço que viera a se tornar ideal, segundo as palavras de Neschling:

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 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 ideias", 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." 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*. (...) Aí eu fui para o

⁴³² Em artigo do então Secretário de Estado da Cultura de São Paulo, João Sayad, intitulado "Música, Maestro", é exposto que foi decisão do Secretário da Fazenda do Estado, Yoshiaki Nakano, de excluir a Estação Júlio Prestes do processo de privatização da FEPASA. Isso possibilitou que o Governo de São Paulo pudesse utilizar aquele espaço para a reforma e transformação em Sala São Paulo, agora administrada pela Fundação Osesp. http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.a943691925ae6b24e7378d27ca60c1a0/?vgnnextoid=09c9b775d530f110VgnVCM1000004c03c80aRCRD#.VHnpczHF_HU (acessado em 20 de novembro de 2014).

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 antiacústica, o anti-prédio para música. Então finalmente, ele sabendo que não podia ser lá, saímos à cata 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 [Nogueira], que eram as duas pessoas que estavam interessadas no governo e em encontrar uma solução. (...) Ligadas mais ao Covas. Aí eu não tinha achado nada, e finalmente estava decidido a embarcar para a Europa e abrir 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 Estação Júlio Prestes". E eu falei: "Nem vou". (...) 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 desengano 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 Concertgebouw. 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 desengano 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.⁴³³

De acordo com o trabalho intitulado *Notas sobre a Sala São Paulo e a nova fronteira urbana da cultura*⁴³⁴:

⁴³³ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo". Entrevista com John Neschling (Sujeito 4), 9-10.

⁴³⁴ Trabalho de Guilherme Wisnik, arquiteto (FAU-USP) e mestrando em história na FFLCH-USP; Mariana Fix, arquiteta (FAU-USP), mestranda em sociologia na FFLCH-USP; José Guilherme Pereira Leite, cientista social (FFLCH-USP); Julia Pinheiro Andrade, geógrafa (FFLCH-USP); Pedro Arantes, arquiteto (FAU-USP).

É preciso lembrar, contudo, que a Estação Júlio Prestes já tinha começado a ser restaurada em 1992 e vinha sendo utilizada para eventos “culturais”, como desfiles de moda, coquetéis e sessões da Mostra de Cinema de São Paulo. O magnífico edifício não estava, portanto, “esquecido”, mas à espera de um novo uso à sua altura, provavelmente como “Centro Cultural” ou “Museu”, seguindo o exemplo da famosa Gare-Musée d’Orsay, em Paris. Em 1995, quando a ferrovia foi privatizada, Marcos Mendonça pediu para que o edifício não fosse incluído no pacote, uma vez que do ponto de vista operacional, para os novos gestores, ele não faria a menor diferença. Curioso preservacionismo em meio a uma política liquidacionista.

Esse caso de Osesp revela uma busca por padrões de qualidade, concernentes ao mundo orquestral brasileiro, visto da perspectiva da globalização.

Esse quesito *qualidade* passou a ser significativo e almejado nos diferentes setores da sociedade brasileira. Um deles, o da Educação.

O ministro da Educação, Paulo Renato Souza, do Governo de FHC, criou sistemas de avaliação em várias áreas e níveis do ensino no Brasil. Havia uma falta de dados estatísticos precisos sobre a educação no país, o que dificultava criar medidas para se alcançar melhorias no ensino. Em 1996, foi reestruturado o Saeb⁴³⁵, cujo objetivo era permitir a obtenção de números mais exatos sobre a qualidade de escolas públicas e privadas de todo o país.

Outra providência foi a implantação do Exame Nacional de Cursos, conhecido como Provão⁴³⁶, também em 1996, realizando a avaliação de instituições de Ensino Superior. Isso possibilitou a criação de uma espécie de *ranking* e impôs, para instituições ou cursos mal classificados, medidas de melhoria, como a qualificação do

http://www.fau.usp.br/deprojeto/labhab/biblioteca/textos/fix_salasaopaulo.pdf (acessado em 19 de agosto de 2014).

⁴³⁵ Sistema de Avaliação da Educação Básica.

⁴³⁶ O Provão, aplicado entre os anos de 1996 e 2003, consistia em uma prova escrita realizada por alunos que ingressam ou se formam em cursos superiores. Esse exame era aplicado pelo Inep. Em 2004, passou a ser chamado de Enade (Exame Nacional de Desempenho de Estudantes).

corpo docente, com a contratação de mestres e de doutores, e de infraestrutura, abrangendo equipamentos de laboratórios e de bibliotecas, por exemplo. De acordo com Maria Helena Guimarães de Castro,⁴³⁷ em entrevista à *Revista Época*, de 1º de julho de 2011:

O segundo desafio foi a implantação do Provão, em 1996, para avaliar o ensino superior. Enfrentou enormes resistências de representantes de universidades e mesmo dentro do governo e representou a prova de fogo da montagem do sistema de avaliação. O provão só se concretizou devido ao empenho pessoal de Paulo Renato e ao papel da opinião pública favorável à transparência de informações sobre a qualidade dos cursos.⁴³⁸

Para o ensino médio também houve criação de um exame, o Enem⁴³⁹, para se ter conhecimento da qualidade do ensino naquele nível, o qual foi aplicado pela primeira vez em 1998. Em 2013, conforme dados do Ministério da Educação, participaram do Enem aproximadamente 5 milhões de estudantes.

Conforme a análise de Gilberto Dimenstein, em coluna da *Folha de São Paulo*, de 27 de junho de 2011:

Uma das mais importantes inovações na história da educação foi a montagem, durante a gestão de Paulo Renato Souza, de um sistema de avaliação das mais variadas áreas de ensino, implantado em meio a pesadas resistências corporativas e políticas. Pode-se dizer, com segurança, que a educação brasileira pode ser dividida entre antes e depois dessa inovação. É certamente um dos marcos da evolução das políticas sociais. (...) Os

⁴³⁷ Maria Helena Guimarães de Castro, socióloga, é ex-presidente do Inep e ex-secretária de Educação do Estado de São Paulo no Governo de José Serra.

⁴³⁸ <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI245573-15223,00-PAULO+RENATO+SOUZA+O+HOMEM+QUE+MUDOU+A+POLITICA+EDUCACIONAL+DO+PAIS.html> (acessado em 15 de agosto de 2014).

⁴³⁹ O Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) tem o objetivo de avaliar o desempenho do estudante ao fim da escolaridade básica. Podem participar do exame alunos que estão concluindo ou que já concluíram o ensino médio em anos anteriores. O Enem é utilizado como critério de seleção para os estudantes que pretendem concorrer a uma bolsa no Programa Universidade para Todos (ProUni). Além disso, cerca de 500 universidades já usam o resultado do exame como critério de seleção para o ingresso no ensino superior, seja complementando ou substituindo o vestibular. http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=183&Itemid=310 (acessado em 14 de agosto de 2014).

números permitiram que se montasse o que foi inédito na história das políticas sociais brasileiras: um plano de metas de longo prazo, tendo como referência o ano de 2022, quando se comemora o bicentenário da Independência brasileira.

Outra medida surgida como consequência da busca por qualidade e pela maior oportunidade do exercício da cidadania, reflexo da promulgação da nova Constituição de 1988, foi o surgimento do Código do Consumidor, criado por lei, depois que essa constituição já previa em seu texto (artigo 5º, inciso XXXII) a defesa do consumidor como direito fundamental.⁴⁴⁰

Novas medidas foram tomadas agora pelo então presidente eleito Fernando Henrique Cardoso, também referido como FHC, como é comum denominá-lo em entrevistas e documentários, que viriam a refletir no cenário musical. Uma dessas foi a proposta de reforma do Estado. Em entrevista dada a Roberto Pompeu de Toledo, FHC traça um quadro da situação de então e expõe sua ideia de como deveria funcionar esse Estado:

Pergunta – A reforma do Estado é um dos temas mais insistentes de seu governo, se não o mais insistente. Que tipo de Estado vai sobrar, quando ela estiver concluída?

Resposta – Primeiro vamos à filosofia. Quando escrevemos o programa do PSDB, eu me incumbi dessa parte (...). Escrevi que nosso problema não é nem de Estado mínimo nem de Estado máximo, mas do Estado necessário. Era uma maneira de sair da entaladela sem entrar na ideologia....

P- Se a questão não é ideológica, é o quê?

R- É prática (...). Ele [o Estado] sempre foi incapaz de oferecer bem-estar (...) Nosso problema é que o setor privado se incrustou no Estado. Os anéis burocráticos e outras coisas que andei estudando eram formas de acasalamento entre o estatal e o privado que não passam pelo controle da sociedade. O que temos, então, é um Estado deformado pelo clientelismo,

⁴⁴⁰ O Código do Consumidor foi instituído pela Lei Nº 8.078 de 11 de setembro de 1990. Vem a ser uma lei de ordem pública, ou seja, que não pode ser contrariada nem por acordo entre as partes, que estabeleceu direitos e deveres de consumidores e de fornecedores (de produtos e de serviços), para evitar que os consumidores sofram qualquer prejuízo nas relações de consumo, disciplinando as relações, responsabilidades e estabelecendo padrões de conduta, prazos e penalidades.

pelos interesses privatistas e pela incapacidade de atender bem a população⁴⁴¹.

Em novembro de 1995, o então presidente Fernando Henrique apresenta o “Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado” no qual, entre outras coisas, faz um diagnóstico do funcionamento da máquina administrativa federal e propõe alterações, por meio de mudanças na Constituição. Neste documento, relata que:

nos últimos 20 anos esse modelo mostrou-se superado, vítima de distorções decorrentes de tendência observada em grupos de empresários e de funcionários, que buscam utilizar o Estado em seu próprio benefício, e vítima também da aceleração do desenvolvimento tecnológico e da globalização da economia mundial, que tornaram a competição entre as nações muito mais aguda (...) o modelo burocrático tradicional (...) está baseado no formalismo, no excesso de normas e na rigidez de procedimentos (...) Destaca-se a deficiência de sistemas de informação e a inexistência de indicadores de desempenho claros para os diversos órgãos da administração direta e indireta (...) A boa gestão é aquela que define objetivos com clareza, recruta os melhores elementos através de concursos e processos seletivos públicos, treina permanentemente os funcionários (...) dá autonomia aos executores e, afinal, cobra os resultados. Nada disto existe na administração pública federal.⁴⁴²

A reforma do Estado⁴⁴³ pode ser considerada também como um reflexo da globalização, segundo Bresser-Pereira, então Ministro da Administração e Reforma do Estado. “A questão não é ser a favor ou contra a globalização, mas compreender suas consequências e tentar desenvolver políticas que aproveitem as oportunidades que ela

⁴⁴¹ Pompeu de Toledo, *O Presidente*, 287 e 288.

⁴⁴² Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado – MARE (Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado) de novembro de 1995. <http://www.bresserpereira.org.br/Documents/MARE/PlanoDiretor/planodiretor.pdf> (acessado em 28 de maio de 2014).

⁴⁴³ Bresser-Pereira, *Construindo o Estado Republicano*, 16. Para Bresser-Pereira, “O Estado é uma entidade abstrata (...) significando, em sentido estrito, a organização ou o aparelho formado por políticos e servidores públicos, dotados de poderes monopolistas para definir e fazer cumprir a lei sobre os indivíduos e as organizações de um dado território nacional (...). Uso ‘governo’ não como sinônimo de Estado (como geralmente se faz na linguagem corrente), mas para me referir: a) ao grupo de pessoas, nos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário do Estado, que chefiam a organização do Estado; e (b) ao processo de governar, de decidir sobre políticas e instituições públicas.”

oferece...”⁴⁴⁴ . O presidente Fernando Henrique também foi confrontado, em especial pela oposição, nessa questão complexa que envolveria a reforma do Estado, como um subproduto da globalização:

Pergunta - Essa questão da globalização é um dos pontos em torno dos quais a esquerda implica com o seu governo...

Resposta – Porque não entende. A esquerda, ou essa parte da esquerda, confunde processo histórico com escolhas políticas. A globalização não é algo para você ser contra ou a favor. Ela existe, simplesmente. (...) Tenho falado sempre em aspectos do sistema que estão errados, tenho apelado por regras que os disciplinem. Portanto, há muita coisa com a qual eu não concordo. Mas e daí? O sistema é esse. Não tem outro. O que tenho que fazer, como governo, é, diante dessa realidade, ver de que forma posso melhor tirar proveito e de que forma posso melhor preservar os interesses do meu país. Eles confundem isso com a ideia de que apoiamos a globalização.⁴⁴⁵

Em outro discurso, reproduzido parcialmente pela *Folha de São Paulo* de 17 de abril de 1996, Fernando Henrique traça um paralelo entre a globalização e a necessidade de se produzir com qualidade dentro do novo contexto mundial, dizendo “A nação está conseguindo passar para outro patamar de desenvolvimento econômico” (...) “Passou o tempo em que podíamos imaginar que, fechando-nos, teríamos a capacidade de desenvolver o país. (...)” De acordo com a *Folha*: Ele afirmou que hoje o Brasil precisa “responder aos desafios” de uma economia globalizada. “Não é possível imaginar um desenvolvimento isolado.” FHC citou como exemplo a indústria automobilística. “Temos que lançar carros a nível global, para exportar para o mundo todo, com tecnologia incorporada na produção aqui.”

Entre as demais propostas elaboradas pelo ministro Bresser Pereira no Plano Diretor da Reforma do Aparelho do Estado, estavam algumas medidas que afetariam diretamente o funcionalismo público, como por exemplo: “o fim da obrigatoriedade do regime único,

⁴⁴⁴ Ibid., 117.

⁴⁴⁵ Pompeu de Toledo, *O Presidente*, 93.

permitindo-se a volta de contratação de servidores celetistas; a flexibilização da estabilidade dos servidores estatutários, permitindo-se a demissão, além de por falta grave, também por insuficiência de desempenho (...); permissão para a contratação de estrangeiros (...).”.

Alguns setores da imprensa paulista apoiavam as reformar propostas por Fernando Henrique e as cobravam, mesmo entendendo as dificuldades políticas em viabilizá-las, conforme podemos notar no texto desse editorial, intitulado “A Vez das Reformas” da *Folha de São Paulo*, de 9 de fevereiro de 1997:

Desde que foi conduzido, no dia 3 de outubro de 1994, com o voto de mais de 34 milhões de brasileiros, ao posto máximo da nação, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso sempre reafirmou suas animadoras promessas de que promoveria grandes mudanças no país. As reformas seriam prioridade de seu governo, que ficaria assim marcado por uma histórica passagem de uma estrutura gigantesca e ineficiente para um Estado verdadeiramente moderno. Apesar de ter conseguido manter uma significativa popularidade ao longo da primeira metade de seu mandato, devido principalmente aos efeitos benéficos da estabilidade da moeda, o ritmo das reformas foi se mostrando decepcionante diante dos anseios de todo o país (...). Sem as reformas na Presidência, na estrutura administrativa do Estado ou nos sistemas tributário e político, o discurso presidencial dos últimos dois anos perde totalmente o sentido. Urge que o presidente utilize o apoio político que conquistou para promover as prometidas mudanças. (...) Há muito é chegada a hora de adequar o antigo e cansado Estado brasileiro às necessidades do mundo atual. Condições políticas o presidente as tem de sobra. Cabe agora aproveitá-la.

As reformas, porém, não foram aprovadas pelo Congresso Nacional da maneira pretendida por FHC. No entanto, em um dos itens daquele documento que tratava dos **Objetivos para os Serviços Não-exclusivos**, há algo que foi tornado realidade, após alguns anos, para vários tipos de instituições, entre elas as orquestras sinfônicas. Nesse item, o governo previa:

Transferir para o setor público não-estatal esses serviços, através de um programa de “publicização”, transformando as atuais fundações públicas em organizações sociais, ou seja, em entidades de direito privado, sem fins lucrativos, que tenham autorização específica do poder legislativo para

celebrar contrato de gestão com o poder executivo e assim ter direito a dotação orçamentária.

Houve várias manifestações de políticos apoiando a reforma proposta, como foi o caso do deputado do PMDB do Rio de Janeiro, Moreira Franco, em artigo na *Folha de São Paulo*, de 11 de junho de 1997:

Não reformar o Estado é garantir benefícios para uma minoria (...) e por consequência, prolongando a ineficiência desastrosa dos serviços públicos (...). Com a reforma administrativa (...) vai melhorar a prestação dos serviços públicos (...) em consonância com as aspirações da sociedade inteira, que não aguenta mais a ineficiência do Estado, despreparado para ser o verdadeiro eixo da transformação da qualidade dos serviços prestados e da própria qualidade de vida....

Havia, também, uma forte pressão contrária à aprovação das reformas, em especial do funcionalismo público e de grande parte da classe política, mesmo entre aliados do governo. Bresser Pereira procura esclarecer o que viria a ser essa nova maneira de se administrar uma instituição pública:

O novo Estado que está surgindo tende a terceirizar serviços sociais e científicos por três motivos. Primeiro a pressão por eficiência(...) segundo, a demanda por responsabilização política aumenta proporcionalmente. Terceiro, enquanto é extremamente difícil obter eficiência quando o Estado fornece diretamente o serviço, é relativamente mais fácil obtê-la quando o serviço é terceirizado para organizações que competem entre si" (...) A estratégia gerencial é desenvolver algum tipo de contrato de gestão pelo qual sejam definidos um plano estratégico indicadores de desempenho (...) Embora reguladas pelo direito privado, não público, as organizações sem fins lucrativos são públicas, porque são orientadas para o interesse público. ⁴⁴⁶

Para os proponentes dessa reforma do Estado havia uma preocupação na busca pela qualidade da prestação de serviços em instituições que não prestassem serviços denominados como exclusivos do Estado. De acordo com a proposta do governo, surgem as "organizações sociais" que

⁴⁴⁶ Bresser-Pereira, *Construindo o Estado republicano*, 155-156.

foram concebidas como 'entidades qualificadas' para ocupar o espaço 'público não-estatal' (...) Organização Social é, de fato, um **título** – destinado às pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde – que permite à entidade firmar, com o Poder Público, **contrato de gestão**.⁴⁴⁷

Segundo a Promotora de Justiça, Luciana Ferreira Leite Pinto, em sua dissertação de mestrado, dedicada aos estudos das organizações sociais e de seus respectivos contratos de gestão:

O Estado vive atualmente um momento de crise, cujas raízes são, na realidade, remotas. No centro do debate contemporâneo está, sobretudo, a eficiência das atividades estatais: o (declarado) propósito de aprimorá-las tem inspirado profundas mudanças nos métodos jurídicos de administração. Essa reforma gradativa tem uma ideia subjacente, que parece muito clara: atenuar a burocracia e introduzir processos de atuação mais dinâmicos e supostamente mais eficientes. Esse novo modelo de administração reflete a tendência de maior abertura do Estado. Os atuais sistemas de gerenciamento das atividades estatais ainda estão longe de incorporar a "filosofia de orientação ao usuário" (...) As disfunções são notórias: vão do corporativismo ao parasitismo burocrático. (...) Tais deficiências não decorrem apenas de dificuldades operacionais, mas, sobretudo da escassa determinação de responsabilidade pelo cumprimento dos objetivos traçados. Para dar uma forma moderna – e mais racional – à Administração Pública, é necessário considerar tanto sua função instrumental (satisfação de necessidades humanas, que variam no tempo e espaço) quanto a sua natureza de coordenação econômica orientada a um fim (o que implica o sistemático controle da relação entre meios e resultados). A Administração Pública moderna pressupõe: (1) a definição precisa dos objetivos que o administrador público deverá atingir em sua unidade; (2) a garantia de autonomia do administrador na gestão dos recursos humanos; e (3) o controle ou cobrança, *a posteriori*, dos resultados.⁴⁴⁸

Portanto, parece claro que à época em que se foi proposta e viabilizada, em parte, a reforma administrativa, buscava-se com certos instrumentos, como o modelo da organização social, uma eficiência maior na gestão dos recursos financeiros e humanos, para se conseguir serviços e produtos de maior qualidade. Para isso, estabelecer-se-iam metas que estariam previstas no contrato de

⁴⁴⁷ Leite Pinto, "O Contrato de Gestão", 71.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, 7.

gestão entre a entidade contratada para prestar tais serviços e o Estado, devendo todo ano conferir os resultados em relatórios, devidamente prestados pela entidade habilitada como organização social. A formatação desse tipo de instituição se deu observando-se modelos do exterior, particularmente da Inglaterra e da França, com supervisão e apoio de organismos internacionais. Novamente citando Luciana Ferreira Leite Pinto, voltando à origem dessa proposta por Bresser-Pereira:

O Plano [Plano Diretor de Reforma do Aparelho do Estado], extremamente inovador do ponto de vista do direito nacional, tem suas origens no direito estrangeiro. Mais precisamente, é um dos movimentos de reforma da Administração Pública ocorridos na França e Inglaterra que emanam as ideias aproveitadas aqui no Brasil – assim como em vários países. (...) O movimento de “Reforma do Estado” buscou capacitar o setor público para atuar nessa nova realidade: marcada pelo dinamismo e, ao mesmo tempo, pela complexidade. O relativo êxito das reformas nos países desenvolvidos (Estados Unidos, França, Inglaterra, Nova Zelândia), fez com que o Banco Mundial, preocupado com a crônica situação de insolvência dos países em desenvolvimento, chamasse a si a tarefa de propagador dessas ideias reformadoras. Aliás, mais do que incentivador, o Banco Mundial tornou-se o grande financiador das reformas no setor público.⁴⁴⁹

A Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998⁴⁵⁰, concretizou o projeto das “organizações sociais”, dando andamento às possibilidades de reforma na administração pública federal. A primeira experiência com as OSs se deu com a assinatura de contrato entre o Ministério da Ciência e Tecnologia, por meio do CNPQ e da Associação Brasileira de Tecnologia de Luz Síncroton⁴⁵¹ (ABTLuS). Essa associação, criada em

⁴⁴⁹ Ibid., 27 e 28.

⁴⁵⁰ Lei nº 9.637: Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências. Para sermos mais precisos, é necessário informar que antes da aprovação da Lei Federal 9.637, a Medida Provisória de nº1.591, de 9 de outubro de 1997, já havia criado a figura das OS, qualificando as duas primeiras entidades no âmbito federal, a ABTLuS e a Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto.

⁴⁵¹ Leite Pinto, “O Contrato de Gestão”, 186. “Luz síncroton é a intensa radiação eletromagnética produzida por elétrons de alta energia num acelerador de partículas. A luz síncroton abrange uma ampla faixa do espectro eletromagnético:

1986, iria gerir as atividades do Laboratório Nacional de Luz Síncrotron, localizado em Campinas.

Desde a criação dessa nova figura jurídica, houve uma busca em assimilar esse modelo de gestão das organizações sociais na área cultural, a qual também experimentava novos desafios. O papel do Estado apresentava mudanças, passando de gestor a formulador de políticas públicas de cultura. De acordo com Elizabeth Ponte de Freitas:

A herança mais marcante deixada pelos anos 90 na área de políticas culturais está sem dúvida associada às discussões sobre o financiamento público e privado para a cultura, através da emergência das Leis de Incentivo Fiscal e do marketing cultural. A relação entre o Estado, a iniciativa privada e a sociedade tem sido amplamente debatida, porém predominantemente da perspectiva das Leis de Incentivo fiscal e da participação das empresas privadas. Multiplicam-se até os dias atuais as análises, de importância incontestável, sobre as distorções presentes nos modelos de financiamento, sobre o papel das empresas e a interveniência e responsabilidade do Estado.⁴⁵²

É importante deixar registrado que o vínculo empregatício pelo chamado Regime Jurídico Estatutário, pelo qual os servidores públicos são contratados como estatutários⁴⁵³ foi a forma que forneceu às

Raios – X, Luz Ultravioleta e Infravermelha, além da Luz Visível, que sensibiliza o olho humano, são emitidas pela fonte. É com essa luz que cientistas estão descobrindo novas propriedades físicas, químicas e biológicas existentes em átomos e moléculas, os componentes básicos de todos os materiais” www.lbls.br (acessado em 8 de janeiro de 2004).

⁴⁵² Elizabeth Ponte de Freitas, “A gestão pública não estatal na cultura: uma questão de gestão ou de política cultural?” in *Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador, Bahia. 2009 <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19248.pdf> (acessado em 14 de março de 2013).

⁴⁵³ O Regime Jurídico Estatutário, previsto em lei, seja esta municipal, estadual ou federal, vem a ser um conjunto de princípios e regras referentes aos direitos e deveres dos servidores públicos civis. O Regime Estatutário é próprio da administração pública direta. O ingresso do trabalhador nesse regime se dá por concurso público. Esse regime foi previsto já na Constituição de 1939, em seu artigo 156. Em 28 de outubro daquele ano, foi editado o Decreto-Lei nº 1.713, que previa o Estatuto dos Funcionários Públicos, em atendimento ao dispositivo mencionado. Houve alterações e evoluções no Estatuto durante as décadas seguintes, sendo a última datada de 11 de dezembro de 1990, pela Lei nº 8.112/90. Esse regime de contratação oferece vantagens, entre elas a licença-prêmio, estabilidade e aposentadoria integral. Existe a possibilidade de o funcionário estatutário ser demitido, especialmente se cometer crimes contra a

orquestras públicas garantia mínima de sobrevivência, como, por exemplo, a pioneira nesse caso, a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e de outras pelo Brasil, como as Sinfônicas de Porto Alegre, do Paraná, Campinas e do Teatro Nacional de Brasília, instituições essas que mantiveram seu quadro de funcionários técnicos e músicos, independentemente, do maior ou menor apoio dos detentores do Poder Executivo. Essa forma de contratação garantiu, por décadas, a manutenção das atividades permanentes dessas instituições sinfônicas. Então, independentemente de como foram realizadas as atividades e do nível de seus artistas e de funcionários técnicos envolvidos, a existência de um quadro de funcionários estatutários em várias orquestras foi um fator positivo para a garantia da manutenção das atividades sinfônicas no país.

No entanto, é relevante analisar alguns aspectos da seleção nas orquestras que têm seus músicos contratados como estatutários. Também é importante ressaltar que nem todos os itens analisados adiante são adotados em orquestras que têm esse tipo de vínculo empregatício. Observando-se os editais de concurso para preenchimento de vagas para a Orquestra do Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Brasília, há pontos que podem ser considerados restritivos, não somente para a seleção de estrangeiros, mas também para brasileiros que não atendam a algumas das exigências. Em matéria⁴⁵⁴ de 29 de outubro de 2013, da *Agência Brasília*, portal de notícias do Distrito Federal, um projeto de lei reestrutura a carreira dos músicos da orquestra de Brasília, com itens que preveem reajuste salarial e abertura de novas vagas. Nessa matéria, já

administração pública (como, por exemplo, aceitar propina ou usar o cargo para seu próprio benefício), abandono de emprego por período maior que 30 dias, porém esse deverá passar por um processo administrativo, com amplo direito de defesa, cabendo antes medidas punitivas como advertências.

⁴⁵⁴ <http://www.df.gov.br/noticias/item/9939-gdf-reestrutura-carreiras-de-m%C3%BAsicos-da-orquestra-sinf%C3%B4nica-e-de-servidores-de-atividades-culturais.html> (acessado em 20 de fevereiro de 2014).

podemos notar que as negociações com o Executivo do Distrito Federal foram longas. A orquestra teve de aguardar por 15 anos o reajuste salarial e demais medidas propostas, além de abrir concursos públicos para obter vagas existentes. Esta medida, entretanto, não deveria estar condicionada à autorização do poder executivo, evitando a necessidade de enfrentar duradouras negociações, as quais afetam diretamente a qualidade das atividades artísticas do grupo. Segundo as palavras do governador Agnelo Queiroz: “Estamos dando uma nova dimensão para essas carreiras, com a valorização dos seus trabalhos e do seu crescimento. Nosso objetivo é fortalecer e consolidar a Orquestra como a melhor do Brasil”. Essa intenção exposta pelo Governador, pelo que ocorreu, evidencia uma visão simplista a respeito do modo pelo qual se constrói uma orquestra de alto nível.

No edital⁴⁵⁵ do concurso público para essa orquestra, autorizado em 27 de setembro e realizado em 2014, constam de itens restritivos, como: 2.1.3; 3.2; 3.3. A seguir, expomos seus dizeres e comentários.

2.1.3 REQUISITO: diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso de graduação em nível superior, expedido por instituição de ensino superior reconhecida pelo Ministério da Educação.

Essa cláusula já barraria muitos candidatos que poderiam apresentar boa formação e boa *performance* durante as provas, mas que ainda não teriam concluído o ensino médio ou que tivessem realizado o curso superior em instituições aqui reconhecidas. Deve-se observar que há boas escolas, por exemplo, na Alemanha, que não têm seus cursos e diplomas reconhecidos pelo MEC.

3.2 Ter nacionalidade brasileira ou portuguesa e, em caso de nacionalidade portuguesa (...)

⁴⁵⁵ <http://www.iades.com.br/inscricao/upload/98/20140204105733865.pdf> (acessado em 10 de abril de 2014).

Esta cláusula limita sobremaneira a possibilidade de se contratarem profissionais altamente qualificados de países estrangeiros, como da Rússia, da Alemanha ou dos Estados Unidos. É importante relatar que Portugal não tem tradição na formação instrumental erudita.

3.3 Ter idade mínima de 18 (dezoito) anos completos, na data de posse.

Essa cláusula, por si só, é paradoxal⁴⁵⁶, pois não seria possível para alguém, nessa idade, já ter concluído um curso superior. Também poderia barrar músicos jovens já capacitados. Todos os artigos acima citados constam da Lei nº 8666/93.⁴⁵⁷

Pode-se concluir que esses itens, constantes do edital, limitam a incorporação de músicos altamente qualificados. Um exemplo, que englobaria esses três itens, seria a realização da prova e a contratação do contrabaixista Edkison Ruiz, pela Filarmônica de Berlim, que tinha à época 17 anos, é venezuelano e não tinha curso superior. Assim, embora esse tipo de elaboração de editais para concursos para orquestras seja legal, entretanto, revela-se desatualizado e desarticulado à prática exercida em grandes instituições sinfônicas.

Como consequência, muitas vezes, aprova-se um candidato à vaga em orquestra pública, mesmo que haja dúvida a respeito de sua competência. Isso ocorre devido ao receio pela demora para a posterior abertura de vaga, o que depende da vontade do ocupante do cargo executivo responsável.

⁴⁵⁶ O autor dessa tese foi contratado pela Osesp quando ainda tinha 16 anos, cursando o último ano do ensino médio.

⁴⁵⁷ A Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993, regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências.

Considerando, ainda, a prática de realização de concursos públicos, cria-se um “cadastro reserva” para utilizá-lo, caso um dos aprovados decida não assumir o cargo. A efetivação da contratação pode demorar até dois anos, sendo que esse prazo pode ser prorrogado por mais dois anos. O candidato aprovado inicia seu trabalho em estágio probatório. Se passar sem contestação, é provável que dificilmente seja demitido. Esse aspecto de estabilidade no cargo é prejudicial para a qualidade da orquestra, pois caso o profissional não se encontre mais técnica ou fisicamente em forma, por exemplo, a demissão é bastante dificultada, pois é necessária a abertura de um processo administrativo⁴⁵⁸.

Em muitas orquestras do exterior e em algumas brasileiras, uma vaga pode ficar sem ser preenchida por vários anos. Foi assim, por exemplo, o que aconteceu para o preenchimento das vagas dos Principais de Flauta e de Clarinete nas orquestras Sinfônica de Boston e na Filarmônica de Nova York. Na Osesp, as vagas de Principal Violoncelo e de Principal de Viola estão abertas há mais de dez anos, sem candidatos aprovados nas últimas provas, pois a decisão dos regentes titulares e da maior parte dos demais membros da banca envolvidos foi a de contratar apenas quando não restar dúvidas sobre a qualidade do candidato.

Retornando ao assunto sobre as Organizações Sociais, o primeiro estado a adotar esse modelo de gestão foi o Ceará, que tinha como governador Tasso Jereissati⁴⁵⁹, que criou o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em 1999. Em São Paulo, estado governado

⁴⁵⁸ O servidor público estável somente perde seu cargo, ou seja, é demitido, se cometer crimes contra a administração pública, como aceitar propina ou utilizar o cargo para benefício próprio, ou se abandonar o trabalho por um período superior a 30 dias. Caso tenha sido aberto um processo administrativo contra o servidor suspeito, esse será conduzido por uma comissão formada por outros servidores e terá direito à ampla defesa. Em alguns casos, inclusive, pode antes receber somente uma advertência.

⁴⁵⁹ Político filiado ao PSDB.

por Mário Covas⁴⁶⁰, iniciou-se, na esteira das primeiras experiências acima mencionadas, a busca por alterações na legislação estadual que permitissem parcerias entre o governo e organizações classificadas como do "Terceiro Setor", por meio da edição da Lei Complementar nº 846/98 (regulamentada pelo Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998), pelo Vice-Governador Geraldo Alckmin Filho, governador em exercício do cargo. Houve uma grande polêmica, pois essa lei seria exclusiva para a área da saúde, entretanto, o então deputado estadual, Marcos Mendonça, por meio de uma emenda, incluiu a cultura antes desse projeto de lei ser aprovado. A oposição, bem como deputados do mesmo partido, reagiu tentando anular a inclusão dessa emenda proposta, conforme reportagem da *Folha de São Paulo* do dia 30 de maio de 1998:

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) pode ser a primeira instituição cultural a se tornar organização social (OS), administrada por empresa provada sem fins lucrativos (...). A proposta é de Marcos Mendonça, deputado estadual (PSDB), ex-secretário da Cultura e autor da emenda polêmica que incluiu a cultura num projeto de lei inicialmente destinado à criação de OSs na área da saúde. (...) A emenda foi aprovada pela Assembleia Legislativa (...) por 51 votos contra 22, e é alvo de críticas tanto em relação ao conteúdo quanto aos procedimentos da aprovação (...) a emenda foi rejeitada pelo relator do projeto, deputado Milton Flávio (PSDB), por conter um "vício de origem" (...) A oposição também é contra a aprovação da emenda. O deputado César Callegari (PSB) diz que a criação de organizações sociais para a cultura é "uma forma disfarçada de privatização". "Isso é um verdadeiro atentado com consequências gravíssimas, na medida em que instituições como o Arquivo do Estado, a Pinacoteca e a Fundação Padre Anchieta, por exemplo, passaram a ser presididas pela lógica da captação de recursos", afirmou. (...) Marcos Mendonça rebate as críticas dizendo que essa é uma "visão atrasada sobre a questão, posição de deputados do PT, PSB e PC do B, que acham que a cultura deve pertencer ao Estado". "Acho que isso vai ser uma revolução na área cultural em São Paulo e no Brasil. O Estado deixa de ser executor das políticas para ser o proponente", afirmou. Segundo ele, os corpos estáveis, como orquestras, e os museus seriam os principais beneficiados.

Em outra reportagem da *Folha de São Paulo*, de 5 de junho daquele mesmo ano, o maestro John Neschling defende que a Osesp

⁴⁶⁰ Político filiado ao PSDB.

passe a ser gerida por uma OS e expõe suas razões para isso em entrevista a João Batista Natali:

Folha – O ex-secretário da Cultura, Marcos Mendonça, disse ser “uma questão de sobrevivência” para a Osesp sua transformação em organização social.

John Neschling – O que está em jogo: não eximir o Estado de toda a responsabilidade em questões de cultura. Como organização social, a orquestra pode funcionar com suas características, sem ser uma peça da burocracia do Estado.

Folha – E como fundação?

Neschling – não haveria diferença, desde que o Estado se comprometa a manter a orquestra. A organização social não é uma “maracutaia” para que o Estado não tenha mais responsabilidade alguma, repito. Não se trata de passar a orquestra para a iniciativa privada, o que seria um desastre.

Folha – Mas com seu novo estatuto, o apoio da iniciativa privada à Osesp poderá aumentar?

Neschling – A rigor, não. Apenas se, com a organização social, vier uma nova legislação que aumente o abatimento do Imposto de Renda em doações. A organização social não vai aumentar a parte da iniciativa privada. Mas ela já é importante porque permitirá à orquestra funcionar melhor em termos burocráticos.

Folha –Explique melhor.

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 dos ingressos fique com a orquestra, receber o lucro do aluguel da sala Júlio Prestes. É muita coisa!

Havia um receio no meio artístico e político de que, com a criação das organizações sociais, o Estado encontraria uma forma de fugir às suas obrigações de dar suporte financeiro às orquestras e aos museus, por exemplo, deixando esse tipo de instituição à mercê da iniciativa privada, num país onde a história das orquestras deixa claro que é necessário o apoio do Estado para a manutenção de atividades que têm caráter permanente. Na mesma reportagem da *Folha de São Paulo* acima citada, o então diretor do MIS (Museu da Imagem e do Som), Marcos Santilli, mostra-se inseguro sobre o futuro de algumas instituições incluídas no modelo de OS:

Eu acho que a empresa só vai participar do que interessa a ela, o que não significa necessariamente que isso será do interesse do cidadão. Vai patrocinar o que é consagrado, o Rodin, o Picasso, que todo mundo acha lindo, enfrenta fila, paga e ninguém critica.

Outro crítico das OSs, na mesma reportagem, foi o ex-diretor da Embrafilme e da Cinemateca Nacional, Carlos Augusto Calil:

Para ele, essa "privatização" (...) se inevitável, deveria ser ao menos "um processo lento, cuidadoso e acompanhado de uma discussão com a sociedade" (...) aponta a "fragilidade" da proposta, devido às incertezas do repasse de verbas do setor público para as organizações sociais. "Se fosse na Alemanha, França ou Suíça, eu acreditaria, porque nesses países o orçamento é levado à sério"

A discussão sobre a viabilidade das organizações na área cultural é muito ampla e, por ser algo novo, deixou os envolvidos na administração dessa área com muitas incertezas. Outros, favoráveis, apontam um horizonte mais promissor. Dando continuidade à discussão da reportagem acima, dois políticos ligados à área da cultura expõem sua avaliação sobre as organizações sociais:

"No Brasil, o mercado não existe. Tudo é armado pelo Estado. Uma excursão para a Osesp, por exemplo, inclui licitação de passagens, transporte, hotel, é uma burocracia que impede o desenvolvimento. Com esse mecanismo da organização social, isso se resolve", afirma Mendonça.

O deputado César Callegari⁴⁶¹, contudo, discorda de Mendonça, para quem:

Sua concepção do papel do Estado é completamente equivocada. Se ele não foi capaz de resolver os problemas, como deveria ter sido, é uma questão de capacidade de gerenciamento e não um problema intrínseco do Estado. Se não estava funcionando, é que quem administra é incompetente.

A discussão sobre as organizações sociais ainda contaminou o meio cultural, da saúde e mesmo, no meio acadêmico, anos depois

⁴⁶¹ César Callegari foi Secretário Adjunto de Cultura no Governo de Orestes Quécia.

de sua implantação. Todavia, após alguns anos, foi possível auferir dados objetivos que justificassem a adoção desse modelo.

Em artigo no *Estado de São Paulo*, de 29 de janeiro de 2011, intitulada “Melhoria nos serviços públicos depende do STF” são expostos dados que vêm a comprovar maior eficiência em hospitais geridos por OS:

Na área da saúde, aferição do Banco Mundial mostra que os hospitais geridos por OS oferecem entre 35% e 61% mais admissões por leito e redução na taxa de mortalidade em comparação com hospitais sob a gestão direta do poder público. O modelo permitiu também que usuários do sistema público sejam atendidos em instituições geridas por entidades de excelência, como os hospitais Sírio-Libanês, Albert Einstein e a Fundação Faculdade de Medicina da USP.

Entre os autores desse artigo estão Marco Antonio Raupp e Jacob Palis Juniors, respectivamente presidentes da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência e da Academia Brasileira de Ciência, que alertavam para o perigo da interrupção do que chamam de “solução inovadora”, as OSs, pois o STF iria julgar uma ADI⁴⁶² movida pelo PT e pelo PDT, onde questionavam a Lei 9.637/98, que dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, entre outras. Os requerentes alegam que essa lei promove “profundas modificações no ordenamento institucional da administração pública brasileira”, que se trata de “processo de privatização dos aparatos públicos” e que “a contratação de pessoal também seria discricionária porquanto feita sem a prévia realização de concurso público, em violação aos princípios da impessoalidade, da eficiência e da isonomia”, “tudo mediante um modelo mal acabado de transferência de responsabilidades públicas a entes privados”, entre outras alegações.

⁴⁶² Ação Direta de Inconstitucionalidade.

Nesse mesmo artigo acima citado, Raupp e Palis Junior defendem o modelo OS para o meio acadêmico:

No campo da ciência e tecnologia, a legislação das OS permitiu a consolidação e o aprimoramento de instituições de ponta, que têm contribuído para a geração, aplicação e divulgação de conhecimentos de grande valor científico e social, como o Instituto de Matemática Pura e Aplicada, a Associação Brasileira de Tecnologia de Luz Síncrotron e o Centro de Gestão e Estudos Estratégicos.

O físico Rogério Cezar de Cerqueira Leite, em coluna intitulada "Quem tem medo da organização social?", da *Folha de São Paulo* de 14 de fevereiro de 2003, faz uma avaliação e também defende o papel das organizações sociais e sua expansão no meio acadêmico:

Pidocchio fai pidocchio. Não há princípio mais amplo. E, em seu formato mais corriqueiro, "mediocridade gera mediocridade", essa norma foi, no Brasil, comprovada à exaustão, nos mais diversos ambientes. Todavia sua nefasta manifestação se torna catastrófica, sobretudo no meio acadêmico. E a razão é muito simples. Em universidades de qualidade e instituições de pesquisa, imperam como valores absolutos a qualidade, o talento e a produção intelectual. Como consequência, vários mecanismos corporativistas se desenvolvem como meio de sobrevivência da mediocridade. Ora, ao menos em sua maioria, o medíocre é humano e conseqüentemente tentará eliminar seu inimigo declarado, o intelectual de talento.(...) Universidades e institutos de pesquisa dos EUA descobriram alguns mecanismos profiláticos que permitiriam resistir ao avanço e à proliferação da mediocridade.(...) Na universidade americana, o "tenure", uma estabilidade parcial, só é obtido na última posição da carreira, a de professor titular. Em institutos de pesquisa e nas demais posições da universidade, só o talento e a produção intelectual asseguram a estabilidade. (...) Para derrotar as ameaças da mediocridade corporativizada, foi finalmente encontrada no Brasil uma fórmula institucional que, embora bem-sucedida em alguns institutos de pesquisa, ainda não foi experimentada em universidades. É o que se chama organização social (OS). (...) Portanto, a maioria dos pesquisadores, mesmo os talentosos, desvia-se para atribuições de rotina ou simplesmente deixa passar o tempo. Esse nefasto aspecto da condição humana é favorecido e estimulado pela vitaliciedade, pela estabilidade. É claro que forças antagônicas a essa tendência, como ambição, autoestima etc., atuam positivamente. Mas é inquestionável o fato de que a estabilidade é um prejuízo para a atividade de pesquisa, pois, além do mais, frequentemente se associa ao corporativismo. (...) A organização social é, pois, o melhor remédio contra o corporativismo e contra a mediocridade militante, que se tornam irremovíveis, intocáveis, em instituições estatais de pesquisa. Não é de espantar que, em qualquer oportunidade, surjam tentativas retrógradas de aniquilamento das organizações sociais. E o momento é agora, quando um governo ideologicamente propenso à proteção do trabalhador se revela inexperiente, para dizer o menos, inepto nas questões relativas à ciência e à tecnologia.

No artigo acima, o físico brasileiro faz uma crítica aos vários aspectos do funcionamento e ao modelo de contratação dos docentes e pesquisadores das universidades públicas no Brasil, meio que conhece bem, pois foi professor de diferentes centros de ensino e de pesquisa e Professor Emérito da Unicamp. Propõe o modelo das organizações sociais para administrar os centros de pesquisa públicos brasileiros. Coincidentemente, em agosto de 2014, um matemático brasileiro, Artur Avila, de 35 anos, recebeu a medalha Fields⁴⁶³. Avila é pesquisador do Impa (Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada). Em matéria da *Folha de São Paulo*, de 13 de agosto de 2014, o repórter Fernando Tadeu Moraes descreve a importância do instituto, ao qual Avila é ligado, bem como as características administrativas desse instituto:

Em um ranking para medir o impacto da produção de institutos de pesquisa brasileiros feito recentemente pela Universidade de Leiden (Holanda), o Impa ficou em primeiro lugar. Quase 13% dos artigos do instituto entre 2003 e 2012 foram de alto impacto. (...) Ele se destaca por ser pouco burocrático e muito seletivo (...) a seleção de pós-graduandos e pesquisadores é extremamente difícil. O que possibilita esse modelo é o regime de organização social, adotado pela instituição em 2001. Na prática, o Impa deixou de ser público para tornar-se uma instituição privada contratada pelo governo federal. Isso dá agilidade na contratação de pesquisadores, principalmente estrangeiros. Nos concursos, não existe a exigência de que os candidatos saibam falar português. Dos 50 pesquisadores da instituição, 19 são de fora do Brasil. Entre os alunos de pós-graduação, 40% são estrangeiros. (...) no último concurso para o pós-doutorado de excelência, havia pouco mais de cem candidatos para duas vagas – só 10% brasileiros.

O maestro Neschling lutava para que a Osesp pudesse contar com um mínimo grau de estabilidade e independência política, assim

⁴⁶³ A Medalha Fields é um prêmio quadrienal, atribuído pela União Internacional de Matemática (IMU), no decurso do Congresso Internacional de Matemáticos (IMC), concedido a no máximo quatro matemáticos. A condecoração foi criada com o legado do matemático canadense John Charles Fields, em 1936. No continente Americano, é geralmente considerada como a maior distinção no ramo da matemática, considerada como um *Nobel de Matemática*. http://pt.wikipedia.org/wiki/Medalha_Fields (acessado em 20 de agosto de 2014).

como para ter flexibilidade necessária, demandada pela estrutura de um grupo sinfônico moderno. Em suma, havia grande preocupação em institucionalizar a orquestra. Naquele momento, a transformação da Osesp em organização social era uma questão prioritária:

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 celetista, 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 (...). 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, um 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.⁴⁶⁴

Marcos Mendonça, agora presidente da Fundação Padre Anchieta, mas, à época, secretário da Cultura que capitaneou o processo de reestruturação da Osesp, faz um relato de sua impressão sobre aquele período:

⁴⁶⁴ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo". Entrevista com John Neschling (Sujeito 4), 22-23.

MM: Exatamente, em 1998, a temporada começou no Theatro São Pedro, inauguramos em março,

AM: E como o senhor vê o processo desde então, agora... houve muitas audições....

MM: 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.

AM: Superou a expectativa?

MM: 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. (...) 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 orgulho de ter feito. E eu acho que em paralelo a gente conseguiu fazer, a gente conseguiu estabelecer uma política para a música (...) E um dos projetos que eu fiz e 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."⁴⁶⁵

Em 2005, a Osesp se tornou uma organização social. Foram vários estágios desde o início de sua reestruturação em 1997. Em todo o momento, a qualidade se tornou o grande mote de uma empreitada que envolveu, num primeiro momento, o maestro, os músicos e o governo, e, no momento seguinte, conquistou a admiração e o apoio da sociedade.

⁴⁶⁵ Ibid., Entrevista com Marcos Mendonça (Sujeito 8), 9;13.

Com a assinatura do contrato de gestão entre a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e a Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, dá-se início a uma experiência em administrar uma instituição pública com grande autonomia, o que possibilitou, como veremos nos próximos capítulos, um substancial crescimento orçamentário, especialmente por meio de patrocínios, de doações e de vendas de assinaturas. O modelo das organizações sociais se tornou, então, uma espécie de fórmula para o desenvolvimento das orquestras sinfônicas.

CAPÍTULO IV

A QUALIFICAÇÃO DE ORQUESTRAS SINFÔNICAS

Neste capítulo serão tratados dois aspectos importantes que também constituem o quesito “qualificação de orquestras sinfônicas”, os quais, conforme se entende, dizem do modo pelo qual as orquestras são avaliadas e do processo de formação de músicos.

Em capítulos anteriores foi apresentada a trajetória do desenvolvimento da música erudita no Brasil, em particular no universo da orquestra sinfônica. E, também, foi trazido o modo pelo qual essas orquestras vieram se organizando durante o período pós-redemocratização do país.

Já durante a redemocratização e vindo junto com o processo de globalização, houve uma busca por qualidade de serviços e produtos. Nessa direção passou a ser exigida certificação de qualidade dos produtos fabricados por indústrias brasileiras e alguns serviços passaram a ser avaliados, como o caso da educação.

No contexto das orquestras sinfônicas houve um progresso tanto quantitativo quanto qualitativo, em especial no período específico abordado neste trabalho, ou seja, do início dos anos de 1980 até os dias atuais, no ano de 2014. O crescimento do número de orquestras sinfônicas foi acompanhado pelo surgimento de instituições de ensino, como escolas de música, conservatórios e departamentos de música nas principais universidades e pela criação de vários festivais de música e elaboração e respectiva implementação de projetos sócio-pedagógicos.

É comum a opinião de que o desenvolvimento da orquestra é mais facilmente avaliado em termos quantitativos, uma vez que estes se tornam mais simples de serem demonstrados, em comparação à avaliação qualitativa.

Modos de avaliarem-se orquestras

Para efetuar uma avaliação quantitativa pode-se lançar mão dos números que evidenciam os índices de melhora. Assim, por exemplo, em termos de novas orquestras sinfônicas ou filarmônicas, estas podem ser avaliadas pelo seu orçamento, número de concertos de temporada, bem como, pelos seus aspectos didáticos, número de funcionários técnico-administrativos, quantidade de CDs gravados e de turnês efetuadas. Os orçamentos destinados às orquestras evidenciam crescimento por causa dos valores disponíveis pelas secretarias de cultura e daqueles provenientes do patrocínio privado. Estes tendem a ser mais elevados, especialmente em decorrência da criação de leis de incentivo fiscal. Do ponto de vista de instituições de ensino que orbitam e dão suporte às atividades das orquestras, é evidenciado o surgimento de novas escolas, avaliando-se o número de alunos atendidos e de cursos ofertados.

Sendo o tema desta investigação *O contexto histórico/político da música sinfônica no Brasil* é importante analisar em que contexto, nacional e internacional, são avaliadas as orquestras brasileiras. Essa avaliação requer mais do que dados quantitativos; solicita um estudo qualitativo.

Avaliar a qualidade é um processo complexo. Como já exposto, no período estudado vive-se no ambiente da globalização, o que torna importante analisar a qualidade visada, tanto em termos nacionais, quanto internacionais. Desse modo, neste trabalho, a avaliação das orquestras sinfônicas brasileiras será focada em ambos os contextos.

Para tanto, é apropriado eleger itens que nos auxiliem qualificar uma orquestra, de modo que se possa concebê-la para além dos padrões estritamente nacionais. É importante que sejam consideradas segundo aspectos relevantes que as coloquem, ou não, como sendo de nível *internacional* ou, como denominado em inglês, uma orquestra *world class*. Entretanto, da qualidade também faz parte a quantidade, donde ser importante elencar itens de caráter quantitativo que compõem essa avaliação.

Na literatura específica estudada, foram encontradas poucas informações a respeito dessa avaliação, o que solicitou uma incursão pelos diferentes artigos e documentos e, também, análise de programas e atividades de orquestras.

Henry Swoboda expõe o cenário das orquestras norte-americanas, em seu livro *O Mundo da Orquestra Sinfônica*, mostrando a evolução delas de acordo com o número de semanas que duravam as temporadas de seus concertos, entre outros aspectos. Nesse livro há uma entrevista datada de 1967, concedida ao Prof. Wallace Woodworth pelo compositor Walter Piston, afirmando:

Estivemos conversando sobre [sic] Boston e a Sinfônica de Boston. Talvez fosse interessante alargar o campo e considerar todos os Estados Unidos. Acho que os livros de música orquestral americana tendem a classificar as orquestras como A, B ou C. Digamos que haja seis, oito ou dez orquestras classe A, como a Filarmônica de Nova Iorque, a Orquestra de Chicago e as orquestras de Filadélfia, Boston e Cleveland. Em parte esta classificação se baseia nos salários pagos aos músicos, em parte, no número de concertos dados e em parte no número de semanas por ano em que os músicos estão empregados. Tomemos a Sinfônica de Boston, por exemplo: seus músicos tocam quarenta e sete semanas do ano. Isto é quase um tempo integral, com pouco tempo de sobra fora de seus deveres com a Sinfônica de Boston para os concertos de música de câmara, para o ensino privado e no Conservatório (...) e é característico das orquestras classe A. Não são apenas classe A na execução e na sua habilidade, mas também nos empregos e salários.⁴⁶⁶

Assim, compreendendo o que esse autor afirma, para que seja realizado um processo de avaliação, há que se ver se a orquestra atendeu a certas demandas básicas, como, por exemplo, ter como integrantes músicos selecionados e de alto nível técnico-artístico, bem assalariados, ter uma programação de longa temporada e com participação de solistas e maestros de destaque, ter realizado turnês internacionais e gravações, e, ainda, se possui uma sede que atenda às demandas de ensaios e apresentações, assim como para sua administração. Busca-se, para além desses aspectos objetivos, uma avaliação qualitativa que solicita uma análise a respeito de a orquestra apresentar uma identidade sonora particular, ou seja, algo que a diferencie de outros grandes grupos sinfônicos. De acordo com Alan Fletcher, presidente e executivo-chefe do *Aspen Music Festival and School*, ao discorrer recentemente sobre a crise na Orquestra de Minnesota, define uma orquestra de nível internacional como:

Uma orquestra "world-class" tem um caráter autêntico. Ela não soa como qualquer outra. Se peritos ouvirem gravações e lhes for perguntado o nome da orquestra que está tocando, eles em geral vão responder corretamente. O tipo de som distinto vem dos músicos que confiam e compreendem o maestro, e vice-versa. Não há grande orquestra sem o sentimento de comunidade sobre o palco. Leva-se tempo para desenvolver um caráter e

⁴⁶⁶ Swoboda, *O Mundo da Orquestra Sinfônica*, 19-20.

som distintos. Uma orquestra é mais do que uma coleção de músicos muito bem treinados; ela desenvolve uma coesão com o tempo.⁴⁶⁷

A *Gramophone*⁴⁶⁸ estabeleceu um *ranking*⁴⁶⁹ para eleger as 20 melhores orquestras do mundo. Em seu artigo são descritas algumas características básicas para uma orquestra vir a integrar esse seleto grupo. Aponta como significativo o nível dos concertos, a produção de gravações, as contribuições para as comunidades local e nacional e a habilidade de manter um *status* icônico num ambiente crescentemente competitivo em que vivemos na atualidade.

Dentre críticas e comentários expostos nesse painel, é dado destaque à sonoridade e tradição da Orquestra de Cleveland, elencada na 7ª posição daquele *ranking*. É afirmado:

No refinamento da sonoridade, afinação impecável, tenacidade de *ensemble* e o som transparente e acalorado, a Orquestra de Cleveland é a Concertgebouw e a Filarmônica de Viena praticamente fundidas. É a famosa orquestra 'europeia' dos Estados Unidos (...) continua produzindo regularmente seu som que é sua marca registrada e que é difícil de não se amar.⁴⁷⁰

Emanuel Ax⁴⁷¹, um dos comentadores das características de orquestras elencadas pelo painel da *Gramophone*, refere-se à

⁴⁶⁷<http://www.orchestratorexcellence.org/world-class-orchestra/> (acessado em 19 de maio de 2014). Nessa matéria intitulada *The world's greatest orchestras*, de 2008, a revista britânica convidou 11 críticos de vários países para que elaborassem um ranking das 20 melhores orquestras do mundo, com base nos julgamentos efetuados pelos críticos: Rob Cowan, James Inverne, James Jolly (todos da *Gramophone*, Reino Unido), Alex Ross (da *New Yorker*, EUA), Mark Swed (*Los Angeles Times*, EUA), Wilhelm Sinkovicz (*Die Presse*, Áustria), Renaud Machart (*Le Monde*, França), Manuel Brug (*Die Welt*, Alemanha), Thiemo Wind (*De Telegraaf*, Holanda), Zhou Yingjuan (*Gramophone*, China) and Soyeon Nam (*Gramophone*, Coreia do Sul)

⁴⁶⁸*Gramophone* é uma revista britânica especializada em música erudita.

⁴⁶⁹ <http://www.gramophone.co.uk/editorial/the-world%E2%80%99s-greatest-orchestras> (acessado em 17 de abril de 2014).

⁴⁷⁰ Mark Swed é crítico do jornal norte-americano *Los Angeles Times*.

⁴⁷¹ Pianista nascido em Lviv, atualmente parte da Ucrânia. Emigrou para o Canadá após a II Guerra Mundial e posteriormente se tornou cidadão norte-americano.

influência do maestro na construção da sonoridade de uma orquestra, quando ao se referir à Orquestra Sinfônica de Chicago, afirma que a vê

como uma orquestra que tem uma sonoridade cintilante e metálica que a torna famosa por isso. Alguns a criticam por faltar no equilíbrio [de volume, NA.⁴⁷²] por causa desse brilho, mas acredito que a orquestra responde à demanda. Quando Solti estava regendo eles, ele encorajava para que produzissem aquele som brilhante, enquanto que quando eu os ouvi sob a batuta de Baremboim eles produziram uma sonoridade europeia fantasticamente rica e com profundidade.

É importante, entretanto, destacar que no meio musical há profissionais pouco simpáticos à ideia de fazer-se uma avaliação nesse estilo classificatório. Assim, por exemplo, temos o maestro Bernard Haitink que afirma :

Após um ensaio com a Concertgebouw outro dia, eu lhes disse: "Sim, vocês realmente são a melhor orquestra do mundo....junto com a Sinfônica de Chicago". Ele pensa que devemos considerar tal lista com um pouco de desconfiança: "Nós não estamos nas Olimpíadas"⁴⁷³.

Nessa matéria complexa da *Gramophone*, em um dos comentários sobre cada orquestra selecionada entre as desse *ranking*, quando apontadas as qualidades da orquestra Dresden Staatskapelle avaliada em 10º lugar nessa lista, seu maestro, o violinista Nikolaj Znaider diz:

Esta é uma orquestra entre poucas com seu próprio e distinto som, (...) imediatamente reconhecível. Isso tem a ver com a tradição da orquestra, que de alguma maneira viveu isolada durante a Guerra Fria (...). É uma orquestra que tem um som que não existe mais em qualquer outro lugar (...) eu o definiria como um som escuro, com uma qualidade com toques de madeira, ou nuanças de madeira⁴⁷⁴.

Possui uma importante carreira como solista, com extensa discografia. Atualmente é professor na *Juilliard School of Music*, em Nova York.

⁴⁷² NA está sendo usado para fazer referência de que a observação é do autor deste trabalho.

⁴⁷³ <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=27518> (acessado em 24 de abril de 2014).

⁴⁷⁴ Esses termos em geral são utilizados para definir aromas de vinhos, que o autor deste trabalho entendeu ser mais preciso para traduzir o que o original dizia, ou seja, "wooden quality".

Outro conjunto sinfônico que conseguiu assegurar uma avaliação em 15º lugar pelos críticos selecionados pela *Gramophone* foi a Orquestra Nacional da Rússia, fundada em 1990. Conta com liderança de um aclamado solista, o pianista russo Mikhail Pletnev, que soube expor internacionalmente esse grupo de selecionados músicos. Esse é um caso exemplar da importância de um grande nome que assume a liderança musical da orquestra e que se vale de seus contatos e projeção no cenário internacional para celebrar, em especial, contratos de gravação com importantes selos⁴⁷⁵.

Apesar da ausência de critérios prévios para esse *ranking* em que vários críticos apontam a tradição da orquestra, ou seja, um longo histórico de boas realizações que podem compreender um período de mais de 170 anos, como a Filarmônica de Nova York⁴⁷⁶, há exceções que mostram não ser essencial essa característica. É o caso da Orquestra do Festival de Budapeste, avaliada nessa matéria como a 9ª colocada, fundada somente em 1983.

Entretanto a tradição é considerada característica importante na avaliação de orquestra. Fergus McWilliam, ao mencionar as qualidades da Filarmônica de Berlim, no caso a orquestra avaliada em 2º lugar no *ranking*, afirma:

Eu sou membro da orquestra há 23 anos sob a direção de três maestros (Karajan, Abbado e Rattle), e durante esse tempo nós mudamos e desenvolvemos. (...) penso que em uma instituição que se orgulha de sua tradição é necessário estar atento ao fato de que a tradição é um processo dinâmico. A tradição em *performance* não deve ser mumificada, como um inseto contido num pedaço de âmbar ou exibido atrás de um vidro no museu, mas é algo vivo. ⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Essa orquestra realizou mais de 60 gravações com a Deutsche Grammophon e com a Pentatone, segundo a revista *Gramophone*.

⁴⁷⁶ A Filarmônica de Nova York foi fundada em 1872.

⁴⁷⁷ <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=27518> (acessado em 24 de abril de 2014).

Um importante fator para aprimoramento sonoro de uma orquestra vem a ser o local onde o grupo ensaia e se apresenta. Em alguns casos existe a combinação estética com a vantagem acústica. Em um caso específico mencionado nessa matéria da *Gramophone*, é citado o exemplo da Filarmônica de Los Angeles, quando o maestro Leonard Slatkin⁴⁷⁸, descreve sobre o significado de essa orquestra ter ganhado uma nova casa:

A nova sala de concertos é um fator vital de sucesso deles. Você não pode ser verdadeiramente uma grande orquestra sem que tenha um teatro que lhe forneça um ambiente que seja único, seja no repertório escolhido para tocar ou no tipo de sonoridade que você cria. Esse teatro talvez não agrade a todos os gostos, mas na verdade o Disney Hall tem dado a essa orquestra uma chance real de resplandecer, ou florescer.

Alguns teatros tornaram-se atração turística, como no caso do *Philharmonie* de Berlim, o *Concertgebouw* de Amsterdã, o *Musikverein* de Viena ou o Teatro Colón, de Buenos Aires, tanto por suas qualidades acústicas, como por razões históricas, estéticas e de valor arquitetônico.

A respeito do famoso Concertgebouw, de Amsterdã, o percussionista Gustavo Gimeno coloca em relevância suas qualidades acústicas, afirmando: "A sala de concerto define nosso jeito de tocar (...) muitas vezes não parece que você esteja ouvindo música absolutamente... sinto como se estivesse sonhando"⁴⁷⁹. Nessa mesma matéria é citada a fala de Haitink que assim se refere a respeito das características dessa orquestra e sua sala de concertos:

a sala é o melhor instrumento que a orquestra abriga", complementado pelo autor da matéria que diz que "Ao lado da beleza de sua dimensão neoclássica, ela [a sala] tem um eco [ressonância] de 2.2 segundos – o Santo Graal dos ecos, perfeito para acomodar as longas linhas [musicais] dos românticos tardios, de Mahler e Bruckner, que muitos maestros de orquestra têm buscado.

⁴⁷⁸ Principal Regente Convidado da Filarmônica de Los Angeles entre os anos de 2005 e 2007.

⁴⁷⁹ <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=27518> (acessado em 24 de abril de 2014).

Em relação à remuneração dos músicos de uma orquestra, considerada como fator essencial para sua projeção internacional, é preciso levar em conta que o salário nominal muitas vezes não corresponde ao nível artístico alcançado por determinado grupo sinfônico. É relevante citar o exemplo das orquestras russas que, durante o regime soviético percebiam salários modestos para os padrões internacionais, especialmente quando convertidos em dólar. A União Soviética contava com orquestras de prestígio internacional, como a antigamente denominada Filarmônica de Leningrado⁴⁸⁰. Outros conjuntos sinfônicos pertencentes aos países então socialistas também se destacavam, como a Orquestra do Gewandhaus de Leipzig, a Dresden Staaskapelle, a Filarmônica Tcheca, a Orquestra Nacional Russa, a Orquestra do Teatro Mariinsky.

Desse modo, sete conjuntos de países então ex-socialistas que orbitavam a União Soviética ou faziam parte dela incluídas nesse *ranking* aqui analisado. Sabe-se que essa comparação não é factível se se levar em consideração tão somente salários, pois, como dito acima, o regime político, as condições econômicas e valores dessa sociedade eram específicos e não compartilhados por países de regime capitalista.

Mesmo considerando os salários internacionais de sociedades que comungam de visões políticas, econômicas e de valores semelhantes, há diferenças relevantes. Na matéria de Ivan Hewett⁴⁸¹, cuja tradução seria *Orquestras americanas são gananciosas emuito bem pagas*, expõe-se a diferença de salários entre algumas orquestras dos Estados Unidos e a Orquestra Hallé, de Manchester,

⁴⁸⁰ Que agora é denominada Filarmônica de São Petersburgo, e está avaliada na 16ª posição pela revista *Gramophone*. É a mais antiga orquestra russa, fundada em 1882.

⁴⁸¹ <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/10350252/US-orchestras-are-greedy-and-overpaid.html> (acessado em 20 de abril de 2014).

da Inglaterra. Esse autor considera ainda os custos para moradia, que também vêm a ser vantajosos para os americanos.

Na Inglaterra, de acordo com ele, naquela orquestra, os salários médios anuais pagos a um instrumentista de cordas seria em torno de £ 30.000 e os pagos para um instrumentista de mesma categoria, membro da Minnesota US\$ 108,000. Essa orquestra americana estaria em 10º lugar na ordem da lista das mais bem pagas sinfônicas nos Estados Unidos, que tem a Filarmônica de Los Angeles no topo, 8º lugar no ranking citado, com salários médios anuais projetados para US\$ 143,000⁴⁸². Comparando esses salários com os percebidos pela 1ª colocada, a Orquestra do Concertgebouw de Amsterdã, que é famosa também por oferecer baixos salários, tem-se que o salário do *tutti*, ou seja, membro não solista dessa orquestra gira em torno de US\$ 2,180 mensais, ou aproximadamente US\$ 26,400⁴⁸³ anuais, sem outras possíveis vantagens. Há que se destacar que tais valores foram conseguidos depois de um intenso *lobby* efetuado pelo maestro Mariss Jansons para reajuste salarial de 16%. É significativa a afirmação do percussionista Gustavo Gimeno a respeito de o salário, em si, não ser importante. Diz “que não confere seu salário, absolutamente”, levando ao entendimento de que este vem a ser algo menos relevante do que o valor de se pertencer à tradição daquela instituição.

É significativo considerar que muitas pessoas vão aos concertos em busca de apreciação de um produto sonoro diferenciado, não buscando apenas uma orquestra composta de excelentes músicos,

⁴⁸² Na conversão do dólar para a libra esterlina esse salário corresponde a £85,800, de acordo com os valores da conversão disponível em: <http://economia.uol.com.br/cotacoes/> (acessado em 3 de junho de 2014, quando foi conferido o valor do dólar).

⁴⁸³ Esses são dados contidos na reportagem de Igor Toronyi-Lalic. <http://www.classicalmusicguide.com/viewtopic.php?f=10&t=27518> (acessado em 24 de abril de 2014).

mas visando o resultado final do produto apresentado. Expressa, esse comportamento, que essas pessoas valorizam a *sedimentação* de um trabalho sonoro realizado por algumas gerações, que vão constituindo uma tradição da comunidade da orquestra.

Em um artigo do *New York Times* reproduzido na *Folha de São Paulo* de 30 de maio de 2011, de Daniel J. Wakin intitulado *Orquestras internacionais famosas não são que parecem*, é relatada a oferta de muitos concertos nos Estados Unidos de orquestras que, na realidade, não correspondem ao que seus nomes sugerem. O repórter dá o exemplo da Filarmônica de Dublin, que realizou 50 apresentações naquele país, a qual era quase que toda composta por estrangeiros contratados especificamente para aquela turnê. Desse modo, não representavam uma *orquestra*. Em depoimento de Jane Schumacher, diretora-executiva do Centro Etherredge de Artes Cênicas da Universidade da Carolina do Sul, em Aiken deixa clara essa afirmação, ao dizer que se recorda:

de ter ficado surpresa em 23 de janeiro de 2009, quando foi ao *backstage* antes de um concerto da Filarmônica de Dublin. "Fui lá e falei, brincando, 'alguém daqui vem de fato da Irlanda?'" Os músicos eram em sua maioria, búlgaros. Schumacher disse que ficou preocupada. "A gente sabe que corre um risco quando transmite uma impressão equivocada ao público, explicou." (..) As dificuldades econômicas de 2008 fizeram com que fosse caro contratar músicos irlandeses (...) A maioria era formada por búlgaros (...) As plateias estão sendo enganadas (...) pensam que estão comprando um ingresso para um grupo musical que possui pedigree legítimo.⁴⁸⁴

A participação de estrangeiros em uma sinfônica tem se mostrado algo mais comum nos dias de hoje, o que pode ser compreendido como um dos efeitos da globalização, que incide no barateamento nos custos dos transportes aéreos, no grande aumento da velocidade das comunicações, na revolução da informática aliada às mudanças políticas profundas de caráter

⁴⁸⁴ <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/newyorktimes/ny3005201113.htm> (acessado em 13 de junho de 2011).

geopolítico, como, por exemplo, nos antigos países membros da União Soviética e seus países satélites.

No período considerado nesta investigação, de 1984 aos dias de hoje, essas mudanças de caráter geopolítico permitiram o êxodo de muitos músicos a vários países. Com isso, houve uma melhoria na qualidade de muitas orquestras, dentre as quais do Brasil.

No Brasil, uma das orquestras pioneiras na contratação de músicos oriundos desses países foi a Orquestra de Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, portanto fora do maior eixo de produção de música sinfônica, que compreende as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. A orquestra daquela cidade paulista recebeu, em 1998, inicialmente cinco músicos provenientes da Ucrânia, Moldávia e Croácia, que se juntaram aos outros três búlgaros que haviam chegado em 1991. Um desses músicos, o clarinetista Bogdan Dragan relata:

Nasci na Ucrânia, em família de músicos (...). Na Ucrânia a formação musical é rigorosa, de modo que lá você estuda cinco anos de escola de música, depois quatro anos de colégio de música e depois no conservatório, que é a academia de música, como uma faculdade. Então você estuda 15, 16 anos para se tornar profissional (...). Estudei no Conservatório de Kyiv [Kiev] Trabalhei por muitos anos também no Teatro de Ópera. Toquei na Sinfônica de Kyiv, no Teatro Pequeno de Ópera do Balé de Kyiv. Lá existe o Teatro Grande e o Teatro Pequeno (...). A União Soviética acabou em 91 e a partir de então foi uma época muito difícil para o país [Ucrânia] E piorava a cada ano tanto política quanto economicamente. Foi uma bagunça (...). Quem sofreu mais foram os artistas e as profissões menos materialistas, incluindo cientistas. 1998 foi uma época em que os salários estavam muito atrasados. Às vezes atrasava até dois anos. No caso do nosso teatro os salários atrasaram seis meses. Foi nesse período que ocorreu o contato com o maestro Roberto Minczuk. Naquela época [1998], ele já havia chegado em Ribeirão Preto, onde a orquestra era bem amadora (...). O que sei é que antes de nós, já havia alguns búlgaros. Então ele mandou para a Ucrânia um certo Boris da Moldávia, um pequeno país perto da Ucrânia. E esse Boris foi quem, em 1998, esteve por lá procurando músicos. Parece que ele esteve na Ucrânia, na Bielo-Rússia e na Rússia, porque eles precisavam de muitos músicos (...). E pelo que entendi, alguns músicos brasileiros não queriam vir pra cá [Ribeirão Preto], por se tratar de cidade do interior, periferia, não ter outros cachês e trabalhos, o salário, não sei. Ou então ele quisesse mesmo estrangeiros. Então Boris encontrou alguns músicos em Kyiv e lhes pediu para que gravassem uma fita, as quais ele mandou pra cá. Portanto, a seleção foi feita por fita (...). Naquele ano, chegamos em sete pessoas, 6 moldavianos (sic) [moldavos] e eu, um ucraniano (...) os quais juntaram-se

a pelo menos quatro outros estrangeiros ingressos em 1991-1992 (um suíço e três búlgaros).⁴⁸⁵

O autor da monografia sobre esses estrangeiros em Ribeirão Preto, Júlio de Oliveira, afirma

(...) ainda que ganhassem pouco no Brasil, a condição que os músicos estrangeiros tinham aqui era melhor do que em seus países de origem e disso se aproveitou a diretoria, ou seja, da condição de migrar constrangidos por questões econômicas. Quanto à contribuição dos músicos estrangeiros, estes foram fundamentais para a qualificação sonora da Orquestra, pois preencheram posições-chave, sobretudo no naipe de cordas, o qual representa a "espinha dorsal" de uma orquestra. Dos seis músicos estrangeiros ingressos em 1998, cinco eram instrumentistas desse naipe.⁴⁸⁶

As orquestras em todo mundo, em diferentes proporções, estão se tornando cada vez mais cosmopolitas, mesmo as orquestras tradicionais europeias, e não somente orquestras do *novo mundo*, especialmente nas Américas, que receberam músicos principalmente oriundos da Europa em vários fluxos migratórios, mas também instituições como a Filarmônica de Berlim que, de acordo com consultas em seu *site*⁴⁸⁷ oficial, dentre seus 125 integrantes músicos, 59 deles são estrangeiros⁴⁸⁸, de 27 nacionalidades diferentes. Em 1968, o regente da Orquestra Sinfônica de Boston, Erich Leinsdorf, comentou sobre a imagem equivocada que pessoas e a própria imprensa europeia tinha da orquestra sobre a participação estrangeira naquela instituição. Afirma:

A Orquestra Sinfônica de Boston, agora no seu octagésimo sexto ano consecutivo de funcionamento, é uma orquestra americana típica. Saliento isto porque descobri, através dos anos, que os jornais europeus e até

⁴⁸⁵ Pecktor de Oliveira, Júlio César. "Músicos estrangeiros à Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto (1995-2000)". TCC em Licenciatura Plena em História, centro Universitário Barão de Mauá de Ribeirão Preto, 2009.

⁴⁸⁶ Ibid., 116.

⁴⁸⁷ <http://www.berliner-philharmoniker.de/en/> (acessado em 5 de junho de 2014).

⁴⁸⁸ Há um brasileiro, o primeiro a fazer parte desse conjunto, Luiz Felipe Coelho, que ingressou nessa orquestra em 2012. Luiz Felipe foi estudar na Alemanha por meio da bolsa de estudo recebida no Festival de Campos do Jordão, "Prêmio Eleazar de Carvalho", em 2000.

mesmo pessoas mais esclarecidas e informadas do público, ainda consideram as orquestras e companhias de ópera nos Estados Unidos, como sendo ilhas europeias em ambiente americano. Isto é uma interpretação basicamente errônea do panorama americano. Se examinarmos os componentes da Orquestra Sinfônica de Boston, encontraremos um norueguês como Knudson, um Madsen, sueco; Hansen, dinamarquês; Kahila, finlandês; Barwick, polonês; Manusevitch, russo; Panenka, tcheco-eslovaco; Krips, austríaco; Nagy, húngaro; Mazzeo, italiano; Valério, espanhol; Voisin, francês e assim por diante....e naturalmente nomes ingleses etc., perfazendo um total de 17 nacionalidades. (...) na melhor acepção da palavra, este país é uma mistura de nacionalidades, e o cosmopolitismo indicado por esses nomes é representado musicalmente pelo estilo também cosmopolita da Sinfônica de Boston. Por estilo cosmopolitano (sic) eu quero dizer um estilo que tenta fazer justiça artística no mais alto nível a uma grande variedade de músicas diferentes.⁴⁸⁹

Uma segunda experiência brasileira atual com relação à participação de estrangeiros também vindos de países do leste europeu foi em Manaus, quando em 1998 o maestro Júlio Medaglia criou a Amazonas Filarmônica. À época a orquestra contava com 44 integrantes músicos, sendo apenas 11 desses brasileiros. Os demais foram recrutados no Uruguai e na Europa oriental, com 13 originários da Belarus e 11 da Bulgária. Em entrevista concedida à João Batista Natali, na *Folha de São Paulo* de 15 de agosto de 1998, Medaglia discorre sobre as qualidades desses músicos estrangeiros:

Folha - Qual a vantagem da predominância de instrumentistas da Europa do Leste?

Medaglia – Eles têm uma excelente tradição de cordas, que permite uma clareza de sonoridade, a mão esquerda muito bem definida, cristalina. É o poder da escola russa. Há por lá excelentes músicos ganhando muito pouco e dispostos a emigrar. Trouxemos gente da Ópera de Sófia e da Sinfônica de Minsk, de onde virá o primeiro-violino, Regina Sarkisova.

Na mesma reportagem, Natali fala um pouco sobre algo comum no cenário das orquestras brasileiras, ou seja, a ainda fraca formação de músicos especialmente nas cordas:

Dando certo, a Amazonas Filarmônica, em razão da qualificação técnica de suas cordas, será uma honrosa exceção à regra que há anos empalidece a

⁴⁸⁹ Swoboda, *O Mundo da Orquestra Sinfônica*, 27.

sonoridade das orquestras brasileiras. O Brasil tem uma boa tradição em instrumentos de sopro (...) como herança das bandas que monopolizavam a vida musical desde o século 18. (...) Dos 18 violinos, só três foram recrutados em concursos nacionais. Os demais serão imigrantes (...). Pela tradição de seus países de origem, esses músicos deverão oxigenar um panorama poluído pela mediocridade e pelo acomodamento.

A participação considerável de instrumentistas estrangeiros na Osesp foi alvo de crítica, quando, por exemplo, seu então maestro titular, John Neschling, depois de ter mencionado a Orquestra Sinfônica Petrobrás, em entrevista ao Caderno B do *Jornal do Brasil*, em 13 de Novembro de 2004:

Para ele [Neschling], este é um dos fatores que diferenciam o conjunto de outros como a OPPM carioca, que ele considera “um capricho”. – A OPPM é uma brincadeira. Não dá para ensaiar três vezes por semana, com músicos que tocam também em outras orquestras. Músico tem que ganhar bem e ter dedicação exclusiva – afirma Neschling.

Sua declaração repercutiu, com uma carta do seu colega regente daquela orquestra carioca, o maestro Carlos Eduardo Prazeres, dizendo, no mesmo jornal no dia 17 de novembro, ironicamente, que “mostraríamos ao Sr. Neschling o que é ser a melhor orquestra brasileira, formada exclusivamente por brasileiros, pois a Osesp, em minha opinião, é a melhor orquestra do falido Leste-Europeu”.

A história de contratação de estrangeiros é de longa data, em especial se for relatar o período a partir da direção de Eleazar de Carvalho. Em seu depoimento, Gilberto Siqueira⁴⁹⁰ menciona a política de contratação à época:

E aqui tem um registro importante, uma coisa histórica mesmo, isso aí: eu fui o primeiro brasileiro que recebeu um contrato de primeira cadeira da mão do Eleazar (...). Ele sempre foi convicto de que pelo menos, a cadeira

⁴⁹⁰ Gilberto Siqueira (1959) é Primeiro Trompete-Solo da Osesp desde 1973.

de solista, a primeira cadeira tinha que ser um estrangeiro que tivesse essa experiência. A ideia dele não era de todo errada.⁴⁹¹

Eleazar de Carvalho, quando retornou ao Brasil para reiniciar os trabalhos da Osesp, ainda chamada Orquestra Sinfônica Estadual, teve grande dificuldade na seleção de músicos, especialmente pelo pequeno número de candidatos, o que também vinha a afetar diretamente na qualidade, sendo que a solução encontrada foi a contratação de estrangeiros. O *spalla* da orquestra naquele período, em 1973, era Ayrton Pinto, que lembra sobre esse processo em 1973 e em outra ocasião, em 1977:

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 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 (...). Max Feffer⁴⁹² e o Eleazar me chamaram, dizendo que queriam ampliar a Orquestra e então foram feitos editais em todas as s Ordens de Músicos do Brasil avisando que ia haver concurso e tivemos concurso pelo Brasil todo, não o Brasil todo, mas em vários Estados (...). Olha, foi uma experiência inédita na minha vida inteira em que, como mencionei antes, alguns não sabiam ler música, 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. Isso é só um exemplo do que acontecia na época (...). Aí o Max Feffer teve a justificativa de trazer os músicos do exterior (...). E ele me enviou, em 77, no verão, para os Estados Unidos (...) e em 78 vieram os americanos. Eu consegui trazer 19 americanos. Alguns eram fracos, mas tocavam mais que os brasileiros.⁴⁹³

O problema de falta de mão de obra qualificada fica acima evidente, especialmente em se tratando de uma avaliação de músicos que estavam habilitados profissionalmente pela Ordem dos Músicos, porém poucos tinham formação e experiência em música erudita.

⁴⁹¹ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", Entrevista com Gilberto Siqueira, (Sujeito 1), 17-18.

⁴⁹² Max Feffer (1926-2001) empresário, filho do imigrante ucraniano Leon Feffer, fundador do Grupo Suzano. Max Feffer foi Secretário de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia durante o Governo de Paulo Egydio Martins (1976-1979).

⁴⁹³ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", Entrevista com Ayrton Pinto, (Sujeito 6), 2.

Esse problema também havia afetado anteriormente o maestro Bruno Rocella, quando de sua intenção de preencher os quadros da Osesp em 1964.

Formação de músicos

Deve-se, porém, antes esclarecer, ainda que não de modo abrangente, o que vem a ser uma formação musical sólida para um instrumentista de orquestra hoje em dia.

Um instrumentista deve passar por uma fase, de preferência que se inicie na infância, sob a orientação de um bom professor, com aulas semanais, nas quais poderá desenvolver sua capacitação técnica por meio de métodos específicos, com intenso estudo de escalas, arpejos e estudos técnicos ou melódicos, ao mesmo tempo em que começa a ter contato com o repertório solo básico, como concertos e sonatas, abordando obras que percorrem do século XVII ao XXI. Paralelamente a esse estudo prático, deve-se dedicar ao estudo da teoria e solfejo. Mais adiante, é necessário que tenha oportunidade de fazer parte de conjuntos de câmara e orquestral, para adquirir experiência em tocar em grupo. Essa formação básica pode ser expandida em um curso superior, momento em que o estudante iniciará uma reflexão aprofundada sobre estilo, entre outras características, para ampliar seu horizonte intelectual por meio da música.

As dificuldades encontradas pelos maestros e outros líderes da Osesp, por exemplo, para formar uma orquestra de nível adequado para execução do repertório tradicional nos anos de 1960, e na década seguinte, ilustram de maneira clara que havia problemas em

encontrar músicos com boa formação no Brasil. De acordo com Rocella:

depois que saí do Theatro Municipal (...), fui para a direção da Orquestra Sinfônica [Estadual] (...) 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. (...) Naquela época existia somente a Orquestra Sinfônica Municipal. (...) Havia outras orquestras aqui em São Paulo, mas praticamente eram os mesmos músicos (...) Mas os da Gazeta eram os mesmos do Theatro [Municipal] Antigamente quando se fazia alguma coisa tinha que se pedir: o Theatro Municipal tem a data livre para os músicos? ..Aquela coisa...(...) 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 (...). 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 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.⁴⁹⁴

A formação musical daquele período, que compreende os anos de 1960 e 1970, quando da segunda fase de organização da Osesp, era bastante restrita, em especial se tratarmos do ensino voltado aos instrumentos de orquestra, e não ao piano, instrumento que gozava da preferência dos brasileiros, com diversos conservatórios e professores habilitados, em especial no Estado de São Paulo. O Brasil já possuía, inclusive, pianistas brasileiros que despontavam no cenário internacional.⁴⁹⁵ As mais importantes escolas de música públicas à época eram a Escola Municipal de Música⁴⁹⁶, na capital paulista, e o Conservatório de Tatuí, no interior de São Paulo. A prática orquestral, porém, era restrita à possibilidade de ingressar na única orquestra jovem existente naquele tempo, a Orquestra Jovem Municipal⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ Ibid., Entrevista com Bruno Rocella, (Sujeito 3), 1, 2 e 9.

⁴⁹⁵ Como era o caso da pianista Guiomar Novaes (1894-1979), natural de São João da Boa Vista (SP).

⁴⁹⁶ A Escola Municipal foi fundada em 1969 e é mantida pelo Município de São Paulo. O Conservatório "Dr. Carlos de Campos", de Tatuí (1954), é mantido pelo Estado de São Paulo.

⁴⁹⁷ A Orquestra Jovem Municipal foi fundada em 1968. Criada pelo maestro e prof. George Olivier Toni, passou por mudanças em seu modelo e alterou seu nome para

Sobre esse cenário que representa a chance para um instrumentista ganhar experiência em orquestra, Gilberto Siqueira afirma:

Acabou a Filarmônica [de São Paulo]. Aí, seis meses depois, teve o concurso da Estadual (...). Nossa, eu fui para esse concurso sem a opção de não passar. Ah, eu queria fazer um registro importante também, viu Arcadio: 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 (...). Não existia orquestra jovem no Brasil ainda.⁴⁹⁸

A experiência orquestral poderia ser obtida também na universidade, porém a criação de departamentos de música nas universidades públicas se deu por volta da década de 1970, isso se for avaliado o cenário paulista, pois como já foi visto no Capítulo II, a Universidade Federal do Rio de Janeiro, por exemplo, já dispunha de um curso formal de música, contando, inclusive com um grupo para a prática orquestral. No entanto, mesmo com a criação dos departamentos de música nas universidades estaduais de São Paulo⁴⁹⁹, os cursos de instrumentos⁵⁰⁰ de orquestra demoraram a ser criados, o que veio a retardar a prática orquestral naquele ambiente universitário. Mas seria apropriado citar que, nas últimas duas

Orquestra Experimental de Repertório, em 1990, quando estava sob a direção do maestro Jamil Maluf. A Orquestra Jovem Municipal voltou às atividades posteriormente como parte da estrutura pedagógica da Escola Municipal de Música.

⁴⁹⁸ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", Entrevista com Gilberto Siqueira, (Sujeito 1), 3.

⁴⁹⁹ De acordo com informações obtidas nos *sites* dos respectivos departamentos de música das universidades estaduais de São Paulo, temos a seguinte informação: o Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp foi fundado e teve seu processo de criação iniciado em 1970, porém somente em 1984 o curso de Bacharelado nas modalidades Composição e Regência e Instrumento foi reconhecido pelo Ministério da Educação e Cultura; o Departamento de Música da ECA-USP foi fundado em 1971; o Departamento de Música do Instituto de Artes da Unesp teve seu curso de Bacharelado em Música reconhecido somente em 1983, alguns anos após a encampação da Faculdade de Música "Maestro Julião" pela Unesp, que se deu em 1976.

⁵⁰⁰ Alguns departamentos, como exemplo, o do Instituto de Artes da Unesp, ainda não oferecem cursos dos seguintes instrumentos de orquestra: fagote, trompa, trompete, trombone e tuba.

décadas, houve a criação de orquestras nesses departamentos⁵⁰¹, com a participação de alunos matriculados em seus cursos, mas, também, abertos à participação de estudantes de outras instituições de ensino, ou mesmo que não estivessem ligados a uma escola ou conservatório, mas que tivessem aulas particulares, com a devida comprovação.

Faz-se necessário apontar a criação, em 1989, da Universidade Livre de Música⁵⁰², que viria a ser a segunda importante instituição do governo paulista responsável pela produção, divulgação e formação musical, com a criação de uma escola de música com cursos voltados aos gêneros erudito e popular, localizada na capital do Estado.

As orquestras jovens vêm a atender às necessidades dos estudantes de música em adquirir experiência nessa fase que idealmente seria uma espécie de preparação para os estudos

⁵⁰¹ Vem a ser importante citar que a Orquestra Sinfônica da USP e sua congênere da Unicamp são ligadas à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária e ao Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural, respectivamente. Ambas as orquestras são formadas por profissionais que em geral não pertencem ao corpo docente das universidades e têm vínculo frágil com os departamentos de música dessas. Portanto, não fazem parte da estrutura pedagógica dos cursos desses departamentos.

⁵⁰² Com o Decreto nº 30.551, de 3 de outubro de 1989, o governador Orestes Quéricia criou, com nível de departamento, o que se tornou um grande complexo de produção, formação e divulgação musical. À Universidade Livre de Música, passaram a integrar os grupos jovens, considerados então como semi-profissionais (Orquestra Sinfônica Juvenil do Litoral e do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo e Coral do Estado de São Paulo); grupos profissionais (como a Osesp, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo). O Conservatório de Tatuí também ficou subordinado à administração da ULM. O compositor Tom Jobim foi nomeado Magnífico Reitor e presidente do Conselho Superior da ULM, porém a sua participação na condução dos trabalhos que tiveram após a criação desse departamento foi muito discreta. Em 2002, com alterações em seu funcionamento e atribuições, passou a ser chamada de Centro de Estudos Musicais Tom Jobim. O nome Universidade Livre de Música voltou a ser utilizado em 2007, somente para denominar a unidade responsável pelas atividades pedagógicas. Houve outras alterações durante o passar dos anos, quando houve redefinições sobre quais seriam as instituições responsáveis pelos grupos jovens, pelos grupos profissionais e pelo Festival de Campos do Jordão. A última configuração das atividades musicais sob responsabilidade da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo estão sendo administradas por diferentes Organizações Sociais. As atividades pedagógicas da antiga ULM, hoje nomeada Emesp - Tom Jobim (Escola de Música do Estado de São Paulo) estão sob administração da Organização Social Santa Marcelina Cultura desde 2009.

superiores. É importante, porém, informar que a formação superior em música não vem a ser essencial para atestar o preparo de um instrumentista para o ingresso em uma orquestra profissional⁵⁰³. A exceção vale aqui no Brasil quando se pretende prestar concurso para uma orquestra pública, como a Osusp⁵⁰⁴ e a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, que venha a oferecer contrato como estatutário, pois a lei exige que o candidato tenha cursado o grau superior. Os integrantes de uma orquestra jovem recebem um auxílio financeiro em forma de bolsa de estudo⁵⁰⁵, algo que também vem a ser essencial para dar suporte financeiro a sua formação, como, por exemplo, na compra de instrumentos, acessórios, partituras, transporte e possíveis aulas particulares.

No panorama norte-americano, já na década de 1960, havia um grande número de instituições de ensino musical como conservatórios e universidades que tinham orquestras sinfônicas, as quais possibilitavam a chance de um estudante de instrumento ou de regência conseguir experiência. Para ter-se uma ideia sobre a evolução obtida nas últimas décadas, é relevante trazer-se a fala do professor Walter Piston:

⁵⁰³Em orquestras de renome no circuito internacional não é exigido que o candidato tenha diploma de curso superior. Como exemplos, pode-se citar o caso do contrabaixista Venezuela Edicson Ruiz, que foi contratado após ter sido aprovado em concurso na Filarmônica de Berlim com 17 anos de idade. Edicson foi, também, o aluno mais novo a ter ingressado na Academia daquela orquestra. No Brasil, o autor desta tese ingressou na Osusp aos 16 anos, ainda cursando o ensino médio. O *ex-spalla* dessa orquestra, Cláudio Cruz, por exemplo, não possui formação universitária.

⁵⁰⁴ A Osusp, Orquestra Sinfônica da USP, apesar de não oferecer a contratação como estatutários aos seus músicos, segue o modelo de concurso público, exigindo dos candidatos, por exemplo, curso superior.

⁵⁰⁵Em alguns casos, como na cidade de São Paulo e em cidades vizinhas pode acontecer, devido ao grande número de orquestras jovens na região, do estudante vir a participar em dois ou mais grupos, o que pode lhe render um substancial ganho. Até uma expressão foi criada para definir quem pratica isso como "profissional de orquestra jovem", o que acaba provocando uma distorção da função da orquestra estabelecida para esse fim, pois o estudante acaba sacrificando as horas que deveria dedicar ao estudo técnico individual e atividades camerísticas para atender à agenda de ensaios e concertos.

Há um outro campo, o das orquestras universitárias. Menciono acima a avó de todas elas, o Sodalício Pieriano de Harvard⁵⁰⁶, mas hoje em dia não há uma só universidade americana de uma certa importância que não tenha sua orquestra. Algumas delas, especialmente as relacionadas com escolas de música ou conservatórios dentro do *campus* de universidade, algumas vezes são de uma certa importância (...) Talvez eu tenha omitido uma faceta que é o desenvolvimento orquestral nos conservatórios. Eu mencionei escolas de música associadas a universidades, mas, afinal de contas, há alguns conservatórios americanos que datam de 1860, tal como o Conservatório de Nova Inglaterra em Boston⁵⁰⁷, e o Conservatório Peabody em Baltimore. Ali também existem orquestras de conservatórios que constituem realmente o campo de recrutamento para as orquestras sinfônicas dos Estados Unidos. Isto constitui um contraste com os primeiros dias quando os músicos americanos eram treinados no estrangeiro e quando a maioria deles era de europeus.

As orquestras jovens de hoje, em São Paulo, apresentam um nível técnico-artístico de qualidade suficiente para apresentar obras importantes do repertório e com alta dificuldade técnica, em especial se tratando de obras de compositores dos séculos XIX e XX. Isso se deve, provavelmente, ao número crescente de alunos de música, em especial após a criação de novas escolas de música, de novos festivais e de outras atividades de formação musical em projetos com perfil mais social, como o Guri e o Heliópolis, que, em muitos casos, combinam o aspecto social com a formação técnica abrangente até o nível médio. É importante ressaltar que o nível dos professores mudou de forma positiva, pois vários brasileiros tiveram a oportunidade de estudar no exterior e muitos voltaram ao país e também se dedicam à atividade pedagógica, além de vários estrangeiros bem qualificados que vieram para o país devido à repercussão positiva na questão econômica e por causa da oferta de vagas em orquestras.⁵⁰⁸ Leonardo Martinelli⁵⁰⁹, na *Revista Concertode*

⁵⁰⁶ Era uma orquestra amadora da Universidade de Harvard, considerada a mais antiga formação sinfônica dos Estados Unidos, fundada em 1808, de acordo com informação prestada pelo prof. Wallace Woodworth, citado em Swoboda, *O Mundo da Orquestra Sinfônica*, 17.

⁵⁰⁷ Mais conhecido como *New England Conservatory*.

⁵⁰⁸ Como já vimos pelos casos das orquestras de Ribeirão Preto, Sinfônica do Estado de São Paulo e da Amazonas Filarmônica.

13 de março de 2012⁵¹⁰, em seu artigo *Quem tem medo de orquestra jovem?*, mostra parte das mudanças ocorridas no universo das orquestras jovens em São Paulo:

Em meus idos tempos de estudante de música – antes mesmo da longa graduação nesta especialidade – a expressão “orquestra jovem” causava arrepios aos ouvidos (...). Simulacros de grupos profissionais insuficientes, as orquestras jovens desenvolviam trajetórias um tanto errantes devido a uma confluência de fatores (...). Mas, ainda bem, algumas coisas mudaram para melhor em nosso mundinho, e uma delas foi, sem dúvida, o desenvolvimento das agremiações orquestrais integradas por jovens estudantes de música (...) Aqui faz-se necessário realizar uma distinção entre uma orquestra formada por “jovens estudantes de música” e outra por “jovens músicos”. Por mais difícil que seja de realizar, na prática, uma distinção entre uma e outra, a primeira pressupõe um trabalho com pessoas ainda em estágio de aprendizado técnico-musical, e tem nestas limitações o pressuposto de seu funcionamento. Já a segunda refere-se a um estágio mais avançado, pré-profissionalização, e é por isto que, nestes termos, deixo de fora deste texto o excelente trabalho realizado há duas décadas por Jamil Maluf junto à Orquestra Experimental de Repertório⁵¹¹ (...). Com uma trajetória improvável, a Orquestra Heliópolis é um dos raros grupos de respeito em que não há a presença direta do Estado (apenas indiretamente, por meio das leis de incentivo). Administrado pelo Instituto Baccarelli, a orquestra é integrada por jovens que realizam sua formação musical nas dependências da sede do instituto, simbolicamente cravada no meio da comunidade de Heliópolis. Depois de um período de grande amadurecimento musical promovido desde 2004 por Roberto Tibiriçá, no início do ano passado o grupo passou a ser conduzido por Isaac Karabtchevsky, iniciando uma fase mais ambiciosa em termos de repertório. Este ano a orquestra começou a temporada com um grande desafio, o *Concerto para Orquestra* de Bartók. Uma das mais complexas obras do repertório orquestral da primeira metade do século XX (...) A propósito, pessoalmente acredito que foi justamente durante o famoso evento clássico na Serra da Mantiqueira quando o estigma de “orquestra jovem” começou a desmoronar, dado o incrível trabalho que o maestro Roberto Minczuk realizou em sua gestão com a Orquestra Acadêmica do evento. Porém, foi-se a época em que concerto de orquestra jovem era obrigação de parente de estudante de conservatório. Além de propiciarem belos resultados musicais, todo empenho, garra e energia destes concertos são um espetáculo à parte.

Contudo, a atuação e modelo utilizado em muitas orquestras jovens em São Paulo têm gerado polêmica, pois há pessoas que

⁵⁰⁹ Leonardo Martinelli é compositor, doutorando em Música pela Unesp, professor da Escola Municipal de Música e da FASM. Em 2014 foi nomeado diretor de formação da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

⁵¹⁰ <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=258> (acessado em 20 de setembro de 2014).

⁵¹¹ A Orquestra Experimental de Repertório foi criada pelo maestro Jamil Maluf, a partir da estrutura existente da Orquestra Jovem Municipal. Realiza produção de concertos sinfônicos e óperas. Possui monitores como chefes-de-naipe, muitos dos quais membros das orquestras profissionais de São Paulo. Vem a ser uma orquestra que poderia ser caracterizada como semiprofissional.

relativizam as contribuições desses grupos na formação musical, pois veem a ajuda financeira dada aos estudantes em forma de bolsas de estudo como a causa de possíveis desvios que ajudam a criar, nesses jovens, uma falsa impressão de profissionalismo. De acordo com o maestro John Neschling, em entrevista ao programa *Roda Viva*, da Televisão Cultura, em 2002, quando responde ao entrevistador Paulo Markun a pergunta de um telespectador:

Eu acho que as orquestras jovens são importantíssimas desde que elas não se transformem em bico, desde que não se transformem em semi-profissionalismo. O que acontece hoje no Brasil é que as orquestras jovens hoje em dia, um bico para jovens alunos que ganham lá uma bolsinha de estudos e vão trabalhar e viram semi-profissionais. Na verdade são explorados pelas instituições, porque não são nem profissionais nem mais alunos. Então, eu não gosto da idéia de orquestra jovem no Brasil. A Orquestra Jovem de São Francisco, por exemplo, que é uma orquestra famosíssima, que viaja para o mundo inteiro, do Michael Tilson Thomas, que faz parte da Orquestra Sinfônica de São Francisco, não ganha um tostão, é uma honra para os meninos poderem estudar e tocar naquela orquestra. E não é uma orquestra semi-profissional, é uma orquestra jovem, é uma espécie de - evidentemente que a situação no Brasil é diferente, você tem alunos que precisam de uma bolsa de estudos para poder pagar o transporte para ir lá. E nós não estamos trabalhando aqui com uma classe média imensa, que tem não sei quantos instrumentos em casa, que pode, que tem... Nós temos que pagar merenda... Eu concordo com isso. Agora, transformar a orquestra jovem em uma forma de sobrevivência para ajudar em casa, os caras acabam ganhando dois salários mínimos, vão levar em casa o dinheiro... Aí não. E uma orquestra experimental de repertório, que tem músicos de trinta e poucos anos, entendeu? Isso não existe, essas orquestras eram orquestras jovens, que estavam aqui para... Eram orquestras que deviam criar jovens dos 14 anos aos 17, para que eles se transformassem em músicos profissionais. Eles ficam até os 30 nas orquestras jovens, hoje em dia, tocando e tocando barato, pela metade do preço de um profissional, e fazendo as grandes temporadas, mal feitas⁵¹².

Em 2014, de acordo com sua concepção de como deve funcionar uma orquestra jovem, no âmbito de um projeto mais amplo de formação musical, Neschling, agora como Diretor Artístico da Fundação Theatro Municipal, entidade à qual está subordinada a Orquestra Experimental de Repertório - OER, fez mudanças na

⁵¹² Entrevista de John Neschling no programa *Roda Viva* da TV Cultura, transmitido em 22 de julho de 2002. http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/338/entrevistados/john_neschling_2002.htm (acessado em 27 de julho de 2012).

direção desse grupo, segundo matéria da *Revista Concerto*, de 14 de fevereiro de 2014⁵¹³:

Quero dizer de antemão, para que não surjam especulações, que não estamos acabando com a OER, Não! A OER permanecerá, com seu espaço, sua direção, seus músicos, seus monitores e sua programação. O que vamos fazer – não eu, esta é uma deliberação de toda a Fundação – é transformar a OER em uma verdadeira orquestra jovem, onde os músicos possam de fato “experimental” o repertório. É assim que eu entendo a palavra “experimental”, afirmou Neschling (...). A OER deverá se transformar no topo da pirâmide do processo de formação musical do Theatro Municipal, integrada à Escola Municipal de Música e aos outros corpos estáveis da casa.⁵¹⁴

Em 1995, foi criado em São Paulo o Guri, um projeto que primeiramente visava atender as crianças e adolescentes carentes e as que estavam internadas na Fundação Casa. O projeto, um dos pioneiros no país, logo se estendeu a jovens de todas as classes sociais e ganhou uma perspectiva pedagógica, além da inicial preocupação social. Esse projeto, entre outros surgidos no Brasil, sustentados pelos governos municipal, estadual ou federal, ou totalmente pela iniciativa privada, tem como proposta de fortalecimento da cidadania utilizando-se como base o estudo de instrumentos sinfônicos, como o Neojibá, da Bahia⁵¹⁵, e o Prima, da Paraíba, e do Instituto Bacarelli, na comunidade de Heliópolis, foi inspirado no “El Sistema”⁵¹⁶ venezuelano. O Guri⁵¹⁷, por exemplo,

⁵¹³ Matéria da *Revista Concerto*, intitulada *Theatro Municipal anuncia reestruturação da OER; Jamil Maluf é destituído e Carlos Moreno assume*. <http://www.concerto.com.br/contraponto.asp?id=2404> (acessado em 13 de agosto de 2014).

⁵¹⁴ Disponível em: <http://www.concerto.com.br/contraponto.asp?id=2404> (acessado em 20 de março de 2014).

⁵¹⁵ O Neojibá foi fundado em 2007, pelo pianista baiano Ricardo Castro. O Prima (Programa de Inclusão através da Música e das Artes) é dirigido pelo oboísta porto-alegrense Alexandre Klein, que o implantou em 2012. Ambos são instrumentistas de destaque no cenário musical nacional e internacional. O Instituto Bacarelli-Heliópolis foi fundado pelo maestro Silvio Bacarelli em 1996.

⁵¹⁶ O *El Sistema* foi fundado em 1975, pelo maestro José Antonio Abreu e dele participam aproximadamente 350 mil estudantes, em sua maioria crianças e adolescentes. O aprendizado musical por meio da prática orquestral vem a ser a principal abordagem. O *El Sistema* tem 125 orquestras juvenis distribuídas pelas diversas províncias da Venezuela e conta majoritariamente com recursos do

atende a 58 mil alunos anualmente, e se estende por todo o Estado de São Paulo. Muitos desses projetos praticamente completam um ciclo, pois oferecem também aos alunos aulas individuais, após os mesmos terem atingido certo nível técnico, e instrumentos para que possam praticar e ensaiar e, muitas vezes, têm oportunidade de tocar música de câmara, onde também adquirem plena experiência em diversas configurações de grupos. Em geral, quando o estudante ingressa na orquestra de maior evidência do projeto, este recebe uma ajuda financeira em forma de bolsa de estudo. A quantidade de estudantes envolvidos nesses empreendimentos provavelmente vai aumentar o nível técnico da música sinfônica praticada no Brasil, pois, em parte desses casos, têm aulas com professores bem qualificados ⁵¹⁸ e também pelo fato de provocar uma maior

Governo da Venezuela. Pertencem ao *El Sistema* outras 30 orquestras profissionais, sendo que há uma delas, a Orquestra Jovem Simón Bolívar, um grupo altamente qualificado que realiza turnês pelo mundo e recebe regentes como Daniel Barenboim, Simon Rattle e Claudio Abbado, este último que iniciou projeto similar na Itália. Grandes nomes da música sinfônica mundial foram frutos desse projeto venezuelano, dentre eles destacam-se o maestro Gustavo Dudamel (Filarmônica de Los Angeles) e o contrabaixista Edicson Ruiz (Filarmônica de Berlim).

⁵¹⁷ O Guri hoje se divide em duas instituições com administração distintas: O Projeto Guri, com polos no interior e litoral do Estado de São Paulo e o Guri Santa Marcelina, com polos na capital e região metropolitana, segundo dados obtidos por meio do *Anuário VivaMúsica!*, de 2002.

⁵¹⁸ Como exemplo, podemos citar alguns professores do Instituto Bacarelli-Heliópolis, brasileiros que atuam nas principais sinfônicas de São Paulo, alguns deles formados em universidades brasileiras, que cursaram pós-graduação ou especialização no exterior: Andrea Campos, violinista da Orquestra Sinfônica Municipal (OSM) de São Paulo, com bacharelado pela Western Michigan University e mestrado pela Eastman School of Music; Cláudio Micheletti, *spalla* das orquestras Osusp e Experimental de Repertório, formado pela Academia de Música Franz Liszt, de Budapeste; Joel Gisiger, oboísta da Osesp, formado pela Academia da Filarmônica de Berlim; Renato Bandel, violista da OSM de São Paulo, formado pela Academia da Filarmônica de Berlim e Carlos Sulpício, professor de trompete, bacharel pela USP, mestrado pela Boston University e doutor pela Unesp. Há outros professores, como Paula Baron, harpista da Osesp, formada pela Universidade do Mozarteum de Salzburgo e Peter Apps, oboísta com pós-graduação pela Universidade de Massachussets. Este é um quadro exemplar da geração de brasileiros com formação em instituições estrangeiras de renome e também da participação de estrangeiros na nova fase de qualificação das orquestras sinfônicas brasileiras que se dedicam às atividades pedagógicas. Outro estrangeiro que pertence à Heliópolis é Rubén Zúñiga, percussionista da Osesp. Este último é um retrato do importante intercâmbio viabilizado pelos festivais de música, pois Rúben foi bolsista em Campos do Jordão, quando tomou conhecimento das atividades musicais no Brasil e se interessou em prestar concurso para a Osesp.

concorrência, causada simplesmente pela maior oferta de mão de obra especializada⁵¹⁹. Em seu dossiê sobre a abrangência desses projetos e alguns de seus resultados práticos⁵²⁰ no cenário sinfônico, Heloísa Fischer escreve:

Se existem instituições que podem lucrar com projetos sociais bem-sucedidos na área musical são as orquestras. Embora muitas dessas ações não tenham como foco a formação de músicos, é inegável seu potencial formador de profissionais que, com maior ou menor intensidade, são absorvidos pelas orquestras.⁵²¹

A formação pedagógica também sofreu expressivo desenvolvimento nos festivais de música. O maior festival estabelecido no Brasil, especialmente por causa de seu orçamento e outras estatísticas⁵²² em relação ao número de apresentações e grupos sinfônicos e de câmara participantes, é o Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Esse festival foi criado em 1970, por Luis Arrobas Martins⁵²³, com direção artística de Camargo Guarnieri, em colaboração com Souza Lima. Em 1973, o maestro Eleazar de Carvalho assume a direção, estabelecendo também a vertente pedagógica daquele evento, nos moldes do Festival de Tanglewood⁵²⁴. A grande importância se dá para esse

⁵¹⁹ De acordo com o *Anuário VivaMúsica!* 2012, em seu "Dossiê Cidadania Sinfônica", havia naquele ano 92 projetos desse tipo no Brasil.

⁵²⁰ Membro da Osesp, o violista cearense Ederson Fernandes, iniciou sua formação em um projeto social que utilizava o ensino de instrumentos sinfônicos em Fortaleza. Continuou seus estudos na Academia da Osesp, prestando concurso depois de dois anos, quando foi aprovado para integrar aquela orquestra.

⁵²¹ Fischer, Heloísa. "Cidadania sinfônica." *Anuário VivaMúsica!* (2012), 85.

⁵²² O orçamento do festival para o ano de 2014 foi de R\$ 7,4 milhões. A duração do evento é de quatro semanas, em geral situadas no mês de julho. São realizadas por volta de 84 apresentações de orquestras sinfônicas, corais e grupos de câmara nacionais e internacionais, profissionais ou formados por estudantes, em várias localidades como o Auditório Cláudio Santoro, igrejas locais, Palácio da Boa Vista, Praça de Capivari, entre outros. Em 2012, foram oferecidas 136 bolsas de estudo, sendo 26 dessas para estudantes estrangeiros. (segundo dados do *Relatório de Compromisso Social de 2012*, da Fundação Osesp). *Relatório Osesp 2012*, 26-7.

⁵²³ Luis Gonzaga Bandeira de Mello Arrobas Martins (1920-1977) foi Secretário da Fazenda durante o Governo de Abreu Sodré (1967-1971).

⁵²⁴ O Festival de Tanglewood, do Berkshire Music Festival, foi fundado pelo maestro Serguei Koussevitzki, regente da Sinfônica de Boston (orquestra residente desse

festival, também, no quesito institucional, pois acontece ininterruptamente desde sua fundação, sendo há anos administrado por organizações sociais, contando desde então com grande autonomia administrativa e possibilidade de receber patrocínio de empresas privadas. Conta com um corpo docente qualificado, com grande participação de professores de renomados grupos sinfônicos e de câmara e de instituições de ensino do mundo, o que vem a proporcionar grande intercâmbio entre músicos brasileiros e estrangeiros⁵²⁵. Nos anos de 1970 e início dos anos de 1980, o Festival de Campos do Jordão era praticamente a única possibilidade de alunos de outros estados brasileiros, fora do eixo Rio-São Paulo, de realizar prática orquestral e ter contato com professores estrangeiros, além de poder assistir a concertos de orquestras e recitais solo e de câmara.

Tomando como exemplo esse festival paulista que acontece na cidade localizada na Serra da Mantiqueira, é uma experiência única para um estudante, pois esse vivencia um curso intensivo, com duração atualmente de quatro semanas, com aulas individuais e *masterclasses*, ensaios de orquestra e de câmara e participa como executante ou ouvinte de uma ampla série de concertos. Festivais nos moldes dos de Campos do Jordão, com atividades voltadas à música sinfônica e de câmara, com grande atenção dada à parte pedagógica surgiram nos últimos anos pelo Brasil. Seria importante citar alguns desses, como o Curso de Verão de Brasília, o Festival de Música de Londrina, o Festival Eleazar de Carvalho, em Fortaleza,

evento), de quem Eleazar de Carvalho foi assistente. Em 1951, com a morte de Koussevitzky, Eleazar assume a cátedra de Regência, ocupando-a por 16 anos.

⁵²⁵ Em 2012, o vencedor do Prêmio Eleazar de Carvalho (bolsa de estudo no exterior, no valor de US\$ 1,400 por nove meses, mais passagens aéreas de ida e de volta, concedida ao aluno de maior destaque no Festival de Campos do Jordão) foi Yuri Azevedo, aluno de regência. Interessante é ver que esse aluno da Bahia, iniciou seus estudos de percussão e depois passou para a regência no Projeto Neojibá, já citado anteriormente, o que demonstra o efeito positivo desse tipo de empreendimento no cenário musical brasileiro. Outro vencedor dessa premiação, em 2000, Luiz Felipe Coelho, foi estudar na Alemanha e em 2012 ingressou na Filarmônica de Berlim.

Ceará; Festival Música nas Montanhas, de Poços de Caldas, Minas Gerais; Festival de Música de Santa Catarina, em Jaraguá do Sul e a Oficina de Música de Curitiba, no Paraná.⁵²⁶ Há festivais menores e segmentados de grande importância, como o Festival de Prados e o Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora, ambos em Minas Gerais, além de outros mais voltados às atividades de bandas, ópera, prática coral, de música contemporânea ou à um instrumentos específico, porém este trabalho se limitará na abordagem de eventos mais voltados à formação e repertório de orquestra sinfônica.

A formação de instrumentistas voltada especificamente para orquestra sinfônica no Brasil teve uma primeira iniciativa com a criação da Academia de Música da Osesp, em 2006. A formação dessa academia já havia sido prevista em 1998, quando da reestruturação da Osesp, momento em queo maestro Neschling pensou em oferecer uma formação similar à da Academia Karajan, da Filarmônica de Berlim⁵²⁷. Nessa orquestra alemã, com uma alta

⁵²⁶O Curso de Verão de Brasília foi criado em 1978 por Levino de Alcântara. O Festival de Música de Londrina foi fundado em 1979, pelo flautista e maestro Norton Morozovicz e é atualmente dirigido pelo pianista londrinense Marco Antônio de Almeida, professor de piano na Escola Superior de Música e Teatro de Hamburgo, Alemanha; o Festival Eleazar de Carvalho acontece em julho. Foi fundado em 1999 pela pianista Sônia Muniz, viúva do maestro Eleazar de Carvalho; o Festival Música nas Montanhas foi fundado em 2000 pelo violinista e regente Jean Reis, que é seu diretor desde então. Acontece no mês de janeiro; mais conhecido como Femusc, o Festival de Música de Santa Catarina é dirigido pelo oboísta Alexandre Klein, oboísta, que o dirige desde a sua fundação, em 2006; A Oficina de Música de Curitiba é um dos mais antigos e tradicionais festivais brasileiros. Criado em 1983, acontece no mês de janeiro. A vertente de música erudita do festival é dirigida pelo maestro português Osvaldo Ferreira, regente da Orquestra Sinfônica do Paraná.

⁵²⁷ A *Orchester-Akademie*, ou a Academia Karajan da Filarmônica de Berlim, como conhecida no Brasil, foi fundada em 1972 pelo então maestro da Filarmônica de Berlim, Herbert von Karajan. Desde a sua fundação, a Academia tem o apoio de figuras importantes do meio cultural e dos negócios de Berlim, que são responsáveis pela maior parte dos custos financeiros. A Academia tem como lema "Aprenda com os profissionais". De acordo com informações contidas no site oficial da Filarmônica de Berlim, hoje aproximadamente um quarto de seus membros foram estudantes da Academia. Na Osesp, atualmente, há cinco membros que estudaram na Academia da Filarmônica de Berlim: Joel Gisiger (oboísta), Alexandre Silvério (fagotista), Eduardo Minczuk (trompista) e Cláudio Torezan e Pedro Gadelha (contrabaixistas).

parcela de seus integrantes sendo formada por ex-academistas, pode-se deduzir que a instituição se beneficia com o fortalecimento de sua tradição sonora, pois o estilo agregado ao grupo em décadas é repassado e aperfeiçoado pelas novas gerações, especialmente em se tratando de características como a sonoridade, a articulação, direcionamento de frases, equilíbrio dinâmico, entre outras. A intenção, com esse programa de São Paulo, a exemplo do modelo berlinense, seria oferecer treinamento específico para a carreira sinfônica a estudantes altamente qualificados, seguindo os requisitos técnicos da própria Osesp e de outras orquestras mundiais importantes, sob a supervisão dos integrantes da orquestra. Para isso, os alunos têm aulas semanais coletivas de matérias teóricas e aulas individuais de instrumento, onde desenvolvem o repertório solo e de excertos orquestrais, prática de música de câmara, participam de *masterclasses* com membros da Osesp e com solistas da programação dessa orquestra e têm aulas de línguas estrangeiras. São submetidos a audições constantes, destacando-se as simuladas, como se estivessem realizando uma prova para a orquestra⁵²⁸. Os *academistas* têm acesso aos ensaios e apresentações da Osesp e tocam em concertos da temporada da orquestra quando atingem os estágios mais avançados. Participam, também, de recitais com obras solo e de câmara. Dos estudantes da Academia é exigida exclusividade, e a eles é oferecida uma bolsa de estudos que cobre os custos de hospedagem e alimentação. Hoje, há quatro ex-academistas que são membros da Osesp e vários outros foram aprovados e fazem parte das principais orquestras brasileiras.

A preocupação em se criar esses núcleos pedagógicos específicos no treinamento para se tocar em orquestra foi uma das causas que levou à criação da Academia em Berlim, assim como suas

⁵²⁸ Em uma prova de orquestra, em geral, exige-se a execução de um concerto do repertório tradicional, como obra de confronto. Em uma segunda fase, pede-se a execução de excertos de obras orquestrais importantes para aquele determinado instrumento. As obras exigidas nas audições são divulgadas no ato da inscrição.

congêneres na Osesp, pois na formação mais tradicional de um instrumentista ⁵²⁹, muitas vezes a atenção, ou o conteúdo programático de estudos, é dada ao repertório solo, como concertos e sonatas, e estudos técnicos. Com isso, o aluno usualmente concentra-se de forma intensa no seu desempenho. Mesmo quando acompanhado de piano ou orquestra, a tradição é que esses o sigam, ou o acompanhem, para se utilizar de uma linguagem mais adequada musicalmente. Em geral, os estudantes têm pouca chance de praticar música de câmara, prática essa que oferece meios ao aprendizado de tocar em conjunto, experiência útil também quando for participar de um grupo sinfônico. Para um instrumentista realizando a execução em um grupo sinfônico de grandes dimensões, a figura de um maestro vem a ser somente uma das referências, pois grande parte do tempo o componente de uma orquestra deve se basear mais no que ouve de outros participantes do que o que assimila do código de sinais emitido por essa liderança à frente da orquestra. Em uma orquestra de câmara, em geral a figura do maestro inexistente, ficando a liderança delegada ao *spalla* e a outros solistas, de acordo com a exigência da partitura.

Em entrevista dada ao jornal mineiro *Hoje em Dia*, de 7 de abril de 2014, o maestro Fábio Mechetti fala sobre seus planos em criar uma Orquestra Jovem e uma Academia ligadas à Filarmônica de Minas Gerais e relata como vê a formação de músicos para orquestras no Brasil:

⁵²⁹ A formação de um violinista é quase que exclusivamente voltada à formação de solistas. O violino é um instrumento, dentre todos que formam a orquestra, que tem o maior repertório solo e violinistas têm maiores possibilidades de seguir uma carreira solo, pois, depois do piano, é esse instrumento com a maior demanda pelos responsáveis pela elaboração da programação das orquestras, ou seja, a escolha de obras e de solistas. É notório que poucos, por diversos motivos, conseguem seguir esse tipo de carreira, sendo uma sinfônica, em geral, a primeira opção de emprego. Contando que uma sinfônica executando um repertório que exige uma formação de grande dimensão, aproximadamente 100 músicos, os violinistas serão um contingente de 30% desse número, com uma escrita em que geralmente têm papel de destaque, pode-se deduzir a importância e o reflexo na qualidade da orquestra se os membros desse naipe tiverem uma sólida e ampla formação para tocar em conjunto.

Ao mesmo tempo, pretendemos também ter uma Orquestra Jovem e uma Academia para preparar o músico que está quase formado e transformá-lo num músico de orquestra. Porque hoje existe um hiato difícil de preencher no Brasil de gente que se forma em conservatórios e universidades, mas não tem experiência de tocar um repertório dirigido para uma orquestra. Esses músicos são muito prejudicados nas audições. Eles tocam atrás de um biombo. A gente nunca sabe quem está tocando, e a gente percebe bem que o candidato toca muito bem uma peça de livre escolha, mas quando tem que tocar trecho de orquestra, não sabe nada. Aí se vê que há pessoas com talento, mas sem vivência. (...) Nos Estados Unidos você tem as escolas que cumprem esse papel. Aqui são raras as universidades que têm orquestra.⁵³⁰

Expondo modos de avaliarem-se orquestras

Do acima exposto neste capítulo, podem ser destacados aspectos que se mostram importantes para que se avaliem orquestras de modo abrangente, ou seja, tanto do ponto de vista de indicadores denominados quantitativos, como aqueles qualitativos. Esses indicadores serão tomados como quesitos balizadores na avaliação de orquestras brasileiras, consideradas as melhores.

A seguir, serão expostos esses quesitos e as orquestras que se destacam. No capítulo seguinte, o V desta tese, será realizada uma exposição do raciocínio argumentativo que sustenta essa avaliação, momento em que serão descritas essas orquestras, consideradas no percurso de sua história e respectivo contexto político e econômico.

Antes, porém, serão apresentados os indicadores compreendidos como relevantes para serem considerados em uma avaliação de orquestras sinfônicas.

Conforme mencionado, Leonard Slatkin aponta o “sentimento de comunidade sobre o palco” como um aspecto importante que conta para a qualidade da orquestra. Esse sentimento vai se constituindo ao longo de um trabalho duradouro e que revela atenção

⁵³⁰<http://www.hojeemdia.com.br/pop-hd/fabio-mechetti-orquestra-jovem-e-academia-nos-planos-do-maestro-1.232730>(acessado em 18 de abril de 2014).

aos modos pelos quais os músicos se respeitam e desenvolvem sua própria *performance* em conjunto com a totalidade da orquestra. Vai se desenvolvendo a base de uma comunidade em que cada um está com o outro, e com os outros, com o maestro, com as obras musicais, atentos ao produto final de seu trabalho, ou seja, a qualidade da música apresentada.

Esse sentimento de pertencer à orquestra traz consigo, também, a consolidação de um estilo que caracteriza a realização musical dessa orquestra. Entretanto, o estilo é fruto de uma complexidade de aspectos que se entrelaçam e que não podem ser segmentados em partes que se somem. Há um conjunto de situações vivenciadas na realidade cotidiana da orquestra que a conduzem para essa consolidação. A tradição que vai se constituindo na historicidade dessa orquestra é importante, na medida em que fixa modos bem sucedidos de apresentação e de condução, porém, deve ser entendida e praticada como uma marca dinâmica, nunca como uma amarra que a aprisione em uma maneira de proceder e de executar obras. Nesse caso, a orquestra pararia no tempo, e, rapidamente estaria envelhecida. Essa *marca* que a vai caracterizando, sedimenta um trabalho sonoro. Acaba por se constituir motivo de orgulho de pertencer a essa comunidade. Esses sentimentos não se manifestam e solidificam se não houver homogeneidade de nível técnico-artístico entre os seus membros.

Nessa complexidade, a sala que acolhe a orquestra, sua moradia, é considerada por Haitink como “o melhor instrumento que a orquestra abriga”. Isso significa que poder trabalhar em um lugar aprazível, com boa acústica e que responda às necessidades das diferentes atividades da orquestra, como as administrativas, de ensaios e apresentações, projetos educacionais, é vital para sua existência. Composto com a sala de concertos, os salários e outros benefícios que estejam dentro da média internacional para orquestras

de sua categoria e de acordo com o custo de vida do país onde esteja localizada, também se mostra como um aspecto relevante. Corroborando com esses aspectos, há que se destacar o significado da existência permanente e qualificado de corpo técnico-administrativo que trabalham com, por exemplo: montagem de palco, arquivos, produção, marketing, captação de recursos, assessoria de imprensa, contabilidade.

Um aspecto importante, que quando presente contribui para o aperfeiçoamento contínuo da orquestra, diz respeito à troca de experiências entre profissionais de diferentes orquestras e países. Desse modo, a participação de artistas nacionais e internacionais, como regentes e solistas, incide sobre aquele aperfeiçoamento. É interessante notar que hoje esse intercâmbio tem sido intensificado mediante a prática de os regentes titulares de orquestras sinfônicas conduzirem apenas 1/3 dos concertos da programação dessas orquestras, valendo-se da possibilidade de trabalhar com outros grupos sinfônicos.

Essa avaliação pode ser aperfeiçoada considerando-se outros quesitos que são concomitantemente quantitativos e qualitativos, como: número de apresentações, ou o número de semanas de temporada, vinculado a um sistema de assinaturas; participação em turnês internacionais; gravação de CDs; e distribuição no mercado internacional; divulgação constante de suas apresentações em mídias como rádio, televisão e internet; divulgação de audições em revistas especializadas e que estas sigam o modelo usado pela maioria das orquestras; prêmios recebidos por gravações de entidades ou revistas internacionais; sistema de assinaturas; corpo técnico-administrativo qualificado e permanente.

Como um último quesito, que em si já é uma avaliação, entende-se como importante a existência de mecanismos que

possibilitem a avaliação permanente dos instrumentistas, recurso válido para evitar a acomodação de músicos e incentivá-los a buscar formação contínua.

Para que se obtenha melhor visualização desses indicadores, são expostos em uma listagem apresentada a seguir:

- Número de apresentações, ou o número de semanas de temporada;
- Sistema de assinaturas;
- Espaço físico próprio para apresentações e para a administração;
- Participação em turnês nacionais e internacionais;
- Gravação de CDs; e distribuição no mercado internacional;
- Divulgação contínua de suas apresentações em mídias como rádio, televisão e internet;
- Divulgação de audições em revistas especializadas e que estas sigam o modelo usado pela maioria das orquestras;
- Mecanismos que possibilitem a avaliação permanente dos instrumentistas, com o estabelecimento de comissões compostas pelo regente titular e membros da orquestra;
- Homogeneidade de nível técnico-artístico entre os membros instrumentistas;
- Prêmios recebidos por gravações de entidades ou revistas internacionais;
- Participação em suas programações de nomes de regentes e solistas convidados que pertençam ao círculo de artistas internacionais;
- Salários e outros benefícios que estejam dentro da média internacional para orquestras de sua categoria e de acordo com o custo de vida do país onde esteja localizada.

Considerando esses quesitos e analisando as diferentes orquestras brasileiras, aponta-se cinco delas, quais sejam: Orquestra Sinfônica Brasileira; Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo; Orquestra Sinfônica de Porto Alegre; Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Brasília; e a Filarmônica de Minas Gerais⁵³¹.

No capítulo seguinte, serão apresentadas essas orquestras e as justificativas das avaliações realizadas.

⁵³¹ A escolha dessas cinco orquestras brasileiras se deu, entre outros motivos, pelo fato delas se dedicarem majoritariamente ao repertório sinfônico, e não à ópera. A produção operística é, em geral, muito custosa, o que viria a não fornecer comparação justa, especialmente no quesito do orçamento. Outro fator que as qualificou para esse estudo estaria relacionado às experiências por qual passaram recentemente (nos últimos 20 anos), destacando-se a reestruturação e ampliação de seu quadro de músicos e, também, do quadro de funcionários técnicos. Esses grupos, de forma e intensidade diferentes, buscaram a projeção além de suas fronteiras regionais e tiveram como projeto fundamental a construção de novas salas de concerto para acomodar suas atividades.

CAPÍTULO V

DISCORRENDO SOBRE A QUALIDADE DAS ORQUESTRAS

O cenário das orquestras sinfônicas no Brasil, principalmente, a partir do final do século XX, mostra-se com um dinamismo surpreendente, não somente no quesito quantitativo, com o surgimento de novas orquestras; mas, especialmente, por causa da renovação qualitativa em algumas de suas tradicionais instituições. O contexto político e econômico, abordado em capítulo anterior, possibilitou a preparação do solo para a germinação dessa nova fase para as instituições sinfônicas brasileiras. Com o fim da inflação, a estabilidade monetária, a conversibilidade da moeda nacional, a projeção internacional do país, as reformas na gestão pública, entre outros fatores; maestros e administradores públicos com forte espírito empreendedor fizeram uso das ferramentas disponíveis para quebrar paradigmas e revolucionar o modo de se pensar e de fazer música, agregando-os à orquestra sinfônica.

No Brasil, diferentemente do que vêm experimentando os Estados Unidos e a Alemanha, há um crescimento no número de orquestras sinfônicas e de suas atividades. Há uma grave crise orçamentária⁵³², afetando mesmo os mais tradicionais conjuntos

⁵³²Há várias matérias, na imprensa local e na mundial, sobre a crise que afeta as orquestras americanas e as europeias. As sinfônicas americanas foram atingidas, sobretudo, pelas crises econômicas das últimas décadas, sendo que as orquestras da Alemanha, principal palco da música sinfônica da Europa, sofreram com a redução do suporte financeiro governamental, em grande parte por causa dos custos da unificação alemã, que provocou o fechamento e a fusão de várias orquestras, em especial, as que antes pertenciam à República Democrática da Alemanha. Este último cenário é abordado em matérias de Gerald Mertens, *Symphony and Chamber Orchestras*, <http://www.miz.org/musical-life-in->

sinfônicos norte-americanos, como as orquestras sinfônicas de Filadélfia, de Chicago, do Metropolitan de Nova York, e outras de menor penetração internacional como as sinfônicas de Minneapolis e de Atlanta. Uma sequência de crises econômicas⁵³³ como as de 1987, de 1997, de 1998, de 2001 e, em especial, a de 2008 afetou, profundamente, a economia norte-americana, refletindo na diminuição do patrocínio e suporte financeiro que era dado às orquestras por empresas e por pessoas físicas, assim como no número de assinantes. É importante citar que nos Estados Unidos não há financiamento público direto às orquestras, como acontece, em geral, no Brasil e na Alemanha.

No entanto, a trajetória das orquestras brasileiras é marcada por altos e baixos, com poucos momentos em que se vislumbrou a possibilidade de formação de instituições sinfônicas de alto nível e com projeção internacional. Neste capítulo, serão, mais profundamente, analisadas as trajetórias de três orquestras mais antigas e tradicionais, como a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, assim como a de novos grupos orquestrais, a saber: a

[germany/download/06_Symphony_and_Chamber_Orchestras.pdf](#) (acessado em 14 de outubro de 2014); e Kate Connolly <http://www.theguardian.com/culture/2012/aug/03/germany-broadcaster-merger-orchestras> (acessado em 5 de maio de 2013). Sobre a crise no cenário orquestral norte-americano, ler matéria de Heather Gillers e Jason Grotto http://articles.chicagotribune.com/2012-10-17/news/ct-met-cso-finances-20121007_1_cso-bass-player-chicago-symphony-orchestra-riccardo-muti (acessado em 5 de maio de 2013) e Philip Kennicott <http://www.newrepublic.com/article/114221/orchestras-crisis-outreach-ruining-them> (acessado em 20 de janeiro de 2014); e em matéria de Isabel Fleck publicada, "Palco da crise", na *Folha de São Paulo* de 8 de agosto de 2014.

⁵³³Em 1987, houve uma queda no índice Dow Jones de 22,6%. Em 1997, a Crise da Ásia; em 1998, na Rússia; em 2001, forte crise econômica, reflexo dos ataques terroristas ao *World Trade Center* e ao Pentágono; em 2008, crise provocada pelo estouro da "bolha do mercado imobiliário", com a queda acentuada no valor dos títulos imobiliários, resultando na quebra de importantes e tradicionais instituições bancárias, como a Lehman Brothers, afetando todo o sistema bancário dos Estados Unidos. Esta crise, posteriormente, afetou, de maneira profunda, a economia mundial, especialmente a europeia, com reflexos no Brasil, mais sentidos a partir de 2010.

Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Brasília e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

Orquestra Sinfônica Brasileira

A Orquestra Sinfônica Brasileira vem a ser a concretização dos anseios da população carioca em possuir um conjunto dedicado ao repertório sinfônico. O Rio de Janeiro já mantinha sua orquestra no Theatro Municipal, porém esta se dedicava mais à ópera e ao balé. Conforme tratado no Capítulo II deste trabalho, houve várias iniciativas empreendidas por sociedades particulares no final do século XIX e início do século XX, as quais almejavam constituir uma orquestra com qualidade e com um efetivo de músicos e de atividades permanentes. Apesar do envolvimento de eminentes artistas e de membros da sociedade carioca, não conseguiram sobreviver.

Com a iniciativa do maestro José Siqueira⁵³⁴, de outros importantes músicos e de personalidades da sociedade do Rio de Janeiro, a Orquestra Sinfônica Brasileira foi criada, em 1940. De acordo com José Siqueira, em entrevista concedida aos articulistas Virgílio Moretson, do *Jornal O Globo*, e de Luís Paulo Horta, do *Jornal do Brasil*, por ocasião do 40º aniversário de fundação da OSB:

⁵³⁴José de Lima Siqueira (1907-1985), nascido em Conceição, Paraíba. Filho de um mestre de banda aprendeu a tocar vários instrumentos de sopro. Em 1925, foi ao Maranhão, como integrante das tropas recrutadas, para combater a Coluna Prestes. Em 1927, dirigiu-se ao Rio de Janeiro, onde ingressou na banda Sinfônica da Escola Militar. Mais tarde, ingressa no antigo Instituto Nacional de Música, onde estudou composição e regência com os professores Francisco Braga e Walter Burle Marx. Criou a Ordem dos Músicos do Brasil, em 1960. Foi professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fundou, também, a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, em 1961. Por sua militância comunista, foi afastado de suas atividades profissionais e aposentado pelo regime militar. Seguiu para Moscou, atuando como regente e participando como jurado em vários concursos, onde também teve grande parte de sua obra editada.

A escolha da data oficial da fundação da OSB recaiu em 11 de julho, dia do nascimento de Carlos Gomes. (...) Fizemos um grande esforço para a primeira apresentação, que se deu no Theatro Municipal (...). A base do programa era naturalmente a *5ª Sinfonia*, de Beethoven, - entre outros motivos porque era na época identificada (até em código morse) como a Sinfonia do Destino e da Vitória (símbolo musical por excelência do triunfo dos Aliados sobre as forças do Eixo). O maestro Eugen Szenkar, contratado a peso de ouro, regia a orquestra. O *spalla* dos violinos, Ricardo Odnoposof, outra sumidade retida pela guerra, fizera um contrato de um ano apenas, para garantir a qualidade do naipe de cordas.⁵³⁵

Nesta mesma entrevista, José Siqueira relata como conseguiu importante apoio da mídia para mobilizar a opinião pública e angariar apoio da sociedade para a criação da orquestra:

Querem saber como começou realmente a OSB? A quem devo tudo? Ao Roberto Marinho. A bem da verdade, foi ele o nosso principal e definitivo colaborador. Um dia cheguei à redação de *O Globo*, em 1940, e disse ao diretor redator-chefe: "Roberto, se você der à música o mesmo espaço que dá ao futebol, eu darei uma orquestra para o Rio de Janeiro." Dito e feito. Roberto Marinho passou a acompanhar, com farto noticiário, as atividades da OSB. E assim nasceu a orquestra.⁵³⁶

De acordo com Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, alguns acontecimentos musicais chamaram a atenção da sociedade carioca. Um deles foi a atuação do maestro húngaro Eugen Szenkar, que, em 1940, regeu a Orquestra do Theatro Municipal. Outro foi a presença, no mesmo ano, de duas importantes orquestras, a NBC, regida por Arturo Toscanini, e a *Youth American Symphony*, regida por Leopold Stokowski. Segundo Sérgio Nepomuceno:

Esses dois eventos constituíram atos da maior relevância cultural e social que mexeriam com os brios da plateia carioca, desejosa de poder, um dia, ter o privilégio de possuir também uma orquestra, senão da mesma qualidade, pelo menos de classe.⁵³⁷

⁵³⁵Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 19.

⁵³⁶*Ibid.*, 18.

⁵³⁷*Ibid.*, 17.

A pessoa jurídica da OSB intitulava Sociedade Civil Orquestra Sinfônica Brasileira (Orquestra Sinfônica Brasileira S.A.), constando em sua diretoria os nomes de José Siqueira – presidente; Eugen Szenkar – diretor artístico; Arnaldo Guinle, como membro do Conselho Diretor -- representante do Ministro da Educação; José Alves Filgueiras – representante do Prefeito do Distrito Federal, entre outros.

A formação de um corpo fixo de instrumentistas ocorreu somente em 1943, quando esses tiveram a sua contratação estabelecida pelo regime da CLT.

O início das atividades da orquestra não foi fácil. Segundo José Siqueira:

A infraestrutura era sumária. Não havia, por exemplo, partes orquestrais (material para execução), e muitas valsas de Johann Strauss Jr. foram copiadas a mão (...). O local para ensaiar era um pesadelo: tentamos o edifício das barcas de Niterói, na Praça Quinze. Mas tivemos que parar: a orquestra executava às vezes um pianíssimo, quando estrugia o apito de uma embarcação. Fomos então ensaiar no edifício da UNE que tinha sido tomado, por causa da guerra, ao Clube Germânia. O problema ali era a algazarra dos estudantes. Fomos depois para a Escola de Música, para o Cinema Palácio e finalmente para o Cine Rex, (...), onde realizávamos os chamados Concertos Populares aos domingos pela manhã.⁵³⁸

Este é um retrato que se repete na fase inicial de várias orquestras, como veremos mais adiante, no que concerne, por exemplo, à falta de espaço para os ensaios regulares, em geral, diferentes do local das apresentações; à falta de instrumental, especialmente, o de percussão; à falta de partituras e de recursos para honrar com a folha de pagamento. Diante de tal cenário, o presidente do Conselho Diretor, Arnaldo Guinle, industrial e importante figura da sociedade carioca, endereça uma carta, em 6 de dezembro de 1941, ao então presidente da república, Getúlio Vargas, com quem dispunha de livre acesso:

⁵³⁸Ibid., 19.

Por detrás das grandes realizações de arte estão sempre as grandes forças sociais e o poder econômico. A arte é, por isso mesmo, uma formidável força de expressão social, que requer uma estrutura material determinada, para poder se exteriorizar, se expandir. Assim aconteceu em todas as épocas, assim também sucedeu com a música sinfônica, com o aparecimento em Paris e Londres das grandes associações de concertos, as sociedades filarmônicas que tanto divulgaram as obras então existentes e estimularam a produção de novas. Onde quer que haja grandeza social haverá grandeza artística. Se há grandeza artística, é porque existe grandeza econômica. Nenhuma pode existir sem a outra. A Orquestra Sinfônica Brasileira é um organismo em plena ação; é parte da cultura superior do Brasil; é uma força viva que serve à coletividade e que, conseqüentemente, deve ser apoiada por ela. Este é o sentido real do apoio do Estado. Não há história do mundo, povo forte, próspero e grande, que não tenha plasmado a sua grandeza em monumentos de arte, seja ela pintura, música, literatura, arquitetura.⁵³⁹

Conforme Alvim Corrêa, o apoio governamental à OSB só veio ao final do ano de 1942. A orquestra, neste período, contava entre seus integrantes com músicos que se destacariam no cenário brasileiro, como instrumentistas, compositores ou regentes. São eles: o violinista Cláudio Santoro, o flautista Hans Joaquim Koellreuter e o violoncelista Aldo Parisot.⁵⁴⁰

Quando a OSB foi fundada, já havia um projeto bem elaborado para uma estrutura sinfônica, o qual buscava maneiras de se sustentar e também previa itens que buscavam atender, de forma ampla, a sociedade e a classe musical. Havia avanços que são, hoje em dia, implementados em grandes organismos sinfônicos e que são considerados essenciais à sobrevivência na sociedade contemporânea, especialmente, para a formação de público. Outros itens demonstram a necessidade em retribuir o apoio de autoridades à orquestra. Entre os itens que constam em suas propostas estão:

⁵³⁹ Ibid., 21.

⁵⁴⁰ Aldo Simões Parisot (1921) foi professor na Juilliard School de Nova York; atualmente, é professor na Yale School of Music. Executou primeiras audições de obras de Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Villa-Lobos, tendo executado a estreia do *Concerto n° 2* desse compositor com a Filarmônica de Nova York. .

- 1º) Concertos públicos dominicais, a preços populares;
- 2º) Concertos para a juventude brasileira, em combinação com o Ministério da Educação e Saúde;
- 3º) Concertos para alunos das escolas primárias da Municipalidade, mediante contrato com essa entidade;
- 4º) Concerto da Hora do Brasil do departamento de Imprensa e Propaganda;
- 5º) Concertos contratados pelas grandes empresas e firmas comerciais;
- 6º) *Tournées* de concertos pelos Estados do Brasil e por países vizinhos, em combinação com empresas comerciais e oficiais;
- 7º) Gravação, em disco e em filme, das obras dos compositores brasileiros, mediante contrato com este ou com o Estado ou ainda, se lhe for cedido o direito autoral da execução por um determinado tempo.

Também previa a criação da Escola Livre de Música, objetivando a formação específica de músicos para orquestra, uma espécie de academia, como foi, posteriormente, criada em Berlim, a Fundação Karajan, ou a Academia da Osesp. Outra medida importante e inovadora era a criação da casa Editorial de Música, que editaria obras de compositores brasileiros, assim como a *Revista Musical* de circulação semanal.

Foram lançadas assinaturas ou subscrições, como eram então chamadas. Outra medida, visando conseguir recursos financeiros para a orquestra, foi a venda de ações, lançadas, inicialmente, a 1.000:000\$000 (mil contos de réis), divididos em ações de 100\$000 (cem mil réis).

Eugen Szenkar permaneceu como diretor artístico e principal regente de 1940 a 1948. Em sua primeira temporada, a orquestra se apresentou somente 13 vezes. No ano seguinte, as apresentações foram 51. Szenkar era tido como um visionário, pois já programava Mahler, algo bastante incomum para a época, mesmo na Europa e nos Estados Unidos. Nesse primeiro ano, a orquestra, por cinco vezes consecutivas, executou o *Adagio* final da *Sinfonia n.º 3* daquele compositor. No entanto, a dificuldade para se importar partituras do

exterior era grande e o custo altíssimo, o que fez com que a orquestra repetisse os Festivais Johann Strauss por vários anos. Outros regentes revezaram o pódio com Szenkar, entre eles José Siqueira, Lorenzo Fernandez, Assis Republicano e Eleazar de Carvalho. Por causa da dificuldade financeira nesta fase inicial da OSB, a participação de regentes e de solistas convidados se restringiu ao maestro da Filarmônica de Los Angeles, Werner Janssen, que regeu a primeira audição do poema sinfônico *Sea Drift*, do compositor norte-americano John Alden Carpenter.

É interessante notar o aumento de apresentações da OSB em 1942: 114, ou seja, 100% superior ao ano anterior. Já se registra, nesse ano, a participação de solistas nacionais de grande expressão, como os pianistas Magdalena Tagliaferro, Souza Lima e Arnaldo Estrela. Outro importante acontecimento foram as 59 apresentações da orquestra, irradiadas pela Voz do Brasil, por todo território nacional e pela NBC de Nova York, para o território norte-americano, estas últimas fruto de um intercâmbio cultural. Szenkar regeu quase todas as apresentações, com algumas participações de Eleazar de Carvalho e Souza Lima.

No ano seguinte, a OSB por meio de Arnaldo Guinle, adquire sua sede administrativa própria, doadas pela empresa Docas de Santos, a qual presidia. Guinle também doou o instrumental básico sinfônico, como harpa, um piano de cauda Bluthner, tímpanos, contrabaixos e instrumentos de percussão. É importante notar a fundamental participação de Arnaldo Guinle, com suas doações e pelos benefícios trazidos à OSB, dada sua relação próxima ao presidente Getúlio Vargas. Neste ano de 1943, a OSB cria seu coro misto, que participa na execução da *Nona Sinfonia* de Beethoven, completando o ciclo apresentado durante o ano. Esse estilo de elaborar a programação, com apresentações de obras de determinado compositor, como o ciclo completo de sinfonias de

Beethoven, Brahms, Bruckner, foi uma marca do maestro Szenkar, assimilada por Eleazar de Carvalho, por exemplo, em sua programação da Osesp a partir de 1973. Pensava-se, no meio musical paulista, que esse costume fosse uma criação original de Eleazar.

Outro evento importante, que marca a presença da Orquestra Sinfônica Brasileira e sua proximidade com o Governo Vargas é o concerto em homenagem às vítimas dos navios da Lloyd Nacional, afundados por submarinos alemães e pelo primeiro aniversário da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial.

Em 1943, a OSB dá início a um dos programas que mais marcaram sua história: a série Concertos para a Juventude, apresentados no Cine Rex, por meio de um convênio com a Divisão de Educação Extra-Escolar, que atendeu, naquele ano, 20 mil estudantes. Em uma carta-depoimento, de um dos mais ilustres pedagogos da área das cordas, Alberto Jaffé e sua esposa, a pianista Daisy de Luca, endereçada ao maestro Eleazar de Carvalho, quando este se encontrava internado, poucos meses antes de falecer, é possível compreender o alcance daquele projeto:

Pensacola, Florida, 2 de fevereiro de 1996

Ao Maestro Eleazar de Carvalho
São Paulo, Brasil

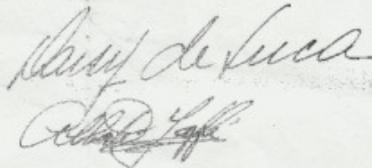
Querido Maestro,

Estávamos conversando sobre a vida, a Música, a Música na vida, a vida na Música - uma destas conversas que todo músico acaba por ter, mais cedo ou mais tarde. No toca-discos soava bem alto a Grande Páscoa Russa. Lembranças vieram. Visualizamos o cine-teatro Rex, e eram os anos 40 e 50; no palco uma orquestra e seu Maestro. O Maestro regia e falava; melhor: explicava. E nós chegávamos cada vez mais perto daquele mundo maravilhoso que o Maestro conhecia tão bem. Eram sons lindos que não teríamos conhecido se o Maestro não tivesse o ideal de fazer do país do futebol e do samba algo mais do que futebol, carnaval e política. E percebemos então o quanto o ideal do Maestro tinha influenciado as nossas vidas e de tantos que tiveram a sorte de ouvi-lo.

O Maestro, o nosso Maestro, está no nosso presente tanto quanto esteve no nosso passado, só que nós não nos tínhamos dado conta. Não podemos fazer suposições absolutas baseando em "se" - mas seria esta a nossa vida se o Maestro não tivesse mexido com ela lá dentro, lá no fundo, com sua batuta certa, inteligente e sensível?

E sentimos então, vinda lá de dentro, lá do fundo, lá de onde a batuta certa nos atingiu, a necessidade de dizer muito obrigado ao Maestro, de fazê-lo saber que daqui de longe, de onde a vida nos trouxe, não nos falta a lembrança de que ao ideal pelo qual ele sempre lutou devemos, nós e tantos outros, uma boa parte do que somos.

Obrigado, querido Maestro. Muito obrigado.



Daisy e Alberto Jaffé
9179 Woodrun Place
Pensacola, Fla 32514
USA

Fig. 11

O maestro Diogo Pacheco também expõe sua memória sobre a importância daqueles concertos, especialmente, quando regidos por Eleazar de Carvalho:

Mas [Eleazar] 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. (...) Concertos para a Juventude. (...) No Rio de Janeiro eram no Cine Rex.⁵⁴¹

⁵⁴¹ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo". Entrevista com Diogo Pacheco (Sujeito 2), 13.

Em 1944, a OSB atinge seu maior número de concertos de sua história: 139. A orquestra promoveu um concurso de composição, o qual revelou o talento como compositor do violinista Cláudio Santoro, segundo colocado naquela competição. Arnaldo Guinle, novamente, fez uma doação de instrumentos para a OSB, conforme relata Alvim Corrêa:

(...) muitos professores do conjunto tiveram o prazer de apresentar o novo e vistoso instrumental da orquestra, adquirido pelo presidente Arnaldo Guinle, nos Estados Unidos, ao preço de Cr\$ 119.937,30, que, apesar da isenção dos impostos alfandegários, representavam uma fábula para a época. O instrumental era constituído de dois oboés, um corniglês, dois fagotes, seis trompas, cinco trompetes, quatro trombones, uma tuba, uma harpa, um xilofone um vibrafone, num total de 24 peças.⁵⁴²

Pode-se observar, neste episódio da doação, a importância de ter pessoas influentes do meio empresarial à frente da direção administrativa, ainda mais quando essas pessoas têm livre trânsito com o Poder Executivo.

Poucos solistas internacionais estiveram presentes na programação, devido, sobretudo, às dificuldades impostas pela guerra. No entanto, houve a participação do violinista polonês Henrick Szering e do pianista russo Alexander Borowsky. Dois nomes de jovens brasileiros foram revelados naquele ano; Aldo Parisot e Anna Stella Schic.

Por causa do aumento no número de assinantes, ou sócios contribuintes, para o total de 5.202, a OSB passou a realizar dois concertos noturnos no Theatro Municipal.

Szenkar atuou como diretor artístico e principal regente até o final de 1948. Neste período que esteve à frente da OSB, executou várias obras em primeira audição brasileira, destacando-se as

⁵⁴² Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 47.

seguintes: *3ª Sinfonia*, de Gustav Mahler; *Matias, o pintor*, de Paul Hindemith; *a Sinfonia nº 16*, de Miaskovsky e *Vida de Herói*, de Richard Strauss. Os solistas e regentes estrangeiros, agora com o fim da guerra, começaram a fazer parte da temporada da OSB. Nomes do primeiro time mundial como os regentes Eugène Ormandy, Charles Munch, William Steinberg, Sir Ernest MacMillan, Sergei Koussevitsky, Jascha Horenstein e Erich Kleiber; e os solistas Alexander Brailowsky, Gyorgy Sandor, Wilhelm Backhaus e, novamente, H. Szering. Talvez em nenhum outro momento da história das sinfônicas no Brasil tivemos a presença de regentes desse nível.

Szenkar também criou uma tradição em programar muita música contemporânea e brasileira, hábito esse que veio a criar escola, pois Eleazar de Carvalho, seu sucessor na OSB, também seguiu seus passos, prestigiando a música contemporânea e de seus compatriotas em todas as orquestras em que foi diretor artístico, como no caso da Osesp, mais adiante.

Apesar da fase de crescente prestígio e de aumento de suas atividades, a Orquestra Sinfônica Brasileira vem experimentar sua primeira crise institucional. De acordo com Alvim Corrêa:

Szenkar nunca deixou de ser oligárquico em suas decisões. Ganhando um salário altíssimo, até exorbitante para a época, era também um ser humano vaidoso, que nunca admitiu dividir seu sucesso com um solista, (...), quanto mais com um colega de pódio, particularmente com aqueles que, como Kleiber, transfiguravam uma orquestra (...). Outrossim, no que concerne ao conselho diretor, surgiram boatos de que o presidente se havia indisposto com o maestro José Siqueira e não estava mais interessado em se manter no posto, pelas muitas dificuldades e entraves que tinha pela frente, com as finanças da Sociedade cada vez mais abaladas, sem o aval do ex-presidente Getúlio Vargas, afastado em seu exílio no Rio Grande do Sul, e sem a inestimável ajuda do ministro Gustavo Capanema.⁵⁴³

⁵⁴³ Gustavo Capanema Filho (1900-1985). Natural de Pitangui, Minas Gerais. Durante seus tempos de universitário vinculou-se, em Belo Horizonte, ao grupo de "intelectuais da Rua da Bahia", do qual também faziam parte Mario Casassanta, Abgard Renault, Milton Campos, Carlos Drummond de Andrade e outras futuras personalidades das letras e da política no Brasil. Nas eleições presidenciais realizadas em março de 1930, apoiou a candidatura presidencial de Getúlio Vargas, lançada pela Aliança Liberal. Partidário, decidido do movimento revolucionário que

Arnaldo Guinle tentou destituir José Siqueira da liderança, mas perdeu a votação. Mesmo sem maioria absoluta assume a presidência o almirante Adalberto de Lara Rezende.

Eleazar, que já havia regido dois terços dos concertos ainda quando Szenkar era o regente titular, começou a despontar como seu provável sucessor. Naquele ano de 1948, o número de apresentações já refletia a crise pela qual passava a orquestra; foram somente 73, sendo que a temporada teve início apenas em 23 de maio. No programa desse concerto inaugural, consta a seguinte mensagem de apelo:

CONSÓCIO: Ajude o renascimento e o progresso da OSB – Auxilie a nossa gloriosa organização a refazer-se da terrível crise por que passou! Cada sócio verdadeiramente interessado no desenvolvimento da nossa cultura musical, deve tomar a si a fácil tarefa de trazer pelo menos um amigo para o nosso quadro social. A cada um nada custará fazê-lo, o benefício para a coletividade será imenso e decisivo.⁵⁴⁴

depôs o presidente Washington Luís, conduzindo Vargas ao poder em novembro de 1930, liderou, em fevereiro de 1931, junto com Francisco Campos e Amaro Lanari, a formação da Legião de Outubro, organização política, criada em Minas Gerais com a finalidade de oferecer apoio ao regime surgido da Revolução de 30. A Legião de Outubro, que teve uma existência breve e apresentava traços programáticos e organizativos semelhantes aos movimentos fascistas. Capanema foi designado pelo presidente para dirigir o Ministério da Educação e Saúde. Nomeado em julho de 1934, permaneceria no cargo até o fim do Estado Novo, em outubro de 1945. Sua gestão no ministério foi marcada pela centralização, em nível federal, das iniciativas no campo da educação e da saúde pública no Brasil. No campo do ensino profissionalizante, criou-se, através de convênio com o empresariado, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai). Em 1964, apoiou o golpe que depôs o presidente João Goulart. Logo depois, com a instituição do bipartidarismo, filiou-se à Aliança Renovadora Nacional (Arena), partido de apoio ao regime militar. Permaneceu na Câmara dos Deputados até 1970. Em seguida, sempre por Minas Gerais, obteve um mandato no Senado Federal, onde permaneceu até 1979, encerrando então sua carreira política.
http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/gustavo_capanema
(acessado em 5 de novembro de 2014).

⁵⁴⁴ Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 51.

A OSB permaneceu sem diretor artístico e sem regente titular por mais de três anos. Como medida paliativa para solucionar pendências artísticas, foi contratado como diretor musical, em caráter interino, o maestro italiano Lamberto Baldi, que já atuava em São Paulo, Montevideu e Buenos Aires. Um grande evento, em 1949, foi a vinda, por intermédio de Eleazar, do maestro russo Sergei Koussevitzky, que foi inclusive condecorado com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, pelo presidente Eurico Dutra. Neste mesmo ano, consta a participação, como solista do *Concerto para Violoncelo* de Dvorák, do então *spalla* daquele naipe, Eberhard Finke, que, anos mais tarde, veio ocupar a mesma posição na Filarmônica de Berlim. Eleazar de Carvalho dividia a regência com Baldi e, cada vez mais, projetava-se dentro da instituição e na sociedade. Conforme declaração de José Siqueira:

O João Alberto, político que serviu longos anos a Getúlio e que continuava a ser uma personalidade de prestígio, fora aos Estados Unidos e ofereceu uma vaga no avião a Eleazar de Carvalho, que queria aperfeiçoar-se no exterior. A OSB licenciou seu regente substituto concedendo-lhe um auxílio financeiro que complementei do meu próprio bolso. Eleazar viajou com 30 contos. Fez prova diante de Koussevitzky, (...), e seu talento foi logo reconhecido. A seu lado, também aceito como assistente do maestro russo, estava um jovem pianista e regente: Leonard Bernstein. Terminado o primeiro ano de estágio, Koussevitzky pediu à OSB que Eleazar de Carvalho permanecesse por mais um ano. O conselho diretor resistiu. Propus então um acordo: encarregar-me-ia dos concertos do Eleazar que assumiu o compromisso pessoal de lutar sempre pela divulgação da música brasileira.⁵⁴⁵

A OSB, no entanto, vinha apresentando um número pequeno de concertos. A média era de 45 concertos, número reduzido se comparado às temporadas de 1942 a 1947, quando realizava em média 100 concertos.

Eleazar, em 1951, fez a estreia brasileira da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, para a qual exigiu 15 ensaios. Também começou a introduzir no repertório da OSB obras dodecafônicas,

⁵⁴⁵ Ibid., 49.

neste caso, dois de seus amigos compositores, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola. A orquestra realiza sua primeira Turnê brasileira, com concertos em São Paulo, Bahia, Ceará, Maranhão, Pernambuco, Alagoas e Paraná.

Em 1952, começa uma fase mais promissora para a OSB. Com a volta de Getúlio Vargas, foi nomeado um deputado próximo a ele para a presidência da orquestra, Euvaldo Lodi, que era um admirador de Eleazar de Carvalho. Lodi deu apoio ao pedido de Eleazar para completar o quadro de músicos da OSB e, naquele ano, foram contratados vários músicos europeus, entre eles o francês Noel Devos, fagotista, que se tornou um dos mais importantes instrumentistas e professores daquele instrumento no Brasil. Alguns nomes da regência internacional dirigiram a orquestra, dentre os quais se destacam os nomes de Erich Kleiber e Hans Swarovsky. Villa-Lobos e Camargo Guarnieri regeram festivais de suas obras.

A OSB estava com as finanças equilibradas e com um quadro maior e mais qualificado de músicos, o que veio a refletir, positivamente, no resultado sonoro, de acordo com Alvim Corrêa.

O ano de 1952 vem a ser um marco relevante para a orquestra, quando gravou seu primeiro LP comercial. Ao final de 1953, gravou o segundo LP, com obras de Hekel Tavares.

A OSB continuou a receber grandes regentes do circuito internacional. Em 1953, participaram da temporada nomes como Igor Markevitch, o regente da Concertgebouw de Amsterdam, Wladimir Golshann (que fez a estreia brasileira da *Sinfonia n° 5* de Shostakovitch) e Leonard Bernstein.

Eleazar de Carvalho criou uma estrutura de programação bastante inovadora, especialmente, por causa da presença de obras de contemporâneos e de brasileiros. Apresentou alguns ciclos de obras de compositores como Bach e Mozart. Outrossim, propiciou o

lançamento de vários jovens solistas que se notabilizariam mais tarde, como Jacques Klein, Arthur Moreira Lima, Nelson Freire⁵⁴⁶ e Cristina Ortiz. A presença de regentes e de solistas do primeiro time do circuito internacional foi uma constante nos anos de 1950, algo que não pôde ser repetido, até o momento, por nenhuma orquestra nacional. Eleazar também se preocupou em elevar o nível qualitativo da orquestra, buscando novos músicos europeus. Provavelmente, havia falta de quadros qualificados à disposição para completar a orquestra. Também, com o fim da Segunda Guerra Mundial, não havia mais um fluxo de bons músicos refugiados, como aqueles que vieram nas décadas anteriores.

Houve nova crise financeira e institucional em 1956, o que provocou a saída espontânea de Lodi da presidência da OSB⁵⁴⁷ e o retorno de Arnaldo Guinle. Como de costume, a crise refletiu na seara artística, com a redução no número de apresentações e da participação de solistas e de regentes internacionais. No entanto, a OSB, por meio de um convênio com o Itamaraty, gravou obras de Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Luciano de Campos para serem distribuídas pelas embaixadas brasileiras em todo o mundo.

A Orquestra Sinfônica Brasileira sofria de constantes crises institucionais, tendo a seguinte ocorrido em 1957, o que fez com que houvesse nova intervenção, desta vez do presidente Juscelino Kubitschek, por meio de seu ministro da Educação, Clóvis Salgado, admirador de música erudita, o qual nomeou um interventor, Mozart Araújo. Uma das medidas tomadas pelo interventor foi a formação de

⁵⁴⁶ Nelson Freire, com apenas 11 anos, apresentou-se na série *Concertos para a Juventude* em 12 de agosto de 1956.

⁵⁴⁷ É importante notar que Euvaldo Lodi havia sido nomeado por Getúlio Vargas, em 1952; em 1956, quando é afastado da presidência da OSB, está-se em um período pós-suicídio de Getúlio Vargas.

uma comissão, composta por Eleazar de Carvalho, Francisco Mignone e Guilherme Figueiredo para dirigir a orquestra. No entanto, após um ano, houve forte desentendimento entre Mozart Araújo e Eleazar de Carvalho, o que veio a provocar o afastamento deste último. Contudo, o fato positivo foi a produção de 18 LPs, com obras de compositores brasileiros do período colonial aos contemporâneos. Este vem a ser um número surpreendentemente alto de discos gravados, feito esse que pode ter sido realizado com o sacrifício da qualidade, com o objetivo exclusivo de cumprir os termos do convênio com o Governo Federal.

Em 1960, a OSB participa do concerto de inauguração de Brasília, sob a regência de Eleazar de Carvalho, executando obras de Villa-Lobos, Hekel Tavares e Carlos Gomes. Apesar da exposição da orquestra e de sua relação próxima com as principais autoridades do Executivo federal, ocorre nova crise financeira, provocando atrasos nos salários dos músicos. O repasse de verbas federais também chegou a atrasar seis meses e a arrecadação da bilheteria não era suficiente para cobrir os gastos.

Como se pode observar, havia constantes crises institucionais, com alterações na presidência, provocando problemas financeiros que vinham a refletir no desempenho artístico da orquestra. No entanto, a orquestra segue seu caminho. Jânio Quadros é eleito e interrompe a intervenção federal na OSB, causando a saída de Mozart Araújo e o retorno de Eleazar de Carvalho à direção musical do grupo.

Grandes eventos, especialmente na música contemporânea, fizeram parte da programação da orquestra, com a Semana de Música de Vanguarda, com a presença de Luciano Berio. No ano seguinte, a participação de Aaron Copland e Carlos Chávez. Nesse ano de 1962, aconteceu a estreia de Isaac Karabtchevsky regendo a *Sinfonia nº 4* de Tchaikovsky e de Arnaldo Cohen, então com 14

anos, participando como solista da série Concertos para a Juventude. Eleazar, contratado pela Saint Louis Symphony, resolveu se afastar da OSB. Foi nomeado Alceu Bocchino, temporariamente, como diretor musical. A orquestra, mais uma vez, diminuía suas atividades, apresentando-se, em 1964, somente 31 vezes; em 1965, a marca de 20 concertos e, em 1966, apenas 19 concertos. Eram os primeiros anos do golpe militar. A estreia da temporada de concertos da OSB só teve início em 3 de julho.

Uma solução para a crise veio da união de três ilustres cearenses: o pianista Jacques Klein, o regente Eleazar de Carvalho e o presidente Castelo Branco. Foi nomeado presidente do conselho diretor da OSB o ministro Octávio Gouvêa Bulhões. Eleazar retorna à direção musical da orquestra e, por sugestão de Jacques Klein, aceita ter como regente assistente Isaac Karabtchevsky. O empresário Israel Klabin se juntou a esse grupo e propôs a criação de uma nova entidade. Porém, sua proposta não vingou, e foi decidido transformar a OSB numa Fundação, fato que veio a acontecer depois de alguns embates jurídicos. Para a presidência da OSB, com nova face jurídica, foi nomeado Eugênio Gudin⁵⁴⁸, que permaneceu no cargo de 1966 a 1967.

O apoio do governo à OSB veio por meio de uma doação de Obrigações do Tesouro Nacional⁵⁴⁹, o que somou valor monetário,

⁵⁴⁸ Eugênio Gudin (1886-1986). Economista, ministro da Fazenda de Café Filho, entre os anos de 1954 e 1955. Foi delegado representante do Brasil na Conferência de Bretton Woods, onde foram criados o Fundo Monetário Internacional e o Banco Mundial. Foi vice-presidente da Fundação Getúlio Vargas entre 1960 e 1976.

⁵⁴⁹ O autor Alvim Corrêa, provavelmente, refere-se à ORTN (Obrigação Reajustável do Tesouro Nacional), instituída pela Lei 4.357 e regulamentada pelo Decreto 54.252/1964. A ORTN foi extinta pelo Decreto-lei 2.284/1986. A ORTN seria um título público federal, emitido pelo Tesouro Nacional, sendo sua correção feita de acordo com os índices oficiais de inflação. Foi utilizada para financiar o déficit público e também como instrumento para fazer política monetária. A OTN foi criada em 1986 e extinta em 1989.

possibilitando honrar com seus compromissos financeiros e dar continuidade à programação, contratando artistas. Os maestros Eleazar e Karabtchevsky se revezaram na regência e participaram da temporada daquele ano, novamente, artistas estrangeiros, como os maestros Charles Dutoit e Lukas Foss e os solistas Isaac Stern, Ruggiero Ricci, Pierre Fournier, Badura-Skoda e Lilly Kraus. Foi um ano especialmente importante, por causa da contratação de treze novos instrumentistas da Tchecoslováquia, selecionados por Karabtchevsky e Renault de Araújo. De acordo com Alvim Corrêa:

Mesmo com a interferência do Dr. Bulhões, foi uma autêntica odisséia conseguir-se a vinda desses profissionais em pleno regime militar, pois as autoridades competentes, quer do Itamaraty, quer do Ministério do Trabalho, emperravam sistematicamente a emissão de vistos de entrada para pessoal vindo da Cortina de Ferro.⁵⁵⁰

Não se tem a informação precisa de quando chegaram esses músicos tchecos, o que provavelmente tenha acontecido por causa da Primavera de Praga⁵⁵¹, que se passava, exatamente, naquele ano de 1968. Talvez aqueles músicos tenham sido selecionados e contratados antes da invasão soviética em Praga, que derrubou o governo tcheco liberal, o que, novamente, poderia restringir a viagem ao exterior de seus cidadãos.

Ao final de 1968, um desentendimento entre músicos e o regente Eleazar de Carvalho veio a provocar a saída deste último, substituído por Isaac Karabtchevsky, que viria então a dirigir a OSB

⁵⁵⁰ Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 73.

⁵⁵¹ A Primavera de Praga durou entre janeiro e agosto de 1968. Era um movimento liderado por Alexander Dubcek, que buscava liberdade política e o fim da rigidez imposta pelos soviéticos. Dubcek empreendeu reformas que buscavam ampliar direitos civis e liberdades individuais. No entanto, houve uma intervenção dos países do Pacto de Varsóvia, com a invasão de Praga em 21 de agosto, impondo o fim do movimento.

por quase trinta anos. Karabtchevsky, como programador, deu ênfase ao repertório do século XX e aos compositores brasileiros. No repertório tradicional, destacou-se pela apresentação das sinfonias de Mahler.

Durante aquele período, passaram grandes artistas internacionais da regência como Karl Richter, Klaus Tensted, Kurt Sanderling, Stanislaw Skrowaczewsky, Kurt Masur e Lorin Maazel. Entre os solistas, estiveram presentes Itzak Pearlman, Antonio Janigro, Salvatore Accardo, Leonid Kogan, Lasar Bermann, Gary Graffman, Géza Anda, Philippe Entremont, Alicia de Larrocha, Ingrid Haebler, Claudio Arrau, Mstislav Rostropovich, János Starker, Paul Tortelier, Leonard Rose, Hermann Baumann, Narciso Yepes, Pepe Romero e Jean Pierre Rampal. A participação de brasileiros era bem representada, entre outros, pelo quinteto Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Arnaldo Estrela, Jacques Klein e Nelson Freire.

Um dos mais relevantes acontecimentos da OSB, daquele período, foi o lançamento do Projeto Aquarius, uma parceria entre a orquestra e as Organizações Globo. De acordo com Alvim Corrêa:

A 30 de abril de 1972, cem mil pessoas se aglomeraram no Aterro do Flamengo para ouvir a OSB, Jacques Klein e Isaac Karabtchevsky no concerto inaugural do recém-criado Projeto Aquarius, ideia grandiosa de se levar a dança e a música clássica ao povo. Essa ideia surgiu a partir de uma determinação do Dr. Roberto Marinho, de O Globo, que de há muito alimentava criar com a OSB algo que revolucionasse a forma de realizar espetáculos musicais de grande porte no Brasil, quebrando dogmas, introduzindo novas tecnologias de som, luz e cenografia, reunindo multidões, além de revelar e consagrar os mais diversos artistas.⁵⁵²

Em 1974, a OSB empreende a primeira grande turnê internacional de uma orquestra brasileira. Foram 25 concertos na Europa, com apresentações nos seguintes países: Inglaterra, França, Holanda, Alemanha, Bélgica, Luxemburgo, Áustria, Espanha e

⁵⁵² Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 83-4.

Portugal, tocando em importantes salas de concertos como o Concertgebouw de Amsterdam, no Royal Festival Hall de Londres e na Salle Pleyel de Paris e apresentando, entre outras obras tradicionais, peças de brasileiros como Carlos Gomes, Guerra Peixe, Villa-Lobos e Marlos Nobre. Uma das críticas da turnê, escrita por Paul Griffiths, para o *The Times* de Londres, de 5 de novembro diz:

É a semana das orquestras estrangeiras: músicos do Japão e de Israel foram seguidos, ontem à noite, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do seu maestro titular Isaac Karabtchevsky. A orquestra foi organizada em bases seguras, somente, a partir de 1965, mas suas execuções mostram que é um conjunto de considerável poder e habilidade. (...) No *Prelúdio da Bachianas Brasileiras n° 4*, houve oportunidade para as cordas exibirem sua força e consistência (...). Estes músicos do Novo Mundo terminaram seu programa apropriadamente com a *Nona Sinfonia* de Dvorak. (...) Se você considera essa obra uma sequência de melodias nas madeiras e cordas, entremeada de trechos fortes e excitantes, esta foi a performance para você; incisiva, enérgica, consistente e concentrada em agudas cores fundamentais e executada de maneira brilhante.⁵⁵³

Em 1977, a OSB repete a façanha, agora em turnê pelos Estados Unidos e pelo Canadá, organizada pela ICM Artist Limited, onde realizou 17 apresentações, em teatros como o Carnegie Hall, de Nova York, no Kennedy Center, de Washington, e no National Arts Center, de Ottawa. Foram apresentadas obras de Villa-Lobos, as *Bachianas n° 4*; de Cláudio Santoro, *Interações assintomáticas*; e de Marlos Nobre, *In memoriam*. Os solistas foram Jacques Klein, Nelson Freire e Cristina Ortiz. Neste ano, a OSB passa a ensaiar e se apresentar na Sala Cecília Meireles e no anfiteatro do Hotel Nacional, uma vez que o Theatro Municipal se encontrava em reforma. Este é um exemplo de como é essencial que a orquestra possua uma sede própria para ensaios e concertos, a fim de que não haja problemas em relação ao agendamento de suas atividades e para que possa criar uma identidade sonora e de equilíbrio dinâmico, entre outras características necessárias ao amadurecimento de um conjunto sinfônico.

⁵⁵³ Ibid., 85.

Em 1983, é criado o projeto Música pelo Brasil, que levou a OSB a se apresentar em várias cidades brasileiras e não somente em capitais dos estados, com patrocínio do Banco Crefisul.

Em 1986, assume o cargo de presidente da Fundação OSB o então ministro, Mário Henrique Simonsen.⁵⁵⁴ Bulhões fica como presidente honorário da Fundação OSB⁵⁵⁵.

Em 1987, a OSB grava, sob a direção de Karabtchevsky, a integral das *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos. As gravações tiveram início em setembro e já em novembro é lançado, pela Som Livre, o primeiro álbum com as *Bachianas* de nº 1, 2, 4 e 9. Esse curto espaço de tempo para a gravação, edição e outros detalhes técnicos surpreende. De acordo com Alvim Nepomuceno, "Hoje, a integral dessas obras em CD pode ser encontrada nos Estados Unidos, Europa e Japão, mais não no Brasil"⁵⁵⁶. Isso vem demonstrar que, nos dias atuais, não é suficiente realizar a gravação, mas sim distribuí-la no mercado.

O que se pode constatar, analisando-se o número de concertos em cada ano, antes de Karabtchevsky assumir, em meados dos anos de 1960 até o ano de 2000⁵⁵⁷, é que a OSB apresentou cinco concertos mensais, o que vem a ser um número muito modesto, mesmo se comparar à Osesp, que nos anos de 1980 já se

⁵⁵⁴ Mário Henrique Simonsen (1935-1997), economista. Foi ministro da Fazenda de 1974-1979, no Governo Geisel e Secretário do Planejamento durante o Governo Figueiredo.

⁵⁵⁵ Antes de deixar o cargo de presidente, Otavio Bulhões fez um pedido à orquestra e a seu amigo, o maestro Kurt Masur, para que viesse reger o ciclo integral das sinfonias de Beethoven, pedido aceito, apesar da agenda bastante apertada do regente alemão.

⁵⁵⁶ Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 102.

⁵⁵⁷ De acordo com o número de apresentações indicados para cada ano, no livro de autoria de Alvim Corrêa.

apresentava pelo menos duas vezes por semana, ou seja, repetia o programa. Há um grande investimento, em horas de ensaio e mesmo de pagamento, de cachês a solistas e a regentes convidados, assim como os custos de hospedagem e de passagem aérea, entre outros. Há, visivelmente, um descompasso entre os recursos investidos e o produto apresentado. Deduz-se que não havia público suficiente para que ocorresse a repetição do concerto, como já havia acontecido com a própria OSB, na segunda metade da década de 40 do século XX.

Em 1995, nova crise artístico-institucional, que culminou com a saída de Isaac Karabtchevsky e a contratação, para seu posto, de seu assistente, Roberto Tibiriçá⁵⁵⁸. Conforme relata Alvim Corrêa:

Karabtchevsky fora nomeado para dirigir o teatro La Fenice, de Veneza, e tentava juntar as responsabilidades deste novo posto com as de titular da OSB e do Theatro Municipal de São Paulo. Já há algum tempo, sentia-se desprestigiado por disputas tanto com a cúpula administrativa da OSB, quanto com a Comissão de Músicos. Para não implodir publicamente a crise que se avizinhava grave, o Conselho Curador, meio a contragosto, resolveu afastá-lo de suas funções, o que foi feito mediante pesada indenização. Os músicos sentiram e acusaram o golpe deste afastamento. Na verdade, esse desfecho havia sido detectado várias vezes nas gestões de Szenkar e Eleazar. Metade dos componentes do conjunto se insurgiu contra a decisão de Isaac de abdicar do cargo que, bem ou mal, vinha exercendo com desvelo e eficácia há mais de um quarto de século. A outra facção, por sua vez, opunha-se à continuidade do regente brasileiro alegando, com ou sem razão, que ele se dedicava com maior assiduidade às duas outras orquestras que lhe pagavam um salário superior.⁵⁵⁹

A OSB, nos dois anos em que teve Roberto Tibiriçá na direção, destacou-se mais por ter acompanhado cantores líricos de grande fama, como Pavarotti, Carreras e Domingo. No entanto, esses cantores traziam seus próprios regentes e a orquestra ficava em segundo plano, brilhando em poucas oportunidades, quando tocava uma obra sozinha, para que as estrelas descansassem.

⁵⁵⁸ Tibiriçá havia sido nomeado no ano anterior, após sugestão do Conselho Curador e com a aprovação dos músicos e do próprio maestro Karabtchevsky.

⁵⁵⁹ Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 107-8.

Pode-se observar que Tibiriçá não teve muitos recursos para contratar muitos artistas do circuito internacional. Poucos nomes estiveram presentes em suas duas temporadas, destacando-se os nomes de Boris Belkin, Dmitri Sitkovetsky, Lilian Zilberstein, Alain Marion e Arturo Sandoval, além dos brasileiros: Antonio Meneses, Fábio Mechetti e Cristina Ortiz, entre outros.

Em 1997, veio a falecer Mário Henrique Simonsen, presidente da OSB. Em seu lugar, assumiu Roberto Paulo Cezar de Andrade⁵⁶⁰. Segundo informações de Alvim Corrêa, Simonsen, apesar de grande economista, que auxiliou o presidente Ernesto Geisel a sanear parcialmente as contas públicas, quando ocupou o cargo de ministro da Fazenda, "jamais pôde sanar por completo as finanças da Fundação"⁵⁶¹, ou seja, não teve o mesmo êxito com as finanças da orquestra durante os 12 anos em que ocupou o cargo de presidente do Conselho Curador da OSB.

Em 1998, nova troca na direção musical. Segundo Alvim Corrêa, a mudança aconteceu:

(...) por absoluta incompatibilidade do maestro Tibiriçá com o conjunto e ascensão (...) do israelense Yeruham Scharovsky ao posto de novo diretor musical da OSB, eleito pela Comissão de Músicos e aprovado pelo Conselho Curador. O clima tenso dentro da orquestra, com a falta de pulso do ex-diretor, agravada com o atraso mensal cada vez maior dos salários, contribuiu decisivamente para essa tomada de posição.⁵⁶²

Yeruham Scharovsky dirigiu a OSB de 1998 a 2003. Os grandes feitos de sua passagem pela direção dessa orquestra foram a criação da OSB Jovem e as duas apresentações da OSB, em 2001, no Central

⁵⁶⁰ Executivo de renome nacional e internacional, então presidente da Brascan.

⁵⁶¹ Alvim Corrêa, *Orquestra Sinfônica Brasileira*, 110.

⁵⁶² *Ibid.*, 112.

Park e no Lincoln Center, em Nova York, em comemoração à Independência do Brasil⁵⁶³.

Em 2002, a OSB entra em greve, especialmente, por causa do atraso no pagamento dos salários. De acordo com uma matéria de *O Globo*, de 22 de novembro daquele ano, a situação da orquestra, relatada por Adriana Pavlova, era a seguinte:

(...) O espetáculo triste aconteceu na noite de anteontem, no concerto na PUC com renda destinada aos músicos, que estão com os salários atrasados, em mais um capítulo da crise financeira que se arrasta há anos na OSB. Nem mesmo o anúncio, esta semana, de que a prefeitura vai assumir a folha de pagamento do grupo foi capaz de levantar o ânimo. (...) Estamos receosos, já que o Cesar Maia prometeu em seu primeiro governo que ajudaria a orquestra, mas não o fez. Na gestão seguinte, Luiz Paulo Conde repetiu que abraçaria a OSB e nunca cumpriu. Agora, Cesar Maia volta a dizer que quer nos ajudar, mas fica difícil de acreditar – diz um músico (...). Dentro da OSB ninguém fala totalmente às claras. Ali, tudo é suspeito (...) é hora de rever a administração, até hoje incapaz de solucionar a crise. – há muitos funcionários, boatos de desvio de verba, mas nunca tivemos acesso à folha de pagamento da administração – diz um músico.

Nesta mesma matéria, o presidente da Fundação OSB, Roberto Paulo Cezar de Andrade diz que “há cerca de duas semanas uma consultoria foi contratada para criar um plano de negócios para a orquestra (...) ‘vai buscar uma gestão mais eficiente’ “. O prefeito Cesar Maia, por sua vez, convocou os músicos para uma reunião em seu gabinete:

(...) Curiosamente, o prefeito não convocou ninguém da administração. – Estarei recebendo os músicos, apenas eles, para que a prefeitura assuma a responsabilidade sobre a folha de pagamentos dos intérpretes da OSB imediatamente, disse o prefeito por e-mail, explicando que a OSB ganhará um adendo em seu nome. – A idéia é pôr um grifo abaixo de OSB com o nome fantasia “da cidade do Rio de Janeiro”.

⁵⁶³ Os concertos da OSB aconteceram poucos dias antes do ataque terrorista às torres gêmeas do *World Trade Center*. O concerto no Avery Fisher Hall, no Lincoln Center, aconteceu no dia 7 de setembro e foi patrocinado pela Petrobrás e pela Brasil Telecom.

Em outra matéria do jornal *Valor Econômico*, de 22 de agosto de 2002, o secretário municipal de cultura do Rio de Janeiro, Ricardo Macieira, anuncia a construção de uma sala de concertos para a OSB:

(...) Ricardo Macieira, anunciou a construção do Teatro Municipal da Cidade do Rio de Janeiro. O prazo para a construção da obra é, pelo menos, dois anos. O Rio tem Theatro Municipal, que é estadual, mas nenhum para concertos clássicos, segundo ele. "Será o primeiro teatro voltado para concertos eruditos e óperas e terá a arquitetura a mais modernizada possível". Macieira diz que a verba para a construção do espaço virá de "esforços do orçamento da prefeitura" e de parcerias já acertadas com empresas. O teatro terá mais de mil lugares e será erguido na Barra da Tijuca. (...) O orçamento do novo teatro, por enquanto, é de R\$ 50 milhões. "É a primeira estimativa, um tanto alta", diz Macieira.

Outra reportagem do *Jornal do Brasil*, de 20 de novembro de 2002, Scharovsky faz uma analogia entre o último gesto do prefeito e o que vinha acontecendo com a Osesp em São Paulo:

Acho que esse convite recebido pelos músicos para a reunião com o prefeito significa que a parceria está começando a se concretizar. Cesar Maia viu o que Mário Covas fez com a Osesp em São Paulo, criando uma grande orquestra, e visualizou, com lógica e acerto, que poderia fazer o mesmo no Rio com a OSB. O que torna possível atender às atividades no campo educacional, social e, logicamente, artístico – avalia o maestro.

O prefeito Cesar Maia cumpriu o compromisso de apoiar financeiramente a OSB e de construir uma sala de concertos para a OSB, que seria chamada de Cidade da Música. No entanto, a obra acabou cercada de polêmica, de acordo com a *Folha de São Paulo*, de 14 de maio de 2009:

O ex-prefeito do Rio Cesar Maia (DEM) vai ser denunciado pelo Ministério Público sob acusação de improbidade administrativa devido a supostas irregularidades na construção da Cidade da Música, um complexo de salas para concertos e óperas na Barra da Tijuca (zona oeste). A obra, inacabada, já consumiu R\$ 518 milhões e foi interrompida pelo prefeito Eduardo Paes (PMDB) em janeiro. Serão necessários um ano de trabalho e R\$ 150 milhões para concluir a obra, de acordo com a atual gestão. (...) Segundo o promotor Gustavo Santana, responsável pela denúncia, Maia não tinha nenhuma ideia sobre o valor da obra quando ela começou. "O arquiteto que fez o projeto [o francês Christian de Portzamparc] disse que não recebeu nenhuma recomendação sobre o valor da obra. Poderia fazer o projeto que quisesse, desde que respeitasse "padrão de qualidade internacional", afirma Santana.

A Orquestra Sinfônica Brasileira ainda passava por crise financeira e artística. Seu regente titular e diretor artístico, Yeruham Scharovsky, havia sido desligado em 2004. Debora Ghivelder relata, em reportagem da *Veja Rio*, de 03 de agosto de 2005, o cenário vivido pela OSB no ano de 2005:

A tradicional Orquestra Sinfônica Brasileira da Cidade do Rio de Janeiro completou 65 anos no dia 11 de julho. Caso tivesse sido encomendada uma obra para a ocasião, *Expectativa* seria um bom título. Esse é o sentimento que domina o corpo da orquestra, que aguarda em angustiante compasso de espera soluções para uma crise crônica que se agravou nos últimos meses. (...) Os pesados acordes não assustam Roberto Minczuk, que chega ao Rio na quinta para assumir o posto de regente titular da orquestra. Maestro em ascensão no cenário internacional, Minczuk desmente o rumor de que trocaria a OSB pela direção artística da Calgary Philharmonic Orchestra, do Canadá (...). "Isso é uma bobagem. É normal um maestro acumular cargos assim. Enquanto Minczuk não chega, a tensão na OSB é grande. "Demos um voto de confiança ao comitê executivo", diz o presidente da comissão dos músicos, Ubiratã Rodrigues. Os músicos tocam à espera do dinheiro que a prefeitura do Rio (...), promete repassar (...). "Vou pagar no dia 1º para que sejam quitados os salários atrasados de maio e junho", promete o secretário municipal das Culturas, Ricardo Macieira. (...) a direção da orquestra aposta na força e no prestígio de Minczuk. A escolha do maestro não passou pelos músicos. Na lista de quatro nomes enviados pela comissão para suceder Yeruham Scharovsky, afastado no ano passado, não constava o de Roberto Minczuk. (...) A reestruturação da Osesp, que o maestro Minczuk acompanhou de perto como regente assistente, passou pela renovação dos quadros da orquestra. A perspectiva de enfrentar provas de seleção é uma preocupação concreta dos músicos. Minczuk promete chegar manso. "Antes de qualquer coisa, preciso conhecer a orquestra. O que quero, nesse momento, é fazer música", diz, pianíssimo. Sua estréia à frente da OSB será em um cabalístico 13 de agosto. Ele regerá a *Sinfonia N° 3* de Beethoven, a *Heroica*. Nada mais apropriado.

Houve algumas mudanças de ordem administrativa na OSB e novos compromissos de apoio financeiro para a orquestra, conforme matéria da *Revista Época*, de 6 de setembro de 2004:

São poucas as empresas em dificuldades com fôlego para contratar famosos especialistas em recuperação financeira. A Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) não é empresa, mas conseguiu isso – e em grande estilo. Quase faliu e saiu do fundo do poço com o apoio de um time de profissionais com honorários entre R\$ 450 e R\$ 900 por hora de trabalho. (...) Mas, para resgatar a OSB, uma orquestra de executivos de primeira linha trabalha de graça. Os primeiros a chegar, há um ano, foram Eleazar de Carvalho filho, ex-presidente do BNDES, (...) e o ex-diretor-geral da Agência Nacional do Petróleo, David Zilbersztajn, (...) Francisco Müssnich, sócio de um dos

maiores escritórios de advocacia do país, Paulo Sodré, presidente do Banco Brascan e Mário Fleck, que acaba de deixar a presidência da consultoria Accenture, (...) A mais nova adesão foi Roger Agnelli, da Vale do Rio Doce. À frente do "dream team" está o ex-presidente do Grupo Brascan Roberto Paulo Cezar de Azevedo, presidente do Conselho Curador da Fundação OSB. Entre as orquestras do primeiro time, a OSB é a mais antiga. E é a única de uma fundação, ou seja, sem padrinho estatal. Com 64 anos de estrada, conquistou notoriedade artística, mas derrapou no campo empresarial. (...). "Uma cidade como o Rio de Janeiro precisa de uma grande orquestra. Além do mais, é divertido e dá orgulho", diz Müssnich, justificando sua adesão. "Faltava dar caráter empresarial à OSB", completa Ziybersztajn. Filho (e homônimo) do maestro brasileiro que divulgou o nome do país mundo afora, Eleazar de Carvalho destaca que, apesar das crises, o show nunca parou. (...). As dívidas, à época, somavam R\$ 13 milhões. (...). Já vieram R\$ 10 milhões em patrocínios, vendas de ingressos e da parceria com a prefeitura. Ainda faltam R\$ 10 milhões. Mesmo longe do ideal, é a melhor situação em dez anos. (...) Mais preocupados com as notas do que com as contas, os músicos se animaram com as mudanças, embora a situação ainda seja difícil. "É tudo muito lento, mas o caminho é esse", diz o contrabaixista Ernesto Gonçalves (...) enquanto se preparava na semana passada para uma apresentação de gala com o badalado maestro Roberto Minczuk.

Em 2005, assumiu a direção artística da OSB o maestro Roberto Minczuk. A orquestra, após a efetivação da parceria com a Prefeitura e com novos patrocínios, consegue retornar às atividades. A programação volta a contar com a presença de artistas de renome internacional e a orquestra torna a se apresentar, regularmente, em São Paulo e no Festival de Campos do Jordão.

Em 2011, o maestro Minczuk iniciou um processo de reestruturação da OSB que viria a provocar uma das maiores polêmicas no meio musical brasileiro, com repercussão, também, no cenário internacional. Em entrevista ao articulista do jornal *O Estado de São Paulo*, João Luiz Sampaio, em 12 de março de 2011, Roberto Minczuk fala sobre a proposta de reavaliação dos músicos da OSB:

Na entrevista ao [Jornal] *Estado* [de São Paulo], o maestro, que ainda não havia se pronunciado pessoalmente sobre a polêmica, insistiu que o processo de reavaliação é natural no momento em que a Fundação OSB se propõe a aumentar salários, e oferecer condições de trabalho, "tendo como objetivo a busca por um repertório mais amplo, contratos de gravação e turnês" que vão exigir, acredita, maior comprometimento dos músicos e uma nova rotina de trabalho.

Como surgiu o plano de submeter os músicos da orquestra a audições? Foi uma decisão da Fundação Orquestra Sinfônica

Brasileira ou um desejo do senhor, como diretor artístico e regente titular?

A decisão de fazer audições está relacionada à percepção da necessidade de um maior desenvolvimento artístico, que quer levar a Sinfônica Brasileira a novos patamares, como aconteceu com a Sinfônica do Estado de São Paulo. Desde que cheguei à orquestra, meu objetivo, a pedido da fundação, é trabalhar nesse sentido, buscando um nível cada vez maior. No final do ano passado, quando a fundação se viu com os meios, financeiros, inclusive, de oferecer melhores condições de trabalho, incumbiu-me de fazer uma avaliação para que soubéssemos exatamente onde estamos artisticamente.

Com relação às audições, tem sido discutida a metodologia das provas. Para os músicos, uma avaliação deveria levar em conta uma série de outros fatores.

As provas, desde o início, são apenas um elemento, uma parte de um processo mais amplo. Para sabermos quais passos podemos dar, para determinar os rumos de nosso avanço artístico, precisávamos saber qual nossa situação atual e quais medidas deveriam ser tomadas para que houvesse crescimento.

A presença das provas sugeriram, porém, que uma dessas medidas seria a demissão de músicos da orquestra de acordo com o desempenho na audição.

Esse nunca foi o objetivo. A avaliação se faz num contexto mais amplo, em que o histórico de cada músico é levado em consideração, seu envolvimento com o conjunto, suas atividades. As audições têm como objetivo identificar as deficiências e oferecer aos músicos um feedback (...) Mas entendo que isso tenha assustado os músicos, é algo novo no Rio de Janeiro, é algo novo na Sinfônica Brasileira.

Por que, em meio à polêmica, foi criado um programa de demissão voluntária, que acabou por reforçar o fantasma da demissão dentro da orquestra?

(...) Atingir um novo patamar artístico significa encarar desafios maiores em termos de repertório, assumir compromissos de gravação, turnês. E, para isso, é preciso aumentar o número de ensaios, estabelecer novos horários. É por isso, inclusive, que haverá um aumento na remuneração. Além disso, estamos contando com a inauguração da Cidade da Música, na Barra da Tijuca, que será a nossa sede. Mas a Barra é um local de difícil acesso, a locomoção até lá é demorada, vai exigir mais tempo. Levando tudo isso em consideração, é natural que um músico opte por não continuar na orquestra e, para esses artistas, foi criado o programa de demissão voluntária.

As provas começaram na quinta-feira, enquanto mais de 50 músicos da orquestra participavam de uma manifestação em frente ao Ministério do Trabalho, contra as audições. Os artistas que faltaram na avaliação receberam cartas informando de sua suspensão e, se não comparecerem na nova data marcada pela orquestra, serão demitidos. (...) Estamos diante de um quadro no qual, daqui a uma semana, dois terços da Sinfônica Brasileira estará sem emprego?

Não trabalhamos com esse cenário. Esperamos que os músicos entendam o caráter positivo das provas, que a avaliação é uma forma de valorizar o trabalho deles, percebam que o histórico de cada um será levado em consideração. E que esse não é um processo pessoal meu, é uma questão

institucional, decidida pelo conselho presidido pelo Eleazar de Carvalho Filho. É a instituição que está buscando uma nova realidade.

Dando continuidade à polêmica, nesta mesma matéria de João Luiz Sampaio, o tom “emocional” é utilizado para sensibilizar o público, quando um dos músicos contrários às audições diz “Não dá para aceitar mais isso”, diz um deles. “Olha só, eles suspenderam o seu Virgílio, 80 anos, mais de 40 de orquestra”, reclama outro. Luzer David, representante dos músicos da OSB, concorda. “Se tivéssemos sido chamados para dialogar desde o início, hoje não estaríamos em meio a essa crise”.

Houve mobilização de alguns artistas de renome, nacionais e internacionais, que reprovaram o processo iniciado pela Fundação OSB e pelo maestro Roberto Minczuk, de acordo com reportagem da revista *Carta Capital*, postado em 29 de junho de 2011⁵⁶⁴:

No fim do mês de abril, os músicos demitidos e outros solidários à causa realizaram na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro um concerto manifesto, tendo como solista a pianista Cristina Ortiz. Nelson Freire, solista da OSB desde a década de cinquenta, declarou-se chocado com a demissão em massa e cancelou seus compromissos da temporada. Artistas do porte do violoncelista Antonio Meneses, da bailarina Ana Botafogo e do maestro Isaac Karabtchevsky, também reprovaram o comportamento do maestro e seus apoiadores. O violinista americano Joshua Bell cancelou o concerto que faria dia 27 de agosto ao lado de Minczuk.

Na revista digital *Cultura e Mercado*, de março de 2011, na matéria intitulada “Músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira são demitidos”, são colocados alguns pontos sobre a crise da OSB, alguns deles que merecem uma explicação, pois é possível que estejam descontextualizados. A matéria fala da demissão por justa causa de integrantes da OSB que se recusaram a participar das provas de avaliação. Estão baseadas em informações contidas em reportagem de *O Globo*, de 31 de março de 2011. A seguir:

⁵⁶⁴ <http://www.cartacapital.com.br/cultura/a-nova-orquestra-do-maestro-minczuk/>(acessado em 5 de março de 2013).

O Globo pesquisou o sistema de avaliação de desempenho de seis orquestras de renome: as filarmônicas de Berlim, Israel e Nova York, a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), a Petrobras Sinfônica e a Filarmônica de Minas Gerais. Em nenhuma delas os músicos são submetidos a provas para se manter no cargo.

É necessário esclarecer que as orquestras estrangeiras citadas promovem audições para as vagas que porventura tenham a preencher, já há muitas décadas. Há forte concorrência para ingressar numa dessas orquestras e, caso um candidato seja aprovado, passa por rigoroso estágio probatório. Há sim possibilidade de que venha a ser convocado para nova audição, mesmo já efetivado, como é o caso na Filarmônica de Nova York, caso não esteja desempenhando de forma satisfatória sua função, segundo a avaliação de seu regente ou de colegas. A Osesp foi pioneira no Brasil em promover audições de avaliação dos seus músicos em 1997, quando o maestro Neschling assumiu a direção daquela orquestra. O mesmo aconteceu com a Sinfônica de Minas Gerais, que se transformou em Filarmônica de Minas Gerais após o processo de avaliação dos seus músicos, que não passaram por provas individuais, mas pelo parecer técnico exclusivo do maestro Mechetti. Sobre esta última orquestra, seu processo de reestruturação será analisado mais adiante neste capítulo.

Sob o comando do maestro John Neschling, a Osesp chegou a fazer testes internos em 1997. Minczuk era diretor artístico adjunto da instituição. Mas os músicos tiveram seis meses para se preparar, e a prova não era obrigatória. O sistema só foi adotado nesse ano. Desde então, lá e nas demais orquestras pesquisadas, o que vale é a performance ao longo da temporada. Nada de teste.

Os músicos da Osesp não teriam seis meses para se prepararem para as provas. No entanto, com as diversas manifestações contrárias às avaliações, assembleias e tentativas de abortar o processo de reestruturação, o maestro Neschling resolveu suspender a programação da Osesp, que iria até maio. Em carta

encaminhada ao representante dos músicos da Osesp, autor desta tese, o diretor administrativo da orquestra, Clodoaldo Medina elaborou o seguinte documento, no qual comunica a redução do número de concertos a serem realizados pela Osesp, alterando a programação por causa das audições de reavaliação:

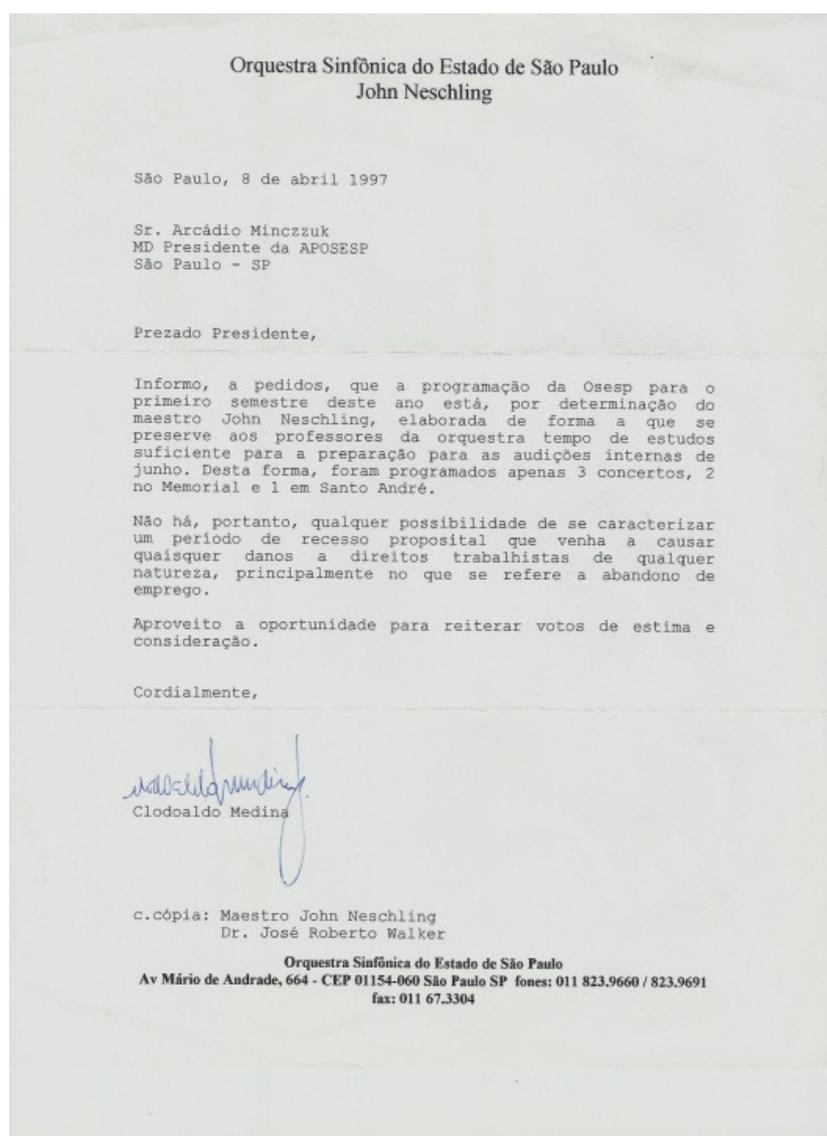


Fig. 12

O próprio maestro Neschling relata aqueles momentos iniciais do processo de reestruturação da Osesp e as medidas que teve de tomar para que as avaliações ocorressem:

J. N.: foi março de '97. Foi depois que eu assumi, ainda era a Osesp antiga.

J. N.: Porque na verdade a minha ideia não era parar com a Osesp...

J. N.:...Era continuar com ela até os exames e depois eu comecei a ver que cada ensaio da Osesp se transformava numa assembleia. 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 assembleia 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 estudar. Porque isso além de tudo é um jeito de dizer: 'olha, vocês têm seis meses de salário, todos, sem apresentar, só para tocar'".

Voltando aos itens elencados na matéria de *O Globo*:

"Uma vez aprovado em concurso e confirmado no posto depois do ano probatório, qualquer membro da orquestra pode ter seu rendimento discutido individualmente com o regente, a direção artística, os chefes de naipe e a comissão de músicos", explica Arthur Nestrovski, diretor artístico da Osesp.

Conforme declaração acima do Diretor Artístico da Fundação Osesp, esse é o processo em curso na Osesp, de acordo com o seu Regimento Interno. Em 2014, houve, por solicitação da Regente Titular e Diretora Musical, Marin Alsop, por motivos de desempenho técnico-artístico, a transferência de um instrumentista da posição de Solista de Trompete para a posição de Terceiro Trompete, um rebaixamento de categoria, sem prejuízo de vencimentos; a aposentadoria de um Trompista Solista e a demissão de outro Trompista Solista, este último caso decidido por meio de uma votação, da qual participaram todos os músicos solistas da orquestra e os diretores artístico e executivo, para referendar a decisão de Marin Alsop.

Outra observação feita por Henry Fogel na matéria de *O Globo* merece uma observação:

Em Nova York, a avaliação também é apenas na entrada. Henry Fogel, diretor do Chicago College for Performing Arts e ex-presidente da Liga Americana das Orquestras, conta que um processo de audição de toda uma orquestra e de demissão em massa jamais aconteceria nos Estados Unidos. "Nunca ouvi falar de um caso desses e não posso imaginar como um maestro poderia segurar uma orquestra depois disso. Nos Estados Unidos, se o maestro tentasse algo assim, os executivos diriam que o contrato não permite audição de músicos que já são membros da orquestra. Ele teria que recuar ou ir embora", diz Fogel, que é consultor da Osesp e dirigiu a Orquestra Sinfônica de Chicago por 18 anos.

Henry Fogel é consultor contratado pela Fundação Osesp. Provavelmente, sabe como foi o processo de reestruturação e que houve audições de avaliação, pelas quais tiveram de se submeter os músicos da antiga Osesp, no caso 70 de um total de 110 e, desses, somente 47 passaram. Essa era a condição para vir a integrar a nova Osesp. Foi um processo que não seria necessário de se realizar em uma orquestra americana de alto ou de médio nível, pois lá há audições regulares, há décadas, bem estruturadas e pelas quais todos os seus integrantes tiveram de passar.

O maestro comenta as posições colocadas nessa matéria de *O Globo* e faz sua apreciação a respeito:

Para Roberto Minczuk, a comparação com orquestras como a de Berlim, a de Israel e a de Nova York é injusta. O Brasil, afinal, não tem tradição no setor. "Quando tiver concluído esse processo de busca pela excelência na OSB, poderemos nos comparar a esse grupo. Antes disso, não", diz o maestro.

Para finalizar a análise dessa matéria específica, podemos notar o alcance desse assunto polêmico, que veio a envolver até dois ministros, da Cultura e do Trabalho:

Nos últimos dias, a polêmica, que já ganhara o mundo pelas redes sociais, chegou a Brasília. Na tarde de terça-feira, a ministra da Cultura, Ana de Hollanda, classificou como "estranho" o processo de reciclagem da OSB e prometeu debater o assunto com o ministro do Trabalho, Carlos Lupi. Fontes da orquestra se dizem preocupadas com a imagem da instituição e do maestro.

No entanto, é necessário notar que o processo de reestruturação, especialmente o item da reavaliação dos músicos, vem a ser algo mais identificado com os hábitos de empresários de “direita”, sendo natural que um governo do Partido dos Trabalhadores, ou seus aliados, como os membros dos partidos de “esquerda”, venham a se manifestar contrários, como é o caso da preocupação acima mencionada dos ministros da Cultura e do Trabalho da presidente Dilma Roussef. A seguir, trechos de uma carta da deputada filiada ao Partido Comunista do Brasil, Jandira Feghali, na qual se manifesta contra o processo de reavaliação dos músicos da OSB, publicada no *Jornal do Brasil* de 13 de abril de 2011:

A Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), uma das mais importantes do Brasil, é um patrimônio da sociedade. Contudo, uma crise interna, que tem como pivô seu regente, levou a OSB a enfrentar um momento lamentável. (...) Diferentemente de outras atividades públicas, um maestro não pode se comportar como um administrador de empresas, por exemplo, já que a Fundação OSB é composta por músicos experientes e que se dedicaram quase que exclusivamente a um ofício que foge às regras mercadológicas tradicionais. Nessa perspectiva, caberia ao maestro apenas o desafio de garantir a harmonia da orquestra e oferecer a melhor qualidade de música à sociedade. Na condição de líder, o regente deveria limitar-se a estimular, qualificar, integrar e valorizar o espírito de equipe. Jamais exercer o papel de alçôz, que pune, oprime, humilha, desrespeita. Os músicos da OSB encantam o Brasil há mais de trinta anos. Mas, estranhamente, só agora o maestro teria percebido a necessidade de simplesmente provocar uma demissão coletiva? Nunca é demais lembrar que todos os músicos da Fundação OSB foram contratados via processo seletivo criterioso e que a avaliação dos músicos, como em qualquer outro lugar do mundo, é realizada cotidianamente a partir da observação atenta dos desempenhos individuais. (...) No Congresso Nacional, assumi recentemente a presidência da Frente Parlamentar Mista em defesa da Cultura. E uma das minhas primeiras providências foi no sentido de buscar elucidar a confusão entre os músicos e o regente da OSB. Para tanto, reuni-me com o presidente da Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado (Alerj), deputado Robson Leite e decidimos requerer – oficialmente – cópias do Estatuto da Fundação OSB, dos convênios firmados com a prefeitura e outras instituições públicas, das contrapartidas e compromissos que devem ser oferecidos à sociedade, das condições salariais e dos direitos dos músicos e funcionários, como a remuneração do maestro. Aliás, diga-se, nem mesmo quando fui à Secretaria Municipal de Cultura do Rio, consegui descobrir o valor dos vencimentos do regente. Não por falta de tentativa ou insistência de minha parte, mas, por uma injustificada blindagem e inexplicável proteção ao maestro, que tem seus vencimentos honrados com dinheiro dos contribuintes. A arte e a cultura brasileiras pedem passagem. A sociedade quer vê-las fortes e acessíveis, mas livres da tirania e do autoritarismo

daqueles que não se dispõem ao diálogo. Ao maestro Minczuk, parece-me não restar alternativa a não ser pegar a batuta e pendurar o boné. Não pode mais exercer a liderança que perdeu.⁵⁶⁵

Tentativas de reconciliação para dar continuidade ao processo de reavaliação dos músicos da OSB foram efetuadas. De acordo com reportagem de Henrique Porto, do site *g1.globo.com*,⁵⁶⁶ as partes envolvidas assim se manifestam:

Na última semana, a fundação propôs, entre outros itens, a reintegração dos músicos demitidos, com a condição de converter a justa causa em uma suspensão de três dias, além de submetê-los a uma nova avaliação em junho, desta vez em grupo. "O acordo que nos foi apresentado pelo presidente da OSB, Eleazar de Carvalho Filho, simplesmente nos reconduz ao trabalho retirando apenas a justa causa, mas mantendo ainda com outras duas punições: uma advertência e uma suspensão de três dias. O que, a meu ver, não representa um retorno muito honroso", explicou Déborah Cheynne, presidente do Sindicato dos Músicos do Rio e integrante da orquestra. (...) "Não somos contra avaliação, pelo contrário. Só defendemos um tipo de teste necessário ao desempenho da nossa atividade. Um exame individual entre 25 e 30 minutos não avalia o desempenho do integrante de uma orquestra. Nossos músicos não são solistas. Inclusive um grande solista nem funciona dentro de uma orquestra". (...) Por e-mail, presidente da Fundação OSB, Eleazar de Carvalho Filho, declarou lamentar "profundamente tudo o que vem acontecendo" e explicou os motivos pelos quais a instituição decidiu adotar novas avaliações. "Desde o início, o propósito da Fundação OSB foi de elevar a qualidade artística da orquestra, para que ela alcance um nível de excelência internacional. Existe um projeto por trás das ações, elas não se sustentam isoladamente", disse Carvalho Filho. (...) "Nosso projeto maior é transformar a OSB na principal orquestra do país nos próximos anos, além de possibilitar a gravação de CDs e DVDs e a realização de turnês no exterior, entre outras ações", explicou, citando ainda a oferta de um aumento de 50% nos salários a partir de julho. "Os músicos passam a receber entre R\$ 9 mil e R\$ 11 mil, um dos maiores salários da América Latina", disse. (...) A Fundação não recuou, o que provocou o boicote da maior parte dos músicos às provas, que começaram no dia 10 de março. (...) Diante do impasse, um Programa de Demissão Voluntária foi oferecido pela instituição aos seus músicos entre os dias 24 de fevereiro e 2 de março de 2011. A iniciativa, aceita por apenas três integrantes, incluía verbas relativas à demissão sem justa causa (aviso prévio, multa de 40% do FGTS e saque do saldo do FGTS) além da continuidade dos salários e do plano de saúde até o final do mês de junho de 2011.

⁵⁶⁵ Jandira Feghali é deputada federal (PCdoB-RJ) <http://www.jb.com.br/sociedade-aberta/noticias/2011/04/13/a-historia-da-orquestra-sinfonica-brasileira-merece-respeito/> (acessado em 5 de novembro de 2014).

⁵⁶⁶ <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/04/musicos-demitidos-se-reunem-para-elaborar-contraproposta-osb.html> (acessado em 5 de novembro de 2014).

Em outra matéria sobre a OSB, de Henrique Porto⁵⁶⁷, para o site *g1.globo.com*, Minczuk expõe seu ponto de vista sobre como deve ser a qualidade de um músico de orquestra sinfônica, entre outros assuntos:

"O projeto foi criado para que pudéssemos oferecer os melhores salários possíveis no país, para que o músico se dedique à OSB e não tenha que tocar em três ou quatro lugares diferentes. E para que possa ter tempo de estudar em casa. Como o atleta, o músico tem que se manter em forma. Foi um choque que muitos não entenderam", lamentou Minczuk. (...)

G1 — Que mentalidade um músico da OSB deve ter?

Roberto Minczuk — A mentalidade de profissional, de alguém que seja realmente apaixonado por música. E interessado em alcançar o melhor nível possível, desempenhar o seu melhor. E construir uma orquestra. Porque é um trabalho de grupo, de equipe.

G1 — Quando o senhor assumiu a orquestra em 2005, como encontrou o corpo orquestral?

Minczuk — O corpo orquestral sempre teve pessoas de muito valor, mas a orquestra estava um pouco desestruturada. Estava sem maestro já há algum tempo. Então, não havia direção musical. Faltava esse rumo. Você tinha indivíduos tocando muito bem, mas faltava uma unidade. Este é um trabalho que amo fazer: construir o som da orquestra, fazer com que quatro trompas soem exatamente como uma. Isso é essencial. Que os músicos sejam todos músicos preparados e aptos a desempenhar as suas partes de forma que nenhum naipe seja prejudicado.

G1 — Sobre a crise que atingiu a orquestra nos últimos meses, por que o senhor acha que os músicos se mostraram tão resistentes a uma avaliação?

Minczuk — Parte dos músicos resistiu às mudanças, não só às avaliações. É um projeto artístico muito amplo e pelo qual lutamos nesses seis anos. Foi criado para que pudéssemos oferecer os melhores salários possíveis no país. Para que o músico se dedique à OSB e não tenha que tocar em três ou quatro lugares diferentes. E para que possa ter tempo de estudar em casa. Como o atleta, o músico tem que se manter em forma. (...) Também foi uma das exigências do conselho da Fosb que cada músico fosse avaliado individualmente, a exemplo de outras orquestras, como a própria Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a orquestra de Minas Gerais e a orquestra de Brasília. Lá fora, as orquestras de Hong Kong e de Seul avaliaram todos os seus músicos. Hoje são exemplos de excelência. (...)

G1 — E como se comportavam os instrumentistas desalinhados com o projeto?

Minczuk — Tivemos casos de músicos que mandavam atestados médicos para fazer outros trabalhos. Teve um músico que, durante o ano, mandou 25 atestados médicos. Um dos músicos é dono de uma pizzaria e de uma sorveteria em Porto Alegre. E também mandava atestados médicos de lá. E faltava aos ensaios e concertos. Fica difícil de trabalhar com essa situação. É o tipo de comportamento de quem não tem compromisso com a OSB.

⁵⁶⁷<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/06/como-o-atleta-o-musico-tem-que-se-manter-em-forma-diz-minczuk.html> (acessado em 5 de novembro de 2014).

Como desfecho dessa grande crise, a OSB resolveu criar um novo grupo, que veio a se chamar de OSB Ópera & Repertório. Roberto Minczuk foi mantido como Regente Titular, porém se desligou da direção artística, que passou a ser exercida por Fernando Bicudo e Pablo Castelar. Houve, por todo Brasil e também no exterior, manifestações contrárias às provas de avaliação dos músicos da OSB, causando o cancelamento da participação de convidados que integrariam o júri das bancas de avaliação dos antigos membros e para os candidatos aspirantes às vagas da OSB. Houve audições para novos integrantes, sendo que a orquestra conseguiu selecionar e contratar um contingente mínimo necessário de músicos, entre os antigos que se submeteram às audições e os novos selecionados, brasileiros e estrangeiros, para realizar o repertório programado para 2006.

Roberto Minczuk avalia a repercussão causada pela proposta de reavaliação dos antigos membros da OSB, em matéria de Rodrigo Levino, para a *Revista Veja*, de 20 de junho de 2011:

“Houve uma campanha, principalmente na Internet, que sonou às pessoas a informação de que os músicos contratados na reformulação ganharão salários equivalentes a de boas orquestras europeias e americanas. Se estamos dando melhores condições de trabalho, nada mais justo que peçamos um nível mais elevado e um comprometimento maior”, explicou o maestro. (...) “É normal que em mudanças bruscas surja um lastro de descontentamento. A diferença entre a Osesp e a OSB se deveu mais à atuação de grupos na internet, em setores da mídia e nas redes sociais (*algo inexistente em 1997*). Deu-se a impressão que só havia um lado a ser ouvido. É sempre mais fácil pender o apoio para quem se diz vítima”, sentenciou.

Em artigo de Nelson Kunze, diretor-editor da *Revista Concerto*, de 31 de maio de 2012, é feita uma análise dos acontecimentos com a OSB:

Vamos começar pelo começo: é preciso decidir se queremos ou não uma grande orquestra de qualidade internacional no Rio de Janeiro. Não é possível que um objetivo natural e desejado por todos (vide esforços por todo o Brasil) seja visto como um capricho de um grupo alienado e autoritário. Não, não é! Se há uma forma de contribuirmos, dentro de nossa área, com o desenvolvimento do Brasil, então é almejando padrões cada vez mais altos de comprometimento artístico e qualidade – isso, para nós, é a tal da “responsabilidade social”! Queremos, sim, uma orquestra sinfônica de qualidade internacional para o Rio de Janeiro, uma

orquestra pujante e moderna, geradora de cultura, propondo visões para um mundo em conflito, com instigantes programas semanais, comprometida com a cultura e a inserção social, dialogando com a contemporaneidade, aberta ao mundo, com a cara do Rio de Janeiro e do Brasil do século XXI. E esse é o DNA da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), que nasceu cosmopolita e já viveu glórias que transcendiam em muito os limites da Baía da Guanabara... (...) E agora, com a OSB, percebemos que, mesmo após o acentuado desenvolvimento institucional e artístico dos anos Minczuk, ainda faltavam alguns requisitos básicos para dar o salto rumo à grande e moderna orquestra sinfônica. (...) Agora, pressionada, a Fosb recuou (...), o maestro Roberto Minczuk pediu demissão e uma nova diretoria artística compartilhada foi contratada. Se a saída de Minczuk pode significar um gesto concreto de reconciliação com a comunidade musical carioca, a contratação desta diretoria artística compartilhada não parece, objetivamente, ser um substituto à altura do maestro demissionário. Fica a dúvida se Fernando Bicudo (um nome que não está ligado ao universo da música sinfônica) e Pablo Castelar (jovem produtor, professor e compositor) são de fato os melhores indicados para a função. (...) As recentes notícias indicam que o projeto de criação de uma sinfônica de qualidade internacional para o Rio de Janeiro sofreu um revés. Com essa "nova velha" OSB que se desenha, talvez tenhamos de volta Nelson Freire, Cristina Ortiz e Antonio Meneses (que, como sabemos, trabalham na Europa e nos Estados Unidos com orquestras de qualidade). E eles também ficarão contentes, pois terão de volta esse ambiente caloroso e informal que caracteriza a vida musical brasileira. E, no fim, poderemos compartilhar juntos e lamentar, que pena!, que o Brasil não muda, que a corrupção, que as traquinagens dos políticos, que a cidade da Música, que os escândalos federais.... Mas temos aquele consolo de sempre: bom mesmo no Brasil é o Carnaval (e o futebol- quando não dá vexame nos pênaltis contra o Paraguai)!

A OSB continua sua programação, agora na Cidade das Artes, que antes seria denominada Cidade da Música⁵⁶⁸, além de manter uma série de concertos em São Paulo, série Safira, na Sala São Paulo.

⁵⁶⁸ De acordo com Nelson Kunze: É verdade que não é, exatamente, "aquela" sede planejada em 2002, quando o prefeito da época, Cesar Maia, deu início ao projeto, que então se chamava Cidade da Música. A ideia, então, era de que todo o imenso complexo cultural da Barra da Tijuca fosse destinado, unicamente, à OSB. Mas os anos se passaram, crises e escândalos se sucederam – o projeto arrastou-se por mais de 12 anos e os custos, inicialmente estimados em menos de R\$ 100 milhões, acabaram multiplicados por 6! <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=412> (acessado em 10 de setembro de 2014).



Fig. 13

A OSB firmou uma parceria público-privada com a Prefeitura do Rio de Janeiro, que é a proprietária da Cidade das Artes. Pelo contrato, a orquestra tem direito a usar a Grande Sala e o teatro de câmara para realizar entre 50 e 80 apresentações. Pode, também, utilizar uma grande sala de ensaio, assim como terá garantido espaço para acomodar sua administração e o arquivo. Em contrapartida, participa do pagamento das despesas desse complexo cultural. Conforme observação de Nelson Kunze, para a *Revista Concerto* de 21 de março de 2014, que visitou a Cidade das Artes, no concerto de abertura da Temporada 2014 da OSB, do dia 17 de março :

A visão do prédio e de sua arrojada arquitetura é impressionante. A construção está suspensa a 10 metros do piso, o que resulta numa ampla área aberta de circulação no térreo. Dali sobem rampas, escada rolante e elevadores para o primeiro andar. Este piso, igualmente aberto e de alto pé direito, leva à entrada da bilheteria e das salas. O foyer da Grande Sala é amplo (...) com paredes de vidros e espetacular vista para o exterior. O gigantismo e a monumentalidade da parte externa da Cidade das Artes contrastam com o ambiente cálido e acolhedor do interior da Grande Sala, que, em resposta à performance da orquestra dirigida pelo titular Roberto Minczuk, revelou um bom potencial acústico. A sala soou bem, com uma reverberação adequada e proporcionando uma boa audição dos vários naipes da orquestra. Uma concha acústica, que ainda deverá ser instalada, certamente potencializará as qualidades do espaço.

Vários integrantes da OSB, preocupados com a instabilidade institucional e financeira da orquestra, têm buscado empregos em outras orquestras nacionais, em especial a do Theatro Municipal de São Paulo, que passa, também, por um processo de reestruturação, empreendido por John Neschling, e oferece várias vagas, pois muitos dos integrantes daquela orquestra foram demitidos. Nesse Theatro, com Neschling, a avaliação foi feita de maneira diversa da OSB e da própria Osesp, quando dirigida por ele. É provável que esse maestro tenha evitado repetir o processo paulista, que elaborou e presidiu, depois da repercussão da crise da OSB.



Fig. 14

Na segunda metade de 2014, em especial por falta de recursos financeiros, a Fundação OSB resolveu dissolver a OSB Ópera & Repertório e juntar os dois grupos novamente. Os integrantes da Ópera & Repertório impuseram, como condição para esse processo, que não tocariam sob a batuta de Minczuk. Os concertos acontecem, então, com diferentes efetivos, de acordo com o regente à frente do programa. Nesse mesmo período, a orquestra já sofreu atrasos nos pagamentos dos salários, algo que não acontecia desde 2006.

O contrato de Roberto Minczuk tem previsão de se estender até o final da temporada de 2016.

A seguir, alguns dos números da Orquestra Sinfônica Brasileira, de acordo com o *Anuário VivaMúsica! 2013*⁵⁶⁹, referentes aos dados do ano de 2012:

Músicos fixos: **96**

Funcionários administrativos: **52**

Salário base de músico: **R\$ 6.000,00** + gratificação por exercício de função: **R\$ 600,00** + remuneração adicional a título de concessão de imagem: **R\$ 2.167,00**.

Salário do *spalla*: **R\$ 15.833,00** (mais adicionais acima mencionados).

Forma de contratação de músicos fixos: **CLT**

A orquestra oferece **plano de saúde** aos músicos e funcionários administrativos, sendo que os últimos recebem, também, **vale-alimentação**.

Número de funções no ano: **303**⁵⁷⁰

Concertos realizados

Número de concertos oferecidos na sala principal, abertos ao público: **23**

Número de concertos oferecidos na sala principal, fechados ao público: **5**

Número de concertos em itinerância: **10** (dos quais 9 nacionais e 1 estadual)

Ação educativa

Número de concertos educativos: **17**

Público em concertos educativos: **14.000**

Público de concertos

⁵⁶⁹Fischer, *Anuário*, 38-9.

⁵⁷⁰ Contabilizados ensaios e apresentações.

Sala principal: **41.377** (dos quais 1.050 assinantes que compraram 2.892 assinaturas)

Outros locais da cidade: **140.825**

Em itinerância: **34.692**

Total: **216.894**

Orçamento

Aportes públicos diretos: **R\$ 16.591.500,00** (Prefeitura do Rio de Janeiro e da empresa pública federal BNDES)

Patrocínios por meio de leis de incentivo à cultura: **R\$ 16.665.388,00** (Lei Rouanet) e **R\$ 500.000,00** (Lei ICMS – RJ)

Patrocínios sem uso de leis de incentivo: **R\$ 1.850.000,00**

Apoios na forma de prestação de serviços (permutas): **R\$ 4.030.000,00**

Arrecadação com bilheteria: **R\$ 240.565,00**

Arrecadação com assinaturas: **R\$ 557.311,00**

Arrecadação com doações: **R\$ 194.950,00** (pessoa física incentivada) e **R\$ 30.050,00** (pessoa física não incentivada)

Orçamento total, incluindo apoios: **R\$ 40.659.764,00**

Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.

A cidade de São Paulo, no ano de 1954, contava apenas três milhões e meio de habitantes. O país vivia um momento de grande instabilidade política, o que veio a culminar com o suicídio do presidente Getúlio Vargas a 24 de agosto. Em meio a esse período turbulento, foi criada a Orquestra Sinfônica Estadual, hoje renomeada OSESP, pela Lei nº 2.733, em 13 de setembro de 1954, promulgada pelo então Governador do Estado, Dr. Lucas Nogueira Garcez.

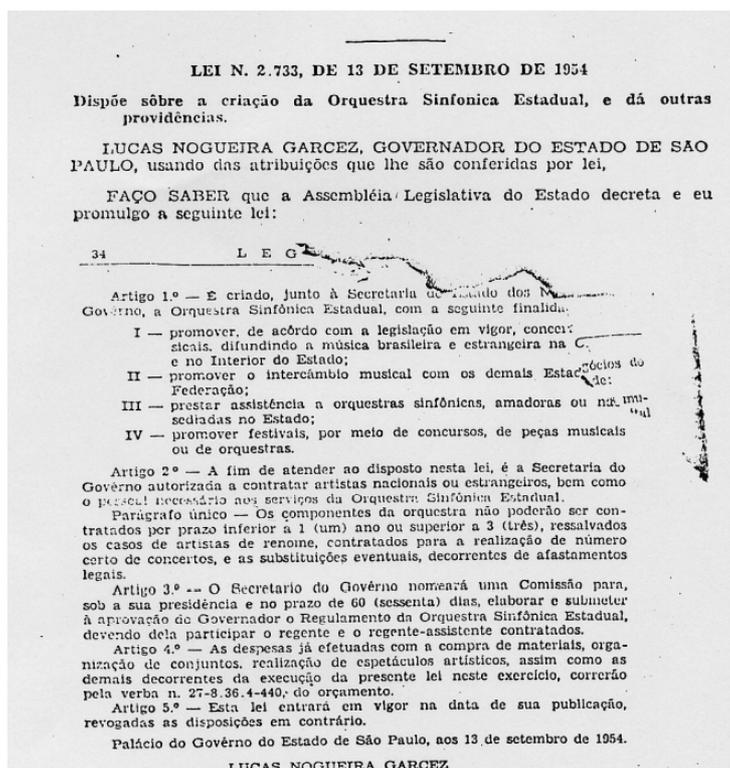


Fig. 15

No artigo 1º dessa lei, é estabelecida sua finalidade, como se 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).

Portanto, conforme o texto da lei acima, prevalece a vocação da Orquestra Sinfônica Estadual como um conjunto de atendimento regional.

Há poucas informações sobre esse primeiro período da Orquestra Sinfônica Estadual (OSE), sendo que o maestro fundador, Souza Lima, sequer menciona, uma única vez, sua experiência com essa orquestra em sua autobiografia⁵⁷¹.

É interessante o fato de a OSE ter realizado somente uma apresentação durante aquela que se poderia classificar como sua primeira fase. A primeira apresentação, na realidade, ocorreu no ano anterior à criação da lei que a instituía, realizada em 18 de julho de 1953, no Teatro Cultura Artística. Observando-se o programa de concerto, é possível notar que a orquestra ainda buscava se projetar, utilizando a figura de um grande solista, de renome internacional, Alexander Brailowsky, que apresenta dois concertos. Coincidentemente, a Orquestra Sinfônica Estadual executou, de Mendelssohn, a *Sinfonia nº 4, Italiana*, mesma obra que a OSESP tocou no primeiro concerto que marcou sua reestreia, em 1997.

⁵⁷¹ Souza Lima, João. *Moto perpétuo: a visão poética de uma vida através da música: autobiografia do maestro Souza-Lima* (São Paulo: Ibrasa, 1982).

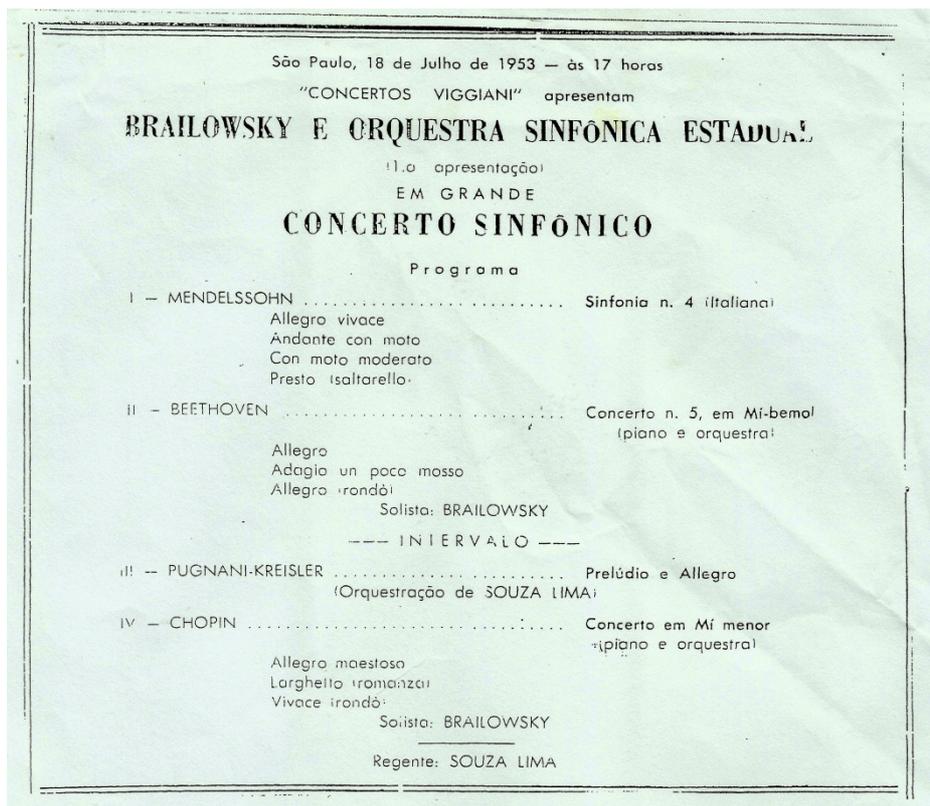


Fig. 16

Uma das poucas referências à orquestra faz parte da memória de um dos mais importantes músicos daquela fase, o então *spalla* da Orquestra Sinfônica Estadual, 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. Então nós ainda ficamos, o pessoal da orquestra, tocando dois meses para ver se a Assembleia Legislativa poderia fazer alguma coisa pela orquestra, ou prorrogar a estadia na orquestra, conseguindo algum dinheiro extra, mas foi impossível. Então, depois de dois meses, ficou todo mundo debandado.⁵⁷²

O fato de a OSE ter existido somente no papel, a partir do primeiro concerto, vem a ser um exemplo de que, como ocorre muitas vezes no Brasil, a criação de alguma entidade por lei não

⁵⁷²Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Natan Schwartzman (Sujeito 7), 1.

garante sua existência, sendo necessária sua regulamentação e a previsão de dotação orçamentária, entre outras providências.

Em outra fase de instabilidade política, após o golpe de estado, promovido pelas Forças Armadas em março de 1964, o então governador Adhemar Pereira de Barros, assina o Decreto N° 44.553, de 12 de fevereiro de 1965, aprovando o Regimento Interno da Orquestra Sinfônica Estadual, que fez com que ela voltasse às atividades de modo oficial.

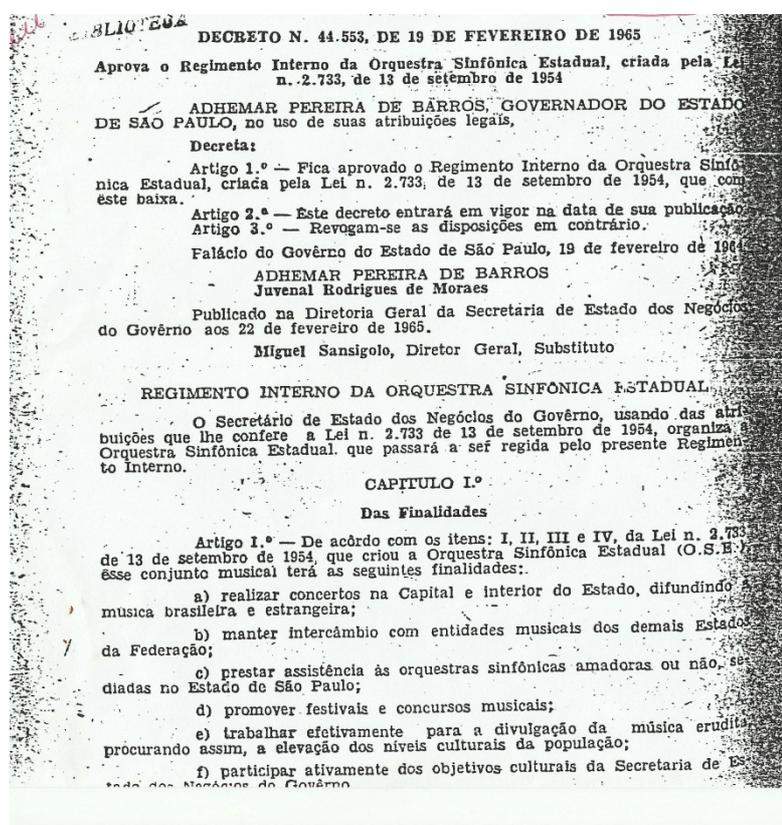


Fig. 17

Bruno Roccella relata que, antes da data acima mencionada, houve um período experimental, quando foi feito um esforço para formar novamente a orquestra. Roccella foi convidado pelo então Secretário dos Negócios do Governo, Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes, para assumir a direção da orquestra. Roccella discorre sobre a possibilidade de a OSE ter iniciado suas atividades ainda em 1964, com uma apresentação no Theatro Municipal. No entanto, no

programa desse concerto, há um histórico da OSE, escrito pelo Secretário de Governo, Juvenal Rodrigues de Moraes, em que fala sobre a composição do grupo e sobre a primeira apresentação dessa orquestra na inauguração do Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão, em 22 de julho de 1964, que contou com a presença, além de várias autoridades, do governador Adhemar de Barros e do presidente Castelo Branco:

**IRMÃOS
DEL VECCHIO LTDA.
PARA CONCERTISTAS**

*
apresentam
**VIOLÃO MODELO «SEGOVIA»
INDISCUTIVELMENTE
O MAIS PERFEITO**

*
Fábrica e Loja: Rua Aurora, 190/198
Tel.: 34-0346 — C. P. 611 — São Paulo



ORQUESTRA SINFÔNICA ESTADUAL

HISTÓRICO

O problema da educação, do desenvolvimento da cultura, em todas as manifestações da ciência e da arte, sempre mereceu do Governador Adhemar de Barros a mais carinhosa atenção. Nas suas antigas administrações estaduais, e no Governo do Município de São Paulo, dispensou, com prioridade, seus cuidados para as questões que visam o aprimoramento do Homem-meta superior da sua atual administração.

Com este objetivo foi que reorganizou, em abril do corrente ano, a Orquestra Sinfônica Estadual, criada pela Lei n.º 2.733-54. Trabalha este de reorganização que se processou sob os altos auspícios do Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes, Secretário de Estado dos Negócios do Governo, que contou com a valiosa colaboração do maestro Eraldo Laranjeira, Presidente da Comissão Estadual de Música do Conselho Estadual de Cultura.

Enterradas as provas e selecionados cinquenta e dois 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, 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.

JUVENAL RODRIGUES DE MORAES
Secretário do Governo



Originalidade e bom gosto na maravilhosa coleção de jóias, pedras preciosas, pérolas e brilhantes.
de H. Stern - Joalheiros



Joalheiros
SÃO PAULO: PRACA DA REPÚBLICA, 242
SANTOS: PRACA MAUA, 3
RIO DE JANEIRO: AV. RIO BRANCO, 173

São Paulo, 3. de novembro de 1964, às 21 horas

PROGRAMA
1.a Parte

ABERTURA

HINO NACIONAL BRASILEIRO
ORQUESTRA SINFÔNICA ESTADUAL
da
Secretaria de Estado dos Negócios do Governo
Regente:
BRUNO ROCCELLA

CONFERÊNCIA

« GONÇALVES DIAS »
Conferencista:
GUILHERME DE ALMEIDA

2.a Parte

CONCERTO SINFÔNICO
pela
ORQUESTRA SINFÔNICA ESTADUAL
Regente:
MAESTRO BRUNO ROCCELLA

<p>Ottorino Respighi</p> <p>Wolfgang Amadeus Mozart</p> <p>Richard Wagner</p> <p>Carlos Gomes</p>	<p>ARIAS E DANÇAS ANTIGAS PARA ALAUDE — SUITE N.º 2 — Laura Seave (Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario) — Danza rustica — Campanas Parisienses — Bergamasca</p> <p>SINFONIA N.º 40 — em sol menor — K. 550 — Allegro molto — Andante — Minuetto e Trio (Allegretto) — Finale — Allegro assai</p> <p>Prelúdio do 1.º ato da ópera «Lohengrin»</p> <p>«Alvorada», da ópera «Lo Schiavo»</p>
---	--



FAQUEIROS: PRATA 100
FAQUEIROS: AÇO INOX
BAIXELAS E PRESENTES



A venda nas casas d

Fig. 18

De acordo com Roccella:

Eu estou procurando aqui justamente o histórico do início porque eu não me lembro mais. (...) Nós ensaiávamos no Tuca, que depois de muito tempo nos foi cedido. (...) 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 difícil. Naquele tempo existia somente a Orquestra Sinfônica do Municipal. (...) Eu fui convidado pelo então Secretário de Estado dos Negócios do Governo, Deputado Juvenal Rodrigues de Moraes. Isso foi no Governo Adhemar de Barros. Logo depois veio a Revolução. (...) Este foi o que justamente formalizou a Orquestra. E um grande incentivador da Orquestra foi o braço direito dele, que era o Nagib Elschmer. (...) 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.⁵⁷³

Para cumprir o estabelecido no Capítulo 1º, das Finalidades, em seus incisos I e II do Decreto Nº 44.553, de 19 de fevereiro de 1965, a OSE veio a realizar constantes viagens que acarretaram dificuldades para o funcionamento da orquestra. Havia muitas viagens pelo Estado de São Paulo, sempre de ônibus, algumas a longas distâncias da capital, sem infraestrutura adequada, que vinham a sobrecarregar, fisicamente, os músicos. Houve casos de fatalidade, inclusive, conforme expõe Roccella:

(...) eram ônibus contratados. (...). Tanto me lembro de que nós exigimos esses ônibus. (...) eram feitos pela Massari, e havia uma sala de espera, uma salinha com um banco atrás e toaletes.... (...) 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 Governo⁵⁷⁴: 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; É o seguinte: esses tais ônibus não conseguiram passar uma ponte, onde havia uma represa também (...) Bom, esse ônibus também não conseguiu fazer a curva. E ficou encalacrado. (...) morreu um músico nosso⁵⁷⁵ (...) Eu não estava lá. Eu fiquei na cidade, porque o prefeito me convidou. (...) 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. Lembro-me 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

⁵⁷³ Ibid., 2-3 e 7.

⁵⁷⁴Palácio Boa Vista, em Campos do Jordão.

⁵⁷⁵ O violinista Domingos Niro.

faróis o impediram de ver a mureta; ele passou a mureta e caiu na represa. E cadê, cadê? Foi até o Benito Juarez⁵⁷⁶ 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 tragédia⁵⁷⁷.

Naquela fase da orquestra, os contratos dos músicos eram temporários. De acordo com Roccella:

Os salários baixíssimos (...) bem mais baixos [que os do Theatro Municipal] 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 (...) tinha muito músico do Uruguai aposentado e que não podia trabalhar mais. (...) 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 Theatro Municipal. Hoje a gente vê, por exemplo, a Orquestra Jovem formando novos... Não havia isso antigamente, não existia isso. (...) Havia o quê? Conservatórios. Mas os conservatórios daquela época....pelo amor de Deus! O único, único era o Dramático e Musical, que tinha o nome, mas o resto.... Não havia 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 havia profissionalismo.⁵⁷⁸

Não havia uma oferta de mão de obra qualificada à época, e a demanda era baixa também, pois só havia praticamente uma orquestra, a do Theatro Municipal, que se ocupava, majoritariamente, com o repertório operístico. Havia sim, orquestras de rádio, como o caso da Rádio Gazeta, porém sem um corpo fixo de instrumentistas, os quais executavam um repertório mais diverso. Roccella conta sobre esse ponto específico:

Isso, isso, o tempo da Gazeta. Mas os [músicos] da Gazeta eram os mesmos do Theatro [Municipal]. Antigamente, quando se fazia alguma coisa tinha que se pedir: o Theatro tem a data livre para os músicos? Aquela coisa....E

⁵⁷⁶ Benito Juarez foi violinista da OSE. Mais tarde, tornou-se maestro de 1975 a 2000. Diretor Artístico e Regente Titular da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas. Atualmente, ocupa os mesmos cargos na Banda Sinfônica do Exército.

⁵⁷⁷ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Bruno Roccella (Sujeito 3), 11-12.

⁵⁷⁸ Ibid., 8.

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 tínhamos.⁵⁷⁹

O efetivo de músicos da orquestra, conforme Roccella “Incompleta...Vamos ver um dos últimos [programas] de '67. Vamos lá....Veja, não consegui formar... Praticamente, eram uns 57, 60 elementos.”⁵⁸⁰ Com aquele efetivo, conforme análise de programas da OSE de 1964 a 1967, a programação teve de se restringir ao repertório dos séculos XVIII, XIX e início do século XX, assim como de compositores brasileiros como Camargo Guarnieri, Carlos Gomes, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. Roccella se ocupava da quase totalidade dos concertos e havia, eventualmente, a participação de solistas, como no caso dos pianistas Fritz Jank, Jacques Klein e Gilberto Tinetti.

É interessante, conforme se observa em depoimentos do maestro Roccella, que já havia, por parte dele, um projeto de adaptação de um espaço público, localizado na região central da cidade, local que ainda não havia sido degenerado:

Nós tínhamos um 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 de orquestra. (...) e estava abandonado, naquela época. (...) Tinha a parte do Liceu de Artes e Ofícios, e havia esse monstro na frente, desativado. Então nós pensávamos naquela época em fazer uma sede da Orquestra Sinfônica lá na Pinacoteca. Lutamos, lutamos, foram seis meses de luta. Lógico que aquilo precisava de dinheiro.....e cadê o dinheiro? Nada.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Ibid., 2.

⁵⁸⁰ Ibid., 3.

⁵⁸¹ Ibid., 8-9.

O maestro Bruno Roccella⁵⁸² elenca as maiores dificuldades que encontrou durante aquela segunda fase de atividades da OSE. Seriam elas: baixos salários; falta de instrumental; falta de recursos para compra e aluguel de partituras, o que restringia a programação; poucos recursos para a contratação de maestros e de solistas convidados; falta de músicos qualificados, além de eventuais problemas causados pelo momento político vivido; então, decorrente da falta de liberdade de expressão, imposta pelo governo militar:

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. (...) Havia uma esquerda silenciosa, lógico. Nós sabíamos e a gente se controlava, mas não tivemos nenhum problema. Talvez a classe dos musicistas não tivesse problema, teve muito mais na classe teatral. Tivemos o nosso fiscal que era ativista mesmo de esquerda e dizíamos: "toma cuidado".⁵⁸³

Sobre os funcionários administrativos, Roccella afirma que "tínhamos praticamente uma administradora, tínhamos uma secretária, tínhamos um fiscal de orquestra [inspetor]. (...) Tínhamos dois montadores"⁵⁸⁴. Apesar de não ter sido mencionado por Roccella, também havia um cargo de arquivista, segundo Programa de Concerto, do dia 26 de maio de 1965.

De acordo com Bruno Roccella, ele se lembra do último concerto em que compareceu o Governador Adhemar de Barros:

Pegamos essa época também, a época da revolução. (...) 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 Adhemar de Barros. E logo depois o Adhemar de Barros⁵⁸⁵ foi mandado embora, teve os direitos políticos cassados.⁵⁸⁶

⁵⁸² Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Bruno Roccella (Sujeito 3).

⁵⁸³ Ibid., 15.

⁵⁸⁴ Ibid., 13.

⁵⁸⁵ Adhemar Pereira de Barros (1901-1969). Adhemar de Barros tinha uma extensa lista de denúncias de casos que envolviam a malversação de dinheiro público, desde os anos de 1940, inclusive com processos abertos pelo Ministério Público,

O último concerto da OSE aconteceu em Piracicaba. O governador era Abreu Sodré. Segundo o Livro Ponto de 1967, que consta nos Arquivos do CDM da OSESP, a orquestra, após o período de férias, que foi de 1º a 31 de dezembro daquele ano, teve um primeiro ensaio marcado para 2 de janeiro. Naquele dia, foi solicitado aos músicos que retornassem no dia 15. Nesse dia, quando cumpriram a solicitação, receberam, às 14 horas, o comunicado de que a orquestra encerraria seus trabalhos.

Roccella fala sobre os últimos momentos da Orquestra Sinfônica Estadual daquela fase:

Pode ser que eu esqueça de algum outro detalhe, mas agora não me lembro. (...) 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. (...) você praticamente é enxotado de casa: "chega, não volta mais, chega, acabou". Sem nenhuma satisfação.....⁵⁸⁷

Provavelmente, após a exoneração de Adhemar de Barros, seus auxiliares diretos, como o Secretário Juvenal Rodrigues de Moraes, tenham sido desligados. Sem o apoio constante de figuras influentes, a OSE de Roccella perdeu a atenção do grupo político que a

que recomendavam sua prisão. Ficou conhecido pelo lema "rouba, mas faz", em geral, utilizado para identificar políticos envolvidos em denúncias de corrupção, mas que ganham a simpatia popular por realizarem obras. Apesar de ter apoiado o golpe militar de 1964, Adhemar tinha pretensões políticas de chegar ao Catete, e, quando percebeu que os militares não tinham intenção de deixar o poder, começou a se desentender com o presidente Castelo Branco. Para contornar a situação, procurou fazer uma aliança com o general Costa e Silva, para apoiá-lo para a presidência e para se sustentar no cargo de governador de São Paulo. Adhemar também, indiretamente, desafiou a política fiscal do governo federal, que tentava conter os gastos, a fim de controlar a inflação, emitindo títulos da dívida pública e concedendo empréstimos pelo Banco do Estado. Foi exonerado a 5 de julho de 1966. <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/rouba-mas-faz> (acessado em 9 de novembro de 2014).

⁵⁸⁶ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Bruno Roccella (Sujeito 3),7.

⁵⁸⁷ Ibid., 19.

sustentava e os recursos para dar sequência às suas atividades. Naquele momento da história política brasileira, por causa do regime militar e restrições por ele impostas, que restringiam o direito à livre manifestação da sociedade e da imprensa, é provável que, se houvesse algum movimento em defesa da orquestra, esse poderia ser sufocado. A OSE, por ter se exposto, em especial, em várias cidades do interior paulista, teve também diluída sua presença, e pode ser que a sua extinção tenha passado despercebida.

Em 1973, a Orquestra Sinfônica Estadual retoma suas atividades, sua terceira fase, para não parar mais. De acordo com o Relatório Final da Consultoria Lunix⁵⁸⁸, em 1968, a Orquestra foi inserida na estrutura organizacional do Estado como unidade administrativa específica, no âmbito da Divisão de Unidades Culturais da Secretaria da Cultura Executiva do Conselho Estadual de Cultura, pelo decreto nº 49.577, de 7 de maio daquele ano. Entretanto, depoimentos deixam claro que de 1967 a 1973 a Orquestra sofreu interrupção em suas atividades. Silenciou-se por cinco anos.

Em 22 de março de 1973, por meio do Decreto Nº 1.326, o Governador Laudo Natel determinou a recriação da orquestra, aprovando seu novo Regimento Interno, como se pode observar no texto abaixo:

⁵⁸⁸ Lunix Consultoria, "Relatório Final", 6.

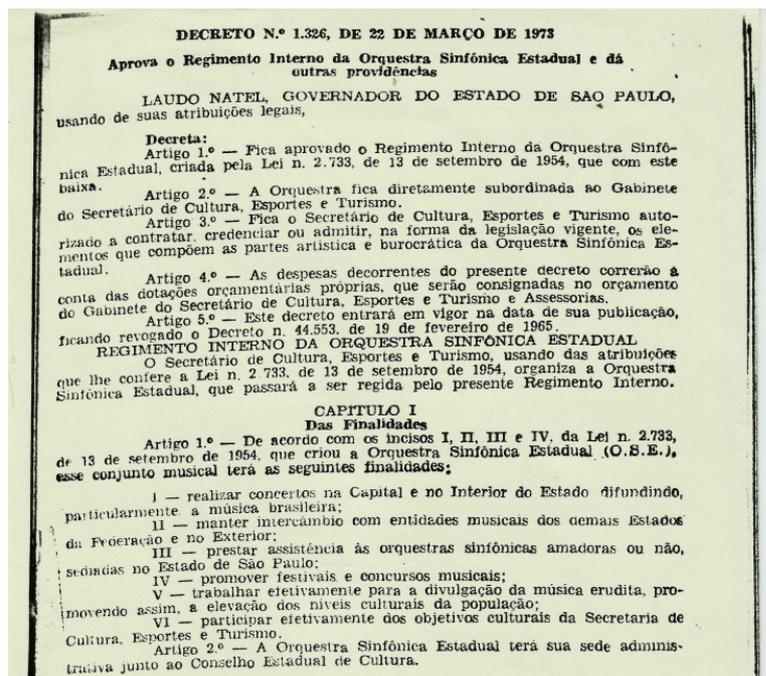


Fig. 19

Com esse decreto, a OSE passou a ser dotada de quadro de servidores, contemplando pessoal artístico e administrativo, e ficou subordinada ao gabinete do Secretário da Cultura, Esportes e Turismo. Em 1974, passou a ser vinculada à Coordenadoria do Patrimônio Cultural e, a partir de 1976, subordinada ao Departamento de Artes e Ciências Humanas (DACH).

Em 1972, é contratado o maestro Eleazar de Carvalho, que voltava ao Brasil após uma expressiva carreira como regente, em especial como Diretor Musical e Regente Titular da Saint Louis Symphony e como Diretor do Festival de Tanglewood.

Durante os primeiros anos, Eleazar iria enfrentar os mesmos problemas que seu antecessor, Roccella, entre eles a falta de músicos qualificados para formar seu próprio quadro orquestral, atraso na liberação de verbas, salários baixos, contratos temporários dos músicos e ingerência política no âmbito da burocracia da Secretaria à qual estava ligada a orquestra naquele momento.

Coincidentemente, o reinício das atividades da OSE acontecia no momento em que a Filarmônica de São Paulo⁵⁸⁹ cessava as suas. Isso se deu porque as duas orquestras contavam com uma verba do Governo do Estado de São Paulo para sobreviver, o que acabava por provocar desentendimentos entre as pessoas que estavam à frente dirigindo aqueles conjuntos. De acordo com Gilberto Siqueira, que foi músico da Filarmônica e, posteriormente, ingressou na OSE:

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. (...) 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. (...) 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 mim 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? Por 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 [Arthur] Kaufmann xingando o Eleazar: “Esse é um batedor de carteira”. O Kaufmann era o Secretário Executivo da Filarmônica. “Batedor de Carteira”....⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Trata-se da Sociedade Filarmônica de São Paulo, de caráter privado. Suas atividades ocorreram quase de forma ininterrupta entre 1967 e 1973. Seu Regente Titular e Diretor Artístico era o maestro polonês, radicado na Argentina, Simon Blech. Como presidente do Conselho Diretor estava o empresário José Ermírio de Moraes.

⁵⁹⁰ Minczuk, “Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”, entrevista com Gilberto Siqueira (Sujeito 1), 1.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE S. PAULO

Temporada 1967

Sob o patrocínio de

Willys Overland do Brasil S. A.

Rhodia Indústrias Químicas e Textéis S. A.

Grupo Votorantim

Banco do Estado de São Paulo S. A.

Colaboração Especial da Caixa Econômica Federal de São Paulo

10.º Concerto Social

21 de setembro de 1967 — As 21 horas

Auditório Tibiricá, da Pontifícia Universidade Católica (TUCA)
Rua Monte Alegre n.º 1024

Regente: Maestro SIMON BLECH

Solista: MAGDA TAGLIAFERRO, piano.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE SÃO PAULO

Regente Titular e Diretor Artístico: Maestro Simon Blech

Rua Sete de Abril n.º 34, 8.º andar, salas 807, 808, 809 — São Paulo — (SP)
Fone: 34-3559

Diretoria Executiva

Presidente: José Ermírio de Moraes Filho

Vice-Pres.: Aldo Travaglia

Vice-Pres.: Luciano Vasconcelos de Carvalho

Secretário: Eduardo Salvatore

Secretário: João Alfredo Caetano da Silva Júnior

Tesoureiro: Diogo Adolpho Nunes de Gaspar

Tesoureiro: Joaquim Müller Carioba

Conselho de Administração

Adalberto de Queiroz

Aldo Travaglia

Ant. Augusto Firmo da Silva

Arthur E. Kauffmann (licenciado)

Celso Caluby Novaes

Diogo Adolpho Nunes de Gaspar

Eduardo Salvatore

Ema Gordon Klabin

Esther Klabin Landau

Esther Segall Assumpção

Fabio Villabom de Carvalho

Flávio Pinho de Almeida

Francisco Pedro Garcia

Heinz Frischler

Honório Alvares Penteado

João A. Caetano da Silva Junior

João Gustavo Haennel

Joaquim Müller Carioba

José Ermírio de Moraes Filho

José Scatena

Lélio de Toledo Piza e Almeida Filho

Luciano Vasconcelos de Carvalho

M. Laerte Dias

Oscar Klabin Segall

Otto Heller

Roberto de Abreu Sodré

Roberto Civita

Rodolfo Borghoff

Victor Geraldo Simonsen

Waldemar Mesquita

Willy Anthony

Simon Lelner

Conselho Patrimonial

Eduardo Simonsen

Ema Gordon Klabin

Francisco Matarazzo Sobrinho

Francisco Scarpa

João Gonçalves

José Ermírio de Moraes Filho

Roberto Pinto de Souza

Conselho Fiscal

Constantino Montesano

Francisco Lotufo Filho

Joaquim Peixoto Rocha

José E. Mindlin

Sérgio Pinto Mellão

Secr. Executivo

Arthur E. Kauffmann

Fig. 20

Eleazar tinha a missão de formar a orquestra. Para isso, contatou pessoas de sua confiança para auxiliá-lo. Um dos mais importantes músicos brasileiros vinculados à orquestra era seu conhecido de longa data, o violinista carioca Ayrton Pinto, especialmente, por terem trabalhado juntos nos Estados Unidos, na época em que esse tocava violino e piano na Orquestra Sinfônica de Boston. Ele discorre sobre essa primeira etapa da constituição da Orquestra Sinfônica Estadual:

Por volta de 1972, 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, (...) 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 Padilha⁵⁹¹, que na época era

⁵⁹¹ Pedro de Magalhães Padilha foi Secretário de Estado dos Negócios de Turismo, que depois passou a ser nomeada Secretaria dos Esportes, Turismo e Cultura. Pedro Padilha era neto do Capitão João Avelino, com quem Eleazar de Carvalho trabalhou quando era fuzileiro naval no Rio de Janeiro.

o Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. (...) E o Eleazar tanto fez, tanto fez, tanto fez, que eu resolvi largar tudo que eu tinha nos Estados Unidos – nossa, 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. (...) 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. (...) 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 se aproveitou os músicos que eram da Estadual antiga, primeiro, e mais alguns. (...) Eleazar tinha as mãos atadas e era comandado por pessoas que eram, dentro da Secretaria de Cultura, péssimos músicos, uns ainda estão por aí. (...) 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.⁵⁹²

De acordo com Ayrton Pinto, promoveram-se várias audições para as vagas da OSE pelo Brasil, organizadas pelas Ordens dos Músicos do país, mas não havia músicos, minimamente qualificados, para tocar em uma sinfônica. De qualquer modo, a orquestra iniciou suas atividades, especialmente, viajando pelo interior do Estado. De acordo com Gilberto Siqueira, “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.”⁵⁹³

Em 1974, a OSE deu início, ainda de forma modesta, à sua programação. A orquestra se apresentava no Theatro São Pedro, pertencente à estrutura da Secretaria dos Esportes, Turismo e Cultura. Eleazar programou um ciclo de oito concertos, denominados *Encontros com Bach*. Gilberto Siqueira se lembra desses concertos:

⁵⁹² Minczuk, “Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”, entrevista com Ayrton Pinto (Sujeito 6), 2.

⁵⁹³ *Ibid.*, entrevista com Gilberto Siqueira (Sujeito 1), 8.

Uma coisa, sim, ele repetia desde o começo, por exemplo [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 o [a música do] Barroco é uma coisa bem transparente, obriga a orquestra a funcionar como nunca.⁵⁹⁴

A orquestra já contava com 62 membros, sendo 12 desses estrangeiros, especialmente nos sopros, norte-americanos. Os *Encontros com o Barroco* foram de alguma forma, importantes para os solistas que faziam parte da orquestra, sendo uma maneira de expô-los, de forma positiva, de aumentar seus rendimentos e de construir e aperfeiçoar a sonoridade do grupo. De acordo com o *spalla*, "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."⁵⁹⁵

O ano de 1974 é importante para a orquestra, pois Eleazar de Carvalho é nomeado Diretor Artístico do Festival Internacional de Música de Campos do Jordão, evento que se ampliou, sob sua direção. Foi introduzida a parte pedagógica e buscou-se criar estrutura semelhante à do Festival de Tanglewood, que havia sido dirigido por Eleazar em anos anteriores. Esse acontecimento marca o início de uma tradição em festivais no Brasil. Deu força à vertente pedagógica e estabeleceu forte vínculo com a Orquestra Estadual, que veio a ser mantido por décadas, com algumas interrupções.

Em 1975, Eleazar de Carvalho assume a Direção Artística do Theatro Municipal de São Paulo, local onde a OSE passou a se apresentar em duas séries, os *Concertos Matutinos* e *Noturnos*, no segundo semestre. Nessas apresentações, participaram artistas de renome internacional, como Badura-Skoda, Ruggiero Ricci, Pierre Fournier, Jorge Bolet e a brasileira Magdalena Tagliaferro. Eleazar

⁵⁹⁴ Ibid., 11.

⁵⁹⁵ Ibid., Entrevista com Ayrton Pinto (Sujeito 6), 4.

revezou o pódio com o francês Gerard Devos e os brasileiros Diogo Pacheco, Tullio Colacioppo e David Machado. Também em 1975, é criada a série *Concertos para a Juventude*⁵⁹⁶, com um desdobramento nos anos seguintes, o *Concurso para Jovens Solistas*, série esta que deu oportunidade a centenas de jovens músicos de solar com uma orquestra. Nesse ano, ainda continuaram os concertos pelo interior do Estado.

No entanto, a situação do vínculo empregatício de músicos e de funcionários da OSE era bastante precária. O *spalla* Ayrton Pinto decide deixar a orquestra e voltar para os Estados Unidos, pois havia constantes atrasos nos pagamentos dos músicos, problema pelo qual também se responsabilizava, conforme relata a seguir:

(...) preparamos então alguns programas para Campos do Jordão que ele iniciou em julho, e a orquestra ia todo domingo para tocar, jantava e voltava para São Paulo. E nesse período, nesse 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. (...) Depois dos concursos [1974], e a orquestra já estava ensaiando há um mês.... (...) Era contrato pela Lei 89⁵⁹⁷. E era um contrato totalmente ilegal. (...) E foi para a Lei 500, inciso 2⁵⁹⁸. 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 interditavam meus telefonemas e todas as cartas que eu mandava para o Eleazar. (...) 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".⁵⁹⁹

A Orquestra Sinfônica Estadual ensaiava à tarde, pois ainda dependia de grande parte de músicos que tocavam na Orquestra do

⁵⁹⁶ Os *Concertos para a Juventude* foram criados em 1943, durante a direção artística de Eugen Szenkar na Orquestra Sinfônica Brasileira, e se tornaram uma das mais importantes séries de concertos, tendo lugar no Cine Rex.

⁵⁹⁷ Artigo 89 da Lei Nº 9.717, de 30 de Janeiro de 1967. Institui regimes especiais de trabalho, reajusta vencimentos dos cargos e carreiras.

⁵⁹⁸ Lei Nº 500, de 13 de novembro de 1974. Institui o regime jurídico dos servidores admitidos em caráter temporário.

⁵⁹⁹ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Ayrton Pinto (Sujeito 6), 4.

Theatro Municipal. Mesmo com Eleazar dirigindo as duas orquestras, esse problema restringia a liberdade para a elaboração da agenda de concertos da OSE, além da falta de comprometimento com o conjunto por parte de alguns de seus integrantes, sem falar de uma meta mais profunda artisticamente, que seria a construção de uma identidade sonora para o grupo.

Em março de 1975, assume o novo governador do Estado, Paulo Egydio Martins. Um de seus primeiros atos foi a publicação do Decreto nº 5.929, de 15 de março, alterando a estrutura de suas secretarias e a constituição da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, para a qual nomeia o empresário e bibliófilo José Ephim Mindlin. Com as mudanças ocorridas no plano do Executivo Estadual, somando-se aos costumeiros atrasos nos salários dos integrantes da Orquestra Sinfônica Estadual, referências ao alto salário pago ao maestro Eleazar, começam a circular, nos meios musicais de São Paulo, rumores de que a nova administração estadual pretendia encerrar as atividades da orquestra e não renovar o contrato com Eleazar de Carvalho. Somando-se a isso o fato de o novo secretário nomeado para a pasta da Cultura, Ciência e Tecnologia, José Mindlin, ter participado da administração da concorrente da OSE, a Filarmônica de São Paulo, como membro do Conselho Fiscal (conforme exposto acima, no Programa de Concerto da Filarmônica de São Paulo).

A Filarmônica de São Paulo, segundo exposto anteriormente, funcionou, com algumas interrupções, de 1967 a 1973. Era um conjunto bem estruturado, com ótima qualidade, com uma grande porcentagem de músicos estrangeiros, regidos pelo maestro polonês, radicado na Argentina, Simon Blech. De acordo com Gilberto Siqueira, trompetista que participou dessa orquestra, assim como da Sinfônica Estadual:

(...) na verdade, a Filarmônica, que foi uma iniciativa superséria, foi uma orquestra de referência muito importante. A Filarmônica ensaiava em

qualquer buraco. Mas os concertos eram no Theatro Municipal. Três concertos por semana. (...) O mesmo programa, mas com três concertos por semana, no Theatro Municipal. Com assinaturas também. Eu me lembro de que eram assinaturas porque eram séries: série azul, série amarela (...) e os concertos eram muitos lotados também (...) nós tivemos gente importantíssima que tocou com a gente, aquele János Starker (...) Salvatore Accardo.⁶⁰⁰

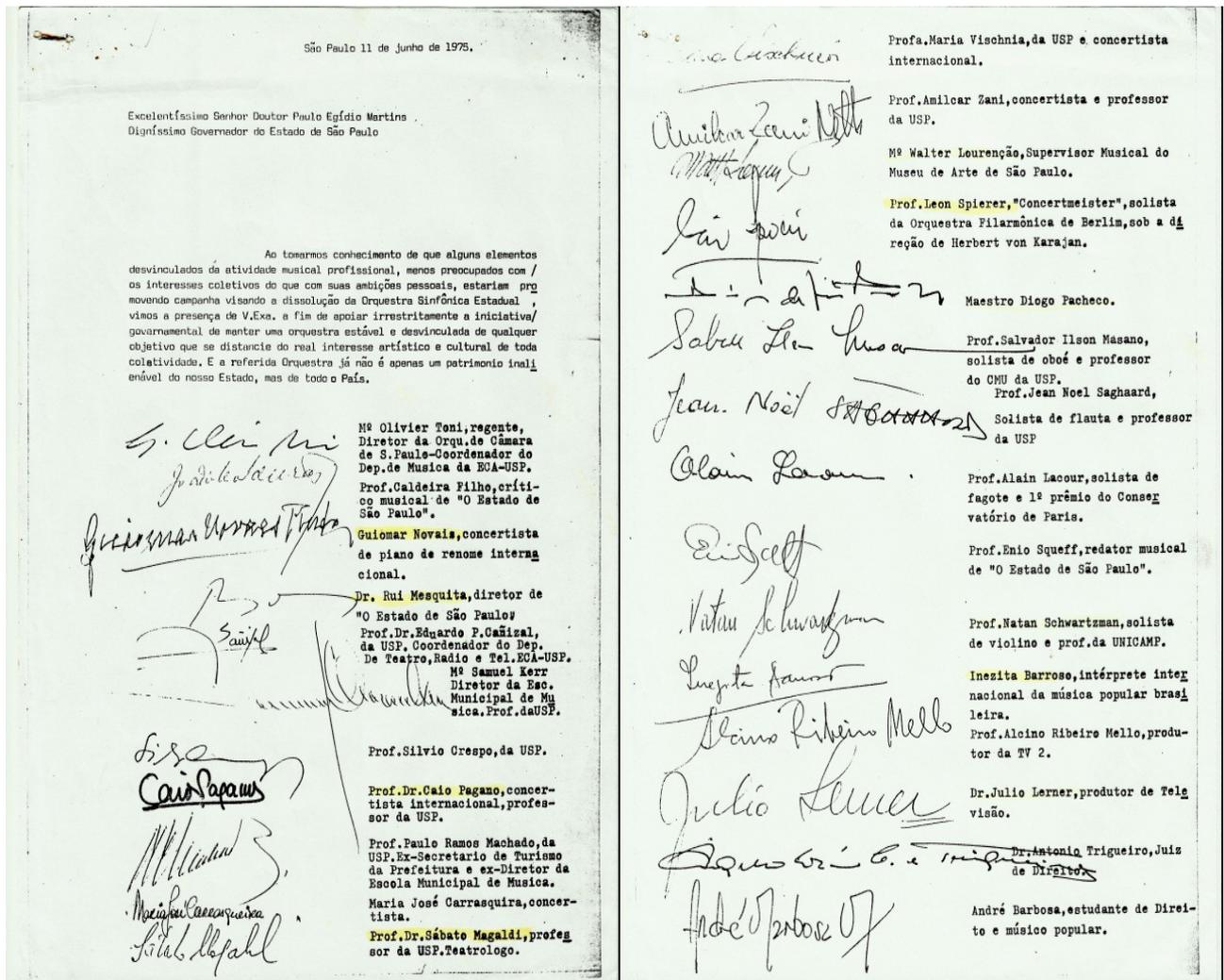


Fig. 21

Apesar das negativas do secretário Mindlin, a classe artística e outras personalidades de São Paulo, assim como grande parte dos músicos da Sinfônica Municipal, elaboraram e encaminharam ao

⁶⁰⁰ Ibid., Entrevista com Gilberto Siqueira (Sujeito 1), 1-3.

Governador Paulo Egydio um abaixo-assinado ⁶⁰¹ , pedindo manutenção das atividades da Orquestra Estadual, conforme texto apresentado acima, com as duas primeiras páginas do documento.

Com a repercussão dessa crise, ficou decidido pelas autoridades estaduais que não haveria mudanças na direção da OSE. Apesar disso, o maestro Eleazar relata para Silvio Lancellotti que teve intenção de deixar o país, em entrevista dada à *Revista Veja*, publicada a de 13 de agosto de 1975:

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.

A Orquestra Sinfônica Estadual, ainda não possuía seu próprio quadro de músicos, o que tirava um pouco de seu valor, passando a impressão de que vinha a ser, simplesmente, um segundo trabalho para os integrantes do Theatro Municipal. A imprensa também se manifestou a respeito dessa característica, em matéria de Paulo de Tarso Costa, intitulada *Sinfônica é ficção*, para o jornal *O Estado de São Paulo*, de 13 de julho de 1975:

No campo musical, no movimento que fizeram recentemente contra a extinção da Orquestra Sinfônica Estadual, mobilizando opinião pública, fazendo abaixo-assinados e levando até uma moção de protesto ao governador Paulo Egydio, foram esquecidas duas coisas. A primeira, de apanhar a assinatura do secretário de Cultura naquele abaixo-assinado, porque ele também seria contra essa idéia e teria assinado o manifesto. A segunda, é que ninguém pode pensar em acabar com uma coisa que não

⁶⁰¹ Este abaixo-assinado foi subscrito por pessoas como a pianista Guiomar Novaes, o teatrólogo e ensaísta Sábato Magaldi (então Secretário Municipal de Cultura de São Paulo), Rui Mesquita (diretor do jornal *O Estado de São Paulo*), Leon Spierer (*spalla* da Filarmônica de Berlim), Diogo Pacheco, Natan Schwartzman e Inezita Barroso.

existe. A Orquestra Sinfônica Estadual é uma ficção. Se alguém somar os músicos da Sinfônica Municipal com as da Orquestra Sinfônica Estadual, não conseguirá formar duas orquestras. São praticamente os mesmo músicos que tocam nas duas orquestras. O Primeiro passo para resolver essa situação será o aumento do salário dos músicos, a partir de setembro, ao nível do que ganham atualmente para tocar nas duas orquestras e outros bicos que possivelmente tenham. Como os músicos passarão a ser exclusivos, ou de uma ou de outra orquestra, sem contar a Filarmônica, que será reorganizada através de uma sinfonieta de 48 figuras, haverá falta de músicos em São Paulo. E, assim, novos músicos serão contratados no exterior: não só para preencher os claros das Orquestras como ensinar e preparar novos instrumentistas.

O secretário Mindlin também se manifestou sobre esse episódio, na reportagem do jornal *Folha da Tarde*, de 4 de julho de 1975:

Em virtude das notícias de que a Orquestra Sinfônica Estadual iria se dissolver, o secretário José Mindlin (...) afirmou, ontem, no Palácio dos Bandeirantes, que ela "não está em fase de extinção e as notícias veiculadas a esse respeito não passam de tempestade em copo d'água". De acordo com o secretário, a notícia deve ter tido origem no fato de que os contratos dos músicos daquela orquestra foram prorrogados até o mês de agosto. "Isto não significa que após agosto a orquestra entre em fase de extinção". (...) Ainda de acordo com o secretário (...) os músicos serão recontratados, mas em melhores condições salariais, para que possam se dedicar exclusivamente à Orquestra. Hoje, o salário médio é de três mil cruzeiros, obrigando-os a procurarem outros empregos. Com a reformulação, a base salarial será de seis a sete mil cruzeiros, podendo eles, dedicar mais tempo aos ensaios. A Sinfônica Estadual não deverá, entretanto, atuar apenas como orquestra: será também um centro de treinamento, pois os músicos que serão contratados no exterior, para suprir as falhas existentes, virão com a condição de não só participar de concertos, mas também de transmitir seus conhecimentos aos profissionais brasileiros.

Em 1976, com a saída de José Mindlin⁶⁰² do comando da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, assume, em seu lugar, o

⁶⁰² José Mindlin já havia pedido para sair do cargo no final do ano de 1975, após a morte do jornalista Wladimir Herzog, que trabalhava na Fundação Padre Anchieta, ligada à Secretaria de Mindlin. No entanto, permaneceu no cargo a pedido do Governador Paulo Egydio, que acreditava que sua permanência no governo seria de grande importância, pois tinha esperança de que logo acontecesse a abertura política. No entanto, de acordo com depoimento do próprio Paulo Egydio, com a briga entre facções dentro do Exército Brasileiro, uma delas considerada Linha Dura, representada pelos generais Garrastazu Médici e Silvío Frota, e a outra facção, Linha Branda, representada pelos generais Geisel e Golbery do Couto e Silva, houve provocações e tentativas de "criar um incidente de natureza política". Segundo Paulo Egydio, "Era um embate de duas facções do Exército que disputavam o poder". Com a morte do operário Manuel Fiel Filho, nas dependências do 2º Exército, foi exonerado seu comandante responsável, o Gen. Ednardo D'Ávila. <http://www.cartacapital.com.br/politica/vladimir-herzog-foi-assassinado-diz-paulo->

empresário Max Feffer, que dá continuidade aos planos traçados por seu antecessor para a Orquestra Estadual. Ayrton Pinto novamente retorna ao Brasil, ajudando na tarefa de construir o quadro de músicos da OSE.

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 entendiam nada de música, aproximadamente 80% não liam música, 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.⁶⁰³

Pode-se notar que o maestro Eleazar tinha urgência em completar a Orquestra, fazendo, para isso, concessões do lado

[egydio-governador-de-sao-paulo-a-epoca/](http://www.egydio-governador-de-sao-paulo-a-epoca/) (acessado em 11 de dezembro de 2013). Segundo Mindlin, "Eu fui secretário de Cultura, Ciência e Tecnologia por insistência do Paulo Egídio, e hesitei muito porque eu não queria participar de um governo nomeado e não eleito. Fui a favor da abertura política, desde o momento em que a política foi fechada. Fui contra o regime. Mas havia, naquela época, uma perspectiva de abertura (...). E eu, então, combinei com o Paulo Egídio de ficar um ano e, se houvesse abertura, eu continuaria, se não houvesse, eu sairia. E, surpreendentemente, deu para fazer muita coisa naquele ano.(...) Mas quando houve o episódio Herzog (...) eu queria levar a cabo a carta de demissão. Quando fui vê-lo, ele me disse: "você está liberado porque esse é o nosso acordo, mas se você sair agora você vai enfraquecer a resistência ao grupo radical do exército que pegou o Herzog. Ele vai pegar você para me pegar e me pegaria para pegar o presidente. Então você resolve. Você pode sair porque é combinação, mas se você ficar eu não posso garantir nada, amanhã podemos estar todos na rua, ou presos". E aí eu achei que tinha que permanecer por mais um tempo, mas já tendo resolvido deixar na primeira oportunidade. E ainda houve o caso do Fiel Filho, que foi outra insistência semelhante. Tempos depois, o Paulo Egídio quis transferir a Secretaria para Secretaria de Governo. Eu usei isso como pretexto para deixar o posto.http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/415/leitura/entrevistados/jose_mindlin_2006.htm (acessado em 10 de dezembro de 2013).

⁶⁰³ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Ayrton Pinto (Sujeito 6), 5.

técnico-artístico. Foram realizadas, novamente, audições nos Estados Unidos, organizadas por Ayrton Pinto, em especial na região de Boston, onde antes havia trabalhado. Foram contratados vários americanos, e a maior parte desses se constituía de recém-formados nas universidades e conservatórios daquela região, sendo que 11 deles também participaram como docentes do Instituto de Artes do Planalto, da Unesp. De acordo com Ayrton Pinto:

(...) 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 6 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. (...) 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.⁶⁰⁴

Um acontecimento importante para a OSE foi o início de sua parceria com o Teatro Cultura Artística, que passou a ser sua sede de ensaios e de concertos. Era uma sala de boa acústica e possuía um palco com dimensão adequada para acomodar a Orquestra mesmo em obras com larga instrumentação. A mudança para esse teatro também trouxe aumento de público, fazendo com que a orquestra passasse a repetir o concerto de segunda-feira às terças-feiras e ainda mantivesse os *Ensaios Gerais Públicos*⁶⁰⁵, aos sábados. Deu-se início, também, em 1978, às gravações pela TV Cultura, que transmitia ao vivo os concertos da orquestra, com repetição às quartas-feiras às 21 horas e aos domingos, às 13 horas.

Naquele ano, a programação foi dedicada aos compositores brasileiros, às comemorações do sesquicentenário da morte de Schubert, às obras de Vivaldi, por ocasião dos 300 anos de seu

⁶⁰⁴ Ibid., 5-6.

⁶⁰⁵ Eram ensaios abertos, criando oportunidade ao público para que fossem ouvidos comentários quando os regentes da semana expunham sobre as obras executadas. Era uma atividade interessante, pois se valiam da orquestra para exemplificar passagens musicais.

nascimento⁶⁰⁶, e à apresentação da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky.

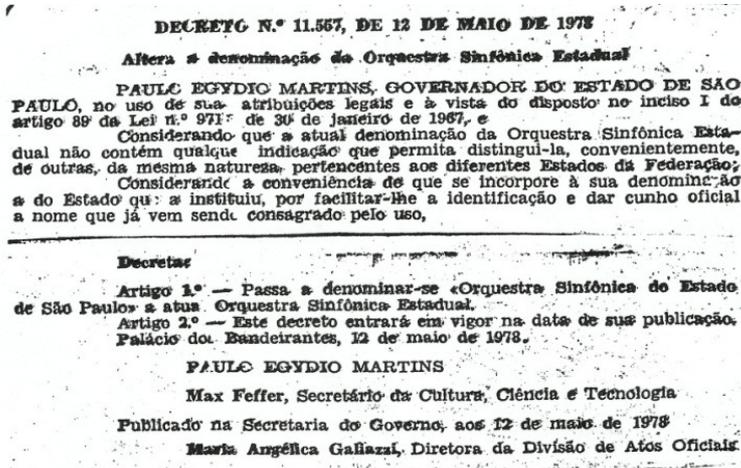
ELENCO		12 ENCONTROS SINFÔNICOS DO OUTONO			
Regentes: ELEAZAR DE CARVALHO Gustavo MEIER Diogo PACHECO Kurt WOESS		Regente assistente: Diogo Pacheco			
Temporada de 1978 Ênfase especial nos Encontros com a Música Brasileira e nas comemorações do seqüentecentário da morte de FRANZ SCHUBERT					
12 ENCONTROS SINFÔNICOS DO OUTONO 12 Concertos inteiros, às Segundas-Félias — às 21:00 horas — repetidos às Terças-Félias — às 21:00 horas — precedidos de 12 Ensaios Gerais Públicos, aos Sábados — às 16:00 horas — nas seguintes datas					
Cantores: PHYLLIS CURTIN LENICE FRIOLI AGNES AYRES e os SOLISTAS das Missas de SCHUBERT, a serem anunciados	Regentes: ELEAZAR DE CARVALHO Gustavo MEIER Diogo PACHECO Kurt WOESS	1.ª 6 e 7 DE MARÇO, ÀS 21 h. I Parte SCHUBERT — Ouverture em Ré Maior, D-4 - 1811 MOZART — HAFENMUSIK (Impresas Infantis), K. 478 II Parte STRAVINSKY — A Sagração da Primavera Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	2.ª 13 e 14 DE MARÇO, ÀS 21 h. I Parte SCHUBERT — Ouverture em Ré Maior, D-38 - 1812 CHOPIN — Concerto n.º 2, em fá menor para piano e orquestra Solista: CLARA SVERNER II Parte ALBERTO NEPOMUCENO — Sinfonia em sol menor Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	3.ª 20 e 21 DE MARÇO, ÀS 21 h. I Parte SCHUBERT — Ouverture em Dó Maior, Op. 170, D-391 (na versão italiana) BRAHMS — Concerto para Clavé e orquestra Solista: WALTER BRANCHI II Parte R. KODALKOFF — SCHERAZADE, Op. 35 Valtão Solista: ADELSON FRITO Regente: DIOGO PACHECO	4.ª 27 e 28 DE MARÇO, ÀS 21 h. I Parte SCHUBERT — Ouverture ROSAMUNDE em Dó Maior - Op. 26, D-644 VILLA-LOBOS — Concerto n.º 7, para piano e orquestra Solista: JACQUES ZEIN II Parte STRAVINSKY — PÉTRUCHKA Regente: ELEAZAR DE CARVALHO
Violistas: Vanya ELIAS-JOSÉ Rudolf FIRKUSNY Jacques KLEIN Arthur MOREIRA LIMA Clara SVERNER	Conjuntos Corais: CORAL PRO-MÚSICA SACRA Maestro preparador: LUIZ ROBERTO BORGES CORAL EVANGÉLICO DE SÃO PAULO Maestro preparador do Coral: UMBERTO CANTONI ASSOCIAÇÃO CORAL ADVENTISTA DE SÃO PAULO Maestro preparador: FLAVIO ARAUJO GARCIA CORAL DO INSTITUTO MUSICAL DE SÃO PAULO Maestro preparador: JONAS CHRISTENSEN	3.ª 8 e 9 DE MAIO, ÀS 21 h. I Parte SCHUBERT — Ouverture em Ré Maior, D-447 - 1819 VILLA-LOBOS — Concerto n.º 1 para piano e orquestra Solista: ARTHUR MOREIRA LIMA II Parte PETER MENNIN — Sinfonia n.º 7 Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	4.ª 15 e 16 DE MAIO, ÀS 21 h. I Parte MADRIGAL NOBRE — CONVERSÁCIAS, Op. 28 PAGANINI — Concerto n.º 1 para violino e orquestra Solista: RUGGIERO RICCI II Parte SCHUBERT — MISSA n.º 2, em Fa, D-155, para quarteto vocal, solista e coro Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	7.ª 22 e 23 DE MAIO, ÀS 21 h. I Parte JOSÉ JOAQUIM E LOBO DE MESQUITA — "Ave Regina Caelorum" Solista: CAROLINE LEBICE FRIOLI CAMARGO GUARNIERI — Concerto n.º 2, para piano e orquestra Solista: VANYA ELIAS-JOSÉ II Parte SCHUBERT — MISSA n.º 2, em Sol Maior, D-157 Solo, tenor e baixo: solista e coro Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	8.ª 29 e 30 DE MAIO, ÀS 21 h. I Parte CAMARGO GUARNIERI — PROLOGO E FUGA BRAHMS — Sinfonia n.º 2 II Parte SCHUBERT — MISSA n.º 2 em Si Bemol, D-25A, para quarteto vocal, solista e coro Regente: GUSTAV MEIER
Violoncelistas: Casny de ALMEIDA Ruggiero RICCI Natan SCHWARTZMAN Vargas TIBOR	ASSOCIAÇÃO CORAL CANTICUM NOBILIS Maestro preparador: SAMUEL KEHR CORAL LUTHER KING Maestro preparador: MARTINHO LUTERO GRUPO CORAL DO MASP e MADRIGAL MUSICAVIVA de S. José dos Campos Maestro preparador: WALTER LOURENÇÃO	9.ª 5 e 6 DE JUNHO, ÀS 21 h. I Parte BRAGIER — Os Mestres Cantores, Ouverture BRAHMS — Concerto para Violino e Orquestra em Ré Maior - Op. 77 II Parte ALMEIDA PRADO — Concerto para Violino e Orquestra Solista: TIBOR VARGAS SCHUBERT — Missa n.º 4, em Dó Maior, D-475 Para quarteto vocal, solista e coro Regente: GILBERT VARGA	10.ª 12 e 13 DE JUNHO, ÀS 21 h. I Parte FADRE JOSÉ MAURÍCIO — ZEMIRA, Ouverture HAYDN — Sinfonia n.º 102 - Oxford II Parte SCHUBERT — MISSA n.º 2, em La Bemol, D-473 para quarteto vocal, solista e coro Regente: KURT WOESS	11.ª 19 e 20 DE JUNHO, ÀS 21 h. I Parte SERGIO V. CORREA — Impedimento e Carta I da Dona ESTERIL DE SÁ, JOANA CAROLINA (Versão de Concerto) BRAHMS — Concerto n.º 1, em ré menor para piano e orquestra Solista: RUDOLF FIRKUSNY II Parte SCHUBERT — MISSA n.º 2, em Si Bemol, D-200, para quarteto vocal, solista e coro Regente: ELEAZAR DE CARVALHO	12.ª 26 e 27 DE JUNHO, ÀS 21 h. I Parte SCHUBERT — Ouverture em Ré Maior, D-290 (na versão italiana) BRAHMS — Concerto Duas para violino e violoncelo, Op. 79, em Lá maior. Solista: CASY DE ALMEIDA, violino ALDO PARISOT, violoncelo II Parte ALBAN BERG — 3 sinfonias da época Weizsäcker Solista: casy de ALMEIDA, violino VILLA-LOBOS — CHERKI, n.º 10 (para 4 vozes) Regente: ELEAZAR DE CARVALHO

Fig. 22

Os programas da Orquestra eram impressos no Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, com fotos, ilustrações, currículos e comentários sobre os compositores e suas obras que seriam apresentadas. Essa fase no Teatro Cultura Artística foi a mais importante da orquestra durante a direção de Eleazar de Carvalho. A orquestra tinha público, local fixo para ensaios e apresentações e já possuía um bom efetivo de músicos, contando, ainda, com pequena porcentagem de músicos do Theatro Municipal. Na programação, pode-se notar a presença de importantes solistas e regentes de renome internacional como Ruggiero Ricci, Rudolf Firkusny, Vanya Elias-José, Gustav Meier, Tibor Vargas e Aldo Parisot. A OSE realiza sua primeira turnê nacional.

⁶⁰⁶ O maestro Eleazar gostava de efemérides, homenageando compositores de acordo com a data de seu nascimento ou morte.

Naquele ano de 1978, a orquestra teve sua denominação alterada para Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, pelo Decreto nº 11.557 de 12 de maio, pois, de acordo com o texto desse documento, "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", conforme texto do decreto abaixo:



Publicado no Diário Oficial de 13 de maio de 1978 - Pg.27.

Fig. 23

O ano de 1980 marcou importantes mudanças na organização e no trabalho da Osesp, quando seus maestros, instrumentistas e demais servidores administrativos passaram a ser registrados como funcionários da Fundação Padre Anchieta, com contratos regidos pela CLT. Apesar de a Osesp não pertencer ao organograma daquela fundação, esse vínculo proporcionou um período de certa estabilidade na relação trabalhista que se manteve por 16 anos. Naquele ano e em 1981, foram realizadas provas de seleção para músicos da orquestra, das quais participaram instrumentistas de uma nova

geração de brasileiros, muitos deles aprovados para as vagas antes ocupadas por músicos do Theatro Municipal. Ante isso, em 1982, a Osesp deixou de ensaiar à tarde, passando a ensaiar pela manhã.⁶⁰⁷

Em 1981, a Orquestra realiza uma grande turnê nacional, com 20 dias de duração, passando pelas principais capitais do nordeste, Belo Horizonte, Brasília e Rio de Janeiro. Viajou patrocinada por duas empresas estatais paulistas, a Vasp e o Banespa.

A programação de Eleazar de Carvalho baseava-se, em grande parte, em ciclos de obras de compositores escolhidos, em geral, de acordo com uma efeméride, divididos em séries nomeadas *Encontros de Primavera ou de Outono*. Foram ciclos completos das sinfonias, aberturas, concertos e poemas sinfônicos de Mozart, Beethoven, Brahms, Schubert, Mahler, Bruckner, Tchaikovsky, Richard Strauss, Bartók, Stravinsky, entre outros, alguns desse repetidos algumas vezes. Havia outras séries de concertos de música brasileira, muitas vezes, regidas pelos próprios compositores, como Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Claudio Santoro, Sérgio Vasconcelos Corrêa, sem esquecer de mencionar as obras de Villa-Lobos, repetidamente executadas. Os *Encontros com o Barroco* e a série *Jovens Solistas* também vinham a ocupar parte expressiva da programação, especialmente essa última, que acontecia todo ano. Os ciclos foram de grande importância, pois propiciavam uma abordagem profunda sobre cada compositor e seu estilo, o que vinha, de alguma maneira, a provocar um amadurecimento da Orquestra, que buscava expandir seu repertório e construir sua sonoridade.

Do ponto de vista artístico, um acontecimento com repercussão fortemente negativa foi a saída da Osesp do Teatro Cultura Artística, em 1986. O secretário da Cultura de então, o jornalista e escritor Jorge da Cunha Lima, durante o Governo Montoro, intencionando

⁶⁰⁷ Antes dessa data, a Osesp precisava ensaiar à tarde, porque, pela manhã, grande parte de seus integrantes estava ensaiando no Theatro Municipal.

oferecer uma nova sede para a Orquestra, alugou e empreendeu reformas no antigo Cine Copan, que foi transformado em Sala Copan. Entretanto, aquele espaço não vinha a ser ideal para se acomodar as atividades de uma orquestra sinfônica. A capacidade de público era pequena, de aproximadamente 800 lugares, não dispunha de sistema de ar condicionado, não oferecia conforto ao público e nem estacionamento de fácil acesso. Também não possuía camarins ou espaço para acomodar as salas da administração. 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 Sociedade de Cultura Artística] 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.⁶⁰⁸

Em 1986, a Osesp passou a ter a colaboração de mais um regente assistente, o maestro Roberto Tibiriçá, que viria a dividir essa função com o veterano maestro Diogo Pacheco.

A Osesp passou por várias fases de instabilidade causadas, em especial, pelos baixos salários, constantemente desvalorizados, fruto da alta taxa inflacionária. A situação administrativa causava, também, um problema sério, pois era confusa a relação de trabalho, uma vez que a orquestra estava alocada na Fundação Padre Anchieta, mas não fazia parte de seu estatuto. Essa Fundação era um meio de que se valia o Executivo estadual paulista para que pudesse ter uma fonte pagadora dos salários da Osesp. Essas circunstâncias fizeram com que os músicos realizassem ao menos duas greves, nos anos de 1985 e 1989. Segundo dados do IBGE⁶⁰⁹, o índice inflacionário (IPCA)

⁶⁰⁸ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Gilberto Siqueira (Sujeito 1), 25.

⁶⁰⁹ http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/ipca-inpc_201312caderno.pdf (acessado em 12 de abril de 2014).

daqueles anos foi de 242,23% e 1971,91%, respectivamente. Por causa da greve, em 1985, Eleazar de Carvalho demitiu 30 músicos, que decidiram não participar de uma viagem da Osesp ao interior de São Paulo. De acordo com Wilson Sandoli, presidente do Sindicato dos Músicos, em matéria do *Jornal da Tarde*, de 6 de setembro daquele ano:

Tomei conhecimento da demissão (...) e fui conversar com os músicos e o maestro. Os demitidos trouxeram para eu ver a dispensa, sem data e sem assinatura, e vendo-a eu disse que não tinha validade. Disse-lhes também para baterem ponto e ir trabalhar enquanto fui ao gabinete do maestro conversar. Ele expôs suas razões – a falta dos 30 músicos ao concerto que foi realizado no sábado passado em Bauru (...). A falta dos músicos ao concerto de Bauru é resultado de descontentamento gerado entre eles já há algum tempo pelo não atendimento a uma série de reivindicações que fizeram à Fundação Padre Anchieta. Entre elas, pagamento de horas extras, aumento salarial, melhores condições de trabalho. (...) As negociações nesta área (a administrativa) têm sido geralmente confusas por não se saber ao certo a quem os músicos devem dirigir-se em casos desse tipo. Eles estiveram (...) na Secretaria de Cultura a fim de tentar solucionar o caso, mas nada conseguiram do secretário Jorge Cunha Lima. Na realidade, a orquestra está subordinada apenas artisticamente a ela [Secretaria de Cultura]. Este é, aliás, um dos tópicos que deverão ser discutidos: o da criação de um estatuto para a orquestra saber onde se apegar, segundo Sandoli. Já o maestro Eleazar acha que todos estão fazendo “tempestade em copo d’água” (...) Ressalta, no entanto, que não está em desacordo com as reivindicações de seus músicos – “o meu salário também é muito pequeno” – e diz que é preciso continuar o trabalho dessa orquestra “de alto nível”.

Em 1989, houve outra paralisação, muito criticada pelo então Secretário da Cultura, o escritor Fernando de Moraes, em matéria da *Folha de São Paulo*, de 21 de junho daquele ano:

Em represália à paralisação da Orquestra Sinfônica do Estado no último dia 12, Fernando Moraes, 42, secretário estadual da Cultura, cancelou todos os concertos da sinfônica até que seja feito um acordo com os músicos. Em campanha por um reajuste salarial de 120,8%, a orquestra não realizou no dia 12 um concerto no Memorial da América Latina. Nesta semana, o concerto da segunda-feira foi cancelado pelo secretário. Segundo ele, “porque temia que o fato pudesse se repetir”. (..) “Fazer greve é parte do jogo. O que não pode é chamar a população para um concerto que não será realizado”, afirma o secretário. “Eu disse ao Mário Frungillo (presidente da Associação dos Músicos da Osesp) que eles estavam inovando em termos de sindicalismo. Pela primeira vez entra-se em greve primeiro para depois apresentar as reivindicações”. (...) O secretário diz que até o final de semana dará um parecer sobre o reajuste salarial de 120,8%.

Retornando ao ano de 1987, foi nomeada secretária de Cultura a atriz e deputada Bete Mendes, que desde sua posse teve problemas de relacionamento com o maestro Eleazar, o que veio a ocasionar seu afastamento da direção do Festival de Campos do Jordão e um distanciamento entre a Osesp e a Secretaria. Eleazar aceitou os convites da Yale University e da Juilliard School para dar aula de regência, o que fez com que sua agenda como regente da Osesp tenha se reduzido consideravelmente. Somando-se a isso, mais um problema surge: um curto circuito na Sala Copan provocou um princípio de incêndio, fazendo com que o local fosse interditado. A Osesp passou, então, a se apresentar em vários lugares, como no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, no Teatro Sérgio Cardoso, no Auditório do Masp e na Sala Arthur Rubinstein, do Clube Hebraica, o que veio a conturbar não só a agenda dos músicos, mas acarretou problemas de logística, para o transporte dos instrumentos da orquestra, como tímpanos, percussão, piano etc, além de confundir o público que desejasse assistir a Osesp, pois não havia divulgação na imprensa sobre o local da apresentação da orquestra. Todos esses fatores foram minando a credibilidade da orquestra perante a sociedade e o meio musical. Somente em 1989, com a inauguração do Memorial da América Latina, a Osesp pode voltar a ter esperança de contar com uma sede definitiva. De acordo com Gilberto Siqueira:

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?'"⁶¹⁰

No entanto, o Memorial, com o passar dos anos, começou a alugar seu teatro para congressos e outras atividades, como forma de gerar renda. Disponibilizava o palco somente para os ensaios gerais e

⁶¹⁰ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Gilberto Siqueira (Sujeito 1), 25.

as apresentações da orquestra, a qual tinha que realizar seus ensaios na sala de balé, conhecida como Sala dos Espelhos, cuja acústica era péssima, não comportando uma orquestra que tivesse que executar uma obra que demandasse uma grande instrumentação. Então, a Osesp passou a ensaiar, também, no teatro da Escola Caetano de Campos, no bairro da Aclimação.

Nesse período, começa uma fase em que o maestro Eleazar, aos poucos, ia se desestimulando em relação à Osesp. Como mencionado anteriormente, ele aceita convite de uma universidade americana, 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... (...). 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 Sergei⁶¹¹fazia 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.⁶¹²

Vale observar que, pela impossibilidade de se divulgar a alteração do horário do concerto, o público habituado a comparecer

⁶¹¹ Sergei Eleazar de Carvalho, filho de Eleazar de Carvalho e então violinista da Osesp.

⁶¹² Minczuk, “Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”, entrevista com Gilberto Siqueira (Sujeito 1), 25 e 31.

às 21 horas não veio às 19 horas. Assim, a orquestra se apresentou sem público, e o público, mais tarde, ficou sem orquestra.

A programação estava cada vez mais comprometida por causa da falta de recursos para a contratação de solistas e regentes de alto nível. Grande parte da programação era ocupada, por repetidos anos, com várias semanas de *Concertos para Jovens Solistas*, ou semanas de música contemporânea brasileira, que tinham muitas vezes os próprios compositores como regentes, sendo que esses concertos eram uma forma de economia, pois não se pagavam cachês nem aos jovens solistas e nem aos regentes/compositores, ou os seus valores eram simbólicos.

Em 1993, o Tribunal de Contas do Estado examinou as contas da Fundação Padre Anchieta e recomendou que se regularizasse a situação funcional dos integrantes da Osesp que, desde 1989, por decreto⁶¹³ do então governador Orestes Quércia, passou a compor a Universidade Livre de Música (ULM), instituição que, segundo o decreto, deveria arcar com a folha de pagamento da orquestra. A Osesp era um dos grupos profissionais ligada à ULM, que se tornou uma mega estrutura e veio a concentrar as atividades musicais do Estado de São Paulo. Com isso, foi determinado que a Osesp sairia da Fundação Padre Anchieta e fosse para o Baneser⁶¹⁴. Nesse período, também houve uma prova de seleção para novos integrantes da Osesp, visando ampliar seu quadro, e esses vieram a ser contratados pelo Baneser, o que provocou uma divisão na orquestra, que agora passou a comportar funcionários com diferentes empregadores, a

⁶¹³ 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 Quércia e, conforme o Artigo 1º, inciso I, alínea i, criou a Universidade Livre de Música.

⁶¹⁴ O Baneser (Banespa Serviços Técnicos S/A) era uma empresa do Banespa, que fazia a contratação de servidores públicos sem concurso. Chegou a contratar 21 mil pessoas e virou símbolo do clientelismo dos governos Quércia e Fleury. Sofreu intervenção em 1994.

Fundação Padre Anchieta e o Baner, pois não foi possível, como o TCE recomendava, transferir todos integrantes da Osesp para essa última empresa. Como se pode ver, a situação institucional da Osesp ainda continuou indefinida.

Em sua última temporada que elaborou, para 1996, o maestro Eleazar de Carvalho programou, como de costume, os *Concertos para Jovens Solistas*, o ciclo completo de óperas de Carlos Gomes e as sinfonias de Bruckner (naquele ano, comemorava-se o centenário da morte desses compositores), inseridos nos *Encontros de Outono e de Primavera*. A Osesp já não dispunha de programas de concertos há alguns anos, sendo cedido ao público somente a relação de obras e os nomes dos solistas e regentes, em uma folha fotocopiada. O público era cada vez menor.

O maestro Eleazar estava com sua saúde bastante fragilizada, especialmente após ter sofrido uma cirurgia nos Estados Unidos. Regeu os primeiros concertos da temporada de 1996, e veio a falecer no dia 12 de outubro daquele ano. Naquela semana, a Osesp ensaiava a *Sinfonia nº 1* de Bruckner, regida por seu aluno da Universidade de Yale, Hiroyuki Shimizu.

Com isso, a Associação dos Profissionais da Osesp (Aposesp) encaminhou um ofício ao Secretário da Cultura, Marcos Mendonça, solicitando que fosse nomeado, interinamente, como Diretor Artístico, o maestro Diogo Pacheco, procurando, assim, a manutenção do bom andamento das atividades da Orquestra.

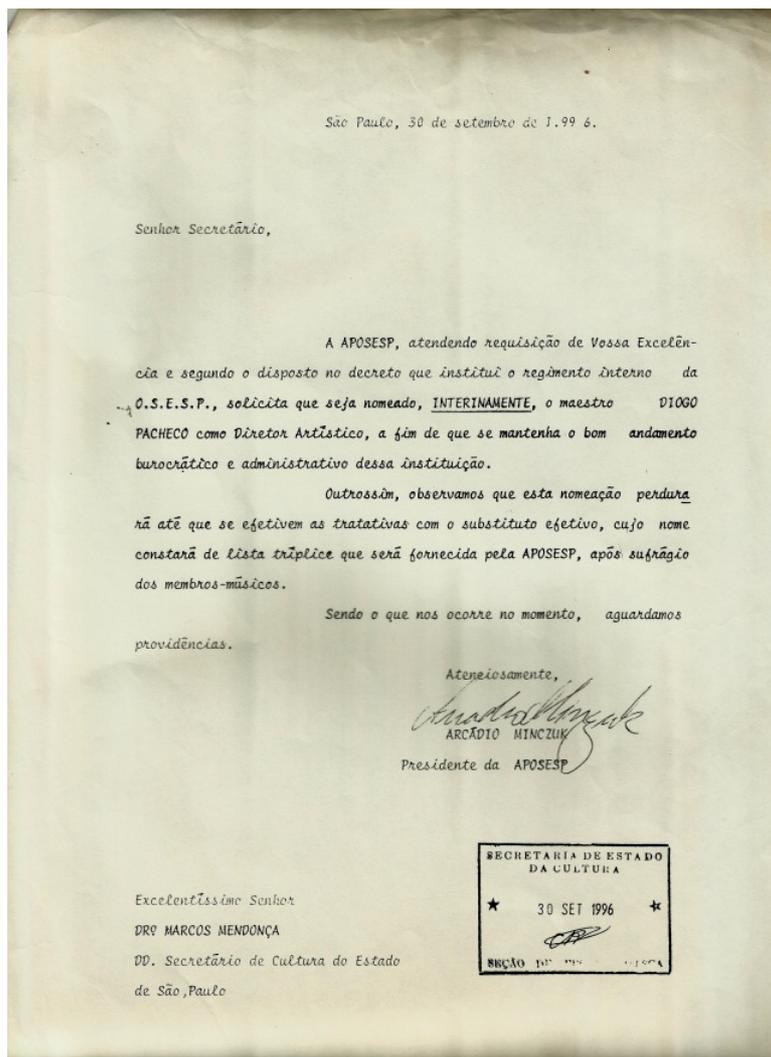


Fig. 24

O objetivo dos membros da diretoria da Aposesp era que Diogo Pacheco permanecesse naquele cargo até que fosse elaborada, pelos músicos, uma lista tríplice com nomes de possíveis sucessores de Eleazar de Carvalho, da qual o Secretário escolheria um nome.

Nesse cenário, Diogo Pacheco, que não teve seu nome incluído na lista tríplice, resolveu pedir demissão. Diante de tal quadro, o Secretário da Cultura decidiu:

(...) 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 Paulo⁶¹⁵, até posterior deliberação.⁶¹⁶

⁶¹⁵ À época, a Aposesp era presidida por Arcadio Minczuk.

A lista foi elaborada, por meio de uma votação interna somente com a participação dos músicos, pois outros funcionários administrativos também faziam parte da APOSESP. Dessa votação, surgiu uma lista com cerca de vinte nomes de maestros brasileiros e de estrangeiros. Decidiu-se que apenas quem obtivesse 50% do total dos votos⁶¹⁷ 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.

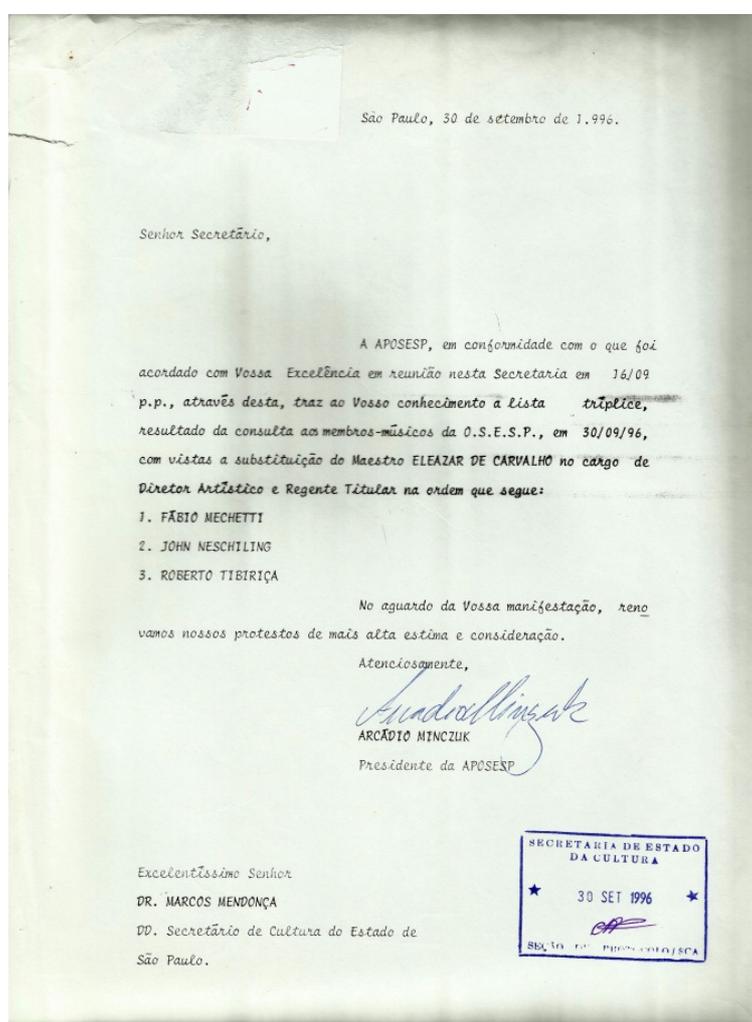


Fig. 25

⁶¹⁶ *Diário Oficial do Estado de São Paulo* de 5 de outubro de 1997, 17.

⁶¹⁷ Cada músico poderia escolher até três nomes.

Essa medida possibilitou a continuidade dos trabalhos da Osesp até a escolha do novo Diretor Artístico e Regente Titular, assim como abriu a possibilidade de uma ampla discussão entre os músicos e a Secretaria sobre o futuro da instituição.

O nome escolhido pelo Secretário Marcos Mendonça foi o do regente carioca John Neschling que, naquele momento, dirigia a Orquestra de St. Gallen, na Suíça. A escolha de Neschling foi criticada por alguns, como pelo compositor Marcos Câmara, na *Revista Concerto* de novembro de 1996:

Por que eles não pensam diferente? Por que não imaginam que exista um 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?

Ao mesmo tempo, a escolha foi elogiada, conforme Norman Gall, editor chefe do *Braudel Papers*, em edição dedicada à Osesp:

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.

O currículo⁶¹⁸ do Maestro John Neschling, em 1996, parecia revelar essas qualidades. Parecia também apresentar um perfil de bom administrador, conforme se reconhecia em reportagem da

⁶¹⁸ Neschling havia sido diretor do Staatstheater de St. Gallen, na Suíça; do Teatro Massimo de Palermo, Itália e da Orquestra Sinfônica de Bordeaux, na França.

Revista Época, de 30 de agosto de 1999 “Mas é também um empreendedor com gosto pela administração e organização”

O secretário Marcos Mendonça, mesmo antes de Eleazar de Carvalho vir a falecer, procurou Neschling para tratar de um possível convite futuro para assumir a direção da Osesp. Com a morte de Eleazar e a coincidente inclusão do nome de Neschling na lista tríplice, Mendonça renovou o convite. Porém, Neschling, naquela época, sentia-se cético quanto à possibilidade de conseguir apoio suficiente para reerguer a Orquestra, segundo depoimento seu:

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. 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 Hugo⁶¹⁹ 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 infraestrutura, 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 cinquenta 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”.⁶²⁰

⁶¹⁹ Hugo Heise, empresário do ramo artístico, já falecido. Foi sócio da empresa Artplatz.

⁶²⁰ Minczuk, “Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”, entrevista com John Neschling (Sujeito 4), 36-7.

O fax contendo um esboço de projeto de reestruturação da Osesp foi enviado por Neschling três meses antes do falecimento de Eleazar de Carvalho, e Mendonça, após esse triste acontecimento e a elaboração da lista tríplice, voltou a contatar Neschling, perguntando se poderia anunciá-lo como sucessor de Eleazar. Sua resposta foi: "você está louco?"⁶²¹ O Secretário continuou a insistir e acabaram combinando uma visita de Neschling a São Paulo, para ver a Osesp tocar e tomar conhecimento *in loco* de sua completa situação. A Osesp preparou a *Sinfonia n° 4*, de Beethoven, que foi regida por Roberto Minczuk em um ensaio especial de apresentação para o provável novo diretor da orquestra. Após essa visita, Neschling expôs seu projeto detalhado aos representantes dos músicos da Osesp.

Neschling veio acompanhado por Chris Blair, engenheiro acústico, representante da empresa Artec Consultants, firma de engenharia acústica de Nova York, com quem visitou os teatros pertencentes à Secretaria de Cultura, para possível escolha de uma sede para a Orquestra. No entanto, concluíram que nenhum dos espaços seria adequado a sediar uma orquestra. Porém, por insistência de Mário Garcia, engenheiro e amigo do Governador Mário Covas, Blair foi visitar a Estação Júlio Prestes, espaço que poderia vir a pertencer à Secretaria de Cultura, onde a Osesp já havia feito uma apresentação dois anos antes. De acordo com Neschling, antes de seu retorno à Europa, já desiludido quanto à possibilidade de encontrar uma sede para a Osesp, encontrou Chris Blair poucas horas mais tarde, quando esse engenheiro veio relatar o que viu: "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".⁶²²

A estratégia de Neschling era a de viabilizar a construção da sede da Orquestra, com pesado investimento público, fazendo com

⁶²¹ Ibid., 9.

⁶²² Ibid., 10.

que o Governo passasse a se envolver mais com o projeto de reestruturação, impossibilitando-o de interromper o processo:

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 pôr 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.⁶²³

Neschling, primeiramente, assinou o contrato, por meio de um convênio estabelecido entre a Fundação Padre Anchieta e a Secretaria de Estado da Cultura, como “consultor artístico”, e iniciou o processo, que apresentava os seguintes itens:

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 nível salarial internacional.⁶²⁴

Conforme Neschling, a vontade política dos músicos foi muito importante, quando diz: “[Eles] foram completamente fundamentais nessa história. Se (...) não tivessem participado disso, ia ser outra história, porque talvez eu ia até fazer, mas ia levar anos (...) foram (...) tão fundamentais quanto eu.”⁶²⁵

Foi elaborada uma programação para 1997, que se estenderia até maio, dando-se, em junho, as provas de seleção interna, exigida por Neschling. Eram facultativas, porém, somente os músicos aprovados nessas provas iriam passar a integrar a Osesp renovada. Os demais, que não fossem aprovados ou não quisessem se submeter à prova, fariam parte de uma nova orquestra, que seria subvencionada pela Secretaria de Cultura. No entanto, houve uma

⁶²³Ibid., 11.

⁶²⁴ Gall, *Renasce uma orquestra*, 4.

⁶²⁵ Minczuk, “Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo”, entrevista com John Neschling (Sujeito 4), 19.

divisão entre os músicos e funcionários da Orquestra, pois uma parte, encabeçada pela Aposesp, apoiava esse item proposto por Neschling, e outra, encabeçada pelo ex-presidente daquela associação, Mário Frungillo, era contra. O Sindicato dos Músicos foi acionado por Frungillo, e, em reunião na Delegacia Regional do Trabalho, tentou abortar as provas de seleção.



Fig. 26

Entretanto, chegou-se a um acordo, que deu sequência ao projeto original de Neschling. Para o cargo de Diretor Administrativo, é contratado o ex-diretor do Auditório do Memorial da América Latina, Clodoaldo Medina Júnior.

Porém, o clima tenso dentro da orquestra continuou, especialmente, por causa da permanência das provas de seleção. Para não prejudicar o andamento do cronograma do projeto, Neschling toma uma decisão:

Porque na verdade a minha ideia 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 assembleia. 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. ⁶²⁶

Com essa medida, os músicos conseguiram mais tempo livre para se preparar para as provas⁶²⁷. Houve uma negociação para a composição da banca, que, atendendo à solicitação da diretoria da Aposesp, teria, além dos músicos estrangeiros nomeados por Neschling, brasileiros de destaque que trabalhassem no exterior. Neschling, por causa de compromissos assumidos antes de ser contratado pela Osesp, não pode participar como jurado. Nomeou, para presidir as bancas, Roman Brogli, maestro de sua confiança, com quem trabalhara na Europa. Também participou de todas as bancas o maestro Roberto Minczuk, recém-nomeado regente assistente da Osesp. ⁶²⁸

Cada instrumentista teria uma banca de composição específica. Foram determinadas as obras a serem apresentadas, contendo peças solo e excertos orquestrais. Na banca das cordas, estiveram presentes o violinista francês Roger Pasquier (professor do Conservatório de Paris); o violista romeno radicado na Suíça (Orquestra de St. Gallen), Emilian Dascal; o violoncelista brasileiro Antônio Meneses, e o contrabaixista austríaco Herbert Meyer (Filarmônica de Viena). Na banca das madeiras, participaram a flautista australiana Bridget Bolliger (ex-flautista da Orquestra de St.

⁶²⁶Ibid., 46.

⁶²⁷Vide documento sobre esse fato neste capítulo, na história da OSB.

⁶²⁸O nome de Roberto Minczuk faria parte da lista tríplice, elaborada pela Aposesp, após votação entre os músicos da Orquestra. Minczuk foi o único a atingir o percentual igual ou superior aos 50% de votos, índice necessário para compor a lista, que seria apreciada por Neschling, que poderia, ou não, nomear o escolhido pela Orquestra. Minczuk recebeu 87% dos votos dos músicos da Osesp.

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 (Primeiro trompetista da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig), e David Krehbiel (Primeiro trompista da San Francisco Symphony). Da banca de percussão e piano, fez parte Yves Brusteaux (Timpanista da Orquestra da Suisse Romande). Na banca de piano, além dos membros fixos, participou o pianista brasileiro, Jean Louis Steurman.

As audições aconteceram durante o mês de junho, na Sala de Espelhos do Memorial da América Latina. Dos 96 integrantes remanescentes da Osesp, 70 se submeteram às provas, 47 dos quais aprovados para integrar a nova estrutura orquestral. Nos meses seguintes, novas audições foram realizadas, ainda restritas aos brasileiros e latino-americanos. Nessa ocasião, foram aprovados mais 21 candidatos. A orquestra ainda se encontrava com um efetivo pequeno e com uma distribuição desproporcional entre os naipes. Os sopros estavam quase completos, entretanto, nas cordas, estavam bem desfalcados, com exceção dos contrabaixos. Havia, após as audições, somente sete violinistas, três violistas, seis violoncelistas e sete contrabaixistas.

A solução encontrada pela Osesp foi a contratação provisória de músicos estrangeiros. É importante esclarecer que havia uma espécie de boicote da classe musical brasileira às audições da Osesp, pois o processo de reavaliação foi considerado injusto. O maestro Roberto Minczuk foi à Sofia, capital da Bulgária, e depois à Bucareste, capital

da Romênia, onde se encontrou com o então *spalla* da Orquestra, Cláudio Cruz, e, após a realização de um teste de seleção, de lá trouxeram dezesseis músicos: doze violinistas e quatro violistas.

Assim, a nova Osesp pode tocar no concerto de estreia, que se deu em 13 de setembro de 1997, no Memorial da América Latina, nova sede provisória da Orquestra. Foram executadas as seguintes obras: Abertura da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, o *Concerto em Dó maior*, de Joseph Haydn e *Variações Rococó*, de Tchaikovsky, com solo de Antonio Meneses; e a *Sinfonia n° 4*, em Lá maior, a *Italiana*, de Mendelssohn. A regência foi de John Neschling.

Houve mais uma audição em outubro de 1997, em Nova York, visando à contratação de músicos; nessa época, foram aprovados mais quatorze novos membros. A banca, para essa seleção, presidida por Neschling, era composta apenas por músicos da Osesp. As audições continuaram a ser realizadas, periodicamente, no Brasil. Houve outras audições na Europa, quando a Osesp estava em turnê. Todas as audições foram amplamente divulgadas na mídia nacional e internacional. Os aprovados foram submetidos a um ano de estágio probatório, podendo esse prazo ser prorrogado, conforme a decisão da banca. Todas as regras para admissão ou demissão dos músicos constam do Regimento Interno da Osesp. É importante ressaltar que essa prática passou a ser seguida por essa orquestra.

Os músicos da Osesp reestruturada foram desligados da Fundação Padre Anchieta, sendo que naquela instituição permaneceram os músicos não aprovados nas provas, e os que não optaram por realizá-las, criando-se uma nova orquestra, a Sinfonia Cultura, dissolvida anos mais tarde, em 2005.

Os novos integrantes da Osesp então reestruturada foram contratados pelo Departamento de Artes e Ciências Humanas (DACH), da Secretaria de Estado da Cultura, por meio de contratos provisórios, de duração de um ano, renovados constantemente. Apesar dos salários da Osesp terem sido triplicados, com essa

contratação temporária, os músicos perderam certos benefícios, como o FGTS, 13º salário e adicional por tempo de serviço. A carga horária foi duplicada, pois a orquestra passou a ensaiar, em alguns dias, também à tarde, o que pode vir a mostrar que houve uma adesão ao projeto não somente por questões financeiras, mas de idealismo por grande parte dos músicos que resolveram apoiar o projeto de reestruturação da Osesp. As contratações provisórias tiveram a duração de oito anos, até a criação da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em 2005, que passou a contratar os músicos e demais funcionários pelo regime da CLT.

A Osesp passa a se apresentar no Theatro São Pedro, em 1998, com duas apresentações semanais. A orquestra passou a ter a colaboração de uma nova diretora administrativa, Claudia Toni, em substituição a Clodoaldo Medina, que pediu demissão em outubro de 1997.

Em 1998, o projeto continuava a ser implementado. As obras da sala de concerto, ainda nomeada Júlio Prestes, estavam em ritmo acelerado. Havia pressa em inaugurar a sala da Osesp. Entre os músicos e a direção da orquestra, no entanto, havia uma grande preocupação, pois haveria eleições no final do ano e o Governador Mário Covas, candidato à reeleição, estava em desvantagem na disputa eleitoral⁶²⁹. De acordo com o articulista Irineu Franco Perpétuo, em matéria da *Folha de São Paulo*, de 3 de setembro daquele ano:

⁶²⁹ Segundo pesquisa Datafolha, realizada nos dias 17 e 18 de setembro de 1998, Paulo Maluf tinha 32% das intenções de voto; Francisco Rossi, que antes liderava a pesquisa, estava com 21%; em terceiro lugar, Mário Covas, com 17%; em quarto lugar, Marta Suplicy, com 13%. Foram para o segundo turno Maluf, com 32,2% e Mário Covas, com 23,0%. Marta Suplicy ficou com 22,5%, vítima do “voto útil” em Covas. Francisco Rossi terminou com 17,1%. No segundo turno, Covas venceu Maluf por 49% contra 38%. http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2013/05/02/intvoto_gov_sp_02101998.pdf (acessado em 14 de novembro de 2014).

Em dezembro, Neschling inaugura a estação Júlio Prestes, que deve ser a nova sede da Osesp em 99. A temporada do ano que vem da Osesp já está fechada e prevê uma grande turnê nacional. Mas todos os projetos de longo prazo estão condicionados pela agenda política. Comenta-se nos bastidores que, com uma eventual vitória de Francisco Rossi nas eleições, a orquestra iria para as mãos de Júlio Medaglia, enquanto Paulo Maluf trocava Neschling por Karabtchevsky.

Em matéria da *Revista Concerto*, de outubro de 1998, é avaliado o trabalho da Osesp até então:

Apenas poucas cidades do mundo têm o privilégio de ter uma orquestra de primeira categoria com um repertório inovador e diversificado. O trabalho da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo insere a capital paulista entre elas. O projeto histórico da nova Osesp, conduzido pelo maestro John Neschling e pelo governo do Estado de São Paulo, é a mais importante realização cultural nessa área em muitos anos. (...) Um trabalho musical como o desenvolvido pela Osesp reforça nossa identidade cultural e projeta São Paulo como centro de excelência em produção musical.

Um dos mais importantes itens do projeto de reestruturação era a construção de uma sede para a nova Osesp. Como já vimos anteriormente, no Capítulo III, a partir das privatizações realizadas pelos governos federal e estadual, a antiga sede da Fepasa, foi transferida para a Secretaria de Estado da Cultura, a qual seria reformada e viria a se tornar a sede da Orquestra. Após as eleições de 1998, com a reeleição de Mário Covas, as obras puderam ser concluídas sem pressa. No início de 1999, houve a festa da cumeieira, ocasião especial para a orquestra, para os operários que trabalharam na obra e para o governador Covas, conforme palavras do secretário Marcos Mendonça:

(...) 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.⁶³⁰

⁶³⁰ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Marcos Mendonça (Sujeito 8), 11.



Fig. 27

Aquela apresentação foi regida por dois maestros convidados, Gabriel Chmura e Wagner Polistchuk,⁶³¹ pois Neschling e Minczuk estavam fora do Brasil, atendendo a compromissos de trabalho. A Osesp tocou *Bolero*, de Ravel e *Construção*, de Chico Buarque. A apresentação contou com a participação do Coro da Osesp. Foi um momento de grande emoção, segundo matéria para o *Jornal da Tarde*, de 22 de abril:

Os convidados foram chegando aos poucos, alguns tímidos, outros orgulhosos e 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.

⁶³¹Trombone Solista da Osesp.

A Sala São Paulo, foi inaugurada em 9 de julho de 1999, data escolhida pelo governador Covas, para homenagear a população do Estado de São Paulo, por conta da Revolução Constitucionalista de 1932. 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 estética da arquitetura do espaço e pelo excelente trabalho de engenharia, o qual utilizou tecnologia de ponta para garantir a qualidade de sua acústica.

A Sala São Paulo passou a ser um “cartão de visitas” da cidade e do Governo do Estado de São Paulo. A sua construção viria a ter um significado político mais amplo que simplesmente uma sala de concertos, de acordo com a matéria no suplemento especial da *Revista Bravo*, de julho de 1999:

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.

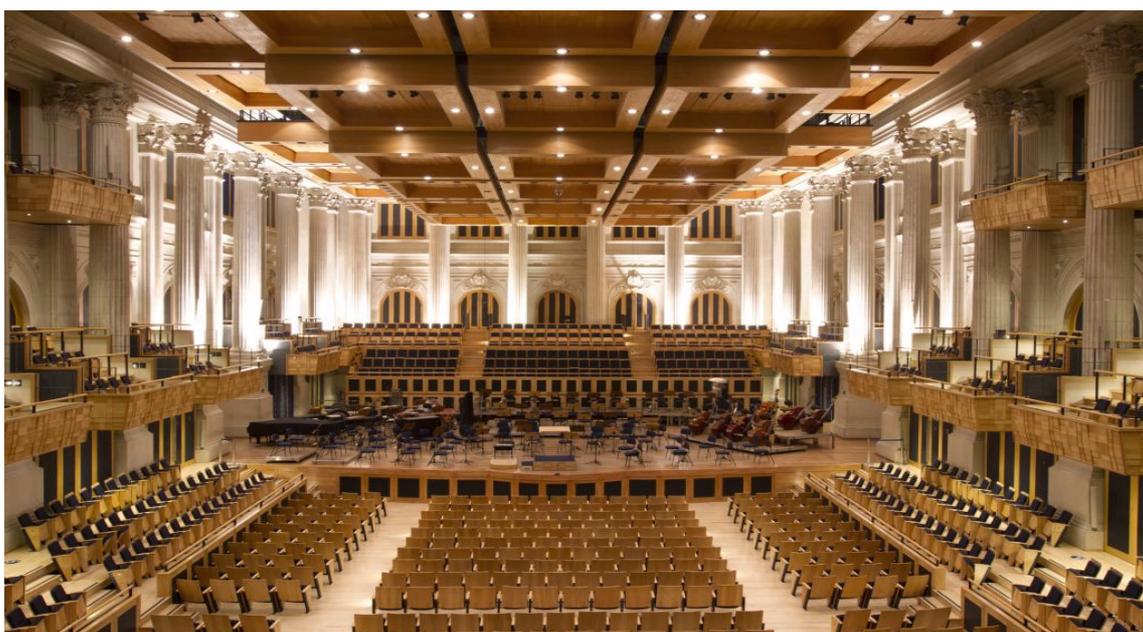


Fig. 28

O governador Mário Covas evidenciou sua política de valorização da cultura e, também, a intenção de reurbanizar o centro velho da cidade de São Paulo, em texto que escreveu no *Programa de Concerto* inaugural da Sala São Paulo:

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.

O maestro Neschling expressa sua avaliação do significado da Sala São Paulo, mencionando o dia do concerto inaugural:

(...) 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.⁶³²

Em 2000, a Osesp faz o lançamento de séries de assinaturas e dá início à realização de turnês nacionais e internacionais. Naquele ano, apresentou-se na Argentina e no Peru; em 2002, uma extensa turnê, com 20 concertos em 18 cidades dos Estados Unidos; em 2003, sua turnê pela Europa; em 2004, turnê por várias capitais das regiões norte, nordeste, centro-oeste e Rio de Janeiro. Em todas essas viagens, a orquestra se apresentou em importantes salas de concerto e teve boa receptividade da crítica local. A Turnê de 2000 teve um significado importante, pois, além de ser a primeira turnê

⁶³² Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com John Neschling (Sujeito 4), 19.

internacional da história da Osesp, aconteceu em uma época de grande integração sul-americana. De acordo com o crítico portenho Jorge Aráoz Badí, para o jornal argentino *La Nación*, de 3 de outubro de 2000: “La orquesta paulista da así el primer passo 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. ”

A imprensa brasileira também acompanhou essa primeira turnê. O então crítico, Arthur Nestrovski, faz observações sobre o ponto alto daquela turnê, o concerto da Osesp no Teatro Colón, de Buenos Aires, em sua matéria na *Folha de São Paulo*, de 3 de outubro de 2000:

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 que tocar como tocou, a Osesp pode tocar onde quiser.

Em 2000, a Osesp levou ao público latino-americano o poema sinfônico *Uirapuru*, de Villa-Lobos, além de obras do repertório tradicional, como a *Sinfonia n° 6*, de Gustav Mahler e *Till Eulenspiegel lustige Streiche*, de Richard Strauss. Em sua turnê pelos Estados Unidos, em 2002, a orquestra apresentou grande parte de seu repertório com música brasileira, de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Braga e Marlos Nobre, o que passou a ser comum em todas as turnês seguintes, promovendo a divulgação da música brasileira de concerto pelo mundo. Nessa turnê americana, a Banda Mantiqueira tocou em companhia da Osesp. O concerto mais importante dessa turnê foi em Nova York, no Avery Fisher Hall, Lincoln Center. De acordo com Allan Kozinn, crítico do *The New York Times*, de 13 de novembro daquele ano:

O maestro John Neschling assumiu a orquestra em 97 para torná-la internacionalmente competitiva (...). E a julgar pela *performanceno* 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.

Em 2001, uma crise muito séria instalou-se com a questão da autoridade na relação maestro-músico, ocasionando a demissão de sete músicos. O fato teve início em um ensaio dirigido pelo regente associado Roberto Minczuk, que, ao fazer uma correção de um trecho ensaiado, abordou um músico e chamou a atenção sobre seu desempenho em relação à velocidade da música. O músico⁶³³, então, retrucou, dizendo que não concordava, e sim ele, o maestro, é quem estava em desacordo com a partitura. No intervalo seguinte, aquele músico foi chamado, em particular, e advertido verbalmente. Todavia, continuou a não aceitar a advertência e deu as costas ao maestro e saiu, fechando a porta. O inspetor foi chamado e chegou-se à conclusão que caberia a suspensão naquele caso de indisciplina⁶³⁴. Com isso, os representantes dos músicos, imaginando que a suspensão tivesse ocorrido, simplesmente, por causa do ocorrido no palco, alegaram que, de acordo com o Regimento Interno da Osesp, caberia somente uma advertência por escrito, não uma suspensão. O músico suspenso quis forçar sua permanência no ensaio e solicitou o apoio dos colegas da membros da diretoria da Aposesp, que impediram a continuidade do ensaio. O maestro Neschling, que se encontrava no exterior, comunicou que apoiava a decisão de Roberto Minczuk e do inspetor. No dia seguinte, houve

⁶³³ Esse músico é Joel Gisiger, Primeiro Oboé Solo.

⁶³⁴ É importante esclarecer que, em um trabalho profissional de orquestra sinfônica, em qualquer parte do mundo, a concepção musical e as colocações de ordem artísticas feitas durante os ensaios pelo regente que estiver à frente do grupo não podem ser contestadas, em hipótese alguma. É uma questão de autoridade.

novo protesto, com recusa por parte de alguns músicos em tocar, enquanto fosse mantida a suspensão. Os primeiros quinze minutos do ensaio foram perdidos em discussões e a maior parte dos músicos, após serem questionados, individualmente, no palco, se tocariam ou não, resolveram voltar ao ensaio. Na semana seguinte, os sete músicos que se rebelaram foram demitidos e o músico suspenso se desculpou, por meio de uma carta.

De acordo com Fabio Cury, um dos músicos demitidos e então presidente da Aposesp:

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".⁶³⁵

Em entrevista ao articulista do jornal *O Estado de São Paulo*, de 5 de setembro de 2001, Neschling oferece mais detalhes sobre aquela 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

⁶³⁵ Minczuk, "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo", entrevista com Fábio Cury (Sujeito 5), 9.

começaram a tocar, protestando: "Mas a gente não combinou que ninguém ia tocar?". Isso é uma coisa que não pode ser tolerada.

O problema da autoridade é novamente posto em questão pelo então Secretário Marcos Mendonça:

O Roberto me procurou muito preocupado, muito preocupado porque tinha tido uma crise lá durante um ensaio (...). E eu falei: "Olha Roberto, eu sou uma pessoa que acredita em uma questão fundamental nessa área, é que existe 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. (...) 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."⁶³⁶

Parte do grupo de músicos desligados da Osesp tentou se reunir com o Secretário Marcos Mendonça, porém foram recebidos pelo Secretário Adjunto da Cultura, Sergio Barbour. Naquela ocasião, os músicos aproveitaram para relatar problemas de ordem técnico-artística de Neschling, porém suas colocações são relativizadas por Barbour, que explica sua visão do que vinha a ser relevante, naquele momento, para a Osesp e a política cultural do Estado de São Paulo, conforme relata Fabio Cury:

Às vezes se constrói 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 (...) e ele conseguiu para a gente falar com o Barbour, 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". (...) E aí numas tantas o cara [Barbour] falou assim: "Vocês estão dizendo que o cara é ruim? É isso que

⁶³⁶ Ibid., Entrevista com Marcos Mendonça (Sujeito 8), 9-10.

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, 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".⁶³⁷

Outra análise da crise é feita pelo crítico Arthur Nestrovski, na *Folha de São Paulo*, de 5 de setembro de 2001:

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.

Em 2002, após matéria do jornalista investigativo da *Folha de São Paulo*, de 21 de maio, Mário César Carvalho, em que expõe os valores pagos ao maestro Neschling, alegando a ilegalidade de seu contrato que, além de sigiloso, estava fixado em moeda estrangeira, houve ampla discussão no meio musical e político sobre o assunto. De acordo com Mário César:

O mais elementar dos princípios das finanças públicas, o que obriga administradores a tornar público qualquer contrato, não vigora nas duas principais vitrines da Secretaria de Cultura do governo paulista: a Sala São Paulo e a Orquestra Sinfônica do Estado. (...) A **Folha** obteve também a prestação de contas do maestro do ano de 2000. Neschling recebeu um total de R\$ 864.473, 07.⁶³⁸ (...) O contrato em dólar também é ilegal (...). O Código Civil, a Lei das Licitações e a medida provisória 1.620, de 1997, vetam contratos em moeda estrangeira para empresas brasileiras.

⁶³⁷Ibid., Entrevista com Fabio Cury (Sujeito 5), 10-11.

⁶³⁸Valor convertido do Dólar americano para o Real.

Na mesma página desse jornal paulista, em entrevista ao repórter Mário César de Carvalho, o secretário da Cultura Marcos Mendonça rebate as acusações e expõe sua opinião sobre o trabalho de Neschling frente à Osesp:

Folha – Então, o contrato sigiloso é lícito?

Mendonça - O contrato não é sigiloso. Ele é feito entre o maestro e a Fundação Padre Anchieta. (...) Segundo a Procuradoria do Estado e o departamento jurídico da Fundação Padre Anchieta, a Constituição garante a Neschling o direito de sigilo, de privacidade...

Folha – Qual foi o critério aplicado para pagar cerca de US\$ 400 mil por ano a Neschling?

Mendonça - (...) Mas o critério para a escolha de Neschling foi o de termos não um maestro para reger a orquestra, mas um maestro que fosse montar uma nova orquestra. (...) Até então a orquestra era mambembe, não tinha estrutura.....(...) Diante disso fingíamos que tínhamos uma orquestra, e gastávamos recursos públicos para manter uma orquestra, entre aspas, de mentira, ou fazíamos uma orquestra de nível internacional, à altura da grandeza de São Paulo. (...) A partir daí, buscamos um projeto que representou uma revolução na música do país.

Folha – O sr. acredita que esse trabalho vale US\$ 400 mil por ano?

Mendonça – Eu não vou discutir o valor. Ele colocou São Paulo no cenário internacional.

Após essa polêmica, o contrato de Neschling passou, por meio de sua empresa Colcheia, a ser estabelecido em Reais, com o preço fixo e um número estabelecido de apresentações, podendo ganhar suplementações, de acordo com sua agenda frente à Osesp, conforme matéria “Governo reduz salário de Neschling”, do mesmo repórter acima mencionado, na *Folha de São Paulo*, de 25 de julho de 2002.

A Osesp dava continuidade à sua programação de atividades, com as séries de assinaturas com público crescente, um projeto educacional, que atendia as crianças e adolescentes de escolas públicas, atividades do CDM⁶³⁹, gravações de CDs e turnês pelo Brasil e exterior. No entanto, ainda vivia dentro de um complexo e confuso

⁶³⁹ O Centro de Documentação Musical é responsável pela revisão, edição e publicação de obras de compositores brasileiros, entre outras atividades.

sistema administrativo ⁶⁴⁰ , com recursos oriundos da dotação orçamentário, das vendas de assinaturas e da bilheteria, do aluguel da Sala São Paulo, de patrocínios, entre outros, dirigidos à Fundação Padre Anchieta, ou ao Fundo especial de despesas da Secretaria da Cultura e ao Departamento de Artes e Ciências Humanas, que realizavam os pagamentos dos regentes, músicos da Orquestra e do Coro, funcionários administrativos, artistas convidados, além de pagar despesas com produtos e serviços do cotidiano da Orquestra, Coro e da Sala SP, compras de instrumental etc. A Osesp (que compreende Orquestra e Coro) e a Sala São Paulo tinham administração independentes, apesar de essa última ser subordinada à primeira. De acordo com Fausto Arruda:

Nesse período a orquestra enfrentou todo tipo de problemas, uma vez que a estrutura da administração pública, no passado e atualmente, é completamente incompatível com as atividades e necessidades de uma orquestra sinfônica de categoria internacional, notadamente em razão de entraves burocráticos.⁶⁴¹

O Governo de São Paulo já previa a implantação do sistema de organizações sociais para administrar seus museus e suas orquestras, por exemplo, desde 1998, quando uma emenda à lei⁶⁴² que instituiu as Organizações Sociais em São Paulo foi estendida à área cultural, como já visto no Capítulo III deste trabalho.

Em 22 de junho de 2005, foi criada a Fundação Osesp, que, após longo período de negociações, foi qualificada como Organização Social e firmou um contrato de gestão de cinco anos de duração com o Governo do Estado de São Paulo, em 1º de novembro, por meio da

⁶⁴⁰ De acordo com Relatório de diligência "Osesp e Sala São Paulo", de 27 de setembro de 2004, elaborado pela KPMG (Transaction and Forensic Services Ltda), empresa de consultoria.

⁶⁴¹ Arruda, "Parcerias entre o Estado e o Terceiro Setor", 7-8.

⁶⁴² Lei Complementar nº 846/98 (regulamentada pelo Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998).

Secretaria de Cultura, então comandada por Cláudia Costin, conforme matéria de João Luiz Sampaio, no jornal *O Estado de São Paulo*, de 24 de julho de 2005:

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.

No organograma da Fundação Osesp, figurava como presidente do Conselho Administrativo Fernando Henrique Cardoso, tendo como vice-presidente o banqueiro Pedro Moreira Salles. Outros conselheiros eram Alberto Dines, Eneida Monaco⁶⁴³, Horacio Lafer Piva, José Ermírio de Moraes Neto, Luiz Schwarcz, Persio Arida (ex-presidente do Banco Central), Celso Lafer, Pedro Malan, Rubens Antonio Barbosa, esses três últimos, ministros do Governo de Fernando Henrique. No Conselho Fiscal, entre outros, Tereza Grossi, que havia sido Diretora de Fiscalização do Banco Central. A composição desse conselho demonstra o prestígio da Osesp na sociedade, que agora iria se beneficiar de ter um grupo de pessoas influentes, especialmente do meio empresarial, trabalhando para ampliar sua inserção na sociedade e impulsionar a arrecadação de recursos financeiros.

Em 2005, a Osesp realiza a Turnê denominada Cone Sul, apresentando-se em Florianópolis, Curitiba, Buenos Aires, Córdoba, Santiago (Chile), Montevideu e Porto Alegre.

A Osesp havia gravado seu primeiro CD, em 1999, com a *Sinfonia n° 2, Ressurreição*, de Gustav Mahler, gravação essa realizada ao vivo, durante o concerto inaugural da Sala São Paulo. No

⁶⁴³ Eneida Monaco foi eleita e representava os funcionários (músicos e técnicos) da Fundação Osesp.

entanto, essa veio a ser uma gravação comemorativa, sem a intenção de lançá-la no mercado nacional ou internacional. A orquestra, mais tarde, firmou contrato com o selo sueco BIS, especialmente para a gravação de obras de Villa-Lobos e de Camargo Guarnieri. Posteriormente, firmou, inclusive, um contrato com o selo brasileiro Biscoito Fino, para o qual gravou as sinfonias e aberturas de Beethoven, Tchaikovsky, Brahms e Schumann, e os concertos para piano de Rachmaninoff, com Arnaldo Cohen como solista. Essas gravações, em sua maioria, foram regidas por Neschling, com participação minoritária de Roberto Minczuk. Porém, esses CDs da gravadora Biscoito Fino, foram concebidos para serem vendidos somente no mercado brasileiro. Mais adiante, sob a direção de Yan Pascal Tortelier, firma contrato com o selo Chandos. Sob a direção de Marin Alsop, a Osesp inicia uma parceria com a Naxos, para a qual está gravando as sinfonias de Prokofiev. Também por esse selo, Karabtchevsky realiza a gravação da integral das sinfonias de Villa-Lobos. Até este momento, no ano de 2014, a Osesp já fez o lançamento de 70 CDs.

Em 2006, novamente a Osesp realiza uma turnê pelos Estados Unidos, percorrendo 14 cidades. Naquele ano, a Osesp se envolveu numa crise sobre o Concurso Internacional de Piano Villa-Lobos, promovido pela orquestra, com ampla divulgação mundial. Seria a primeira crise sob a administração da Fundação Osesp. Houve trocas de acusação entre Ilan Rechtman, então diretor do evento e Neschling. Rechtman acusou Neschling de manipular as notas dos candidatos, para incluir pianistas de seu relacionamento na lista final de selecionados para a prova, entre elas a pianista Olga Kopylova, da Osesp e Simone Leitão. De acordo com Sérgio Martins, em reportagem da *Revista Veja*, de 19 de julho de 2006:

Antigos amigos e colaboradores, o pianista israelense Ilan Rechtman, ex-diretor do festival, e o maestro brasileiro John Neschling, diretor artístico da Osesp, agora trocam acusações. A história que emerge desse tiroteio é feia:

mostra que o sigilo das inscrições foi quebrado, que alguns músicos foram protegidos e que notas foram manipuladas para que se criasse um time de competidores que parecia "adequado" à organização do evento. (...) Eles concluíram essa avaliação por volta do dia 20 – e logo em seguida começou a confusão. A Osesp demitiu Ilan Rechtman de seu cargo no dia 23 e, numa nota oficial divulgada na quinta-feira passada, diz que Rechtman incorreu em graves irregularidades: mudou a ordem da classificação feita por Tinetti (...) Em entrevista a VEJA, Rechtman confirma que mexeu na lista de Tinetti. Mas acrescenta que fez isso porque o veterano pianista brasileiro [Tinetti] confessou ter privilegiado amigos. (...) Desde a demissão de Ilan Rechtman, seis jurados escalados para a final cancelaram sua participação. Os motivos das desistências são diversos, mas o burburinho sobre a idoneidade do concurso certamente ajudou. Produtor da Deutsche Grammophon, o selo de música clássica mais importante do mundo, o alemão Christian Leins foi uma das baixas. "Tudo o que posso dizer é que estou escandalizado com o que está acontecendo".

No ano seguinte, a Osesp realiza outra turnê europeia, tocando em importantes teatros em Genebra, Zurique, Viena, Colônia, Barcelona, Varsóvia e Paris, entre outras. Em 2007, volta a se apresentar na Argentina e no Uruguai. Durante aquela turnê, quando a orquestra estava se deslocando de Montevideu para Rosário, na Argentina, um fato inusitado ocorreu. Os membros da Osesp tomaram conhecimento de uma gravação postada no *YouTube*, intitulada "Neschlingua: o peixe morre pela boca", em que o maestro Neschling é flagrado fazendo declarações durante ensaios da orquestra. A colunista Mônica Bergamo, que também teve seu nome mencionado por Neschling no vídeo, relata o episódio para a matéria intitulada "O Serra é um menino mimado", na *Folha de São Paulo* de 2 de novembro de 2007:

Uma fala atribuída ao maestro John Neschling, da Osesp, em que ele chama o governador José Serra de "menino mimado" e "autoritário" foi parar no YouTube há três dias e está incendiando o mundo da música clássica em SP – e também o Palácio dos Bandeirantes, onde Serra despacha. As falas creditadas ao maestro teriam sido gravadas sem que ele soubesse, em ensaios realizados em abril e julho deste ano. Na época, Serra não escondia a intenção de tirar o maestro da orquestra. Ele acabou ficando no cargo porque tem o apoio dos conselheiros da Fundação Osesp, que recebe verbas do governo, mas têm independência. (...) Por meio da assessoria, a Fundação Osesp afirma que Neschling está em turnê na Argentina. Não nega o conteúdo das falas... A assessoria de Serra diz que ele "está em Zurique" e não tomou conhecimento do vídeo. Abaixo, os principais trechos que estão no YouTube, com o título "Neschlingua": "Eu tenho tomado porrada de todos os lados todos os dias. É coisa de louco. Mas a Mônica Bergamo hoje me sacaneia. É uma sacana. Essa mulher tá me sacaneando sistematicamente. Tentando criar um fato que não

existe. Em realidade..... ele até existe. (...) Existe um mal-estar do governo em relação a mim, pessoalmente, por uma questão meramente de querer mandar. Acontece que tem um conselho. A Fundação [Osesp] tem um conselho e o conselho não abre mão de mim (...) E o conselho manda. E o governador pode ter desejos, mas não manda no conselho." "Disse que não ia [se apresentar com a orquestra na Virada Cultural]. Caiu o mundo pro Serra. O Serra é um menino mimado, na verdade, um autoritário, um excelente administrador, mas uma pessoa muito complicada de se lidar. E não esqueceu. Em três anos ele não esqueceu, e colocou a culpa toda em mim." "Aqui [Osesp] ninguém mexe. Aqui quem manda somos nós (....) Eu não tive nenhum problema em mandar embora sete músicos anos atrás e não terei problema em mandar embora outros sete (...) Eu sinto muito, mas não há discussão. Se houver discussão é fora. É rua na hora, na hora! Não quero nem saber!" "Minha vontade é ir embora agora e dizer 'foda-se tudo' (....). Segurem-se e fodam-se."

Alguns trechos foram gravados durante um ensaio que precedeu uma viagem e concerto no Festival de Campos do Jordão, quando houve um desentendimento entre Neschling e alguns músicos. Neschling cancelou a segunda parte daquele ensaio, na sexta-feira e convocou a orquestra para um ensaio na manhã seguinte. Porém, o Regimento Interno proíbe que se realizem três serviços no mesmo dia, ou seja, ensaio pela manhã, viagem durante a tarde e concerto à noite. Neschling quis evitar a discussão da quebra da regra regimental e já ameaçou com demissão quem porventura levantasse o assunto.

Após o evento da divulgação no *YouTube*, Neschling abandonou a turnê e não regeu a segunda parte do último concerto, em Rosário, na Argentina, abandonando o teatro, sendo substituído pelo seu assistente. Uma semana depois, foram publicadas mensagens de Neschling e Fernando Henrique Cardoso sobre aquele acontecimento, na *Folha de São Paulo*, de 9 de novembro:

(...) John Neschling, maestro da orquestra, divulgou carta em que pede "desculpas" e manifesta "respeito" a todos os que diz ter afetado com suas "palavras" em desabafos que acabaram no *YouTube*. (...) O maestro diz que enfrentava "grande tensão" na época das manifestações. (...) Em outra carta, A Fundação Osesp, presidida por Fernando Henrique Cardoso, diz que o ex-presidente, "padrinho" de Neschling na orquestra, espera que o assunto "esteja superado" com a carta de Neschling.

Em 2008, a Osesp realiza nova turnê nacional por algumas capitais do nordeste, em Belém, Belo Horizonte, Brasília, Curitiba e Porto Alegre. Naquele ano, o maestro Neschling encaminhou uma carta ao

Conselho Administrativo da Fundação Osesp, comunicando que não renovaria seu contrato com a orquestra, permanecendo na direção da Osesp até o final do ano de 2010. Nos bastidores da Sala São Paulo, dizia-se que era uma estratégia de Neschling, um blefe, pois esperava que, com o pedido de não renovação do contrato, o Conselho ficasse sensibilizado e pedisse que o maestro permanecesse por mais alguns anos. No entanto, o Conselho aceitou, prontamente, o pedido de desligamento, e comunicou que iniciaria um processo de escolha do novo Regente Titular e Diretor Artístico da Osesp, e que contaria com a colaboração de Neschling durante o processo. Surpreso com a reação do Conselho e da orquestra, que em nenhum momento pediu que o maestro repensasse seu ato, começou a impor dificuldades no cotidiano da orquestra e deu declarações na imprensa criticando a maneira como estava sendo conduzido o processo de escolha de seu sucessor, conforme matéria de João Luiz Sampaio, no jornal *O Estado de São Paulo*, de 9 de dezembro de 2008:

(...) Há um ano, em dezembro, fui chamado para um almoço com o vice-presidente do conselho, Pedro Moreira Salles, tratava-se da oportunidade de fazer um balanço daquele ano difícil e de discutir a necessidade de um plano de comunicação diferente para 2008, não podíamos continuar daquele jeito. Qual não foi minha surpresa quando, no almoço, ele me afirmou com todas as letras que não havia a menor condição de renovar meu contrato, o que precisaria ser feito até outubro de 2008. Segundo ele, politicamente não havia possibilidade. Naquele dia, embarquei para a Europa e lá conversei com amigos, músicos, com o presidente do selo BIS, empresários. E eles ficaram estupefatos, escreveram cartas para o conselho da Osesp, perguntando o que havia de errado, afinal a orquestra estava em um ótimo momento. "Não era o momento." Já naquele primeiro almoço, me falaram dos consultores estrangeiros que a orquestra traria para ajudar na busca pelo novo maestro. Ninguém perguntou o que eu achava, apenas me comunicaram. O que disse a eles, depois, foi que o melhor consultor seria eu mesmo - quem conhece esse país? (...) Nela, eu colocava que, por tudo o que estava acontecendo, se eu não dissesse que sairia, seria saído?. Era uma carta pessoal, não foi oficial. Mas, antes de qualquer resposta, recebi uma carta, uma semana depois, aceitando minha decisão de não renovar meu contrato. (...) Quando um governador, um secretário de Cultura ou uma de suas assessoras decide tirar você da jogada, e têm poder político para tanto, o conselho acaba sendo influenciado e acaba cedendo. Agora, insisto que não há razão artística para minha saída. (...) Queriam que eu participasse da escolha do substituto, mas não posso fazer parte de um processo em que não acredito, que está sendo feito de maneira intempestiva e irresponsável. (...) "Isso é muito provincianismo."

Em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, em 30 de janeiro de 2009, Fernando Henrique Cardoso explica as razões que levaram o Conselho a demitir Neschling:

Quando voltou de uma viagem, em junho de 2008, enviou uma carta dirigida a mim, dizendo que por causa de sua carreira não queria continuar à frente da Osesp após 2011. Mas que se propunha a reger seis programas naquele ano e cinco programas por ano até 2015. O conselho elaborou uma resolução em que se mostrou favorável à ideia. Justamente porque ele iria continuar participando das nossas atividades, o que era exatamente a nossa intenção. Quando chegamos ao fim do ano, seu comportamento foi se tornando ainda mais irascível e começou a criar dificuldades com o conselho e com os músicos. Disse que iria ficar apenas até 2013 e que se isso não fosse acordado não iria mais colaborar. Além disso, iniciou uma série de declarações públicas falando que as coisas iam muito mal com a Osesp. E continuou a despertar um clima muito ruim com o conselho e com os músicos. Música sem harmonia, sabe-se, não dá certo. (...) Não é verdade que John Neschling foi demitido por e-mail. Voltei da Europa em janeiro e fizemos uma reunião com o conselho. E por unanimidade foi determinada a decisão de demiti-lo. Recebemos apoio formal dos músicos e, aí sim, encaminhei um e-mail ao embaixador Rubens Barbosa pedindo que ele comunicasse o conteúdo do que foi definido pela Fundação por telefone, já que Neschling estava em Genebra. Pedi que lhe avisasse que eu mandaria uma carta. Encaminhei a carta para a sua residência e uma cópia desta por e-mail. Nos tempos de hoje, um e-mail equivale a uma carta. Não há motivos para exaspero quanto a isso.

Em outra matéria de 30 de janeiro de 2009, no jornal *O Estado de São Paulo*, baseada na coletiva de imprensa, na qual estavam representando a Fundação Osesp o presidente Fernando Henrique, Pedro Moreira Salles, Luiz Schwartz e Marcelo Lopes, o presidente foi categórico ao afirmar que: "O risco para a orquestra seria maior sem a substituição do maestro". Quando perguntado se a demissão de Neschling teria sido motivada por pressões políticas do governo do Estado, Fernando Henrique esclarece:

Comunicamos oficialmente a decisão ao secretário de Cultura. Todos sabem de minha relação com o governador e, portanto, também liguei a ele para contar da decisão. É óbvio que prestamos contas ao governo e mantemos aberto o diálogo, mas, como membros da fundação, é nossa função manter nossa independência. Se o governador fez pressão no início, nunca mais fez. Se houve qualquer movimento, fizemos uma barreira. A relação com o governo precisa ser harmoniosa e isso significa ouvir e ser ouvido, de acordo com as obrigações de cada um.

As Organizações Sociais na área cultural, em São Paulo, são recentes e, apesar da autonomia que goza esse tipo de entidade, garantida por meio de seu contrato de gestão, no caso da Osesp com o governo do Estado de São Paulo, por meio de sua Secretaria de Cultura, o modelo vem sendo testado constantemente. Por causa do incidente das declarações de Neschling reproduzidas no *YouTube*, houve reflexos, também, nas negociações sobre o montante repassado pelo governo à Fundação Osesp e um jogo de bastidores para que a orquestra não fosse lesada, o que fez com que Fernando Henrique utilizasse de seu prestígio e recorresse diretamente ao governador Serra, passando por cima da autoridade do secretário de Cultura João Sayad, de acordo com a reportagem da revista *Carta Capital*, de 12 de dezembro de 2007:

Este ano, após uma série de reuniões e contas, o secretário João Sayad conseguiu tirar, do orçamento de 43 milhões de reais – que representam de 20% a 25% do orçamento da secretaria -, 8 milhões. Papéis assinados, Fernando Henrique ligou para Serra e, feito passe de mágica, o dinheiro voltou para os cofres da Osesp. O ex-presidente, via Fundação, nega a existência do telefonema.

O episódio da demissão de Neschling é sintetizado pelo maestro Júlio Medaglia, em entrevista à revista *Cult*, de 1º de abril de 2009:

Cult – O senhor poderia fazer uma breve análise dos anos John Neschling à frente da Osesp?

Júlio Medaglia – Ninguém sabia quem era John Neschling. Ficou aqui por um tempo como regente da Orquestra Jovem do Estado, depois foi embora; ninguém percebeu. De repente, colocam R\$67 milhões e um salário de R\$ 200 mil na mão dele (quase o dobro do que ganha o Simon Rattle, regente da Filarmônica de Berlim), e ele se achou o rei da cocada preta. Depois começou a espernear, agredir todo mundo, expulsar músicos da orquestra, dizer palavras de baixo calão aos músicos, a seus colegas de profissão, como se todos nós fôssemos imbecis. Só que ele teve o azar de dar uma canelada em alguém que um dia virou governador do estado. Aí pronto. É o estado que paga. É uma orquestra independente artisticamente, mas quem paga pode chegar e dizer “ou mudam aí, ou não tem mais dinheiro”. Aí, ele dançou.

No início de 2009, foi contratado como Regente Titular, interinamente, o maestro francês Yan Pascal Tortelier⁶⁴⁴, que já havia regido a Osesp como convidado e obtido boa avaliação dos músicos. Os consultores Timothy Walker⁶⁴⁵ e Henry Fogel⁶⁴⁶ foram contratados para auxiliar a Fundação Osesp no processo para escolher o novo regente da orquestra. Naquele ano, a orquestra realizou sua terceira turnê pelos Estados Unidos, percorrendo 12 cidades daquele país, sob a regência do maestro americano Abdullah Kazem⁶⁴⁷.

Em 2010, a Osesp retorna à Europa, quando realiza uma turnê com 11 apresentações, em cidades como Zagreb, Viena, Varsóvia, Salzburgo e Frankfurt, sob a regência de Tortelier. No ano seguinte, realiza uma turnê nacional com a Osesp, passando por Rio de Janeiro, Salvador, Aracaju, Recife, Brasília, Goiânia e Curitiba.

A comissão formada por conselheiros, consultores, músicos⁶⁴⁸ e os diretores executivo e artístico⁶⁴⁹, liderada por Luís Schwartz, trabalhava para encontrar o novo regente titular para a Osesp. O nome favorito, naquele momento, entre os músicos era o do maestro inglês Frank Shipway. Porém esse nome foi descartado, dada a avaliação de que, apesar de grande regente, de acordo com seu currículo, não estava muito atuante no mercado internacional, transparecendo não possuir fortes conexões, o que, provavelmente, o

⁶⁴⁴ Tortelier foi Regente Associado da Orchestre Nacional du Capitole de Toulouse (1974-1983); Regente Titular e Diretor Artístico da Ulster Orchestra (1989-1992); Regente Titular da Filarmônica da BBC, sediada em Manchester (1992-2003) e Principal Regente Convidado da Pittsburgh Symphony Orchestra (2005-2008).

⁶⁴⁵ Diretor da Filarmônica de Londres.

⁶⁴⁶ Ex- diretor da Sinfônica de Chicago.

⁶⁴⁷ Maestro indicado pelo consultor Henry Fogel.

⁶⁴⁸ Os músicos que fizeram parte do Comitê de Busca foram Maria Luiza Cameron, que então era Diretora-Presidente da Aposesp, e os músicos eleitos pelas orquestras Arcadio Minczuk e Emanuelle Baldini.

⁶⁴⁹ Marcelo Lopes e Arthur Nistrovski, respectivamente. Nistrovski foi contratado, em 2010, como Diretor Artístico da Osesp, quando, após a demissão de Neschling, o Conselho Administrativo da Fundação Osesp achou por bem separar as duas funções que antes Neschling acumulava, ou seja, as de regente titular e de diretor artístico.

impossibilitaria trazer benefícios à orquestra, especialmente, em itens como turnês e contratos de gravação. Outro candidato que recebeu uma votação expressiva foi o regente estoniano Kristjan Järvi. Emissores da Osesp foram à Europa negociar com ele para que assumisse o cargo de regente titular da Osesp. Porém, as negociações foram infrutíferas. A versão oficial foi de que Järvi pediu um valor muito alto para assumir o cargo. Nos bastidores comentava-se que ele não aceitou o convite, pois somente viria se pudesse acumular os dois cargos, o de regente titular e o de diretor artístico (ou musical), o que inviabilizou sua contratação. É importante mencionar que, a partir de saída de Neschling, Arthur Nestrovski foi contratado como diretor artístico da Osesp, dividindo as responsabilidades e poderes que antes se concentravam em uma só pessoa. O nome escolhido, após novas rodadas de reuniões do “comitê de busca”, foi o de Marin Alsop⁶⁵⁰, regente norte-americana. Alsop iniciou seu trabalho como Regente Titular em 2012. O maestro brasileiro Celso Antunes foi escolhido como Regente Associado.

Em 2012, o Festival de Inverno de Campos do Jordão passou a ser organizado e dirigido pela Fundação Osesp, retomando a tradição da relação da orquestra com aquele evento, como nos tempos de Eleazar de Carvalho, ampliando, assim, a atuação na área pedagógica de alto nível, em complemento à Academia da Osesp, que foi fundada em 2006.

O trabalho de Marin Alsop naquele ano foi marcado positivamente com a apresentação da Osesp no festival Proms, evento de grande popularidade, promovido pela BBC. Acontece no Royal Albert Hall, em Londres. Essa apresentação fez parte de uma turnê de curta duração, passando ainda por Aldenburg, Wiesbaden e Amsterdã, apresentando-se no Royal Concertgebouw. Em 2013, a Osesp retorna à Europa, em uma longa turnê de quinze concertos em

⁶⁵⁰ Marin Alsop é Diretora Musical da Baltimore Symphony Orchestra desde 2007.

treze cidades, apresentando-se em Paris, Berlim, Amsterdã, Viena, Londres e Manchester, entre outras.

Em 2013, Fernando Henrique deixou a presidência do Conselho Administrativo, passando a integrar o recém-criado Conselho de Orientação. Em seu lugar, assumiu o executivo Fábio Barbosa.⁶⁵¹ Em matéria de João Luiz Sampaio, do jornal *O Estado de São Paulo*, de 26 de junho de 2013, Fábio Barbosa declara que “O objetivo é seguir pavimentando o caminho para que a orquestra possa desenvolver seu trabalho com excelência.” Marin Alsop passou a acumular o cargo também de Diretora Musical, e responde pela programação da temporada ao lado de Nesterovski. De acordo com Fernando Henrique, na mesma matéria acima citada, disse que “Fizemos isso, primeiro, para dar a ela um título mais universal”.....“E também para marcar o reconhecimento a ela pelo grande envolvimento que tem estabelecido com o grupo.”

De acordo com o crítico Damian Thompson, do jornal britânico *Spectator*, em matéria de 7 de setembro de 2013:

São Paulo tem uma sala de concerto que as orquestras de Londres adorariam⁶⁵² ter igual. (...) Mas a Sala São Paulo tem uma orquestra que rivaliza com a melhor de Londres? Não. Nos próximos dez anos? Muito possível. A Osesp é a melhor orquestra sinfônica do Brasil. É uma orquestra de classe mundial, mas não ainda do primeiro time. (...) É um trabalho sério e audacioso. Tudo na Sala São Paulo brilha e funciona como um relógio. (...) A combinação de Marin e Osesp está funcionando. (...) Como eu diria, é uma obra em construção.⁶⁵³

É importante destacar que no Conselho Administrativo da Fundação Osesp sempre houve a presença de personalidades, especialmente da política e do empresariado, ligadas ao ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Coincidentemente, os últimos

⁶⁵¹ Presidente da Abril S.A.

⁶⁵² No original em inglês: (...) “London orchestras would kill for”

⁶⁵³ No original em inglês: “work in progress”

governadores de São Paulo, desde 1995, são do PSDB, partido de FHC, inclusive Geraldo Alckmin, reeleito em 2014, que deverá permanecer no cargo até o final de 2018. Em geral, a Fundação Osesp assina contratos para gerir a Osesp de duração variável, em geral de quatro anos. Essa sucessão política no Executivo estadual garantiu a continuidade do trabalho da Osesp de forma tranquila. É relevante, também, citar que as três orquestras no Brasil que empreenderam reestruturações mais profundas têm em suas direções, ou nos seus conselhos administrativos, pessoas ligadas ao ex-presidente Fernando Henrique ou ao PSDB, como nos casos da Filarmônica de Minas Gerais, que foi criada durante o governo de Aécio Neves, e mesmo a Orquestra Sinfônica Brasileira, dirigida por Eleazar de Carvalho Filho, que trabalhou na equipe de FHC em 2001, como presidente do BNDES⁶⁵⁴.

Alguns números da Osesp, de acordo com o *Anuário VivaMúsica! 2013*⁶⁵⁵, com dados do ano de 2012:

Músicos fixos: **116** (instrumentistas) e **50** (coralistas)

Funcionários administrativos (para administrar a orquestra e a Sala São Paulo): **168**

Salário base do músico da orquestra: **R\$ 10.156,30** + remuneração adicional a título de cessão de imagem (5% do salário nominal) + remuneração adicional a título de manutenção de instrumento (5% do salário nominal)

Salário do *spalla*: **R\$ 19.354,00** (mais adicionais acima citados para outras categorias)

⁶⁵⁴ Do Conselho Curador da OSB também fazem parte David Zylbersztajn (Secretário da Energia do Estado de São Paulo, do Governo Covas, de 1995-98) e Diretor da ANP – Agência Nacional do Petróleo, durante o primeiro mandato de FHC na Presidência do Brasil; e Claudia Costin, que foi Ministra da Administração Federal e Reforma do Estado, também no Governo de FHC, e Secretária de Estado da Cultura de São Paulo de 2003 a 2005, quando foi firmado o contrato de gestão entre o Governo de Estado e a Fundação Osesp.

⁶⁵⁵Fischer, *Anuário*, 30-2.

A Fundação Osesp oferece **vale-transporte, vale-refeição, seguro-saúde, seguro de vida, plano de previdência privada, auxílio-educação, cursos e treinamentos e auxílio-creche.**

Forma de contratação de músicos: **CLT**

Concertos realizados

Número de funções no ano: **277⁶⁵⁶**

Número de concertos, oferecidos na sala principal, abertos ao público: **157**

Número de concertos, oferecidos da sala principal, fechados ao público: **2**

Número de concertos oferecidos pela orquestra completa em itinerância: **51** (estaduais), **1** (nacional) e **13** (internacionais)

Ação educativa

Número de concertos educativos: **90⁶⁵⁷**

Público de concertos educativos: **90.133**

Público de concertos

Na sala principal: **141.323** (dos quais **92.349** por meio de assinaturas)

Em outros locais da cidade: **40.300**

Em itinerância: **56.488**

Total: **238.111**

Orçamento

Aportes públicos diretos: **R\$ 53.400.000,00**

Patrocínios por meio de leis de incentivo à cultura: **R\$ 14.077.674,49** (Lei Rouanet para a Temporada 2012 da Osesp) e **R\$ 3.516.356,24** (Lei Rouanet para o Festival de Campos do Jordão)

⁶⁵⁶ Contabilizados ensaios e apresentações.

⁶⁵⁷ Essas apresentações podem ser realizadas pela própria Osesp, o que acontece frequentemente em seus ensaios gerais. Há, também, a participação de orquestras parceiras da Fundação Osesp, que se apresentam na Sala São Paulo e, em contrapartida, oferecem concertos didáticos dentro do programa dessa instituição.

Patrocínios sem uso de leis de incentivo: **R\$ 2.493.231,00**

Apoio na forma de prestação de serviços (permutas): **R\$ 1.659.890,00**

Total de apoios: **R\$ 4.153.121,00**

Arrecadação com bilheteria: **R\$ 1.930.678** (dos quais **R\$ 498.898,00** do Festival de Campos do Jordão)

Arrecadação com assinaturas: **R\$ 5.203.444,09⁶⁵⁸**

Arrecadação com doações: **R\$ 954.361,40**

Orçamento total: **R\$ 98.013.931,00** (incluindo apoios e receitas como venda de concertos, locação de espaços, receitas financeiras e outras)

A seguir, tabela com dados que mostram o crescimento do orçamento da Osesp em relação ao do PIB brasileiro, do Orçamento Total do Estado de São Paulo e da Secretaria de Estado da Cultura.

	PIB NACIONAL	ESTADO SÃO PAULO	SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA	OSESP - FUNDAÇÃO OSESP
1998	R\$ 979,2 bilhões	R\$ 36.188.334.022,00	R\$ 157.857.553,00	R\$ 7 milhões
2006	R\$ 2,370 trilhões	R\$ 81.292.048.395,00	R\$ 375.475.115,00	R\$ 58.266.000,00
2012	R\$ 4,403 trilhões	R\$ 156.698.055.050,00	R\$ 837.055.698,00	R\$ 98.013.931,00

Fig. 29

Por conta de seu contrato de gestão com a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, a Fundação Osesp publica, todo ano, o

⁶⁵⁸ A Osesp lançou o programa de assinaturas em 2000. Naquele ano, alcançou a marca de 2.299 assinaturas vendidas aos 865 assinantes titulares. Em 2006, o total de assinaturas vendidas compreendeu o número de 10.252 e, em 2012, esse número foi de 11.100, vendidas aos 4.184 e 4.931 assinantes titulares, respectivamente.

Relatório de Compromisso Social, com informações sobre o orçamento da instituição, a quantia captada por meio de leis de incentivo fiscal, doações, permutas etc. Também são expostos os números relativos aos concertos da Osesp e do Coro da Osesp; aos CDs gravados e às apresentações em turnês, às assinaturas vendidas, entre outros. No contrato de gestão há metas estabelecidas que devem ser cumpridas. Consta, também, no *Relatório Anual de Compromisso Social*, a Pesquisa de Satisfação, realizada por institutos de pesquisa independentes com o público que frequenta as apresentações promovidas na Sala São Paulo. As pesquisas avaliam, entre outros itens, a Imagem da Osesp, a Satisfação com a Sala São Paulo, a Excelência Artística da Regente Titular, dos instrumentistas da Osesp, dos coralistas do Coro Sinfônico e classifica os projetos desenvolvidos pela Fundação Osesp, como a Academia de Música, Osesp Itinerante, CDs gravados, entre outros.

A seguir, Pesquisa de Satisfação⁶⁵⁹ do *Relatório Anual de Compromisso Social de 2012*, da Fundação Osesp:

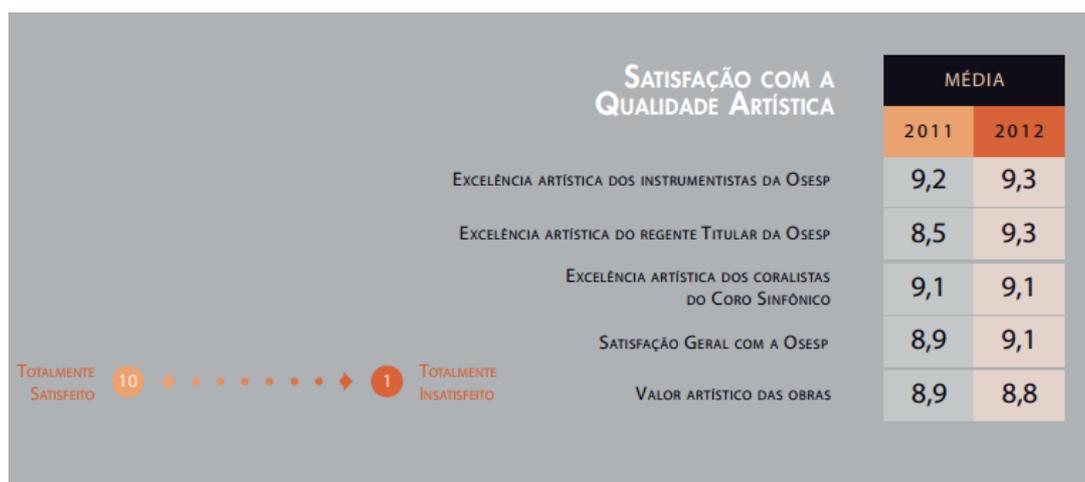


Fig. 30

⁶⁵⁹*Relatório de Compromisso Social – 2012* – Fundação Osesp. <http://www.fundacao-osesp.art.br/upload/documentos/RelatorioCompromissoSocial2012-web%281%29.pdf> (acessado em 15 de novembro de 2014), 66-7.

CLASSIFICAÇÃO DOS PROJETOS MAIS IMPORTANTES DA FUNDAÇÃO OSESP (%)	
	2012
ACADEMIA DE MÚSICA DA OSESP	69
PROGRAMA DESCUBRA A ORQUESTRA	59
OSESP ITINERANTE	58
CONCERTOS MATINAIS	55
TURNÊS NO BRASIL E EXTERIOR	49
FALANDO DE MÚSICA NA OSESP	41
CDS GRAVADOS PELA OSESP	34
ENSAIOS GERAIS ABERTOS DA OSESP	31
VISITAS MONITORADAS À SALA SÃO PAULO	24
MÚSICA NA CABEÇA	23
EDITORA CRIADORES DO BRASIL	21
MEDIATECA DO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO MUSICAL MAESTRO ELEAZAR DE CARVALHO	16
PROGRAMA SUA ORQUESTRA	14
PODCAST	7

PROJETOS/SERVIÇOS APONTADOS COMO UM DOS 5 MAIS IMPORTANTES, CONSIDERANDO A MISSÃO DA OSESP.

Fig. 33

Orquestra Filarmônica de Minas Gerais

Para falar da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais é necessário antes traçar um breve histórico da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, que seria o grupo a ser reestruturado, nos moldes do que aconteceu com a Osesp. Porém, uma grande resistência por parte dos músicos obrigou a Secretaria de Cultura a repensar o processo.

A Orquestra Sinfônica de Minas Gerais foi fundada em 1976. É um dos corpos artísticos⁶⁶⁰ da Fundação Clóvis Salgado, entidade de direito público, denominada originalmente como Fundação Palácio das Artes, criada pela Lei nº 5.455 de 10 de junho de 1970, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. A Sinfônica de Minas Gerais teve como regentes titulares Wolfgang Groth, Sergio Magnani, Aylton Escobar, David Machado, Roberto Tibiriçá e Marcelo Ramos.

Em 2007, foi criado o Instituto Cultural Filarmônica⁶⁶¹, que objetivava implementar um novo projeto artístico na Sinfônica de Minas Gerais, que sofria com a defasagem salarial e a falta de investimento do poder público, especialmente, para desenvolver sua programação. Para capitanear esse projeto, foi contratado o maestro paulista Fabio Mechetti. Um dos principais pontos, previstos no plano de reestruturação de Mechetti, seria a requalificação dos músicos, que também teriam de abrir mão de seus contratos como estatutário para serem recontratados no regime da CLT pela nova instituição, que, presumivelmente, ofereceria maior independência administrativa, sem os entraves burocráticos da administração pública direta. Em uma reportagem de

⁶⁶⁰ Os outros dois são o Coral Lírico de Minas Gerais e a Companhia de Dança do Palácio das Artes.

⁶⁶¹ A entidade, originalmente, concebida em 16 de dezembro de 2005, foi o Instituto Cultural Orquestra Sinfônica (Icos), que teve sua aprovação publicada no Diário Oficial de Minas Gerais, em 27 de dezembro de 2007. No entanto, por problemas jurídicos, não pôde mais utilizar o nome de Orquestra Sinfônica, forçando a entidade a criar o Instituto Cultural Filarmônica, constituído em 23 de novembro de 2005 e qualificado como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público em 19 de dezembro de 2008.

Mara Bergamaschi, para o G1, *Portal de Notícias da Globo*, de 19 de dezembro de 2007:

O que nem Federico Fellini, em seu cáustico filme “Ensaio de orquestra”, usou imaginar está acontecendo na pacata Belo Horizonte: duas orquestras disputam o mesmo palco, o mesmo instrumental, o mesmo caixa e a mesma platéia. (...) No último domingo (16), os oficiais foram chamados para impedir a escolha de músicos para a nova orquestra, que atende pela sigla Icos (Instituto Cultural Orquestra Sinfônica). Quem os acionou foram advogados que representam a maioria dos músicos de uma instituição bem mais conhecida, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG). (...) a guerra jurídica chegou à OSMG e está abalando o Palácio das Artes – endereço único dos dois quartéis inimigos.... a luta é fratricida, pois os músicos agora divididos estiveram sempre unidos na OSMG, que existe há 30 anos, sob uma única batuta. (...) Na prática, os músicos da OSMG, funcionários públicos concursados, migrariam para o Icos. Eles avaliaram, entretanto, que seus direitos, como a estabilidade e as vantagens adquiridas, não estariam garantidos com a transferência. Conclusão: mesmo com o atrativo de salários triplicados para quem está em início de carreira, até hoje apenas 32 dos 74 músicos da OSMG se licenciaram para aderir à nova estrutura. E instalou-se o impasse, cuja face mais absurda e visível são as duas meias-orquestras, atuando em paralelo, no maior centro cultural do Estado. (...) “Entendemos que o que está ocorrendo é a privatização de um patrimônio artístico e cultural público, com total desprezo pelos músicos, que nunca foram ouvidos”, afirma o contrabaixista Fernando Santos, 14 anos de OSMG, que fala em nome do grupo que não aderiu ao Icos. A Fundação Clóvis Salgado, parceira da Icos, tem adotado um tom moderado. Segundo a assessoria de imprensa da Fundação, as duas orquestras conviverão pacificamente, por enquanto sob o teto do Palácio das Artes, para o bem do público mineiro, que terá agora mais opções. Mas os músicos que ficaram na OSMG questionam no Tribunal de Justiça do Estado a legalidade da parceria público-privada. Caberá aos tribunais decidir até quem tem o direito de usar o título Orquestra Sinfônica.

Segundo matéria da *Revista Fórum*⁶⁶², de 24 de outubro de 2011, o Tribunal de Justiça concedeu liminar ao grupo de músicos que moveu uma ação popular que assegurava o vínculo empregatício deles como funcionários públicos e proibia o uso do nome Orquestra Sinfônica de Minas Gerais pela nova estrutura orquestral criada. Por causa dessa liminar, a Icos, que tinha firmado uma parceria com a Fundação Clóvis Salgado e receberia o valor de R\$ 12 milhões, correu o perigo de perder essa verba para o grupo “rebelde”, pois não mais poderia utilizar o nome

⁶⁶² <http://www.revistaforum.com.br/blog/2011/10/a-guerra-das-orquestras/> (acessado em 20 de setembro de 2013).

de Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Foi então criado um artifício para resolver o problema, acrescentando o nome de Estado, nomeando o conjunto Orquestra Sinfônico do Estado de Minas Gerais. Porém, a justiça mineira não aceitou a solução, e ainda multou os responsáveis em R\$ 50 mil.

A estruturação do novo grupo teve prosseguimento, pois seria uma política de governo do então governador Aécio Neves, que queria aplicar em algumas entidades mineiras o “choque de gestão”, buscando alcançar, assim, maior eficiência administrativa, nos moldes do que já vinha acontecendo no estado de São Paulo, governado por seu colega peessedebista, Geraldo Alckmin.

A contenda entre os músicos das duas facções, a que apoiava o novo projeto de Mechetti; e os “rebeldes”, que eram visceralmente contra, permaneceu. Os argumentos pareciam carregados de forte carga emocional. Na matéria da *Revista Fórum*, acima citada, o maestro mineiro, Carlos Eduardo Prates, expõe sua opinião: “Esta ação é um crime de lesa-música. Que haja duas, três [orquestras], mas não às custas [sic] da morte de uma que sustentou com galhardia e com amor a vida musical da capital e de todo o estado, há pelo menos 30 anos.”

Na mesma matéria, dois músicos da orquestra, o violoncelista José Maria Lages Duarte, “que classifica a ação do governo como privatização selvagem contra um patrimônio público”, na orquestra desde 1979, e o contrabaixista Fernando Santos, há 13 anos na Sinfônica de Minas Gerais se expressam, respectivamente:

Fomos esfacelados (...). É uma grande incoerência. Há anos reivindicamos investimentos na orquestra pública. De repente, prometem R\$ 12 milhões para serem investidos em uma Oscip. Nunca gastaram com a gente o que estão gastando com a tal nova orquestra.

Só Deus sabe o que passamos e estamos passando, mas estamos contentes porque a resistência tem valido a pena, na prática, a histórica OSMG permanece ativa, para o desgosto dos que a queriam ver morta.

O maestro Mechetti parece entender que os músicos contratados pelo regime estatutário podem não corresponder ao nível de qualidade exigido em um conjunto sinfônico moderno e de alta categoria. De acordo com Mechetti, em reportagem do jornal *Gazeta do Povo*, de Londrina, de 12 de setembro de 2011, é a seguinte sua visão sobre a qualidade que busca no projeto em curso em Minas Gerais e sobre a *performance* dos músicos, quando trabalham com estabilidade no emprego:

[um] conforto nocivo à busca constante de qualidade que caracteriza uma grande orquestra. (...) Além do investimento e apoio político, criou-se [em MG] um modelo de parceria do governo com a iniciativa privada. Criamos o Instituto Cultural Filarmônica [uma organização da Sociedade Civil de Interesse Público – Oscip], que é a associação gestora da orquestra. Com isso, podemos estabelecer nossos próprios critérios e diretrizes artísticas, como o modelo de contratação dos músicos. (...) Continuamos com vagas, porque é um processo rigoroso. A qualidade de uma orquestra começa com a qualidade de seus músicos.

Para se resolver o impasse e dar continuidade à formação da nova estrutura orquestral, criou-se o Instituto Cultural Filarmônica e a nova orquestra passou a ser denominada Filarmônica de Minas Gerais. De acordo com o *Anuário VivaMúsica!*⁶⁶³ de 2013, a Filarmônica teve a adesão de 45% dos músicos da Sinfônica de Minas Gerais. Houve audições no Brasil e no exterior para completar as vagas. Uma das diferenças em relação à Osesp e essa reestruturação, empreendida na Filarmônica, no item da seleção dos músicos, é que não foram realizadas provas individuais de avaliação para os músicos da Sinfônica para ingressarem na nova orquestra, bem como a decisão sobre a escolha dos músicos, naquela fase inicial, cabia, exclusivamente, ao maestro Mechetti. De qualquer maneira, os músicos provenientes da Sinfônica tiveram a opção de retornar à antiga estrutura, caso não fossem aprovados no teste probatório.

Pode-se afirmar que Minas Gerais, especialmente Belo Horizonte, beneficiou-se desse movimento tenso pela criação e manutenção de

⁶⁶³Fischer, *Anuário*, 44.

orquestras, pois os dois grupos continuam a crescer, realizando audições, no caso da Filarmônica e concursos públicos, no caso da Sinfônica. De acordo com Fabio Mechetti, em matéria da *Revista Veja BH*, de 24 de outubro de 2012, quando questionado sobre a real necessidade de dois grupos sinfônicos em Minas Gerais, ele responde “Absurdo é termos apenas dois. Deveria haver mais.”

Em 2012, a Filarmônica realizou sua primeira turnê internacional, pela América do Sul, com apresentações na Argentina, nas cidades de Buenos Aires (dois concertos no Teatro Colón), Córdoba, Rosário e no Uruguai, no Teatro Solis, na cidade de Montevideú. Foram executadas obras de Carlos Gomes, Dvorák e Tchaikovsky, com a presença de Antonio Meneses como solista.

Em 2013, Mechetti lançou o CD que gravou pelo selo Naxos, com a *Sinfonia nº 9, em Dó maior, A Grande*, de Franz Schubert. Em 2014, lançou mais três CDs, com obras de Villa-Lobos. A Orquestra Filarmônica de Minas Gerais tem hoje 80 músicos contratados, sendo 33 estrangeiros de 20 nacionalidades diferentes.⁶⁶⁴

Para 2015, há grande expectativa em relação à inauguração da sala de concertos da orquestra, que será denominada Sala Minas Gerais, somando 1.400 lugares na composição de um complexo cultural, a Estação de Cultura Presidente Itamar Franco. Em entrevista a André Brant, do jornal *Hoje em Dia*, de 7 de abril de 2014, Mechetti fala sobre a nova sala e outros projetos para a Filarmônica de Minas Gerais:

Qual a importância da inauguração da Sala Minas Gerais, na Estação de Cultura Presidente Itamar Franco, para a propagação da música erudita?

A importância maior é a de ter um espaço desenhado acusticamente para uma orquestra sinfônica. Ao trabalhar nesse espaço, poderemos ter uma agenda mais racional, mais intensa, mais ativa, mais diversa. Isso vai ajudar a crescer artisticamente, além de oferecer mais opções ao público. Do ponto de vista da cidade, vai ser um polo que vai irradiar não só os nossos concertos, mas também de orquestras convidadas e outros eventos. Ao mesmo tempo, pretendemos também ter uma Orquestra Jovem e uma

⁶⁶⁴De acordo com informações contidas no *site* da orquestra, adquiridas em setembro de 2014.

Academia para preparar o músico que está quase formado e transformá-lo num músico de orquestra. Porque hoje existe um hiato difícil de preencher no Brasil, de gente que se forma em conservatórios e em universidades, mas não tem experiência de tocar um repertório dirigido por uma orquestra.

Quando a Filarmônica nasceu, quais eram as expectativas do sr. e do governo?

As mesmas: montar uma orquestra de alta qualidade. Não valia a pena financiar uma orquestra só para ter mais uma. Tive que aprender muito. No início, tinha que mexer em planilha do Excel sobre o orçamento e era algo que eu nunca tinha feito na vida e vim aprender aqui, com a Filarmônica. Todo o *staff* de 35 funcionários aprendeu, porque não há no Brasil um curso para ser gestor de orquestra. Mas antes do prazo, até eu fiquei surpreso com o resultado que a orquestra teve. No terceiro ano da orquestra, eu e muitos já considerávamos a Filarmônica a segunda melhor orquestra do Brasil, atrás da Osesp. Tem gente que diz que, dependendo do concerto, já somos a primeira.

Como a Filarmônica conseguiu esse nível de excelência em tão pouco tempo?

Primeiro foi criar uma linha artística, mostrando: é assim que vamos fazer, é assim que vamos caminhar, sem olhar muito para o lado. Fico irritado quando dizem que tenho que me adaptar à realidade brasileira. Na verdade, é o Brasil que precisa mudar. O nosso trabalho tem consistência. Os músicos sabem que passam por uma avaliação de desempenho constante. Quanto mais a orquestra ocupa o imaginário nacional, mais exigente temos que ser com nossa qualidade.

Antes da criação da Filarmônica, Minas já tinha a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. As duas trabalham de forma complementar?

A partir do ano que vem, ficará muito óbvia essa diferença porque vamos ficar com a Sala Minas Gerais e a Sinfônica é da Fundação Clóvis Salgado, trabalha com os projetos da fundação, como ópera, balé e Coral Lírico. A Sala Minas Gerais não vai ter fosso, não pretendemos fazer ópera. Uma vai completar a outra, como acontece em São Paulo, onde há uma municipal e outra estadual.



Fig. 34



Fig. 35

A implantação do modelo de gestão por OS forneceu a autonomia necessária à Filarmônica para receber e gerir os aportes financeiros originários da Secretaria de Cultura, assim como patrocínios da iniciativa privada e a possibilidade de gerir recursos, provenientes da bilheteria e das assinaturas, entre outras. No entanto, Diomar Silveira, presidente do Instituto Cultural Filarmônica, relata sua preocupação sobre o movimento, por parte da estrutura burocrática, de começar a limitar a flexibilização de gestão que as OSs permitiam. Em matéria do *Anuário VivaMúsica 2013*, Heloísa Fischer, após entrevista com Diomar Silveira, expõe algumas mudanças de rumo na relação entre o Estado e as OSs, em especial, por causa do momento político brasileiro, em que vários casos de corrupção são expostos e investigados:

(...) a flexibilidade da gestão por OS esbarra em mecanismos de controle impostos pelo Estado. O objetivo que rege uma parceria público-privada por meio de OS ou Oscip é a conquista da agilidade no dia a dia administrativo. (...) Mas há tantos casos de corrupção no Brasil envolvendo transferência de recursos entre associações da sociedade civil e o poder público que a burocracia estatal acaba por engessar a gestão, comprometendo, assim, a flexibilidade que era o objetivo inicial do modelo. Diomar Silveira exemplifica com dificuldades enfrentadas recentemente para fazer algumas contratações e implementar uma política salarial adequada à realidade da instituição, o que acaba colocando o modelo próximo da lógica estatal.

A seguir, alguns números da Filarmônica de Minas Gerais, de acordo com o *Anuário VivaMúsica!*⁶⁶⁵ 2013, com dados do ano de 2012:

Músicos fixos: **85**

Funcionários administrativos: **40**

Salário base do músico da orquestra: **R\$ 5.940,00** + remuneração adicional a título de cessão de imagem (5% do salário-base) + remuneração adicional a título de manutenção de instrumento (5% do salário-base)

⁶⁶⁵Fischer, *Anuário*, 46.

Salário do *spalla*: **R\$ 14.040,00** (mais demais adicionais, acima citados, para outras categorias)

A orquestra oferece **vale-refeição, seguro-saúde e seguro de vida.**

Forma de contratação de músicos: **CLT**

Concertos realizados

Número de funções no ano: **271⁶⁶⁶**

Número de concertos oferecidos na sala principal, abertos ao público: **22**

Número de concertos oferecidos da sala principal, fechados ao público: **2**

Número de concertos oferecidos em outros locais da cidade: **25**

Número de concertos oferecidos pela orquestra completa em itinerância: **9**(estaduais), **3** (nacional) e **5** (internacionais)

Ação educativa

Número de concertos educativos: **3**

Público de concertos educativos: **3.200 alunos da rede pública**

Público de concertos

Na sala principal: **23.000** (dos quais **18.400** assinantes)

Em outros locais da cidade: **18.200**

Em itinerância: **25.300**

Total: **66.500**

Orçamento

Aportes públicos diretos: **R\$ 16.806.000,00**

Patrocínios por meio de leis de incentivo à cultura: **R\$ 2.293.700**
(Lei Rouanet)

Patrocínios sem uso de leis de incentivo: **R\$ 2.493.231,00**

⁶⁶⁶Contabilizados ensaios e apresentações.

Apoio na forma de prestação de serviços: não recebeu

Total de apoios: não tem programa de apoios

Arrecadação com bilheteria: **R\$ 60.000,00**

Arrecadação com assinaturas: **R\$ 540.000,00**

Arrecadação com doações: não tem programa de doações

Orçamento total: **R\$ 19.669.700,00**

Orquestra Sinfônica de Porto Alegre

Érico Veríssimo ao ser indagado, no exterior, em que cidade ele residia. Érico manifestou que morava em Porto Alegre. Porto Alegre?, indagaram. Sim, Porto Alegre. "É a cidade que tem uma Orquestra Sinfônica...".⁶⁶⁷

A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) foi fundada em 1950, pelo maestro Pablo Komlós, nascido na Hungria, mas que vivia e trabalhava em Montevideú. Komlós já havia estado em Porto Alegre nas décadas de 30 e de 40 do século XX, para participar como regente convidado nas temporadas líricas, organizadas pelo Orpheão Rio-Grandense. O maestro húngaro falou para o jornal *Folha da Manhã*, de 15 de setembro de 1977, sobre quando decidiu investir sua vida profissional em uma pequena cidade do sul do Brasil:

Porto Alegre era uma província artística com pretensões reduzidas de acordo com suas possibilidades. Cheguei aqui para fazer ópera e selecionei músicos entre amadores e profissionais do rádio. Mas quando aceitei formar a Ospa, enfrentei dois problemas: encontrar músicos e dinheiro. Com pequenas ajudas oficiais, fui organizando a orquestra com os músicos que dispunha: gente da casa. Começou a tomar forma e, com os ensaios e os novos elementos, foi se mostrando uma orquestra considerável.⁶⁶⁸

Komlós teve dificuldades em arregimentar músicos para a orquestra. Para isso, contou com músicos da Banda Municipal de Porto Alegre, em sua maioria, formada por italianos; da pequena orquestra da Sociedade Ginástica de Porto Alegre (Sogipa) e do Orpheão Rio-Grandense, com quem já havia trabalhado. A orquestra Sinfônica de Porto Alegre iniciou seus ensaios em 1º de março de 1950, realizando seu concerto de estreia no dia 23 daquele mês. Nos dois primeiros anos,

⁶⁶⁷ <http://www.artistasgauchos.com.br/portal/?cid=138> (acessado em 18 de novembro de 2014).

⁶⁶⁸ Goidanich & Xavier, *Dois Pioneiros da Comunicação*, 61.

realizou somente seis apresentações. Com o tempo, conseguiu apoio financeiro de entidades locais, o que veio a possibilitar a contratação de músicos estrangeiros e expandir suas atividades.

Na década de 60, já havia conseguido formar um grupo estável e com enfoque mais profissional e contava com o suporte financeiro da sociedade porto-alegrense às atividades da orquestra. Em 1964, o presidente da Ospa, Moisés Vellinho, buscou sensibilizar as autoridades estaduais para a necessidade de apoiar aquela instituição que ganhava cada vez mais importância na sociedade gaúcha, conseguindo que a orquestra fosse encampada pelo poder público estadual, oficializada como fundação sob forma autárquica, por meio do Decreto nº 17.173, de 22 de janeiro de 1965. Os músicos e funcionários foram contratados no regime autárquico, mesmo os estrangeiros, caso se naturalizassem. A Ospa aumentou o número de apresentações, chegando à média de 70 por ano. Entre 1965 e 1970, os salários dos músicos aumentaram em sete vezes. Em 1969, a orquestra adquiriu sua sede administrativa própria.

Em 1970, dois acontecimentos artísticos marcaram a instituição: a criação do Coral Sinfônico da Ospa e a viagem ao Rio de Janeiro e a São Paulo.

Como a nomeação do presidente da Ospa era feita pelo governador do Estado, Moisés Vellinho decidiu, em 1972, colocar seu cargo à disposição e foi substituído por Jorge Alberto Furtado, que permaneceu à frente da Ospa até 1975. Nos anos sob sua presidência, é criada a Escola de Música da Ospa e, com a contratação de novos músicos uruguaios, formou-se a Orquestra de Câmara, para atender às cidades do interior do Estado.

Um dos fatos mais significativos da história da orquestra porto-alegrense seria a turnê de 34 dias que realizou pelo Brasil, em 1973, com patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, por meio do Programa de Ação Cultural, percorrendo praticamente todas capitais do

país. De acordo com Oswaldo Goidanich⁶⁶⁹, a Ospa ganhou a fama de "a melhor orquestra sinfônica do país."⁶⁷⁰ Três importantes jornalistas que presenciaram as apresentações da orquestra e que deixaram suas impressões foram Antonio Hernández, para o jornal *O Globo*, de 21 de outubro; Eurico Nogueira França, para o *Última Hora*, de 22 de outubro; e José da Veiga Oliveira, para o jornal *O Estado de São Paulo*, de 9 de dezembro; a seguir, suas críticas⁶⁷¹, respectivamente:

O conjunto provinciano que foi a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) até a década passada, transformou-se, em 1972 numa grande orquestra, e ontem no Teatro Municipal demonstrou que é a melhor do Brasil, em vias de conquistar uma liderança absoluta na América Latina.

É a maior turnê já empreendida na América do Sul, por um conjunto sinfônico. E está sendo feita pela orquestra que, nascida humilde, em 1950, ascende hoje à condição de nossa melhor formação do gênero. (...) Sua qualidade hoje transcende os limites musicais. A revelação da orquestra foi extraordinária.

A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa), que São Paulo pôde finalmente conhecer é, indubitavelmente, a mais perfeita e completa organização congênere no País.

Em 1975, assume a presidência da Ospa o jornalista Oswaldo Goidanich. Apesar do sucesso de dois anos antes com a consagração, após longa turnê nacional, a orquestra enfrentava um dos problemas mais sérios de sua existência: o êxodo de músicos da orquestra para São Paulo. É provável que o reconhecimento da crítica especializada não tenha se refletido em apoio do governo gaúcho, que permitiu que o nível dos salários se deteriorasse. Analisando-se as declarações do maestro Komlós e de Goidanich, é possível perceber que havia certo sentimento de paranoia, como se houvesse uma estratégia planejada e unificada para afetar a Ospa por parte dos governantes e de dirigentes das orquestras paulistas.

⁶⁶⁹ Presidente da Fundação Ospa de 1975-1981.

⁶⁷⁰ Goidanich & Xavier, *Dois Pioneiros da Comunicação*, 62.

⁶⁷¹ *Ibid.*, 63.

De acordo com Komlós, em sua declaração ao jornal *Folha da Tarde*, de 3 de janeiro de 1976:

Como eu ia dizendo, no meio das comemorações do 25º aniversário, surgiu uma bomba (...) quinze músicos nossos já foram embora. Mais poderão ir, o que significa um aniquilamento de nossa orquestra sinfônica. (...) Acontece que em São Paulo, movido talvez por outros interesses que não os de cunho essencialmente artísticos, o governo estadual resolveu criar nada mais nada menos do que quatro orquestras sinfônicas. (...) Com isto, nossos executantes começaram a desaparecer, rumando para o centro do país.⁶⁷²

O jornal *Correio do Povo*, de 18 de setembro de 1975, em matéria publicada, portanto, antes da declaração acima de Komlós, vem a dizer:

Se a manutenção dos músicos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre estiver na dependência das leis da oferta e procura e do sistema da livre concorrência, dentro em pouco a capital gaúcha poderá perder seus melhores instrumentistas.⁶⁷³

Goidanich e o maestro Komlós se referem à reestruturação da Orquestra Sinfônica Estadual (como era denominada a Osesp então), iniciada por Eleazar de Carvalho em 1973; à criação da Orquestra Sinfônica da USP e da Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, ambas oficializadas em 1975. Refere-se, também, à Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e à Filarmônica de São Paulo que, como já abordado neste trabalho, essa última orquestra iniciou suas atividades em 1967 e sofreu algumas interrupções, deixando de existir já na segunda metade dos anos de 1970. É importante lembrar, como relatado anteriormente neste capítulo, que a fase inicial da reorganização da antiga Osesp foi marcada por dificuldades, como problemas burocráticos para o pagamento dos salários, que eram baixos e pela falta de músicos qualificados. É possível que os salários da Ospa estivessem muito defasados para que tantos músicos decidissem emigrar, pois, de alguma maneira, em

⁶⁷² Ibid.

⁶⁷³ Ibid., 64.

Porto Alegre eles gozavam da vantagem de ter um vínculo empregatício, como estatutários, o que conferia estabilidade, tipo de contrato não oferecido em São Paulo, com exceção da Orquestra do Theatro Municipal. De acordo com Goidanich, 17 músicos deixaram a Ospa⁶⁷⁴ em 1975.

A orquestra vivia, naquele período, uma crise financeira, fazendo com que gastasse 106, 22% de seu orçamento com a folha de pagamento. Em relatório enviado ao Presidente da República, o general gaúcho Ernesto Geisel, Goidanich expõe a crise pela qual passa a Ospa e pede socorro ao Governo Federal, que, finalmente, consente em conceder a quantia de CR\$ 911.000,00, além de mais R\$ 370.000,00 de um convênio firmado pela orquestra com o Departamento de Assuntos Culturais do Mec.

Com isso, a Ospa pôde retornar às atividades normais em 1976, promovendo 66 apresentações; entre elas, os *Concertos para a Juventude* e as apresentações pelo interior do Estado.

Em 1977, provavelmente, por causa de seu vínculo estatutário, Komlós foi, compulsoriamente, aposentado, pois havia completado 70 anos de idade, falecendo no ano seguinte.

Buscava-se para assumir o posto de Regente Titular e Diretor Artístico da Ospa um maestro brasileiro, que tivesse experiência internacional. Havia três nomes cogitados: Henrique Morelembaum, Isaac Karabtchevsky e David Machado. A escolha foi pelo último nome, que à época dirigia o Teatro Massimo de Palermo, na Itália e já havia regido a Ospa, como convidado, em 1974. David Machado iniciou um trabalho experimental, em 1978, de um mês e meio e se

⁶⁷⁴ Ibid.

mostrou disposto a assumir a direção da orquestra. De acordo com o diretor geral da Ospa, Jairo Peres Figueiredo:

Ao ser contratado, David Machado fez uma exigência para aceitar o contrato, com uma ponderação muito séria que viria a trazer uma grande complicação depois: a exigência dele é que fosse contratado por um período mínimo de quatro anos. O problema técnico que existia era o seguinte: a legislação brasileira não permitia um contrato trabalhista superior a dois anos. Ele ponderou. Ponderou que abriria mão de Teatro de Palermo, que ele tinha uma condição firmada na Europa, que ele regia em vários países europeus, e que ele não iria abrir mão disso por uma aventura de volta ao Brasil, podendo tomar dali a dois anos um pontapé no traseiro e não ter nada. A solução encontrada foi uma solução híbrida: fez-se um contrato de dois anos e uma promessa de renovação de contrato no final daqueles dois anos. Não eram os quatro anos que ele queria, mas ao mesmo tempo ele tinha na mão um documento que lhe asseguraria um novo contrato.⁶⁷⁵

David Machado ampliou o repertório da orquestra, muito além do tradicional ao que a orquestra estava acostumada sob a direção de Komlós, e fez muitas exigências para que a orquestra funcionasse da maneira que entendia ser a ideal. Segundo Jairo Figueiredo:

Então, exigiu a compra de instrumentos novos, a renovação a orquestra: ele passou a cobrar para que a Ospa crescesse e justificasse sua saída da Europa para ter vindo para cá. Na medida do que era possível, foi-se atendendo, (...) e isso aí gerou um princípio de desgaste, porque havia certas coisas que ele ambicionava e que havia outra realidade material que tornava impossível.⁶⁷⁶

O ambiente se tornou tenso por causa da relação entre David Machado e a diretoria da orquestra. Iniciou-se um movimento, dos dois lados, para conseguir o apoio dos músicos. Goidanich cria uma comissão dos músicos⁶⁷⁷, que viria a dividir as responsabilidades executivas com a diretoria da Fundação Ospa. Esse fato não veio a agradar ao maestro, pois viria a tirar um pouco do seu poder de influenciar as decisões na orquestra. Em contrapartida, o maestro, segundo Jairo Figueiredo:

⁶⁷⁵ Ibid., 66.

⁶⁷⁶ Ibid., 67.

⁶⁷⁷ Formada por um representante de cada seção, ou seja, um de cordas, um das madeiras, um dos metais e um da percussão.

O David Machado, que não simpatizava com a democratização, percebeu que a autoridade dele, como regente titular, entrava num processo de desgaste, na medida em que certas coisas de natureza artística começaram a ser questionadas pela orquestra, com a aprovação do presidente, e pior, da reunião dos músicos, nas costas dele. David Machado começou então a tomar atitudes contrárias à orientação do presidente. Ele começou a abrir, por exemplo, a direção artística para que os músicos trabalhassem na direção artística. Então, veja bem, de um lado, o músico está na orquestra, ele é empregado da Ospa; noutro momento, ele está na administração, ele está agindo como diretor.⁶⁷⁸

Criou-se, com a iniciativa de Goidanich, seguida por outra de David Machado, um grande impasse e uma divisão na orquestra, com um grupo apoiando a presidência, e outro, o maestro. Goidanich resolveu, então, recorrer às autoridades do executivo estadual, procurando o auxílio do Secretário de Cultura, Lauro Guimarães, que concordou com ele que não havia mais condições de David Machado continuar como regente e diretor artístico da Ospa. Criou-se uma situação que veio a provocar um episódio constrangedor para o maestro. De acordo com as palavras de Jairo Figueiredo:

O episódio da destituição do David Machado talvez tenha sido o episódio mais dramático que eu já vi. O David Machado, depois de ter destrutado telefonicamente o Goldanich, foi proibido de voltar à orquestra. Ele, contrariando a orientação, e para provocar o incidente, viajou e, na volta, apresentou-se e começou o ensaio com a orquestra. O Goldanich deixara avisado que se Machado aparecesse na Ospa, que ele fosse imediatamente avisado, que interviria nisso. E ele foi lá e interviu [sic], suspendendo o ensaio, parou o ensaio, chamou o regente à parte, depois o Goldanich chamou o spalla da orquestra como testemunha e eu, como diretor, e foi num gabinete à parte para comunicar ao regente que se retirasse, que ele estava despedido da orquestra.⁶⁷⁹

O desfecho da história foi o seguinte: o contrato do maestro foi rescindido, em 1980, sob o argumento de "insubordinação". David Machado, então, entrou com um processo trabalhista contra a Ospa, por rompimento de um acordo feito em 1978. Em março de 1981, foi

⁶⁷⁸ Goidanich & Xavier, *Dois Pioneiros da Comunicação*, 67.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, 68.

decidido pela justiça ganho de causa para David Machado, que veio a receber uma indenização de CR\$ 58.825.905, 91.⁶⁸⁰ Mesmo sem considerar que os salários da Osesp estivessem mais altos que os da Ospa naquele ano, pelas contas, seria possível, com o montante da indenização paga a David Machado, honrar a folha de pagamento de todos os funcionários e músicos da Ospa por um ano. É provável que o pagamento desse passivo trabalhista tenha fragilizado ainda mais as contas da Fundação Ospa. Esse episódio, que transparece um conflito de egos entre a presidência e o maestro, mostra como um desentendimento dessa proporção pode vir a provocar reflexos prejudiciais à instituição. No caso da Ospa, naquele momento, deduz-se que se perdeu um regente de qualidade, a orquestra saiu dividida e com um problema orçamentário.

Dois meses antes da decisão judicial a favor de David Machado, Goidanich pede renúncia do cargo de presidente da Ospa. Em seu lugar, assume o empresário Daniel Ioschpe⁶⁸¹. Naquele ano, é contratado o maestro Eleazar de Carvalho, que veio a acumular as mesmas funções de Regente Titular e Diretor Artístico da Osesp e da Ospa, permanecendo, até 1987, na orquestra gaúcha.

Durante sua direção, Eleazar de Carvalho incorporou à programação da Ospa o *Concurso para Jovens Solistas* e criou um festival de música, incorporado à agenda da Ospa, na cidade serrana de Gramado. Elaborou uma programação que combinava, em grande parte, regentes e solistas que passavam pela Osesp. A orquestra, naquele período, ensaiava e se apresentava no Salão de Atos da

⁶⁸⁰ Só para que se tenha uma ideia do que representava esse valor à época, vou citar o valor do salário pago a um oboísta da Osesp, em abril daquele mesmo ano, que era de Cr\$ 48.000,00.

⁶⁸¹ Daniel Ioschpe (1937-2007), natural de Porto Alegre. Teve formação como engenheiro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi acionista controlador e membro do Conselho de Administração da Ioschpe-Maxion S.A. e vice-presidente da Federação das Associações Comerciais e de Serviços do Rio Grande do Sul (Federasul).

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Havia, na composição da orquestra, um considerável número de uruguaios.

Conforme matéria do jornalista Lauro Schirmer, para o jornal *Zero Hora*, de 16 de novembro de 2002, a situação da música sinfônica no Rio Grande do Sul não se apresentava satisfatória:

Cultura foi tema que andou em baixa nos primeiro e segundo turnos, tanto na eleição presidencial quanto na do governo do Estado. (...) Passada a eleição, porém, e quando está em marcha a preparação dos planos efetivos de ação do novo governo estadual, é hora de se esperar que, afinal, a cultura tão esquecida seja agora também lembrada. E não é sem tempo: há muito que o Rio Grande do Sul vem perdendo posições no campo cultural, a começar por um dado real inquestionável – a dotação orçamentária do RS para a cultura vem sendo a metade (e até pouco menos) da que é aplicada pelo Paraná, (...) De nada vale a esta altura ficar lamentando o que se deixou fazer aqui, mas não posso ignorar um registro que me surpreendeu esta semana na Folha de S. Paulo, sobre a apresentação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, no Lincoln Center, em Nova York. O músico e crítico gaúcho Arthur Nastrovsky, que estava lá, escreveu na Folha: “Quando o maestro Neschling voltou pela quinta vez ao palco, suado e desgredado, com a linda orquestra de frente para a plateia e as mil e tantas pessoas que enchiam o Avery Fisher Hall, em Nova York, aplaudindo de pé e pedindo bis, a impressão que se tinha era de que a Osesp havia dado início, ali mesmo, a outro ciclo de vida. (...) para desgosto nosso, isso nos faz lembrar dos tempos em que a nossa Ospa percorria o Brasil inteiro e países do Mercosul, prestigiada como a melhor sinfônica nacional. Infelizmente, o que vem acontecendo com a orquestra que era o orgulho de Erico Veríssimo, e cujo desmantelamento vem sendo inutilmente denunciado pelos seus músicos, (...) Quem sabe, em breve, não teremos apenas a Osesp abrindo para a música brasileira uma vida nova pela frente. Parece que está começando a soar a hora da Ospa voltar a ser o que era.

Em 2003, é empossado o novo governador do Rio Grande do Sul, Germano Rigotto, que nomeia, para presidente da Fundação Ospa, Ivo Nesralla, que já havia ocupado o mesmo cargo, por oito anos, em 1983. Em seu plano para revitalizar a orquestra, Nesralla contrata o maestro Isaac Karabtchevsky. Para evitar polêmicas, desde o anúncio do nome de Karabtchevsky deixou claro como avaliava a contratação do maestro paulista, em matéria da agência *Reuters*, de 11 de março de 2003⁶⁸²:

⁶⁸² <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u29479.shtml> (acessado em 20 de outubro de 2014).

É claro que um nome como Isaac Karabtchevsky não sai barato, mas temos um acordo de cavalheiros pelo qual me comprometi a manter sigilo quanto ele vai ganhar. (...) Ivo Nesralla, garante que o dinheiro para pagar o maestro não sairá dos cofres do governo, mas do apoio da iniciativa privada.

Na mesma matéria, Isaac assume um compromisso com a Ospa, dizendo: "Aqui, agora, minha missão é transformar a Ospa num ponto de referência, num celeiro de talentos, numa demonstração viva de que o brasileiro é capaz de se organizar e produzir cultura."

Entre os itens para revitalização da Ospa contava a abertura de concurso público para ampliação das vagas da orquestra e a construção de uma sala de concertos. A Ospa estava desfalcada, e foi autorizado o concurso pelo governador Germano Rigotto, ao final de seu mandato, para o preenchimento de um número expressivo de 47 vagas, o que viria a ampliar a orquestra para o total 112 membros. Segundo informações contidas em nota do *Diário Popular*, de 11 de abril de 2006, "havia 204 candidatos inscritos, sendo 35% deles de fora do Rio Grande do Sul – Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Brasília, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Amazonas, Pará e Amapá."⁶⁸³ É interessante notar a ausência de estrangeiros, o que pode ser explicado pelas restrições impostas em concursos públicos à participação desses, a menos que sejam naturalizados. Os candidatos da Amazônia, provavelmente, são músicos originários de países do leste europeu que faziam parte da Orquestra Amazonas Filarmônica, que, após trabalharem naquele estado, conseguiram seus vistos de permanência e posterior naturalização, o que os permitiu prestar audições ou concursos públicos em outras localidades do Brasil. De acordo com a relação de músicos postada no *site*⁶⁸⁴ da Ospa, há quatro instrumentistas que

⁶⁸³http://srv-net.diariopopular.com.br/11_04_06/p162.html (acessado em 18 de novembro de 2014).

⁶⁸⁴http://www.ospa.org.br/?page_id=1008 (acessado em 20 de outubro de 2014).

vieram do leste europeu, dois da Bielorrússia e dois da Bulgária, que passaram pela Amazonas Filarmônica entre 1997 e 2004, ano em que ingressaram na Ospa. Deduz-se, pelas datas das contratações, constantes no currículo desses instrumentistas no *site* da Ospa, que houve outro concurso em 2004.

Apesar do prestígio de Isaac Karabtchevsky, a Ospa teve muitas dificuldades em encontrar um lugar para seus ensaios e apresentações. Em 2004, a Ospa alugava o Teatro Leopoldina, onde permaneceu até 2008, quando foi transferida para uma sala localizada em uma das alas do palácio Piratini, sede do governo estadual. Porém, a governadora Yeda Crusius, solicitou o local, que passaria por reformas. Foi cedida, então, uma sala adaptada para ensaios da orquestra, dentro de um antigo armazém, nomeado Cais do Porto, espaço concebido para a realização de eventos culturais. As apresentações voltaram a ser realizadas no Salão dos Atos da UFRGS. Em julho de 2008, os músicos da Ospa promoveram uma paralisação por reajustes na gratificação para a manutenção de instrumentos.

Em 2010, o maestro Karabtchevsky anuncia sua demissão. Naquele ano, tomou posse o novo governador do Estado, Tarso Genro. Conforme protocolo, o presidente da Fundação deve colocar seu cargo à disposição do novo governante, pois esse vem a ser um cargo de confiança. De acordo com Ivo Nesralla, "O maestro não está saindo, está deixando o cargo à disposição, da mesma maneira que eu vou fazer quando trocar o governo. Fiz um apelo para que ele não saísse por enquanto. Tudo vai ser feito para mantê-lo no cargo."⁶⁸⁵ Na mesma reportagem do jornal gaúcho, comenta-se:

⁶⁸⁵ Conforme matéria do jornal *Zero Hora* <http://zerohora.clicrbs.com.br/zeroh...6§ion=1003> Disponível no *clipping* da Procuradoria geral do Estado do Rio Grande do Sul, em 27 de outubro de 2010: http://www.pge.rs.gov.br/clipping.asp?ta=5&cod_noticia=1971 (acessado em 20 de novembro de 2014).

No período como diretor artístico e regente titular da Ospa, Karabtchevsky comandou, em média, oito concertos por ano, recebendo R\$ 30 mil por apresentação. (...) Um integrante do grupo disse que a saída não surpreende. - Era o mínimo que ele poderia fazer. Ele não dava a mínima para a orquestra, vinha até Porto Alegre eventualmente - protesta o músico, que não quis se identificar. O presidente da Associação dos Funcionários da Fundação Ospa, Elsdor Lenhart, ameniza: A manutenção do nível artístico da orquestra é fundamental. Seria uma lástima se ele (Karabtchevsky) não viesse a continuar. Segundo a assessoria do maestro, Karabtchevsky decidiu divulgar na imprensa o pedido de demissão depois que o futuro governador do Estado, Tarso Genro, já havia anunciado o nome do secretário da Cultura, Luiz Antonio de Assis Brasil, que foi violoncelista da Ospa por quinze anos, e preferiu não comentar o caso.

A Ospa encontrava dificuldades inesperadas para, finalmente, viabilizar a construção de sua sala de concertos. De acordo com informações contidas na matéria do jornal *Zero Hora*, acima citado:

O primeiro local cogitado para o novo teatro foi junto ao Shopping Total, no bairro Floresta - ideia contestada por associações de moradores que temiam o impacto ambiental do empreendimento. Um dos pontos de discórdia era a construção de um prédio-garagem que poderia sobrecarregar o tráfego na região. A construção foi transferida para o Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, ao lado da Câmara de Vereadores. Houve novos protestos de associações de moradores e ambientalistas, desta vez sem resultado. Mesmo assim, o teatro ainda não começou a ser erguido. - Ali é um aterro do Guaíba, o cálculo (das fundações) tem de ser muito bem feito. Isso atrasou um pouco o início da obra, mas dentro de algumas semanas deve começar. Certamente antes do fim do ano - afirma Nesralla.

No projeto da sala de concertos da Ospa, foi, inicialmente previsto, a construção da sala numa área próxima ao Shopping Total, na Av. Cristóvão Colombo, no bairro Floresta. O projeto foi apresentado para o governador Rigotto, com detalhamento em relação à capacidade da plateia, número de camarins e demais acomodações. Porém, os moradores do entorno da região daquele centro comercial protestaram contra a construção do teatro, pois alegavam que a garagem prevista na construção, com capacidade de acomodar mais de 400 veículos, sobrecarregaria o tráfego local. Desse modo, o projeto foi repensado em outro espaço. Foi escolhido um terreno no Parque Sirotzky Sobrinho, com vista para o Rio

Guaíba, ao lado da Câmara dos Vereadores de Porto Alegre. A prefeitura e o legislativo municipal aprovaram o uso da área, que lhes pertencia e, em uma votação, por unanimidade, oficializaram a concessão⁶⁸⁶ da área. Houve novos protestos de moradores que alegavam que a construção do teatro diminuiria a área verde do parque. No entanto, foi realizado um Relatório de Impacto Ambiental, e posterior assinatura de um documento em que previa compensações por parte da empresa de engenharia e deu-se por superado entrave à construção. As obras de execução das fundações tiveram início em 2012. Foi assinado um convênio entre Ministério da Cultura e a Secretaria de Cultura do Estado para viabilizar a construção, convênio esse que envolve, inclusive, a participação de empresas privadas.

Segundo o projeto, a Sala Sinfônica da Ospa, terá capacidade de acomodar, aproximadamente 1.500 assentos, tamanho similar ao da Sala São Paulo. A inauguração estava prevista para o final do ano de 2014, porém, acredita-se que a Sala Sinfônica não ficará pronta nesse prazo.

⁶⁸⁶Lei 10141/07, de Concessão de Uso.



Fig. 36

É interessante observar que a viabilização da construção da Sala Sinfônica da Ospa se deu após a saída do maestro Karabtchevsky. Ivo Nesralla foi confirmado na presidência da Fundação Ospa. Pode-se notar como a sintonia entre o novo governador eleito do Rio Grande do Sul, Tarso Genro, com o Governo Federal, então presidido por outra gaúcha, Dilma Roussef, ambos do Partido dos Trabalhadores, com a prefeitura, de um partido aliado no plano nacional e a Secretaria de Estado da Cultura, comandada por Assis Brasil, ex-integrante da Ospa. O Rio Grande do Sul se beneficiou dessa positiva coincidência política.

Foi decidido pelos músicos e pela direção da Fundação que, após a saída de Karabtchevsky, a orquestra ficaria sem regente titular. Para assumir o cargo de diretor artístico a partir de 2011, foi nomeado Tiago Flores, que já havia ocupado o mesmo cargo de 1999

a 2001. Tiago Flores, em entrevista para o jornal *Zero Hora*, de janeiro de 2013, fala sobre as transformações por que passa a Ospa:

Uma das principais orquestras da América Latina. É para esse objetivo que caminha a Ospa em 2013. Com um plano de carreira aprovado recentemente e o avanço das obras de sua sala sinfônica, a instituição espera retomar a grandeza que seu nome evoca. (...) até abril, uma nova sala de ensaios, no Centro Administrativo, deve substituir a atual, improvisada em um dos armazéns do Cais do Porto. Também será reativada a escola de música da Ospa (que ensinará a 250 crianças e jovens a prática e teoria de música orquestral). As notícias de maior impacto, no entanto, são o reajuste da remuneração dos músicos e a implantação de um plano de cargos, que cada vez mais se impunham como questões de sobrevivência para a orquestra que já esteve entre as maiores do país. (...) Vitrine cultural do atual governo, a sala sinfônica é a menina dos olhos de Assis Brasil, que vê ali o espaço em que a Ospa poderá seguir cumprindo sua vocação de democratizar o acesso à música erudita, recebendo velhos e novos admiradores – e também aqueles, para quem sinfonias são coisa de outro mundo: – Tem pessoas simples que demonstram muito carinho pela sala. Encontrei um senhor que me disse uma coisa linda: “Olha, não gosto dessas músicas de enterro, gosto mais é de pagode, mas eu quero muito ver essa obra pronta para me orgulhar dela”. (...) A realidade da Ospa finalmente alcançou o trem da História. A lei 14.183 estabelece um plano de cargos que músicos e direção concordam estar à altura das principais orquestras do país. – O plano representa um aumento de cerca de 50% nos salários – estima o presidente Ivo Nesralla. (...) – O projeto acústico de US\$ 200 mil, com a sala toda revestida em madeira, vai nos dar a perfeita noção da acústica da orquestra – afirma. – Nossa sala foi projetada pelo mesmo arquiteto da Sala São Paulo. A Osesp só chegou ao ponto em que está por causa da sua sala sinfônica.



Fig. 37

De acordo com o Edital de Concurso Público para a Ospa⁶⁸⁷, determina a abertura de 26 vagas para instrumentistas, com salários que variam entre: Fila: R\$ 4.801,89; Assistente: R\$ 5.041,98; e Solista: R\$ 5.294,08. Além desses valores, os músicos vão receber uma verba indenizatória, independentemente da categoria, de R\$ 1.206,96.

A seguir alguns números da Ospa, de acordo com o *Anuário VivaMúsica! 2013*⁶⁸⁸, com dados do ano de 2012:

Músicos fixos: **82**

Funcionários administrativos: **17**

⁶⁸⁷Fospa 01/2014. Portaria nº 68/2014, publicada no Diário Oficial do Estado (DOE) de 3 de outubro de 2014, em conformidade com a Lei Estadual nº 14.183, de 28 de dezembro de 2012.

⁶⁸⁸Fischer, *Anuário*, 64.

Salário básico de músicos: **R\$ 3.201,26** + gratificação para a manutenção de instrumento: **R\$ 1.206,96**

Salário do *spalla*: **R\$ 7.357,45** + gratificação para a manutenção de instrumento: **R\$ 1.206,96**

A Fundação Ospa oferece **plano de saúde e de previdência**

Forma de contratação: **regime estatutário**

Concertos realizados

Número de funções no ano: **249⁶⁸⁹**

Número de concertos oferecidos na cidade de Porto Alegre: **40**

Número de concertos oferecidos pela orquestra completa em itinerância: **10** (estaduais) e **1** (internacional)

Ação educativa

Número de concertos educativos: **5**

Público de concertos educativos: **6.267**

Público de concertos

Na sala principal: **141.323** (dos quais **92.349** por meio de assinaturas)

Na cidade de Porto Alegre: **32.050**

Em itinerância: **20.500**

Total: **52.550**

Orçamento

Aportes públicos diretos: **R\$ 11.264.573,00**

Patrocínios por meio de leis de incentivo à cultura: **R\$ 150.000,00** (Lei Rouanet)

Apoios na forma de prestação de serviços (permutas): **R\$ 144.536,04** (mídia)

Arrecadação com bilheteria: **R\$ 83.792,50**

⁶⁸⁹ Contabilizados ensaios e apresentações.

Arrecadação com assinaturas: **não tem programa de assinaturas**

Arrecadação com doações: **não tem programa de assinaturas**

Orçamento total: **R\$ 11.642.901,54**

Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, de Brasília.

Em 1977, quando de passagem pelo Brasil, Cláudio Santoro é convidado pelo Secretário da Educação e Cultura do Distrito Federal, Wladimir Murtinho, para a criação do Corpo Artístico do Teatro Nacional. Em 1978, decide voltar a residir em Brasília, contratado pelo reitor da UnB, José Carlos de Almeida Azevedo, como Chefe do Departamento de Música e professor de Composição e Regência. Assim, dá início aos trabalhos para viabilizar a formação da orquestra, a partir de um núcleo sinfônico embrionário, que era dirigido pelo maestro Levino de Alcântara⁶⁹⁰, grupo esse formado por professores e por alunos da Orquestra da Escola de Música de Brasília, que, posteriormente, juntou-se aos professores e aos alunos da UnB e aos músicos da Banda da Polícia Militar. Seu primeiro *spalla* foi Moysés Mandel.

Em maio de 1979, foi realizada a primeira apresentação da orquestra, na inauguração da Sala Villa-Lobos, do Teatro Nacional de Brasília ⁶⁹¹. Contava então com 56 músicos, um inspetor e um arquivista. O programa foi dedicado a Villa-Lobos, com a execução das seguintes obras: *Bachianas Brasileiras n° 4*, *Uirapuru* e *Choros n° 10*. No ano seguinte, foi criado o quadro de funcionários da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, oficializado em 1° de maio de 1980, aumentando seu efetivo para 70 músicos. À época, a orquestra

⁶⁹⁰Levino Ferreira de Alcântara (1922-2014), natural de Recife. Músico pioneiro do movimento musical, na nova capital federal, foi fundador do Madrigal de Brasília (1963) e da Escola de Música de Brasília (1964). Entre os integrantes do Madrigal de Brasília, destaca-se Ney Matogrosso, que formou a banda "Secos e Molhados" após sua saída do grupo coral.

⁶⁹¹As obras do teatro Nacional tiveram início em 1960, sendo, parcialmente, entregue ao público em 1966, com a inauguração da Sala Martins Penna (com capacidade de 437 assentos). Em 1976, foi fechado para reformas e só reaberto em 1979. (a Sala Villa-Lobos tem a capacidade de 1307 assentos).

estava subordinada à Secretaria de Educação e Cultura, comandada por Eurides Brito. Clinaura Macêdo, violinista da OSTNCS desde a sua fundação até 2009, fala de que maneira foram realizadas as primeiras provas de seleção dos músicos:

Quando o Maestro Santoro começou a organizar nossa orquestra, poderia perfeitamente, como fazem tantos maestros, ter convidado músicos de fora, experientes, de alto nível. Mas, ele que tinha trabalhado na Europa, mesmo com o prestígio que tinha e sabendo que poderia escolher, foi coerente com sua filosofia de vida, com os ideais que moviam suas atitudes. Formou sua orquestra com os professores e os alunos de Brasília, nos dando uma oportunidade de proporções e conseqüências inimagináveis em nossas vidas; fez com que nós abraçássemos a música e fizéssemos dela o que sonhávamos: o nosso trabalho de todos os dias, a nossa alegria e a nossa responsabilidade.⁶⁹²

A história da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília tem uma narrativa em forma de literatura de cordel, também escrita por Clinaura Macêdo. Sobre o início dos trabalhos da orquestra ela escreve:

E tudo assim cumeçô
Lhe digo cum precisão
E quando a orquestra atacô
Menino, deu a impressão
Que apois inté as iscultura
Ganharo ouvido e visão.⁶⁹³

Cláudio Santoro se torna o regente titular e diretor artístico da nova orquestra, permanecendo no cargo até o ano de 1982. Em sua programação, pode-se observar em sua presença constante como regente, substituído, em raras ocasiões, por outros maestros brasileiros⁶⁹⁴ como Sérgio Magnani, H.J. Koellreuter e Alceu Bochino.

⁶⁹² Macêdo, *Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional*, 14-15.

⁶⁹³ Guerra Vicente, *A Evolução da Música em Brasília*, 16.

⁶⁹⁴ Naturalizados brasileiros, como no caso de Koellreuter e Magnani.

Nota-se, também, a presença constante de solistas brasileiros, como os pianistas Jacques Klein, Giuliano Montini, Magdalena Tagliaferro, Roberto Szidon e Fanny Solter. Santoro também cria a série de *Concertos para a Juventude*, provavelmente, inspirado pela famosa série de concertos da qual participava, quando era um jovem violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Há grande presença de obras de compositores brasileiros, assim como as sinfonias e concertos do repertório tradicional, medida importante para a formação da sonoridade e da técnica da jovem orquestra.

As apresentações se realizaram somente por quatro meses após a inauguração na Sala Villa-Lobos, que voltaria a ser fechada para obras de finalização em junho de 1979. A orquestra se apresentava, em geral, no Cine Brasília. A Sala Villa-Lobos, do Teatro Nacional, voltou a ser usada para ensaios e para apresentação somente em abril de 1981.

Entre os músicos da primeira formação da orquestra de 1979, observam-se os nomes do violinista Cláudio Cohen e do violoncelista Emílio César de Carvalho, que viriam a ser regentes titulares da OSTNCS, sendo que esse último sucedeu Santoro em 1982, permanecendo na direção do grupo por apenas dois anos. Emílio de César marcou presença com a criação de uma Temporada Lírica, apresentando, no pouco tempo em que esteve à frente da orquestra, *A Flauta Mágica*, de Mozart; *Carmen*, de Bizet; *La Traviata*, de Verdi, *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, *La Bohème*, de Puccini, e *Porgy and Bess*, de Gershwin e a pouco conhecida ópera do compositor português Antônio Leal Moreira, *A Vingança da Cigana*. Entre os títulos brasileiros foram apresentadas *Colombo*, de Carlos Gomes e *Qorpo Santo*, de Jorge Antunes. Participaram da programação os compositores Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Guerra Peixe

regendo suas obras. Clinaura Macêdo comenta essa fase e a programação estabelecida pelo maestro Emílio de César:

Menino preste atenção
Cum Emilio e sua gestão
Cumeçamo a apresenta
O que inda era novidade
Trouwemo a Ópera à cidade
Num se pode contestá.⁶⁹⁵

Cláudio Santoro volta a ocupar a direção da Orquestra do Teatro Nacional em 1985. A orquestra já tem seu efetivo de 67 músicos e 7 funcionários técnico-administrativos. Na programação, dessa segunda fase, destacam-se os *Festivals Liszt, Beethoven* e de *Música Francesa*. A música brasileira ocupa parte considerável da programação.

Em 27 de março de 1989, durante o ensaio, Santoro é vítima de um ataque cardíaco, que o levou à morte naquele momento.

⁶⁹⁵ Ibid., 16-17.

27 de março
E EIS QUE O SINHÔ CHAMÔ SANTORO...
E ELE FOI...

O spalla pede o lá
Pra fazê a afinação
As corda, pra cumeçá
Segue os sopro e a percussão
Era o insaio pré-geral
No Teatro Nacional
Parícia um dia normal
Ôh! Minino! Num foi não!

Maestro Santoro pensô
Celebrá a revolução
Dos francês, e convidô
Pra esta programação
Pra interpretá cum firmeza
A fina arte francesa
Um amigo, cum certeza
Da sua predileção.

Quando o insaio cumeçô
Num deu nenhuma impressão
Pouco tempo se passô
O maestro abaixa a mão
Uns quinze minuto só
E um concerto em sol menô
Fez o momento pió
Virá pura perfeição.

O maestro interrompeu
Pra fazê uma correção
Mas, minino! Sucedeu
Que nem deu a explicação
Ouviu a Voz do Sindhô
Que de cima lhe chamô
Olhô pra cima e assuntô
Sem fazê contestação.

A sua orquestra impediu
Que ele caísse no chão
César Vieira acodiu
Tentô reanimação
Do Teatro Nacional
Correro pro Hospital
Mas ele à Orde Final
Só teve submissão.

Apois do Maió Regente
Intendeu a decisão
Percebeu que de repente
Em sua composição
O trecho mais importante
chegava, e naquele instante
Um infarte fulminante
Lhe parô o coração.

Foi notícia nos jornal
Mais séro de sua nação
Um orgulho nacional
Velado no Panteão
E o mundo espiritual
Entoô o seu coral
Num canto celestial
Pra sua recepção.

E lá quando ele chegô
Incontrô o melhó iscalão
De sua terra e consolô
As dô do seu coração
Cum o coro de Ave Maria
Que Villa-Lobos regia
E um solo de cantoria
Na voz de Bidú Sayão.

Nossa orquestra ele fundô
Foi mais uma criação
Do mestre compositô
E num tem imaginação
Nem poema pra alcançá
Maestro, num sei expressá
Mas lhe peço pra aceitá
Minha eterna gratidão.

A Orquestra do Sindhô
Fez Sua convocação
A Santoro e ele voltô
E nós?... Prestemo atenção:
Quem teve olho inxergô...
Quem teve ouvido iscutô...
E pra quem num reparô...
SÓ EM DEZ INCARNAÇÃO!...

696

Fig. 38

Em setembro daquele ano, o teatro de Brasília, por meio da Lei nº 37, de 1º de setembro de 1989, foi renomeado e, desse modo, também a orquestra, passou a ser denominada de Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro (OSTNCS).

⁶⁹⁶Macêdo, *Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional*, 67.

Três dias após a morte de Cláudio Santoro, foi realizada uma assembleia entre os músicos, que por meio de votação, escolheram Sílvio Barbato, que havia sido assistente de Santoro desde 1986.

Comparando à sinfonia

Aqui nossa travessia

Tem um tema a retomá

Nesta reexposição

É Sílvio da condição

De Maestro Titulá.⁶⁹⁷

A decisão dos músicos foi ratificada pelo então governador Joaquim Roriz. Assim, Barbato assume o cargo de regente titular e diretor artístico, permanecendo até 1992. Clinaura Macêdo assim analisa a eleição de Barbato:

Roriz era o governador que, a bem da verdade e da justiça, reconhecidamente, de toda a nossa história foi o que mais ouviu a orquestra e lhe deu poder de escolha. Com a partida do nosso fundador e tão prestigiado maestro, Roriz, numa atitude exclusivamente sua, deu à orquestra o direito e o poder de escolher o seu maestro. Em assembleia na Sala Alberto Nepomuceno, com 33 votos, foi eleito Sílvio Barbato o novo regente da OSTNB. Assim seguiu-se, na gestão de Sílvio e no período subsequente, uma prática constante das resoluções através do voto em assembleias que iria desencadear posteriormente num período de "Auto-Gestão".⁶⁹⁸

Barbato herda uma orquestra com 61 músicos contratados e 9 funcionários técnico-administrativos. Em 1990, assume a Presidência da República Fernando Collor de Mello e nomeia Wanderley da Silva Vallim, governador do Distrito Federal. Em março de 1991, assume o primeiro governador eleito do DF, Joaquim Roriz. O ministro da

⁶⁹⁷Guerra Vicente, *A Evolução da Música em Brasília*, 18.

⁶⁹⁸Macêdo, *Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional*, 69-71.

Cultura, Ipojuca Pontes, no ano seguinte, seria substituído pelo diplomata Sérgio Rouanet.

No período em que dirigiu a OSTNCS, Barbato deu continuidade à série *Concertos para a Juventude*, aproveitando-se dessas apresentações para escalar os membros da orquestra como solistas. Em agosto de 1989, a orquestra realiza quatro concertos com a soprano Aprille Milo, sob a regência de Eugene Kohn, em Brasília, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Barbato programou, também, ciclos de obras de Beethoven; Mozart/Salieri, com a apresentação do *Requiem*; Festival Brahms; Ciclo Bach, com a programação dos *Concertos de Brandenburgo* e da *Paixão Segundo São João*. Participou de importantes eventos do cenário musical brasileiro como: na VIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1989, e no XXII Festival de Campos do Jordão, em 1991. Realizou a produção das óperas *Tosca* e *Madame Butterfly*, de Puccini.

Ao final de 1992, Collor deixa a presidência. Toma posse, então, seu vice, Itamar Franco. No final daquele ano, vem assumir o Ministério da Cultura Antônio Houaiss. Silvio Barbato deixa a direção da OSTNCS. A orquestra fica sem regente titular e diretor artístico, contando com a participação de vários regentes convidados até a realização de uma votação, entre os músicos, que elabora uma lista tríplice com os nomes dos mais voltados, entre eles Júlio Medaglia, Henrique Morelenbaum e Osvaldo Colarusso. Medaglia é nomeado Regente Titular, permanecendo no cargo até o final de 1993. Sua programação é repleta de homenagens: ao Dia Internacional da Mulher; ao Exército, no Dia do Soldado; ao Projeto Biblioteca. A orquestra participa, também, da abertura do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Medaglia, de acordo com o *Memorial* de Clinaura Macêdo, rege em poucas oportunidades, sendo substituído por

regentes brasileiros como Luís Malheiro, Roberto Tibiriçá e Osvaldo Colarusso. A participação de solistas de renome, nacionais ou internacionais, é restrita à atuação de Antonio Meneses.

Júlio Medaglia deixa a direção da orquestra, que decide pela autogestão, nomeando o violinista César Vieira como Diretor, tratando de intermediar as negociações e contatos com a Fundação Cultural, divisão da Secretaria de Esportes e Cultura, à qual a orquestra estava subordinada. Essa situação perdura de 1994 até o final de 1995. A programação daquele período é repleta de homenagens, como ao Dia das Mães, Aniversário de Brasília, Dia da Independência e às cidades satélites como Planaltina, Gama, Guará e Brazilândia e à inauguração do Metrô de Brasília. Há grande participação de regentes brasileiros convidados, especialmente com a presença de Henrique Morelenbaum, Roberto Duarte, Norton Morozowicz. A série *Concertos para a Juventude* tem continuidade, com a participação de membros da orquestra como solistas. Não se observam nomes de artistas de destaque do cenário musical nacional ou internacional.

Em 1995, tomam posse os eleitos no ano anterior, o presidente Fernando Henrique Cardoso e o governador Cristovam Buarque. No ano seguinte, assume a direção a regente cubana Elena Herrera, nomeada pelo então governador, Cristovam Buarque, ocupando o cargo até o final do ano de 1998.

Naquele período, destaca-se a viagem da orquestra a Cuba, com apresentações em Matanzas e Havana. Herrera rege grande parte da programação dos dois anos em que dirige o conjunto, abrindo a temporada de 1996, com a *Sinfonia n° 1, Titã*, de Mahler. São comuns os concertos como dedicados à Cultura Hispânica, à Música Brasileira e à Espanhola, e à Música Eslovaca. Foram produzidas as óperas *Traviata*, de Verdi e *Madame Butterfly*, de

Puccini, que já haviam sido apresentadas anos anteriores, assim como a *Paixão Segundo São João*, de Bach. Também constavam da programação de Herrera efemérides como a Homenagem ao Centenário da Morte de Brahms e Centenário do Nascimento de Gershwin.

Sílvio Barbato volta à direção da orquestra. Nesse seu novo período, que se estenderia de 1999 até 2006, as atividades da orquestra são muito voltadas às apresentações de caráter mais popularizantes, como os Concertos nas Cidades Satélites, Programação da Semana da Criança, Concerto do Trabalhador, Concertos no Parque da Cidade e Concertos da Concha Acústica. Houve uma ampla reforma administrativa no Distrito Federal, quando foi criada a Secretaria de Estado da Cultura (SeCult), que absorveu a Fundação Cultural, que antes administrava a orquestra.

São realizados dois concursos públicos para a orquestra, em 2000 e 2005, elevando o número de integrantes estáveis para 76 e 86, respectivamente. A orquestra já contava, em 2005, com 14 funcionários técnico-administrativos, número que cresceu, proporcionalmente, em relação ao número de músicos nas últimas gestões.

São empreendidas viagens ao exterior em 2000, para Portugal, por ocasião das celebrações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, com um concerto em Lisboa, no Mosteiro dos Jerônimos, e em Roma, na Piazza Navona, próximo à Embaixada do Brasil, ambos ao ar livre. São apresentações com importância mais diplomática, com pouco valor artístico, no que se refere à projeção da orquestra.

Durante a direção de Barbato, sob encomenda do Ministério da Cultura, a orquestra grava dois álbuns de CDs. No primeiro, de 1999, foram registrados obras de cinco compositores brasileiros, Edino

Krieger, Egberto Gismonti, Almeida Prado, Ronaldo Miranda e Jorge Antunes, com sinfonias alusivas às celebrações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. O segundo álbum, de 2001, "Clássicos do Samba", por ocasião do prêmio "Ordem do Mérito Cultural", homenagem do Minc à cultura africana, com a participação de Dona Ivone Lara, Eliane Faria, Martinho da Vila e Jamelão. São dois álbuns que não tiveram lançamento comercial.

Muito da programação da orquestra, nesse segundo período de Barbato⁶⁹⁹ frente à OSTNCS, continuou voltada às homenagens, tais como: a Data Nacional do México, ao Jubileu da Fundação do Estado de Israel, ao 11º Aniversário de Criação do Estado de Tocantins, ao Dia do Soldado, do Trabalhador, por exemplo. Foram realizados vários concertos ao ar livre no Parque da Cidade. Houve a série de apresentações das obras compostas para os CDs comemorativos dos 500 anos do Descobrimento do Brasil e dos Clássicos do Samba, este último programa também repetido em São Paulo, no Teatro Alfa, e no Rio de Janeiro, na Quinta da Boa Vista.

A orquestra produziu quatro óperas: *Un ballo in maschera* e *Rigoletto*, de Verdi; *Madame Butterfly* e *La Bohème*, de Puccini e *Orfeu e Euridice*, de Gluck. Foi apresentado, em um só concerto, um movimento de todas as nove *Bachianas Brasileiras*, de Villa-Lobos. Destacam-se, igualmente, a série de concertos do ciclo completo das *Sinfonias* de Beethoven, a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, *Carmina Burana*, de Orff e os *Seis Concertos de Brandenburgo* e a *Missa em Si menor*, de Bach.

Podem-se observar as constantes mudanças na direção da orquestra, motivadas pela alternância política do executivo do Distrito Federal. Não é possível realizar um projeto de longo prazo, com a

⁶⁹⁹ O maestro Sílvio Barbato estava entre os passageiros do voo 447 da Air France, procedente de Paris, que desapareceu no Oceano Atlântico, próximo da costa brasileira, em 1º de junho de 2009.

contratação de artistas com anos de antecedência. A abertura de concursos para novos postos ou de preenchimento das vagas de músicos que se aposentam dependem da aprovação do executivo distrital. Isso faz com que novas contratações possam vir a demorar, provocando desfalques e a contratação de músicos temporários. Dá-se, ainda, a participação constante dessa orquestra em eventos de caráter cívico-político, comprometendo, assim, a qualidade do conjunto.

Com a eleição e a posse do governador eleito do Distrito Federal José Roberto Arruda, em 2006, é nomeado como novo regente titular e diretor artístico o maestro estadunidense Ira Levin, que havia sido Diretor Artístico do Theatro Municipal de São Paulo de 2002 a 2005. A indicação de Ira Levin, independentemente de seu currículo e de sua competência como pianista e regente, deu-se porque era genro da deputada distrital Eurides Brito, do PMDB, que já havia ocupado o cargo de Secretária da Cultura do Distrito Federal.

A passagem de Levin pela Sinfônica do Teatro Nacional trouxe uma exposição maior do grupo no Brasil, que veio a se apresentar com regularidade em festivais e em outras capitais. De acordo com matéria do *site da Agência Estado*, de 29 de janeiro de 2007:

(...) Levin afirma que pretende levar a orquestra em direção a um novo repertório – e recai sobre ele a esperança de devolver ao conjunto lugar de destaque dentro do panorama orquestral do País. “A situação que encontrarei aqui será em muitos sentidos parecida com a que encontrei ao chegar em São Paulo em 2002”, diz o maestro ao Estado. “Será importante desafiar a orquestra, fazê-la enfrentar um repertório mais amplo e diversificado. acredito, pela primeira vez em muitos anos, ela terá uma programação longa e variada, o que vai exigir muita disciplina e trabalho duro de todos os envolvidos, (...) Para eles é fundamental a ideia de que a capital do País precisa ter uma orquestra de nível internacional”. E, para que isso aconteça, pretende introduzir uma série de obras novas para o conjunto e já planeja ciclos de compositores como Haydn, Bruckner, Mahler e Sibelius

(...) completa o maestro, que afirma estar trabalhando em uma temporada que leve a Brasília os principais regentes e solistas do País.⁷⁰⁰

Para conseguir pagar o salário de Ira Levin e alcançar maior agilidade na contratação de solistas e regentes convidados, assim como de músicos convidados para atender ao repertório que demandava um contingente maior, a Orquestra do Teatro Nacional firmou um convênio, por meio da Secretaria de Cultura, com a recém-criada Associação de Amigos Pró-Orquestra, que então poderia receber patrocínios e doações da iniciativa privada, ou mesmo de verbas públicas, e, assim, administrar esses recursos sem as amarras da burocracia da administração direta.

A programação de Ira Levin seguiu como planejada desde o início de sua direção, com obras inéditas para a orquestra e público de Brasília, com a participação de solistas e de regentes convidados internacionais e sem preocupação em criar programas e séries de concertos popularescos, o que pode mostrar que Ira Levin gozava de autonomia para isso. Na Temporada de 2010, por exemplo, pode-se notar a presença de grandes obras orquestrais como: de Mahler, *Sinfonias n.ºs 2, 4 e 9*; de Shostakovich, a *Sinfonia n.º 9*; de Bartok, *O Mandarim Miraculoso*; de Bruckner, a *Sinfonia n.º 3*; de Enescu, *Suite n.º 1, opus 9* e de Stravinsky, *A Sagração da Primavera* e a *Suite Pulcinella*. Dos compositores brasileiros, a orquestra executou, naquele ano, a *Sinfonia n.º 5*, de Santoro e, de Villa-Lobos, os *Choros n.ºs 6 e 10*, entre outras obras de Osvaldo Lacerda e Leopoldo Miguez.

A orquestra começou a se projetar no cenário musical nacional, com a participação constante em concertos, nas principais capitais brasileiras e nos festivais de música, como o de Campos do Jordão,

⁷⁰⁰ <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,ira-levin-assume-orquestra-do-teatro-nacional,20070129p1312> (acessado em 10 de setembro de 2013).

por exemplo. De acordo com Irineu Franco Perpétuo, em matéria da *Folha de São Paulo*, de 27 de setembro de 2008:

Ele dirigiu, com êxito, entre 2002 e 2005, a Orquestra Sinfônica Municipal, e, agora, volta a São Paulo para mostrar o grupo que moldou à sua imagem e semelhança, em um ano e meio. O maestro e pianista norte-americano Ira Levin rege hoje, na Sala São Paulo, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, de Brasília, tendo como "spalla" (líder dos violinos) convidado o veterano Erich Lehninger. Variado, o programa mescla obras pouco conhecidas a outras de grande apelo. (...) O concerto (...) é aberto com uma criação de Michel Colina, compositor e produtor de jazz nova-iorquino de raízes cubanas (...) Três vezes ganhador do Grammy na categoria jazz contemporâneo, Colina escreveu "Los Caprichos", inspirado em gravuras de Goya, especialmente para a orquestra [de Brasília]. (...) Em seguida aos "caprichos", vem o "Noturno Sinfônico Op. 43" de Ferruccio Busoni (...) a colorida "La Valse", do francês Maurice Ravel (...) e a monumental "Sinfonia nº 9" do austríaco Franz Schubert. (...) "A primeira coisa foi estabelecer disciplina na orquestra, e uma programação séria e ricamente variada, que é planejada com grande antecedência", conta o maestro Levin (...) Tocamos de 32 a 34 programas diferentes por temporada, e eles são todos divertidos, com cerca de 1.200 a 1.400 pessoas na plateia, sendo metade deles entre 16 e 30 anos de idade, o que nos faz únicos", diz Levin. A orquestra impulsiona ainda um programa didático que atende a 15 mil crianças. O programa já recebeu o sinal verde do governo do Distrito Federal para ser transformado em fundação. "Há sérias discussões sobre a construção de uma nova sala de concertos para a cidade", afirma o maestro. "Acho isso essencial para a capital do Brasil, já que, hoje, há apenas um teatro para servir todos eventos do DF."

Outro crítico paulistano, Lauro Machado Coelho, escreve para o *Estado de São Paulo*, em 1º de outubro de 2008, sobre a mesma apresentação da OSTNCS na Sala São Paulo:

(...) O modo como Ira Levin trabalhou, nessa peça, com as constantes mudanças de andamento, de tonalidade, de efeito obtido com os jogos de instrumentação, demonstrou o grau de precisão que ele levou a OSTNCS, nesses anos em que esteve à sua frente. (...) Ao longo de um programa que solicitou dela plasticidade de execução, e ecletismo de abordagem estilística, a orquestra de Brasília causou excelente impressão pela homogeneidade de seus naipes e a coesão com que responde ao que pede dela o seu maestro.

No final de 2009, um escândalo político de grandes proporções veio a afetar a cúpula do governo do Distrito Federal, incluindo o governador José Roberto Arruda e seus aliados na Câmara

Legislativa, entre esses a deputada distrital e líder do governo, Eurides Brito (PMDB). O secretário das Relações Institucionais do Distrito Federal, Durval Barbosa, aceitou colaborar com as investigações de um esquema de corrupção denominado como “Caixa de Pandora” pela Polícia Federal. Os políticos são acusados de receber propinas de empresas que prestavam serviços ao governo do Distrito Federal. Em imagens postadas nas redes de televisão por todo o Brasil mostraram o governador Arruda recebendo dinheiro, assim como Eurides Brito, no gabinete de Durval, quando recebe um maço de dinheiro e coloca em sua bolsa.

As investigações provocaram o afastamento dos políticos e de funcionários envolvidos e acabou atingindo a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, pois Eurides Brito é sogra do maestro Ira Levin e autora de emendas parlamentares que beneficiaram indiretamente a orquestra por meio da Associação de Amigos Pró-Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. Segundo reportagem do jornal *Correio Braziliense*, de 26 de março de 2010:

A revelação do vínculo entre a distrital Eurides Brito (PMDB) e a Orquestra Sinfônica de Brasília provocou a reação da deputada e incitou também a manifestação dos instrumentistas. Só que em direções contrárias. Enquanto a deputada que responde a processo por quebra de decoro em função da Caixa de Pandora afirma ter destinado emendas orçamentárias para a “sobrevivência” da Sinfônica, profissionais que compõem a orquestra assinaram carta na qual relatam que nunca se beneficiaram dos recursos destinados à Associação de Amigos Pró-Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, para onde foram remetidos R\$ 5,9 milhões referentes a emendas propostas por Eurides no total de R\$ 10,5 milhões. Um dos encargos da entidade é pagar o salário de R\$ 40 mil do genro da distrital, o maestro Ira Levin. (...) Eurides afirma que propôs as emendas a pedido da Secretaria de Cultura “uma vez que os recursos destinados são insuficientes para manter a programação de um bimestre”. Ela diz que a presença do maestro Ira Levin não teve a participação dela. Mas deveu-se a convite feito diretamente pelo secretário de Cultura, Silvestre Gorgulho, e pelo ex-governador José Roberto Arruda. “Ele é patrocinado pelo BRB (Banco de Brasília), não recebendo recursos das emendas parlamentares. As emendas orçamentárias que destino desde 2008 à manutenção e programação da Orquestra Sinfônica, o faço a pedido da Secretaria de Cultura para que a orquestra possa sobreviver”. (...) investigação do Ministério Público do DF, que também apura a destinação de quase R\$ 1 milhão para pagar a impressão de R\$ 152 mil revistas com a programação da Orquestra. (...) Como mostrou reportagem publicada na edição de ontem

do Correio, três pareceres elaborados pela Procuradoria-Geral do Distrito Federal (Procad) em 2007, 2008 e 2009 orientaram que o vínculo entre o governo e a Associação de Amigos Pró-Orquestra deveria ser feito por meio de licitação, a menos que se apresentassem argumentos capazes de justificar a assinatura de convênio com a dispensa de concorrência pública. Apesar da suspeita de contrariedade legal, os convênios foram celebrados. Somente este ano, houve uma mudança na rotina da apresentação de emendas, que, para atender aos avisos do Ministério Público, passaram a ser em sua maior parte direcionadas diretamente à Secretaria de Cultura. (...)

Em nota divulgada à imprensa, assinada pelo violoncelista Afonso Galvão, representante da Associação dos Músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional (Amus-OSTNCS), são elencadas as seguintes informações, contidas na mesma reportagem acima citada:

Embora a Associação Amigos Pró-Orquestra leve o nosso nome, nunca fomos convidados a participar, nem participamos de nenhuma reunião dessa Associação e não conhecemos os seus diretores ou funcionários. (...) Nunca recebemos, individual ou coletivamente, qualquer recurso dessa Associação. O único pagamento que temos é o nosso salário de servidores públicos estatutário do GDF (...). Não tivemos, nem fomos convidados a ter qualquer participação na política cultural de música de clássica do GDF desde que o governo Arruda tomou posse, além daquilo que naturalmente é nosso dever: tocar nas apresentações da Orquestra. (...) Esperamos também que não se puna a instituição brasiliense Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, que, há 30 anos, oferece música de qualidade à população de Brasília, por atos e/ou fatos que não são do escopo e da responsabilidade dos seus músicos.

De acordo com a análise das declarações acima, dos representantes dos músicos da Sinfônica do Teatro Nacional, pode-se notar que não foi possível, por parte desses, separar o escândalo do qual participou Eurides Brito, do trabalho efetuado por seu genro Ira Levin, que foi muito positivo e contribuiu, de acordo com as declarações anteriormente postas nessa tese, por parte da imprensa paulista, para requalificar o trabalho da Sinfônica do Teatro Nacional e projetá-la além das fronteiras brasilienses. Pelo menos por parte do grupo que representa os músicos, por meio da Amus-OSTNCS,

não há reconhecimento pelo trabalho positivo de Levin frente à Orquestra de Brasília.

A Associação dos Amigos Pró-Orquestra também se explicou em nota enviada à imprensa, conforme matéria de Nelson Kunze, para a *Revista Concerto*, de 29 de março de 2010:

A Associação Pró-Orquestra não é uma entidade clandestina. Ao contrário, foi constituída em 2007, a pedido da Secretaria de Cultura, para apoiar a programação da OSTNCS por ela elaborada;

Todos os recursos obtidos por meio de emendas parlamentares e de doações ou promoções feitas pela Associação foram exclusivamente aplicados em benefícios da Orquestra e o saldo existente ao final do ano, devolvido por cheque ao Tesouro Local. As contas de 2007 e 2008 foram aprovadas e as de 2009 estão em exame; (...)

Podemos relacionar algumas das ações realizadas pela Associação a favor da OSTNCS:

- aquisição, com recursos próprios, de um tímpano que é emprestado pela Associação à Orquestra;
- obtenção de emendas junto a parlamentares para implantar os "Concertos Didáticos", que trouxeram ao Teatro em apresentações matinais, 44 mil estudantes da rede pública e em concertos noturnos 6.200 estudantes e ao todo 3.600 professores; (...)

- A vinda de solistas e maestros convidados nacionais e estrangeiros só tem sido possível graças aos recursos obtidos via emendas. Por oportuno, cabe lembrar que os recursos orçamentários do Governo para a Orquestra vêm decaindo de R\$ 700 mil, em 2007, para R\$ 300 mil neste ano. Sendo que desse valor, R\$ 100 mil já foram contingenciados. Ou seja, se não fossem as emendas dos parlamentares e as promoções da Associação, a Orquestra Sinfônica contaria com apenas R\$ 200 mil para a temporada de 2010; A ajuda da Associação foi decisiva para a ida da Orquestra a Coreia do Sul em outubro de 2009, para os festejos dos 50 anos de relações diplomáticas entre o Brasil e aquele país; A qualidade da programação nestes últimos anos e a quantidade de concertos tem posto a Orquestra em posição de destaque no cenário nacional; (...)

Por sugestão governamental, a Associação Pró-Orquestra está em processo de transformação em OS. Esperamos que os ânimos dos associados não desfaleçam em função de campanha negativa e tão orquestrada. Desculpem-nos o trocadilho;

Pode-se observar que a Orquestra do Teatro Nacional foi, indiretamente, beneficiada e que esse conjunto, por ter estabelecido

vínculo trabalhista estatutário e estar ligado à administração direta, sofre por causa das amarras burocráticas impostas por esse regime, que impedem que tenha agilidade necessária ao desempenho exigido de uma estrutura de orquestra moderna. De acordo com Nelson Kunze, em matéria da *Revista Concerto*, de 29 de março de 2010:

Na matéria, o suporte da deputada à música e à cultura é colocado como “ultrapassando a esfera política”, e as emendas parlamentares que destinaram R\$ 5,9 milhões para a orquestra nos últimos três anos – um expediente regular e comum – são vistas com desconfiança por terem supostamente favorecido o maestro Ira Levin. No meu entender, é auspicioso e elogiável que personalidades públicas se empenhem na defesa de uma orquestra sinfônica, assim como de um hospital, de uma escola ou de uma biblioteca. Porém, o que a matéria revela paralelamente – até por meio das declarações do secretário da Cultura Silvestre Gorgulho –, é a imprescindível necessidade de institucionalizar uma nova estrutura administrativa para a Orquestra de Brasília, que possa fazer frente às exigências de um moderno órgão de cultura. (...) Ira Levin é, reconhecidamente, um dos maiores talentos musicais em atividade no país – acho que não é necessário reproduzir aqui seu brilhante currículo. Seu trabalho frente à Sinfônica de Brasília fez renascer a orquestra que, além de uma temporada de concertos que hoje a distingue entre as cinco mais importantes do país, faz um amplo programa didático de caráter sociocultural. Não tenho conhecimento de que Ira Levin tenha se locupletado com as verbas públicas ou tenha sonogado os impostos de seus rendimentos, e nas matérias também não há acusações nesse sentido. Então, fico aqui me perguntando, até quando as maracutaias e tramoias de nossa vida política (que os envolvidos sejam julgados e, se for o caso, punidos!) nos farão fritar maestros da envergadura de um Ira Levin, como se esses profissionais fossem encontrados aos borbotões nas esquinas de Brasília! Conseguimos, em São Paulo, criar algumas Organizações Sociais da cultura (como a Fundação Osesp), um primeiro passo para a modernização de nossas arcaicas e ultrapassadas estruturas públicas de gestão cultural. Ainda há muitos desafios, mas as OSs bem que poderiam servir de exemplo também para Brasília...

Com toda a polêmica criada pela “Caixa de Pandora”, o convênio entre a Secretaria de Cultura e a Associação de Amigos Pró-Orquestra foi cancelado, e o vínculo do maestro Ira Levin, automaticamente, desfeito. No entanto, Levin continuou a ensaiar a orquestra por um período, o que veio a provocar novos desentendimentos, segundo reportagem do jornal *Correio Braziliense*, de 10 de junho de 2010:

Ira Levin não é mais o regente da Orquestra Sinfônica de Brasília. (...) O problema é que Ira permanece conduzindo os ensaios e regendo concertos, mesmo a contragosto da maioria dos músicos que reivindica a saída definitiva do maestro. A permanência dele à frente da orquestra, segundo o Ministério Público do DF e Territórios (MPDFT), configura uma ilegalidade. (...) Numa assembleia realizada na manhã de ontem, a Associação dos Músicos da orquestra (Amus-OSTCNS) decidiu elaborar um documento oficial em que pede o afastamento, de fato, de Ira Levin. Compareceram à reunião 40 músicos, 36 dos quais votaram pelo encerramento dos trabalhos do regente e quatro se manifestaram por sua permanência. Os músicos estão preocupados de a instituição ser associada a supostos esquemas de corrupção e não aceitam mais o comando de Levin. "Não há mais condições morais para ele continuar regendo até que os fatos sejam esclarecidos e seja provada a inocência do maestro", diz Afonso Galvão, primeiro-secretário da Amus. Não bastasse a reação da própria classe, no início da tarde de ontem, a vice-presidente da Comissão de Ética da Câmara Legislativa, Érika Kokay (PT), entrou com uma representação no Tribunal de Contas do Distrito Federal (TCDF) pedindo auditoria nos repasses feitos à Associação Pró-Amigos da Orquestra. A distrital também propõe que Ira Levin fique definitivamente à parte da rotina de concertos enquanto durarem as investigações. (...) Na última segunda-feira, Joaquim França compareceu à Câmara e disse estar convicto de que, com orçamento reduzido e recursos limitados, a orquestra realizou mais entre 1999 e 2006, sob regência de Silvio Barbato, do que nos últimos quatro anos, quando esteve sob a batuta de Ira Levin. "Com orçamento que vinha só da Secretaria de Cultura, de mais ou menos R\$ 30 mil por ano, a orquestra fez muito mais do que com a verba dessa associação", garante França. (...) A deputada Eurides Brito esteve ontem na Secretaria de Cultura para pedir apoio aos músicos em relação à permanência do maestro, mas os instrumentistas se recusaram a recebê-la. "Não temos nada para conversar com ela", garante Galvão. "A orquestra decidiu repudiar a associação (Associação Pró-Amigos da OSTNCS), não queremos envolvimento e não temos mais condições de trabalhar com o Ira. É completamente inapropriado", diz o fagotista Gustavo Kolberstein, presente à assembleia de ontem.

A declaração dos músicos da Orquestra do Teatro Nacional mostra que talvez esses estejam dando mais importância à quantidade do que à qualidade, ou que a maioria dos músicos da orquestra se contentem com a rotina de concertos e de uma estrutura de trabalho mais limitado, de atendimento regional.

O maestro Ira Levin também se posicionou sobre os acontecimentos que movimentaram o cenário político e musical de Brasília, em carta, da qual trechos são reproduzidos na *Revista Concerto*, de 27 de agosto de 2010:

Em carta aberta, o maestro Ira Levin informa que fará o último concerto com a orquestra na próxima terça-feira, dia 31 de agosto, na condição de convidado. "A orquestra que construí nos últimos três anos e meio, e que foi considerada uma das três ou quatro principais do Brasil, com uma reputação internacional e diversos projetos em andamento, foi bagunçada pelas maquinações e oportunismo político de ano de eleição. Todos os solistas e regentes internacionais convidados até o final do ano foram cancelados", escreve o maestro. "Já não há condições de contratar instrumentista extra, uma vez que a Associação que tornou possível todo esse trabalho (assim como a nossa singular série de concertos didáticos que apresentou música clássica para 45 mil crianças, as turnês no Brasil e para a Coreia do Sul, os maravilhosos programas de concertos, até mesmo os novos tímpanos) também foi vítima das denúncias políticas, que, no entanto, seguem sem nenhuma comprovação."

Após a saída de Ira Levin, Elena Herrera, que já havia sido regente titular da Orquestra do Teatro Nacional, assume interinamente a direção do grupo. Segundo Herrera, em declarações ao jornal *Correio Braziliense*, de 14 de setembro de 2010:

A maestrina cubana Elena Herrera aposta em uma programação enxuta para os próximos quatro meses ao lado da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. (...) Herrera tem um orçamento de R\$ 125 mil para montar a programação da orquestra até dezembro. A verba não permite a contratação de convidados internacionais, mas a maestrina pretende trazer solistas e regentes brasileiros para atuar com a sinfônica. "Se não colocar o pé no chão, depois terei que mudar tudo. E quero cumprir com o que colocar no programa. A programação em todo o período anterior foi muito boa e não quero deixar o nível cair, mas também não sou ambiciosa de querer fazer mais. Ira Levin colocou a orquestra num patamar muito elevado. Quero que ela possa tocar confortavelmente." (...) A orquestra não é novidade para a maestrina. Entre 1996 e 1998, Elena foi regente titular da sinfônica a convite do então governador Cristovam Buarque. Na época, dirigia a Ópera de Cuba e deixou o país natal para se instalar em Brasília. A musicista manteve o cargo até o fim do governo petista. "Hoje a orquestra está diferente. Tem muita gente nova, é uma formação maior e, na época, tínhamos menos recursos. Além disso, cresceu artisticamente e musicalmente", avalia. Durante o período em que esteve à frente da formação nos anos 1990, a maestrina também enfrentou a insatisfação de alguns músicos, que chegaram a fazer um abaixo-assinado pedindo a saída da cubana. "Uma turma foi falar que eu era ditadora. E outro grupo fez uma carta para reconhecer meu trabalho. São ossos do ofício", explica. "O maestro não deve ser ditador, mas deve ter autoridade. Nunca desrespeitei um colega."

Em 2010, é escolhido como regente titular e diretor artístico Claudio Cohen, que era *spalla* da orquestra, em votação realizada em

assembleia dos músicos. Desde então, tinha como prioridade elevar os salários dos músicos e abrir concurso público para as vagas da orquestra, agora ampliadas. Em 2013, o governador do Distrito Federal, Agnelo Queiroz, sancionou a lei que reestruturaria a carreira de músicos da Orquestra do Teatro Nacional, segundo matéria postada no *site* da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal:

O governador Agnelo Queiroz sancionou nesta terça-feira (29), durante concerto de gala na Sala Villa Lobos do Teatro Nacional, a lei que reestrutura a carreira dos músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro. Com a nova legislação, publicada no Diário Oficial do Distrito Federal no último mês, o salário inicial dos músicos chega a R\$ 5.950, este ano, com reajuste já aprovado para que o piso chegue a R\$ 6.900, em 2014, e R\$ 7.940, em 2015. O teto, em dois anos, atingirá R\$ 11.619,63. (...) Fica estabelecido, por exemplo, o ingresso no cargo de músico a partir de concurso público de provas ou provas e títulos, com obrigatoriedade de ensino superior completo. (...) "Hoje a grande homenageada é a orquestra. Esse é o reconhecimento pelo trabalho e talento desses músicos, o reconhecimento pela capacidade que ela tem de projetar Brasília para todo o país", ressaltou o secretário de Cultura, Hamilton Pereira. Segundo a Secretaria de Administração Pública, desde 1990, os servidores da OSTN não tinham reajuste salarial tão significativo. Com a reestruturação, os direitos conquistados pelos ativos foram estendidos aos aposentados e os servidores também serão beneficiados com adicional de tempo de serviço. A OSTNCS tem hoje 80 músicos e a expectativa do GDF é realizar um concurso no ano que vem, já com base nas regras estipuladas pela lei.⁷⁰¹

Na mesma matéria, Claudio Cohen declara que: "Esse reconhecimento que o GDF está tendo é um marco histórico. Esse será o primeiro passo para que a orquestra se consolide como uma referência nacional e internacional."

A Orquestra do Teatro Nacional realizou o concurso e preencheu suas vagas. Além disso, como regra em concursos nesse formato, elaborou-se uma lista de suplentes, caso o primeiro colocado não assumisse o cargo. Essa lista tem validade de dois anos, podendo ser prorrogada por mais dois anos. Em geral, as vagas são todas

⁷⁰¹ <http://www.cultura.df.gov.br/noticias/item/2988-sancionada-lei-que-reestrutura-carreira-dos-m%C3%BAasicos-da-orquestra-sinf%C3%B4nica-do-teatro-nacional.html> (acessado em 15 de março de 2014).

preenchidas, pois o processo para a abertura de novos concursos é um processo lento e depende da aprovação do poder executivo.



Fig. 39

Como visto anteriormente neste capítulo, Ira Levin intencionava conseguir que fosse construído um novo teatro para a orquestra. Porém, não se tratou mais desse assunto após sua saída. O Teatro Nacional, projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, não é um espaço adequado às atividades de uma orquestra sinfônica. Em geral, os auditórios projetados por esse arquiteto sofrem do mesmo problema de acústica, como o Auditório Simón Bolívar, do Memorial da América Latina, em São Paulo, que já foi sede da Osesp.



Fig. 40

De acordo com o ex-integrante da Orquestra do Teatro Nacional, o violoncelista Guerra Vicente:

A OSTNCS tem contra si, o fato de tocar na Sala Villa-Lobos, que tem a pior acústica do mundo, conforme declarou o grande maestro Zubin Mehta, quando aqui esteve com a Filarmônica de Israel. Não seria muito complicado melhorar o tratamento acústico da Sala. A retirada do excesso de carpete, a construção de uma concha acústica para o palco e a colocação de placas refletoras já trariam um bom resultado. Dizem que o arquiteto Oscar Niemeyer não permite que se mexa na Sala. Pura hipocrisia, pois na cidade muita coisa já foi deturpada, em função de interesses econômicos. Aliás, o Teatro Nacional está a merecer uma reforma em todas as suas Salas. É inadmissível e vergonhoso o estado lastimável de abandono em que se encontram as suas instalações.⁷⁰²

Alguns números da Orquestra do Teatro Nacional, de acordo com o *Anuário VivaMúsica! 2013*⁷⁰³, com dados do ano de 2012:

Músicos fixos: **79**

Funcionários administrativos: **13**

⁷⁰²Guerra Vicente, *A Evolução da Música em Brasília*, 19-20.

⁷⁰³Fischer, *Anuário*, 52.

Salário base do músico da orquestra: **R\$ 7.000,00 a R\$ 11.000,00**
(dependendo da posição na carreira)

Gratificações: **R\$ 1.100,00** (*spalla*); **R\$ 900,00** solista e chefe de naípe) e **R\$ 650,00** (concertino)

Salário do *spalla*: **R\$ 10.000,00**

Forma de contratação de músicos fixos: regime estatutário

Concertos realizados

Número de funções no ano: **225**⁷⁰⁴

Número de concertos oferecidos, na sala principal, abertos ao público: **60**

Número de concertos oferecidos da sala principal fechados ao público: **1**

Número de concertos em outros locais da cidade: **9**

Número de concertos oferecidos pela orquestra completa em itinerância: **3** (nacional)

Ação educativa

Número de concertos educativos: **8**

Público de concertos educativos: **4.000**

Público de concertos

Na sala principal: **70.000**

Em outros locais da cidade: **50.000**

Em itinerância: **1.900**

Total: **121.900**

Orçamento

Aportes públicos diretos: **R\$ 11.000.000,00** (**R\$ 8.000.000,00** para pagamento de músicos e funcionários e **R\$ 3.000.000,00**, para pagamento da temporada artística)

⁷⁰⁴Contabilizados ensaios e apresentações.

Patrocínios por meio de leis de incentivo à cultura: **R\$ 120.000,00**
(Lei Rouanet) Patrocínios sem uso de leis de incentivo: **R\$ 580.000,00**

Arrecadação com assinaturas: **não tem programa de assinaturas**

Arrecadação com bilheteria: **todos os concertos têm entrada gratuita** (com exceção do espetáculo de balé *Quebra Nozes* – **R\$ 67.000,00**)

Arrecadação com doações: **não tem programa de doações**

Orçamento total: **R\$ 11.767.000,00**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação que sustenta este trabalho de doutorado focou as mudanças políticas e econômicas havidas no período delimitado para esta pesquisa, ou seja, os últimos 30 anos, que permitiram e possibilitaram as mudanças qualitativas ocorridas no âmbito das orquestras sinfônicas do Brasil.

A hipótese de trabalho explicitada como “A hipótese levantada é que a mudança econômica, política e cultural que ocorre no cenário nacional e internacional constitui o solo que sustenta a transformação das orquestras sinfônicas no Brasil” presentificou-se como fio condutor de toda a investigação, interligando o discurso expresso nos diferentes capítulos.

No movimento de investigação, focou-se o cenário das orquestras sinfônicas e se buscou a análise dos grupos que têm como prioritário o repertório sinfônico, onde se incluiu, também, obras concertantes e que utilizavam coro e solista vocal.

Observou-se que a conexão entre o poder estabelecido e empreendedores com ideias e projetos consistentes constitui o cerne da criação e manutenção de orquestras de qualidade.

No capítulo I, sobre a constituição da orquestra sinfônica, constatou-se a importante e positiva conjunção de forças entre um imperador, Luiz XIV e o seu responsável pelas atividades musicais, Lully, que soube usar as ferramentas à sua disposição para organizar e disciplinar o conjunto orquestral, o qual veio a se tornar modelar por toda Europa. Outros casos, como o de Arcangelo Corelli e sua orquestra em Roma ou do trabalho da Orquestra de Mannheim, especialmente no período em que Johann Stamitz esteve à frente e, mais adiante, da Gewandhaus de Leipzig, sob a direção de

Mendelssohn, vieram a demonstrar que o suporte financeiro ao trabalho de um grande empreendedor resultou extremamente positivo e impôs padrões para a prática orquestral. Os grandes eventos históricos e o envolvimento da sociedade, especialmente a partir do surgimento de uma crescente população urbana, fez com que a orquestra se tornasse uma instituição essencial, quando se buscou desenvolver todo seu potencial, envolvendo a evolução do texto musical, a formação do instrumentista, que agora se profissionalizou e se especializou, a modernização dos instrumentos e a construção de salas adaptadas ao tamanho maior dos grupos orquestrais e à demanda de uma população urbana crescente.

Demonstrou-se, assim, nesse capítulo, que a evolução da orquestra não passa incólume aos acontecimentos históricos, políticos e econômicos ao seu redor.

No Capítulo II, que aborda a história da orquestra no Brasil, é visto o estabelecimento desse tipo de instituição, desde a embrionária forma implantada pelos jesuítas em sua catequese dos povos nativos, nos séculos XVI e XVII. Avança-se, trazendo os conjuntos orquestrais com formato peculiar, dirigidos por músicos ligados às associações leigas, como as ordens terceiras, no século XVIII, voltados, quase que exclusivamente, à música sacra, na época da descoberta e exploração mineral daquela região. Destaca-se que Minas Gerais se evidencia como a região mais rica em recursos minerais, ouro, diamantes e outras pedras preciosas. Esse poderio econômico junto à demanda por cultura, da crescente população urbana, é vital para o desenvolvimento da arte em geral e da música nessa região.

Trata-se ainda, nesse capítulo, do significado da transposição do complexo musical de Portugal, especialmente pelo advento da orquestra da Capela Real, depois renomeada Imperial, que chegou ao Brasil com D. João e seu séquito, em 1808. Essa orquestra foi o

primeiro grupo que seguia a estrutura padrão europeia a se constituir no País. No entanto, ainda era majoritariamente voltada à execução do repertório sacro e operístico. Foi destacada a importância de três personagens fundamentais daquele período, ligados à Capela Real. O primeiro deles, o Padre José Maurício, brasileiro, que foi grande organista e compositor, devotado ao repertório sacro. O compositor austríaco Sigismund Neukomm, uma espécie de agente diplomático, dedicado à música instrumental, e Marcos Portugal, homem de confiança de D. João VI, para quem havia trabalhado em Lisboa, reconhecido compositor, em especial, de ópera.

Ainda no século XIX, houve várias tentativas de a sociedade carioca criar uma orquestra sinfônica, porém, os projetos visualizados, apesar de bem sucedidos em seu objetivo artístico, não tiveram continuidade. No início do século XX, é criada a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que viria a ser o primeiro conjunto com pessoal e atividades permanentes, sustentado pelo poder público. Porém, o repertório dessa instituição ainda era prioritariamente o operístico, fato que ainda não permitia o protagonismo da orquestra.

Outros conjuntos sinfônicos foram criados no Brasil, pelo poder público e pela iniciativa privada, algumas ainda em atividade nos dias atuais, tais como, a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo e a Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto.

A primeira orquestra surgida no Brasil, voltada exclusivamente à execução do repertório sinfônico, foi a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), mantida quase que totalmente com recursos da iniciativa privada e em atividade até os dias de hoje. Outras orquestras, sustentadas pelo poder público surgem, como a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa), a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

e a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, de Brasília (OSTNCS).

Porém, observa-se uma trajetória de grande inconstância nessas instituições sinfônicas, especialmente até o final do século XX, em virtude da instabilidade econômica do país e, também, por falta de valorização, por parte de órgãos governamentais, das artes e da música. Os salários dos músicos sofriam grandes e constantes perdas com a desvalorização constante da moeda, levando ao descontentamento e desânimo, além de não serem atraentes para músicos estrangeiros. No final desse século, quando ocorreram mudanças na política e economia no mundo e no Brasil, foram fornecidos novos mecanismos e ferramentas que possibilitaram e auxiliaram os grandes empreendedores na transformação que veio a refletir no modo de se pensar e administrar esses organismos orquestrais, o que foi abordado no Capítulo III.

As grandes transformações no cenário político internacional, com a Queda do Muro de Berlim e o fim da União Soviética, selam a hegemonia do sistema capitalista, que se impõe. No Brasil, o processo político apresenta um forte dinamismo, com o fim do regime militar, com a posse de presidentes civis e eleições diretas para presidente. Essas transformações são implementadas pelos novos presidentes, com destaque para Fernando Henrique Cardoso (FHC). Sob seu governo foi estabelecido o controle sobre a inflação, o equilíbrio das contas públicas, a estabilidade da moeda, com o lançamento do Real, a reforma do Estado, proporcionando a criação das Organizações Sociais, as quais permitiram a modernização na gestão de entidades artísticas. O forte crescimento da economia global, que veio a refletir positivamente na economia brasileira, foi, também, um dos principais motivos para essa grande vitalidade no cenário musical sinfônico no Brasil.

No universo administrativo de entidades sinfônicas, com essas transformações da economia brasileira, foi possível estabelecerem-se contratos de médio e longo prazo com artistas, especialmente estrangeiros, pois a moeda se fortaleceu e teve ampliada sua conversibilidade. O valor dos contratos já não sofreria enormes alterações, pois a inflação estava controlada. Havia a possibilidade de absorver mão de obra especializada e qualificada, em especial de músicos provenientes da antiga União Soviética e de países que a orbitavam, pois agora gozavam de liberdade para sair do país.

Complementando, a reforma administrativa, elaborada pelo Ministro Bresser Pereira, teve como um de seus resultados a elaboração de parcerias público-privadas. A Osesp e a Filarmônica de Minas Gerais são exemplos dessas parcerias, tornando-se Organizações Sociais, o que garantiu o aporte de recursos públicos, possibilidade de captação de recursos privados e de gestão com autonomia e agilidade, sem a instabilidade provocada pelas mudanças de governos e, também, sem o engessamento provocado, em geral, pelas regras da burocracia estatal.

Entre os empreendedores que se projetaram na seara artística estava John Neschling, que elaborou um ousado e pioneiro projeto de reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, com o apoio irrestrito do Secretário de Cultura, Marcos Mendonça e do Governador Mário Covas, constatando-se a positividade da hipótese desta investigação, pois a conexão entre o poder estabelecido e empreendedores com ideias e projetos consistentes encontrou nessa parceria um caso exemplar.

O projeto proposto previa, entre as metas mais importantes, uma seleção dos músicos por meio de novas provas. Após essa etapa, os salários seriam triplicados, a orquestra seria ampliada com novas provas nacionais e no exterior e teria uma programação que

contaria com os mais destacados artistas do circuito internacional. Contava, ainda, com a construção de uma sede definitiva para a administração e para ensaios e concertos. Com isso, esses empreendedores envolvidos, criaram uma instituição sinfônica de alto nível, como explicitado no capítulo V, e que se transformou em modelo de gestão de orquestra dentro do Brasil. O apontado no estudo efetuado vai ao encontro do afirmado por Heloísa Fischer, no *Anuário VivaMúsica! 2013*:

O processo de reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp), iniciado em 1997, desencadeou não apenas uma nova percepção sobre o fazer orquestral no Brasil, mas também sinalizou caminhos possíveis de serem seguidos por grupos em busca de ganhos artísticos e administrativos. O “caso Osesp” colaborou para a conscientização de governos e sociedade civil sobre a importância de investir na atividade orquestral.

Outras orquestras se espelham no exemplo da Osesp, especialmente a Filarmônica de Minas Gerais e a Orquestra Sinfônica Brasileira, dirigidas por Fabio Mechetti e Roberto Minczuk, respectivamente. Sinfônicas, como a de Porto Alegre e do Teatro Nacional de Brasília, alcançam resultados positivos, porém limitados em suas transformações. Essas limitações se mostraram presentes nos resultados concernentes à manutenção de alguns aspectos inerentes à administração direta, por expor-se a incertezas em cada troca de governador, entre outros problemas.

A Sinfônica de Brasília, também incentivada pela possibilidade real de transformação como a da Osesp, capitaneada por Ira Levin, que contava com grande apoio político, experimentou um breve período de projeção além das fronteiras regionais. No entanto, a forte dependência da relação pessoal do maestro com o Poder Executivo, mostrou-se problemático naquele momento, causando a interrupção daquele processo de melhoria, após um escândalo de corrupção que

repercutiu nacionalmente, provocando a renúncia das mais importantes figuras do governo distrital.

Um dos resultados concretos do projeto idealizado por Neschling e apoiado por Marcos Mendonça, foi a construção da Sala São Paulo, que se tornou reconhecida mundialmente por sua beleza arquitetônica e pela sua acústica de excelência. Essa sala de concertos veio a mostrar que condicionar a existência do espaço físico, pode vir a sinalizar que a “alma”, nesse caso representado pela orquestra, tem sua existência praticamente garantida e justificada. A Sala São Paulo vem a ser um resultado de outra medida “neoliberal” do Governo de FHC, ou seja, da privatização de estatais, federais e estaduais, como o caso da FEPASA, que transferiu o complexo Júlio Prestes para a Secretaria de Cultura antes da venda da empresa.

Como resultado “concreto” do surgimento da Sala São Paulo, observa-se a construção de mais três salas de concerto pelo país: da Cidade das Artes, no Rio de Janeiro para a OSB, inaugurada em 2013; da Sala Minas Gerais, em Belo Horizonte para a Filarmônica de Minas Gerais, prevista para ser inaugurada em 2015 e a Sala Sinfônica da Ospa, em construção na cidade de Porto Alegre, com inauguração programada para 2016. Um canteiro de obras sinfônicas pelo Brasil.

Complementando o círculo virtuoso em que se encontram algumas orquestras no Brasil, o Capítulo IV mostra que o ensino da música ganhou qualidade com suas escolas, conservatórios e departamentos de universidades, orquestras jovens, academias se expandindo e se fortalecendo, assim como projetos de cunho sócio pedagógico, como o projeto paulista Guri e o baiano Neojibá, que permitem o crescimento quantitativo e qualitativo dos estudantes de música. É importante citar, como exemplo, o aumento dos gastos orçamentários em cultura, o que pode ser claramente observado no

Estado de São Paulo. Isso, combinado à possibilidade de captação de recursos da iniciativa privada, proporcionado, em especial, pela Lei Rouanet, torna grande parte das instituições que orbitam o cenário sinfônico mais ricas e sólidas.

O Capítulo IV vem, também, a mostrar como se constituem qualitativamente na atualidade os principais conjuntos orquestrais do mundo. Tomando-se a avaliação que se faz no momento, de acordo com os itens elencados para se qualificar as orquestras “world class” como suporte, pode-se concluir que a Osesp ocupa isoladamente o lugar de destaque, cumprindo todos os indicadores ali expostos, seguido pela Filarmônica de Minas Gerais.

É possível deduzir que um dos componentes que incidem fortemente nesse resultado diz respeito ao orçamento da orquestra paulista, que é quase cinco vezes maior que sua congênere mineira. Isso, certamente, facilita a viabilização de projetos como gravações, turnês e elaboração de uma rica temporada.

O Capítulo V expõe a trajetória e os números que explicitam as atividades de cada uma das cinco importantes orquestras brasileiras acima citadas, quando, mais uma vez, se constata a confirmação da hipótese explicitada na Introdução desta tese. No entanto, é importante frisar que sem a qualidade testada de cada músico integrante de uma orquestra, não é possível se construir um conjunto de alto nível qualitativo, mesmo remunerando bem os músicos e lhes dando uma sala de concerto com acústica adequada. Não é possível formar uma orquestra de excelência com instrumentistas de nível heterogêneo. A orquestra sinfônica funciona como um organismo complexo, que solicita que todos seus membros apresentem-se com alta *performance*.

Este estudo procurou expor que o público de concertos brasileiro está em busca pela qualidade em suas orquestras. A

qualidade dos músicos é garantida por rigorosas provas, por meio de audições públicas, e posterior avaliação do candidato selecionado. Nota-se, neste estudo, que o regime mais apropriado de contratação vem a ser a CLT, pois oferece certa estabilidade ao contratado, mas permite o desligamento do músico que apresente problemas técnicos. Seria uma espécie de avaliação constante. Deixa claro que o processo de seleção dos músicos de uma orquestra de alto nível vem a ser lento, com a possibilidade de certas vagas ficarem mais de dez anos sem ser preenchidas, caso não se encontre o candidato que atenda às altas demandas qualitativas. No regime estatutário, a seleção já é pouco exigente na contratação e não oferece meios práticos de se fazer ajustes necessários mais adiante. Pode perpetuar a presença de membros cuja *performance* deixa a desejar em virtude de habilidade técnico-artística. Conclui-se que não há possibilidade de uma orquestra, sob esse regime contratual, poder alcançar um nível de qualidade reconhecido internacionalmente, uma vez que a manutenção dos ingressantes em seu quadro pode permanecer mesmo quando não apresentem com a maestria exigida de uma orquestra de qualidade, conforme o apontado nesta tese.

Esta investigação mostrou que muitos foram os profissionais e figuras do poder público, muitos foram os recursos humanos, técnicos e financeiros investidos, destacável foi a exigência da sociedade por cultura artística e musical de bom nível e, também, longo foi o tempo de criação e manutenção de orquestras sinfônicas com qualidade que corroboraram para o mesmo ideal: a criação e manutenção de orquestras de alto nível no Brasil.

Bibliografia

Alonso, George. "Covas não sabe o que fazer sem Banaser". *Folha de S. Paulo*, 8 de janeiro de 1995, Primeiro Caderno.

Alvim Corrêa, Sérgio Nepomuceno. *Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo: 1940-2000*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Andrade, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical*. São Paulo, Editora Unesp, 2013.

Anselmo, Paula. "Chico Buarque e Ravel para os operários da Júlio Prestes". *Jornal da Tarde*, 22 de abril de 1999.

Aposesp. *Carta*. São Paulo: Associação dos Profissionais da Osesp. 21 de setembro de 1994.

Arruda, Fausto Augusto Marcucci. "Parcerias entre o Estado e o Terceiro Setor: a experiência da Fundação Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo". São Paulo: III Congresso Consad de Gestão Pública. Painel 41/160.
[http://www.escoladegoverno.pr.gov.br/arquivos/File/Material_%20CONSAD/paineis III congresso consad/painel 41/em busca de um modelo juridico e institucional.pdf](http://www.escoladegoverno.pr.gov.br/arquivos/File/Material_%20CONSAD/paineis%20III%20congresso%20consad/painel%2041/em%20busca%20de%20um%20modelo%20juridico%20e%20institucional.pdf) (acessado em 10 de agosto de 2014).

Aster, Misha. *A Orquestra do Reich*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.

Badí, Jorge. "Gran refinamento interpretativo". *La Nación*, 3 de outubro de 2000, 5.

Bardin, Pablo. "An admirable orchestra". *Buenos Aires Herald*, 14 de abril de 2005.

Baines, Anthony. *Brass Instruments: Their History and Development*. New York: Dover Publications, Inc, 1993.

Barros, André Luiz. "Rio vai ganhar Teatro da Cidade em 2 anos". *Valor Econômico*, 22 de agosto de 2002, Eu & Cultura.

Bellamy, Richard. *Liberalismo e Sociedade Moderna*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

Bergamo, Mônica. "Fogueira das vaidades". *Folha de S. Paulo*, 13 de junho de 2005, Ilustrada.

_____ "O Serra é um menino mimado", *Folha de São Paulo*, 2 de novembro de 2007, E2.

_____ "Mil desculpas", *Folha de São Paulo*, 9 de novembro de 2007, E2.

Bresser-Pereira, Luiz Carlos. *Construindo o Estado republicano. Democracia e reforma da gestão pública*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

Brown, Clive. *A Portrait of Mendelssohn*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2003.

Brown, Howard Mayer, & Stanley Sadie. *Performance Practice: Music after 1600*. New York: W.W. Norton&Company, 1989.

Câmara, Marcos. "Sucessão de Eleazar na Osesp revela ingenuidade dos músicos". *Revista Concerto*, São Paulo, novembro de 1996.

Cardoso, André. *A Música na Corte de D. João VI*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

Cardoso, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

Carpeaux, Otto Maria. *O Livro de Ouro da História da Música. Da Idade Média ao século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

Carvalho, Lauro Machado de. "Neschling rebate acusações de músicos demitidos". *O Estado de S. Paulo*, 5 de setembro de 2001, D5.

Carvalho, Mário César. "Secretaria de Cultura paga contrato sigiloso", *Folha de São Paulo*, 21 de maio de 2002, E6.

_____ "Governo reduz salário de Neschling", *Folha de São Paulo*, 25 de julho de 2002, E3.

Carvalho, Lauro Machado de. "Neschling rebate acusações de músicos demitidos". *O Estado de S. Paulo*, 5 de setembro de 2001, D5.

Castagna, Paulo. "O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX." Tese de doutorado, USP, 2000.

Clemente, Isabel. "Finanças Afinadas", *Revista Época*, 6 de setembro de 2004, 16-17.

Coelho, Lauro Machado. "Virtuosismo da orquestra de Brasília", *O Estado de São Paulo*, 1º de outubro de 2008, caderno 2, D11.

Corrêa do Lago, Manoel Aranha, org. *O Boi no Telhado*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2012.

Corrêa, Fernando. "Com mudanças aprovadas em lei, Ospa pensa grande em 2013." *Jornal Zero Hora*, 6 de janeiro de 2013.

Costa, Paulo de Tarso. "Sinfônica é ficção", *O Estado de São Paulo*, 13 de julho de 1975.

Fischer, Heloísa. *Anuário VivaMúsica! 2013*. Rio de Janeiro.

Fishlow, Albert. *O Novo Brasil*. São Paulo, Saint Paul Editora, 2011.

Furtado, Celso. *Transformação e Crise na Economia Mundial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

Gall, Norman. "Renasce uma orquestra como ícone cívico". *Braudel Papers*. São Paulo: Instituto Fernand Braudel de Economia Mundial, 2000.

Gartenberg, Egon. *Mahler: the man and his music*. London: Panther Granada Publishing, 1978.

Ghivelder, Debora. "Desafio deste tamanho", *Revista Veja Rio*, 3 de agosto de 2005.

Goidanich, Oswaldo & Xavier, Roberto Eduardo, *Dois Pioneiros da Comunicação no Rio Grande do Sul*: Porto Alegre: EdiPucRS, 2008.

Grellet, Fábio. "Cesar Maia será denunciado por supostas irregularidades na Cidade da Música, no Rio", *Folha de São Paulo*, 14 de maio de 2009, Cotidiano.

Guerra Vicente, Antônio de Pádua. *A Evolução da Música em Brasília*. Programa Cultura e Pensamento; Brasília: Fapex – Minc, 2007.

Guiddens, Anthony. *O mundo na era da globalização*. Lisboa: Editoria Presença, 2000.

Haddad, Gisela Laura. *Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto. Representações e Significado Social*. Ribeirão Preto. Fundação Instituto do Livro, 2011.

Kato, G & Rocha, F. "Música Concreta". *Revista Bravo*, Suplemento Especial, julho de 1999.

Kunze, Nelson. "Reflexões sobre a crise da OSB: Bom mesmo no Brasil é o Carnaval". *Revista Concerto*, 31 de maio de 2012.

_____ "A 'Caixa de Pandora' e a Sinfônica de Brasília", *Revista Concerto*, 29 de março de 2010.

_____ "A saída de Ira Levin e a fragilidade das instituições musicais", *Revista Concerto*, 27 de agosto de 2010.

_____ "OSB assume sede na Cidade das Artes", *Revista Concerto*, 21 de março de 2014.

Lancellotti, Silvio. "Eleazar fica", *Revista Veja*, 13 de agosto de 1975, 97-8.

Lange, Francisco Curt. *A música na Irmandade de São José dos Homens Pardos ou Bem Casados, Anuário do Museu da Inconfidência* – Ministério da Educação e Saúde/Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ouro Preto, ano III, vols. 1 e 2, 1979.

Lebrecht, Norman. *Maestros, Obras-Primas & Loucuras*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

Leite Pinto, Luciana Ferreira. "O contrato de gestão': instrumento para a reforma da administração pública". Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Direito da USP, São Paulo, 2004.

Levino, Rodrigo. "Estamos repatriando os nossos Ronaldinhos", *Revista Veja*, 20 de junho de 2011.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: a Música e a Vida*. São Paulo: F-QM Editores Associados Ltda., 2005.

Lunix Consultoria - "Relatório Final: Modelos de Gestão para a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - Osesp." São Paulo, 2003.

Macêdo, Clinaura. *Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro - Memorial*. 2009. http://clinauramacedo.com.br/blog/wp-content/uploads/2009/12/ostnacs_final.pdf (acessado em 20 de novembro de 2014).

Maciel, Nahima & Lilian Tahan. "Orquestra Sinfônica diz que nunca se beneficiou das emendas de Eurides Brito", *Correio Braziliense*, 26 de março de 2010.

_____ "Ira Levin perde vínculo com Orquestra mas continua conduzindo ensaios", *Correio Braziliense*, 10 de junho de 2010.

Maciel, Nahima. "Maestrina cubana Elena Herrera adota política pé no chão para a orquestra", *Correio Braziliense*, 14 de setembro de 2010.

Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Oxford, The Scarecrow Press, Inc, 2004.

Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2005.

Marques, Clóvis. *A Música Falada – Doze anos de Concertos em São Paulo e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2010.

Martins de Oliveira, Flávia Arlanch, orgs. *Globalização, Regionalização e Nacionalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

Martins, Sérgio. "Fraude em Tom Maior: um escândalo abala o concurso internacional de piano promovido pela Osesp", *Revista Veja*, 19 de julho de 2006.

Minczuk, Arcadio. "Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: Uma visão de sua história e concepção". Dissertação de mestrado, Unesp, 2005.

Nestrovski, Arthur. "Osesp supera desafio no Colón e mostra que pode tocar onde quiser". *Folha de São Paulo*, 3 de outubro de 2000, E3.

_____. "Dó agudo é ponto alto de *Réquiem* da Osesp". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 de setembro de 2001, E2.

Padilha, Fábio. "A batuta polêmica". *Carta Capital*, julho de 2002.

Pauly, Reinhard G. *Music in the Classic Period*. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

Pavlova, Adriana. "OSB partida." *O Globo*, 22 de novembro de 2002, Segundo Caderno, capa.

Perpétuo, Irineu Franco. "Osesp toca Beethoven", *Folha de São Paulo*, 3 de setembro de 1998, Ilustrada.

_____. "Levin volta a SP com orquestra de Brasília", *Folha de São Paulo*, 27 de setembro de 2008.

Pompeu de Toledo, Roberto. *O Presidente Segundo o Sociólogo*. Entrevista de Fernando Henrique a Roberto Pompeu de Toledo. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

Relatório de Compromisso Social – 2012 – Fundação Osesp.
<http://www.fundacao-osesp.art.br/upload/documentos/RelatorioCompromissoSocial2012-web%281%29.pdf> (acessado em 15 de novembro de 2014).

Rezende, Marcelo. "Osesp começa sua batalha internacional." *Folha de S. Paulo*, 24 de outubro de 2002, Ilustrada.

Rocha, Rafael. "Regente titular da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, Fabio Mechetti, prepara-se para sua primeira turnê internacional.", *Revista Veja BH*, 24 de outubro de 2012.

Rohter, Larry. "From Homeless to House-Proud: Brazil's 'Other' Music". *The New York Times*, 24 de agosto de 1999.

Sadie, Stanley & Alison Lathan, eds. *The Cambridge Music Guide*. Londres: Cambridge University Press, 1985.

Sampaio, João Luiz. "Mudança na Osesp: orquestra vira fundação". *O Estado de São Paulo*, 24 de julho de 2005, D9.

_____ "O risco para a Osesp seria maior sem a substituição", *O Estado de São Paulo*, 30 de janeiro de 2009.

_____ *Prêmio Carlos Gomes – Uma Retrospectiva 1996-2009*. São Paulo, Argol Editora, 2009.

----- "Tem concerto? Crise atual na Sinfônica Brasileira traz à tona antigos problemas estruturais do mundo clássico no País", *O Estado de São Paulo*, 12 de março de 2011.

Sardenberg, Izalco. "Batuta de empreendedor". *Revista Época*, 30 de agosto de 1999, 72-3.

Schirmer, Lauro. "Os rumos da cultura.", *Zero Hora* de 16 de novembro de 2002. Opinião.

Socha, Eduardo & Wilker Souza. "Com o verbo solto, Medaglia critica a transição na Osesp, relativiza o legado do Tropicalismo e avalia a proposta de renovação da lei de incentivo à cultura", *Revista Cult*, 1º de abril de 2009, 16-21.

Sousa, Ana Paula. "Desafinação geral." *Revista CartaCapital*, 12 de dezembro de 2007, 68-72.

Souza Santos, Boaventura de. *A Globalização e as Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

Squeff, E. "Sinfônica é ficção". *O Estado de São Paulo*, 12 de junho de 1975.

Spitzer, John & Zaslav, Neal. *The Birth of the Orchestra – History of an institution, 1650-1815*. New York: Oxford Press, 2004.

Sternheim, Alfredo. *Diogo Pacheco – Um maestro para todos*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2010.

Swoboda, Henry. *O Mundo da Orquestra Sinfônica*. Rio de Janeiro, Fórum, 1968.

Thompson, Damian. "A world-class orchestra in the heart of São Paulo's Crackland", *The Spectator*, 7 de setembro de 2013.

Verhaalen, Marion. *Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp e Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

Lista de Figuras

Capítulo I

Fig. 01

Capa do método *The Art of Playing the Violin* (1750), de Francesco Geminiani.

Fonte: <http://www.musicaprogetto.org/2011/06/francesco-saverio-geminiani-e-art-of.html> (acessado em 4 de dezembro de 2014).

Fig. 02

Impressões sobre Weber regendo, litografia de Hullmandel.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1139247/h-beard-print-collection-print-hayter-john/> (acessado em 4 de dezembro de 2014).

Fig. 03

O Gewandhaus de Leipzig: guache de 1836, autoria de Felix Mendelssohn. (Biblioteca do Congresso, Washington.)

Fonte: Sadie, Stanley & Alison Lathan, eds. *The Cambridge Music Guide*. Londres: Cambridge University Press, 1985, 321.

Fig. 04

Instrumentos da família das madeiras. Enciclopédia de Denis Diderot, 1756.

Fonte: www.theantiquarium.com/item/002691/diderot-lutherie-instruments-que-se-touchent-avec-archet (acessado em 10 de setembro de 2014).

Capítulo III

Fig. 05

Holerite de Arcadio Minczuk – Osesp, maio de 1993.

Fig. 06

Holerite de Arcadio Minczuk, Osesp, junho de 1993.

Fig. 07

Holerite de Arcadio Minczuk, Osesp, agosto de 1993.

Fig. 08

Holerite de Arcadio Minczuk, Osesp, março de 1994.

Fig. 09

Tabela de índices inflacionários, o INPC e o IPCA

Fonte:

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/precos/inpc_ipca/ipca-inpc_201312caderno.pdf , 25. (acessado em 12 de abril de 2014).

Fig. 10

Gráfico do índice IPCA, elaborado pela IPEADATA

Fonte: Fishlow, Albert. *O Novo Brasil*. São Paulo, Saint Paul Editora, 2011, 65.

Capítulo V

Fig. 11

Carta de Alberto Jaffé e Daisy de Luca endereçada ao maestro Eleazar de Carvalho.

Fonte: arquivo pessoal.

Fig. 12

Carta do diretor Administrativo Clodoaldo Medina Jr. endereçada ao presidente da Aposesp, Arcadio Minczuk

Fonte: arquivo pessoal.

Fig. 13

Foto externa da Cidade das Artes, RJ.

Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/01-158494/cidade-das-artes-christian-de-portzamparc>(acessado em 15 de novembro de 2014).

Fig. 14

Foto da parte interna da Cidade das Artes, RJ.

Fonte:

<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=396861&page=111>
(acessado em 15 de novembro de 2014).

Fig. 15

Lei nº 2.733, de 13 de setembro de 1954.

Fonte:

<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=orquestra&contexto=osesp> (acessado em 10 de novembro de 2014).

Fig. 16

Programa de Concerto – Orquestra Sinfônica Estadual

Fonte: arquivo pessoal de Natan Schwartzman

Fig. 17

Decreto nº 44.553, de 19 de fevereiro de 1965.

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk

Fig. 18

Programa de concerto da Orquestra Sinfônica Estadual, de 2 de novembro de 1964.

Fonte: arquivo pessoal do maestro Bruno Roccella.

Fig. 19

Decreto nº 1.326, de 22 de março de 1973.

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk.

Fig. 20

Programa de Concerto da Filarmônica de São Paulo, de 21 de setembro de 1967.

Fonte: <http://deoperaeconcertos.blogspot.com.br/2012/10/orquestra-filarmonica-de-sao-paulo.html> (acessado em 12 de setembro de 2014).

Fig. 21

Abaixo-assinado

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk.

Fig. 22

Programa de Concerto da Osesp, da série *Encontros Sinfônicos de Outono*, da Temporada de 1978.

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk.

Fig. 23

Decreto nº 11.577, de 12 de maio de 1978.

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk.

Fig. 24

Carta da Aposesp endereçada ao Secretário de Estado da Cultura, Marcos Mendonça, em 30 de setembro de 1996.

Fonte: arquivo pessoal Arcadio Minczuk.

Fig. 25

Carta da Aposesp, contendo a lista tríplice, endereçada ao Secretário de Estado da Cultura, Marcos Mendonça, em 30 de setembro de 1996.

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk.

Fig. 26

Carta do presidente do Sindicato dos Músicos de São Paulo, Wilson Sandoli, endereçada ao Secretário de Estado da Cultura, Marcos Mendonça, em 20 de fevereiro de 1997.

Fonte: arquivo pessoal de Arcadio Minczuk.

Fig. 27

Foto externa da Sala São Paulo.

Fonte: <http://blog.rklarquitetura.com.br/2009/11/sala-sao-paulo-de-concertos.html> (acessado em 16 de novembro de 2014).

Fig. 28

Foto externa da Sala São Paulo

Fonte: <http://imprensa.spturis.com.br/releases/pontos-referencia-sao-paulo-estao-votados-usuarios-tripadvisor> (acessado em 16 de novembro de 2014).

Fig. 29

Tabela elaborada com dados do PIB brasileiro, do Orçamento do Estado de São Paulo, do Orçamento da Secretaria de Estado da Cultura e do Orçamento da Osesp (1998) e da Fundação Osesp (2006 e 2012).

Fonte: *Anuário VivaMúsica! 2013*; *Revista Concerto*, dezembro de 1998, 10-11; site da Secretaria de Estado do Planejamento de São Paulo. <http://www.planejamento.sp.gov.br/index.php?idd=17&id=13> (acessado em 29 de novembro de 2014); site http://pt.wikipedia.org/wiki/Evolu%C3%A7%C3%A3o_do_PIB_do_Brasil (acessado em 4 de dezembro de 2014).

Figs. 30-33

Pesquisa de Satisfação *Relatório de Compromisso Social – 2012 –* Fundação Osesp.

Fonte: <http://www.fundacao-osesp.art.br/upload/documentos/RelatorioCompromissoSocial2012-web%281%29.pdf> (acessado em 15 de novembro de 2014), 66-67.

Fig. 34

Foto externa da Sala Minas Gerais

Fonte: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/musica/2014/11/03/noticia_musica,161040/filarmonica-de-minas-gerais-ganha-casa-propria-em-2015.shtml(acessado em 18 de novembro de 2014).

Fig. 35

Foto interna da Sala Minas Gerais.

Fonte: <http://guia.uol.com.br/belo-horizonte/noticias/2015/02/28/belo-horizonte-ganha-sala-minas-gerais-com-espaco-para-1400-pessoas.htm> (acessado em 20 de março de 2015).

Fig. 36

Foto externa da Sala Sinfônica da Ospa.

Fonte: <http://www.ospa.org.br/?p=3893> (acessado em 19 de novembro de 2014).

Fig. 37

Foto interna da Sala Sinfônica da Ospa.

Fonte: <http://www.revistaluminus.com/site/2012/07/27/abertura-dos-envelopes-da-sala-sinfonica-da-ospa/> (acessado em 19 de novembro de 2014).

Fig. 38

Texto em forma de literatura de cordel sobre a morte de Cláudio Santoro.

Fonte: Macêdo, Clinaura. *Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro – Memorial*. 2009. http://clinauramacedo.com.br/blog/wp-content/uploads/2009/12/ostnsc_final.pdf (acessado em 20 de novembro de 2014), 67.

Fig. 39

Foto externa do Teatro Nacional Claudio Santoro, de Brasília.

Fonte: <http://www.larielucas.com.br/brasil/turismo/> (acessado em 20 de novembro de 2014).

Fig. 40

Foto interna do Teatro Nacional Claudio Santoro, de Brasília.

Fonte: <http://galerialeme.com/en/artist/candida-hofer/> (acessado em 20 de novembro de 2014).

